



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TESIS DOCTORAL

| |
|--|
| Título |
| José Fernández Vide (1893-1981). Estudio, catalogación y edición de su obra |
| Autor/es |
| Javier Jurado Luque |
| Director/es |
| María Pilar Ramos López |
| Facultad |
| Facultad de Letras y de la Educación |
| Titulación |
| |
| Departamento |
| Ciencias Humanas |
| Curso Académico |
| |



José Fernández Vide (1893-1981). Estudio, catalogación y edición de su obra, tesis doctoral de Javier Jurado Luque, dirigida por María Pilar Ramos López (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor
© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2022
publicaciones.unirioja.es
E-mail: publicaciones@unirioja.es



José Fernández Vide (1893-1981)

Estudio, catalogación y edición de su obra

TESIS DOCTORAL

presentada por Javier Jurado Luque y

dirigida por la Dra. Pilar Ramos López



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

Abril de 2022

A José Fernández García, «Pepe Vide», por compartir conmigo el archivo de su padre, vivencias y recuerdos... Por prestarme su colaboración desinteresada como corrector de la grafía musical, no siempre inteligible, del Maestro Vide.

«Y la batuta mágica, el gran Vide»

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a todas las personas que, desde diferentes ángulos, me empujaron a ordenar en un único proyecto de investigación todo lo que durante décadas estudié sobre el Maestro Vide. A todos los informantes, a los propietarios y responsables de archivos, de fotografías, partituras, datos... y a quienes me facilitaron el contacto con ellos.

A la familia del compositor, a sus nietas Sara y Mari Carmen y, muy especialmente, a sus hijos Antonio e, *in memoriam*, Moncho y Pepe; este último es justo dedicatario de este trabajo.

Agradezco a la Universidad de La Rioja la oportunidad de continuar con mi formación, primero como Licenciado en Historia y Ciencias de la Música, después cursando el Máster en Musicología Histórica y, ahora, culminando con este doctorado en Humanidades. Gracias a todo el profesorado que me ha guiado en estas etapas y, por su colaboración impagable, al servicio de préstamo interbibliotecario y a la fundación Dialnet.

Finalmente, mi agradecimiento a mi directora de tesis, la doctora Pilar Ramos López, por sus puntuales correcciones, sus valiosas orientaciones y su indispensable capacidad de concreción.

A todos, y a muchos más, gracias.

RESUMEN

José Fernández Vide (1893-1981) escribió una amplia y variada obra (para piano, voz y piano, coral, dramática, café cantante, grandes agrupaciones...), estudiada y publicada progresivamente por el autor de esta tesis. Paralelamente, desarrolló una extensa actividad como intérprete (pianista acompañante y de orquestinas de café cantante, director de estudiantinas y coros de diversa índole) y docente (en el Centro Gallego de La Habana y, de vuelta a su Ourense natal, en el Instituto Femenino y en la Escuela Normal de Maestros, así como a nivel particular).

El carácter exclusivamente recopilatorio de las mencionadas publicaciones necesitaba una visión holística que contextualizara la obra del compositor, además de catalogarla y editarla al completo, lo que precisó de una serie de decisiones editoriales, también recogidas en este trabajo. El papel que desempeñó Vide en su época incide en diversos campos de investigación, tales como el papel de la música en los colectivos gallegos de la emigración, la relación de la música con el galleguismo, así como la evolución de las formaciones y repertorios del café cantante, del movimiento orfeonístico y de los coros folclóricos, campos a los que la investigación proporciona información relevante.

Esta tesis proporciona un marco teórico aplicable en trabajos de documentación, catalogación y edición crítica, por lo que se ha procurado mantener a lo largo del discurso una estructura clara y coherente. Tras los dos capítulos iniciales, dedicados respectivamente a cuestiones generales sobre la investigación y a la biografía del compositor, el tercero aborda su actividad como intérprete y director de agrupaciones y el cuarto, su diversificado trabajo docente. Para la elaboración del capítulo quinto, dedicado a la actividad compositiva, se parte de unos apuntes generales sobre el estilo del compositor; dada su costumbre de adaptar a diferentes formaciones una misma obra, se delimitan previamente los géneros para los que compuso y se aclara la concepción que se tiene en la investigación sobre lo que es obra, versión y arreglo. El apartado más amplio del estudio lo ocupa la descripción y características de cada obra, ordenada por categorías: música teatral, música para estudiantina, música coral (dividida en religiosa y profana), repertorio para coro gallego, música para piano, canciones (en gallego y en castellano, dado que las diferencias entre ellas van mucho más allá del idioma empleado), para rematar con un apartado dedicado a obra diversa, no integrable en las anteriores. Cada una de las obras del compositor se contextualiza históricamente, estudiando sus características y versiones (si existen), se añade un análisis básico y se explican los criterios seguidos para su edición (también de texto, en el caso de las canciones y obras teatrales), añadiendo la

transcripción de cada una en los anexos; en el caso de coautoría (por tener letra), se profundiza en la vida y obra del escritor responsable de su creación. El capítulo sexto está dedicado al catálogo del compositor, ordenado en fichas catalográficas, en las que se otorga a cada obra, versión o arreglo, una signatura que la relaciona con su contextualización y transcripción. Los anexos incluyen (además de los poemas de su hermano y la integral de la obra) una tabla cronológica y la edición anotada de los libretos de sus tres obras lírico dramáticas.

La metodología empleada se basó en el modelo tradicional histórico de investigación bibliográfica y archivística, partiendo de fuentes diversas, entre las que destacan el archivo del compositor y las fuentes hemerográficas. La catalogación, edición y análisis de las partituras precisó de la fijación de una ficha, diseñada desde las orientaciones del RISM y considerando las particularidades del trabajo compositivo de Vide, lo que implicó la adecuación de los campos del fichado. Al final del apartado dedicado a cada género, se recogieron las pertinentes conclusiones, lo que facilitó una redacción más ligera de las conclusiones finales.

El estudio evidencia la estrecha relación existente entre los períodos vitales y profesionales del compositor, su formación musical eclesiástica, cierta adscripción a la escuela violínica gallega, su cercanía al galleguismo moderado de la Xeración Nós y ser, a la vez, tanto un músico de la emigración como una figura reconocida en su ciudad natal. Entre las agrupaciones con las que trabajó sobresale el Orfeón Unión Orensana, en el que desempeñó el puesto de cantor, instructor de cuerda, subdirector y director. En resumen, Vide fue, ante todo, un músico versátil y práctico, capaz de manejarse en muy diferentes contextos, entre los que destacó como pianista y gran conocedor de los géneros vocales.

ABSTRACT

José Fernández Vide (1893-1981) wrote extensive, varied works (for piano, voice and piano, choral, dramatic, *café cantante*, large ensembles...), progressively studied and published by the author of this PhD work. At the same time, he developed a wide activity as a performer (accompanist pianist and *café cantante* orchestras, conductor of *estudiantinas* (students' choirs) and different kinds of choirs) and teacher (at the Galician Centre of Havana, and back to Ourense, his native village, at the *Instituto Femenino* (Girl's High School), at the *Escuela Normal de Maestros* (Teacher Training College), and also in private lessons).

Due to the exclusively compiling nature of the aforementioned publications, a holistic view was required to contextualize the author's work. Therefore, it was completely classified and published. For this purpose, a set of publishing decisions were taken, and are also specified in this document. The role of Vide in his time has an impact on diverse fields of research, such as the function of music in the emigrating Galician groups, the relation between music and Galician nationalist movement, the evolution of ensembles and repertoire of *café cantante*, the orfeonistic movement, and the folkloric choirs, all of them fields which receive a great number of relevant information.

This PhD dissertation establishes a theoretical framework for works on documentation, classification and critical edition. Thus, a clear, coherent structure has been planned all over the document. After the two initial chapters, dedicated respectively to general questions about the research and the composer's biography, the third chapter focuses on his activity as a performer and director of ensembles, and the fourth one, on his diversified teaching work. The starting point for the fifth chapter, devoted to the composing activity, were some general notes on the composer's style. As a result of his habit of adapting the same work to different ensembles, the main genres he wrote are defined; it is also explained the position in the research regarding the concepts of work, version, and arrangement.

The most extensive section of the research is focused on the description and characteristics of each work, arranged by categories: theatrical music, music for student music groups, choral music (divided into religious and secular), repertoire for Galician choir, piano music, songs (in Galician and Spanish, since the differences between them go far beyond the language used, in general terms), to finish with a section dedicated to miscellaneous works, not classifiable in the previous categories. Each of the composer's works is historically contextualized, studying their characteristics and versions (if they exist), a basic analysis is

added, and the criteria followed for their edition are explained (also for text, in the case of songs and theatrical works), adding the transcription of each one in the appendices; in the case of co-authorship (if they have lyrics, for example), the life and work of the writer responsible for their creation is explored in depth. The sixth chapter is devoted to the composer's catalogue, classified in catalographic data. Each piece (work, version or arrangement) is given a catalogue number that links its context and transcription. The appendices include (in addition to his brother's poems and the complete works) an illustrative chronological table and the commented edition of the librettos of his three plays.

The methodology is based on the traditional historical model on bibliographic and archival studies, starting from different sources, including the composer's archive and the newspaper sources. The cataloguing, edition and analysis of the scores needed a fixed data card, designed from the RISM guidelines, considering the special features of Vide's composition, which derived into adaptations of the fields of the catalographic data. At the end of the section devoted to each genre, the corresponding conclusions are exposed, which make the drafting of the final conclusions easier and lighter.

The study shows the close relationship among the professional and life periods of the composer, his clerical training, a sort of link to the Galician violin school, his proximity to the moderate Galician Nationalism of the *Xeración Nós*, and being, at the same time, not only an emigration musician, but also a recognised figure in his native town. Among the music groups he worked with, the prestigious *Orfeón Unión Orensana* stands out, where he worked as a singer, section coach, deputy conductor, and conductor. In summary, Vide was, overall, a versatile, practical musician, capable of managing in different contexts, in particular as a pianist and expert in vocal genres.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Agradecimientos..... | 7 |
| <i>Resumen</i> | 9 |
| <i>Abstract</i> | 11 |
| Índice de obras | 16 |
| Índice de figuras | 22 |
| Índice de tablas..... | 30 |
| Listado de Informantes..... | 35 |
| Abreviaturas empleadas y entradas (totales) de prensa..... | 37 |
| Abreviaturas de archivos..... | 40 |
| Abreviaturas de instrumentos y voces..... | 42 |
| Capítulo I. Introducción | 45 |
| I.1 Estado de la cuestión..... | 47 |
| I.2 Objetivos | 60 |
| I.3 Metodología y fuentes..... | 61 |
| I.3.1 Fases | 61 |
| I.3.2 Fuentes..... | 61 |
| I.3.3 Introducción al catálogo | 78 |
| I.3.4 Introducción a la edición y análisis | 84 |
| I.3.5 Medios utilizados..... | 89 |
| Capítulo II. Biografía | 91 |
| II.1 Comienzos musicales (1901-1924)..... | 91 |
| II.2 Los años en Cuba (1924-1932)..... | 100 |
| II.3 Vuelta a Ourense (1932-1950)..... | 104 |
| II.4 Años de éxito (1951-1956) | 105 |
| II.5 Últimos años (1956-1981) | 107 |
| II.6 Reconocimiento | 113 |
| II.7 Personalidad..... | 116 |
| II.8 Vide y el galleguismo | 123 |
| II.9 La figura de Manuel Fernández Vide | 132 |
| Capítulo III. Actividad como intérprete | 137 |
| III.1 El café concierto | 137 |

| | |
|--|-----|
| III.2 El Orfeón del Centro Gallego | 157 |
| III.3 La estudiantina..... | 162 |
| III.4 El Coro Típico | 188 |
| III.5 El Coro de la Santísima Trinidad y otras formaciones de voces iguales de mujer.... | 199 |
| III.6 El Orfeón Unión Orensana | 200 |
| Conclusiones sobre el Orfeón | 245 |
| III.7 El coro Amigos del Maestro Vide | 247 |
| III.8 Pianista acompañante de repertorio lírico | 254 |
| Capítulo IV. Actividad docente | 273 |
| IV.1 Centro Gallego de La Habana | 273 |
| IV.2 Clases particulares | 276 |
| IV.3 El Instituto Femenino | 277 |
| IV.4 Escuela Hogar..... | 277 |
| IV.5 Escuela Normal de Maestros | 280 |
| IV.6 Vide y Carballiño | 282 |
| Capítulo V. Actividad compositiva | 289 |
| V.1 Apuntes generales sobre el estilo..... | 289 |
| V.1.1 Géneros. Obra, versión y arreglo | 289 |
| V.1.2 Características estilísticas | 292 |
| V.2 Descripción y características de cada obra, ordenada por géneros..... | 294 |
| V.2.1 Música teatral..... | 295 |
| Conclusiones sobre la música teatral | 365 |
| V.2.2 Música para estudiantina..... | 366 |
| Conclusiones sobre la música para estudiantina | 393 |
| V.2.3 Música coral..... | 394 |
| V.2.3.1 Música religiosa | 394 |
| V.2.3.2 Música coral profana..... | 416 |
| Conclusiones sobre la música coral | 447 |
| V.2.4 Repertorio para coro gallego..... | 449 |
| Conclusiones sobre el repertorio para coro gallego | 507 |
| V.2.5 Música para piano | 509 |
| Conclusiones sobre la música para piano | 562 |
| V.2.6 Canciones | 565 |

| | |
|--|------------|
| V.2.6.1 Canciones en gallego..... | 566 |
| Conclusiones sobre las canciones en gallego..... | 596 |
| V.2.6.2 Canciones en castellano | 598 |
| Conclusiones sobre las canciones en castellano | 613 |
| V.2.7 Obra diversa | 614 |
| Conclusiones sobre la obra diversa | 616 |
| Conclusiones sobre las versiones para orquestina | 617 |
| Conclusiones sobre las versiones/composiciones para banda y orquesta | 618 |
| Capítulo VI. Catálogo | 621 |
| Capítulo VII. Conclusiones..... | 715 |
| Fuentes..... | 725 |
| Bibliográficas | 725 |
| Partituras..... | 741 |
| Grabaciones | 745 |
| Anexos | |
| Anexo 1. Cronología, poemas de Manuel Fdez. Vide y música teatral | |
| Anexo 2. Música para estudiantina | |
| Anexo 3. Música coral | |
| Anexo 4. Repertorio para coro gallego | |
| Anexo 5. Música para piano | |
| Anexo 6. Canciones | |
| Anexo 7. Obra diversa | |

ÍNDICE DE OBRAS

| | |
|--|-----|
| <i>Miñatos de vran.</i> MV 1:1 | 297 |
| <i>Proba d'amor.</i> MV 1:2..... | 342 |
| <i>La Santa de Aguas Santas.</i> MV 1:3..... | 361 |
| <i>Canción de las horas.</i> MV 1:4 | 362 |
| <i>Dúo cómico.</i> MV 1:5 | 362 |
| <i>La duda.</i> MV 1:6 | 364 |
| <i>Coplas de Carmela y Lixeiriño [¿].</i> MV 1:7 | 364 |
| <i>Enseñáchesme a querer.</i> MV 1:8 | 365 |
| <i>Serenata.</i> MV 2:1 | 366 |
| <i>Aires de España.</i> MV 2:2 | 368 |
| <i>A festa d'as Caldas.</i> MV 2:3 | 373 |
| <i>Los Arenaleses.</i> MV 2:4 | 374 |
| <i>Posío.</i> MV 2:5 | 383 |
| <i>Fiestas de oro.</i> MV 2:6 | 384 |
| <i>Pasa la tuna.</i> MV 2:7 | 387 |
| <i>Violetas. Valses.</i> MV 2:8..... | 387 |
| <i>Sinfonía «Pastoral» de Beethoven.</i> MV 2:9 | 392 |
| <i>Tantum ergo.</i> MV 3:1 | 402 |
| <i>Villancico de Reyes.</i> MV 3:2..... | 403 |
| <i>Bendita sea tu pureza.</i> MV 3:3..... | 403 |
| <i>Cor Jesu flagrans.</i> MV 3:4..... | 404 |
| <i>Tantum ergo.</i> MV 3:5 | 405 |
| <i>Tantum ergo.</i> MV 3:6..... | 406 |
| <i>Tantum ergo.</i> MV 3:7..... | 406 |
| <i>O Sacrum.</i> MV 3:8 | 406 |
| <i>Villancico.</i> MV 3:9..... | 406 |

| | |
|--|-----|
| <i>Gozos a San Francisco de Asís.</i> MV 3:10..... | 407 |
| <i>Camiñando pra Belén.</i> Villancico gallego. MV 3:11..... | 408 |
| <i>Ave María.</i> MV 3:12 | 409 |
| <i>Gozos a San Francisco de Asís.</i> MV 3:13..... | 409 |
| <i>Tantum ergo.</i> MV 3:14..... | 409 |
| <i>Villancico ó Neno Xesús.</i> MV 3:15 | 410 |
| <i>A Belén camiña.</i> Villancico. MV 3:16 | 411 |
| <i>Pol-os outeiros.</i> MV 3:17..... | 411 |
| <i>Non dorme o Neno.</i> MV 3:18..... | 412 |
| <i>Libera me, Domine.</i> Responso. MV 3:19..... | 414 |
| <i>Villancico.</i> MV 3:20..... | 415 |
| <i>Panis angelicus.</i> MV 3:21 | 415 |
| <i>Salve popular.</i> MV 3:22 | 415 |
| <i>Partitura para la comparsa Los Japoneses.</i> MV 3:101..... | 416 |
| <i>Comparsa de Marineros.</i> Barcarola. MV 3:102 | 417 |
| <i>Morriña.</i> Balada. MV 3:103..... | 417 |
| <i>Serenata de amor.</i> MV 3:104..... | 421 |
| <i>La tropical.</i> Criolla. MV 3:105 | 421 |
| <i>Serenata romántica.</i> MV 3:106..... | 423 |
| <i>A yalma triste.</i> MV 3:107..... | 426 |
| <i>Alaláas.</i> MV 3:108..... | 430 |
| <i>Miña nai!</i> Doóra. MV 3:109 | 430 |
| <i>Saudade.</i> MV 3:110..... | 432 |
| <i>Salayos.</i> MV 3:111 | 434 |
| <i>Canto de arrieiro.</i> MV 3:112..... | 435 |
| <i>Comparsa Los Cosacos.</i> MV 3:113..... | 438 |
| <i>Panadeiriñas de Cea.</i> Alalá. MV 3:114..... | 439 |

| | |
|---|-----|
| <i>Salve, Rosalía</i> . MV 3:115 | 441 |
| <i>Señor San Amaro</i> . MV 3:116 | 444 |
| <i>Arrorrou</i> . Canzón de berce. MV 3:117 | 445 |
| <i>Se chover, deixa chover...</i> MV 3:118 | 446 |
| <i>Alaláa... de Pontevedra</i> . MV 3:119 | 447 |
| <i>Nevada</i> . MV 3:120 | 447 |
| <i>La madre</i> . MV 3:121 | 447 |
| <i>Si vas á festa de Velle</i> . MV 4:1 | 451 |
| <i>Panadeiriñas de Cea...</i> MV 4:2..... | 453 |
| <i>Alaláa... de Betanzos</i> . MV 4:3 | 457 |
| <i>Carballeira de San Xusto</i> . MV 4:4..... | 458 |
| <i>Alaláa... de Pontevedra</i> . MV 4:5 | 460 |
| <i>Canto de Espadela (Amoeiro, Orense)</i> . MV 4:6..... | 461 |
| <i>Canto de pandeiro (Orense)</i> . MV 4:7 | 462 |
| <i>Canto popular</i> . MV 4:8..... | 463 |
| <i>Canto popular antigo</i> . MV 4:9..... | 464 |
| <i>Unha vez caín no río</i> . MV 4:10..... | 465 |
| <i>¡¡Alaláa!! de Amoeiro (Orense)</i> . MV 4:11 | 466 |
| <i>Canto de arrieiro</i> . MV 4:12 | 468 |
| <i>Ruada</i> . MV 4:13 | 469 |
| <i>Canto d'a vendimia</i> . MV 4:14..... | 470 |
| <i>Ruada de Amoeiro (Amoeiro, Orense)</i> . MV 4:15 | 471 |
| <i>Pandeirada</i> . MV 4:16 | 472 |
| <i>A Redonda (Baile antigo)</i> . MV 4:17 | 472 |
| <i>Ruada</i> . MV 4:18..... | 473 |
| <i>Alborada antiga</i> . MV 4:19 | 474 |
| <i>Muiñeira</i> . MV 4:20 | 474 |

| | |
|--|-----|
| <i>Ruada</i> . MV 4:21 | 475 |
| <i>Alaláa</i> . MV 4:22..... | 476 |
| <i>Alaláa de Vilanova</i> . MV 4:23 | 476 |
| <i>Carballeira de San Xusto...</i> MV 4:24..... | 477 |
| <i>Alborada de Rosalía de Castro</i> . MV 4:25..... | 477 |
| <i>Alaláa do Cristal</i> . MV 4:26..... | 487 |
| <i>Escena bailable</i> . MV 4:27..... | 497 |
| Piezas armonizadas: <i>Miña nai, Alaláas y Salayos</i> | 504 |
| <i>Muiñeira para gaita y tamboril</i> . MV 4:28 | 505 |
| <i>Orense</i> . Pasodoble. MV 5:1 | 509 |
| <i>Sobrado</i> . Muiñeira. MV 5:2 | 511 |
| <i>Ilusiones</i> . Valses. MV 5:3 | 513 |
| <i>Suite gallega: Un día n'aldea</i> . MV 5:4..... | 517 |
| <i>Zaera</i> . Pasodoble flamenco. MV 5:5 | 522 |
| <i>Conchita</i> . Foxtrot. MV 5:6..... | 525 |
| <i>A Montañesa</i> . Muiñeira. MV 5:7 | 526 |
| <i>Recordos</i> . Muiñeira. MV 5:8..... | 530 |
| <i>Partagás</i> . Pasodoble. MV 5:9 | 532 |
| <i>Sarita</i> . Vals. MV 5:10 | 535 |
| <i>Danzón</i> . MV 5:11 | 536 |
| <i>Pontevedra</i> . Pasodoble. MV 5:12 | 538 |
| <i>¡¡Ra...!!</i> Pasodoble festivo. MV 5:13 | 540 |
| <i>Auria bella</i> . Muiñeira. MV 5:14..... | 542 |
| <i>María de los Ángeles</i> . Vals. MV 5:15..... | 545 |
| <i>Serranía</i> . Baile-Presentación. MV 5:16 | 547 |
| <i>Espinas y rosas</i> . Pasodoble. MV 5:17..... | 548 |
| <i>Gref-Popeye</i> . Marcha. MV 5:18..... | 551 |

| | |
|---|-----|
| <i>Vals X.</i> MV 5:19..... | 552 |
| <i>Peixe.</i> Galop. MV 5:20..... | 553 |
| <i>Circo.</i> Galop. MV 5:21 | 554 |
| <i>Suite Gallega D'a terra meiga.</i> MV 5:22 | 554 |
| <i>Loña.</i> Galop. MV 5:23 | 561 |
| <i>Caricatura.</i> MV 5:24..... | 561 |
| <i>¡¡Alaláa!</i> Poutpourri sobre motivos gallegos. MV 6:1 | 566 |
| <i>Airiños d'a terra.</i> Poupourrit sobre cantos gallegos. MV 6:2..... | 569 |
| <i>Quero morrer!</i> ... Romanza. MV 6:3 | 569 |
| <i>¡Que tarde tan meiga!</i> Canción gallega. MV 6:4..... | 572 |
| <i>Desengano.</i> Balada. MV 6:5 | 575 |
| <i>¡¡Cantan os galos...!!</i> Canción de albada. MV 6:6 | 577 |
| <i>Nena d'as soledades.</i> Balada. MV 6:7 | 579 |
| <i>Carballiño.</i> Canción. MV 6:8 | 580 |
| <i>Eu xa non durmo sen verte.</i> MV 6:9 | 584 |
| <i>Gratitude.</i> MV 6:10..... | 585 |
| <i>Amor dondiño.</i> Canzón galega. MV 6:11..... | 589 |
| <i>Oferenda.</i> Canzón galega. MV 6:12..... | 590 |
| <i>¿Quen?</i> Canzón galega. MV 6:13 | 593 |
| <i>Encomenda.</i> Doóra. MV 6:14 | 594 |
| <i>O Neno na cuna.</i> Canzón de berce. MV 6:15..... | 596 |
| <i>La flor del kilombo.</i> Couplet-danza. MV 6:101 | 598 |
| <i>La sinrazón de Pierrot.</i> Serenata. MV 6:102 | 599 |
| <i>Se ve y no se toca.</i> MV 6:103 | 601 |
| <i>La Alborada.</i> Canción. MV 6:104..... | 602 |
| <i>Mentira de amor.</i> MV 6:105 | 603 |
| <i>Flor de Pasión.</i> Canción. MV 6:106..... | 604 |

| | |
|--|-----|
| <i>Las Gachís</i> . Schotis. MV 6:107 | 604 |
| <i>Bella mujer</i> . Criolla. MV 6:108 | 605 |
| <i>Recuerdo triste</i> . Canción criolla. MV 6:109 | 606 |
| <i>Mariposa</i> . MV 6:110..... | 607 |
| <i>Brisas Gauchas</i> . Vals criollo. MV 6:111 | 608 |
| <i>Cubana ideal</i> . Son-rumba. MV 6:112..... | 609 |
| <i>Aguas risueñas</i> . Vals-Serenata. MV 6:113 | 612 |
| <i>Himno del 2º Batallón de Zaragoza n.º 30</i> . MV 7:1 | 614 |
| <i>Gavota</i> . MV 7:2..... | 615 |
| <i>Gluty</i> . Corrido. MV 7:3 | 616 |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Fig. 1. Javier Jurado y Pepe Vide en la presentación del libro de <i>Música Coral</i> . Diputación de Ourense, 19 de marzo de 2009 | 45 |
| Fig. 2. Primera página autógrafa de la balada <i>Eu xa non durmo sen verte</i> . Diciembre de 1959. AMV | 73 |
| Fig. 3. Clementina Fernández Vide. 29 de abril de 1928. AMV | 92 |
| Fig. 4. Ágenor Fernández Vide. Sin datar. AMV | 93 |
| Fig. 5. Violín de Vide. AAFG..... | 94 |
| Fig. 6. José Fernández Vide. Ca. 1915. AMV | 97 |
| Fig. 7. José Fernández Vide. Ca. 1924. AMV | 99 |
| Fig. 8. Sara García Limia. Ca. 1924. AMV | 99 |
| Fig. 9. Vide con su esposa e hijo mayor. Abril de 1932. AMV | 103 |
| Fig. 10. Imposición del Distintivo de Oro a Vide por parte del Gobernador Albert. Noviembre de 1953. AMV. | 107 |
| Fig. 11. Entrega del Diploma a Vide. Noviembre de 1962? AMV..... | 108 |
| Fig. 12. Homenaje a Vide en el Orfeón Unión Orensana. Junio de 1980. AMV..... | 109 |
| Fig. 13. Retrato de Vide por Corral Díaz. 1980. AMV..... | 110 |
| Fig. 14. Panteón de directores del Orfeón Unión Orensana en el cementerio de San Francisco..... | 112 |
| Fig. 15. Detalle de la lápida..... | 112 |
| Fig. 16. Retrato de Vide pintado por su nieto José Carlos Fernández Seoane. Agosto de 1986. AMV | 113 |
| Fig. 17. Vide con la partitura de <i>Os teus ollos</i> de Castro «Chané» en el Orfeón. Sin datar. AMV | 115 |
| Fig. 18. De izquierda a derecha, «O Cuco de Velle» y Emilio «Campante», en la taberna de este. Sin datar. AERP..... | 117 |
| Fig. 19. Vide y sus amigos. Sin datar. AERP..... | 117 |
| Fig. 20. Vide con Raimundo Pérez. Sin datar. AMV | 118 |
| Fig. 21. Orquesta Raimundo, con Raimundo Pérez al acordeón. Sin datar | 119 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 22. José Fernández Vide, Sara García Limia e hijos (José, Antonio, Ramón). Ca. 1945. AMV | 120 |
| Fig. 23. Vide con sus hijos José y Ramón, y sus esposas, en una boda. Agosto de 1967. AMV | 121 |
| Fig. 24. Vide, con su hijo Antonio, en el homenaje que se le tributó. Junio de 1980. AMV | 121 |
| Fig. 25. Vide con su hijo Antonio y un grupo de amigos. En el centro, Ramón Otero Pedrayo. Ca. 1980. AMV..... | 131 |
| Fig. 26. Caricatura del Maestro Vide. 1949?. AAFG | 131 |
| Fig. 27. Virgilio Fernández y Conchita Jeremías en la representación de <i>O cego da Xestosa</i> . 1925. ACR..... | 133 |
| Fig. 28. Manuel Fernández Vide y su esposa Lucila. 1952. AMV | 135 |
| Fig. 29. Emilia Bracamonte. Sin datar. AMV | 145 |
| Fig. 30. La canzonetista Pepita Miranda. Comensales en la invitación de Os Enxebres a la artista y a Vide. 20 de abril de 1919 | 147 |
| Fig. 31. La Orquesta Vide. Sin datar. AMV | 152 |
| Fig. 32. La Orquesta Vide. Sin datar. AMV | 152 |
| Fig. 33. La Orquesta Vide. Sin datar. AMV | 153 |
| Fig. 34. Orfeón del Muy Ilustre Centro Gallego, con Vide sentado en el centro. Marzo de 1925 | 159 |
| Fig. 35. Orfeón de la Agrupación Artística Gallega. Marzo de 1925 | 161 |
| Fig. 36. La Tuna Jovellanos de Gijón. Febrero de 1913 | 164 |
| Fig. 37. La rondalla La Troya en 1933..... | 166 |
| Fig. 38. Estudiantina Española. Abril de 1908..... | 168 |
| Fig. 39. La Rondalla Pepito Arriola, de Ferrol y su Comarca. Octubre de 1913..... | 171 |
| Fig. 40. Rondalla del Centro Gallego bajo la dirección de Joaquín Zon. Septiembre de 1946 | 172 |
| Fig. 41. Rondalla del Centro Gallego. 1929..... | 173 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 42. Rondalla del Centro Gallego, incluyendo <i>cello</i> , con Vide dirigiendo. Sin datar. AMV | 174 |
| Fig. 43. Clase de instrumentos de arco y púa. Sin datar | 175 |
| Fig. 44. Rondalla del Centro Gallego con Vide dirigiendo. Sin datar. AMV | 176 |
| Fig. 45. Rondalla del Centro Gallego. Sin datar. AMV | 177 |
| Fig. 46. La estudiantina de la Juventud Montañesa. Marzo de 1926 | 184 |
| Fig. 47. La Rondalla Usandizaga. 1926. AMV | 185 |
| Fig. 48. Aires da Terra. 1913 | 189 |
| Fig. 49. Os Cantores Celtas. 1917..... | 192 |
| Fig. 50. Coro Típico del Muy Ilustre Centro Gallego. Sin datar. AMV | 193 |
| Fig. 51. Coro Típico del Muy Ilustre Centro Gallego. Sin datar. AMV | 194 |
| Fig. 52. Dos integrantes femeninas del Coro Típico y del plantel Concepción Arenal. Marzo de 1930 | 195 |
| Fig. 53. Coro Típico. Tarjeta recuerdo de la función homenaje. Abril de 1932. AMV..... | 196 |
| Fig. 54. Coro Típico de la Agrupación Artística Gallega. 1929 | 198 |
| Fig. 55. Diploma del certamen en honor de Feijóo organizado en Ourense. 1887. OUO-B | 202 |
| Fig. 56. Diploma del certamen organizado por la sociedad La Oliva de Vigo. 1891. OUO- B..... | 203 |
| Fig. 57. Diploma del certamen organizado por la Exposición Regional de Lugo. 1896. OUO-B..... | 204 |
| Fig. 58. El Orfeón en el Certamen de Vigo. 1915. AMV | 208 |
| Fig. 59. Diploma del certamen de Vigo. 1915. OUO-B..... | 209 |
| Fig. 60. El Orfeón en el Certamen de Vigo. 1916. AMV | 209 |
| Fig. 61. El Orfeón Unión Orensana con la bandera del primer premio, ganado en Vigo. 1917 | 210 |
| Fig. 62. Diploma del certamen de Ribadavia en 1916. OUO-B..... | 211 |
| Fig. 63. Socios de la directiva, el director, Florián Coba e instructores del Orfeón Unión Orensana. 1916 | 211 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 64. Diploma del certamen celebrado en Pontevedra en 1926. OUO-B | 214 |
| Fig. 65. El Orfeón con presencia de voces femeninas. Junio de 1933 | 217 |
| Fig. 66. El Orfeón Unión Orensana, Ribada y Vide en Campobeceros. 29 de julio de 1951. AOUO-A..... | 228 |
| Fig. 67. Homenaje a José Fernández Ribada. Julio de 1951. AMV..... | 229 |
| Fig. 68. El Orfeón Unión Orensana. Julio de 1951. AMV..... | 230 |
| Fig. 69. Celebración tras la primera misa del tenor José Fernández Ribada. 24 de junio de 1926. AMV | 231 |
| Fig. 70. Diploma del certamen de Lugo en 1952. OUO-B | 233 |
| Fig. 71. El Orfeón Unión Orensana en Lugo. Junio de 1952. AMV..... | 234 |
| Fig. 72. Ensayos del Orfeón para la festividad de Santa Cecilia. 1953 | 238 |
| Fig. 73. Ribada (izq.) y Vide (der.) en el homenaje tributado por el Orfeón. 18 de noviembre de 1953. AOUO-A..... | 239 |
| Fig. 74. Otros de los homenajeados en el Orfeón. 18 de noviembre de 1953. AOUO-A..... | 239 |
| Fig. 75. Presentación en Santiago. Mayo de 1954. AMV | 240 |
| Fig. 76. Vide con un grupo de cantores en la Prisión Provincial. Sin datar. AMV | 249 |
| Fig. 77. Vide dirigiendo a los veteranos del Orfeón en Santa Eufemia, con su hijo Pepe al órgano. Sin datar. AMV..... | 250 |
| Fig. 78. María Isaura Villaoz. Sin datar. AMV | 255 |
| Fig. 79. Enrique Rey Lorenzo. Sin datar. AMV | 258 |
| Fig. 80. Maruxa Villanueva. Sin datar | 259 |
| Fig. 81. Matilde Lloria con Josefina Bustamante, esposa de Ramón Otero Pedrayo. Sin datar | 260 |
| Fig. 82. Anuncio en prensa del Festival de Os Enxebres | 262 |
| Fig. 83. Os Enxebres da Troya. García Boente aparece, de traje, a la derecha. 1947..... | 263 |
| Fig. 84. Os Enxebres da Troya. García Boente aparece, de traje, en el centro. 1948 | 263 |
| Fig. 85. Partitura de <i>Queixumes dos pinos</i> . AGB..... | 266 |
| Fig. 86. Vide impartiendo una clase de violín en el Centro Gallego. Sin datar. AAFG | 273 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 87. Foto dedicada de G. Mauriz, alumno de Vide. Julio de 1929. AMV | 274 |
| Fig. 88. Tomás Ríos. Sin datar. AMV | 276 |
| Fig. 89. Vide y Ancochea con las alumnas de la Escuela Normal de Maestras. Sin datar. AMV | 282 |
| Fig. 90. Rondalla Los Interrogantes. Juan Corral aparece de pie en la primera fila, descubierto. 1950. AACP | 284 |
| Fig. 91. Rondalla Caballeros de otro siglo. 1951 | 285 |
| Fig. 92. Cartel anunciador del estreno de <i>Miñatos de vran</i> . AMV | 299 |
| Fig. 93. Anverso del programa de mano de la reposición en Ourense de <i>Miñatos de vran</i> . AMV | 302 |
| Fig. 94. Reverso del programa de mano de la reposición en Ourense de <i>Miñatos de vran</i> ... | 304 |
| Fig. 95. Constelación de personajes de <i>Miñatos de vran</i> | 309 |
| Fig. 96. Posible constelación de personajes de <i>Miñatos de vran</i> de Zas..... | 315 |
| Fig. 97. Primera página del libreto autógrafo de Otero Pedrayo de <i>Miñatos de vran</i> | 323 |
| Fig. 98. Constelación de personajes de <i>Proba d'amor</i> | 352 |
| Fig. 99. <i>Carballela</i> | 363 |
| Fig. 100. Inicio del «Dúo cómico». AMV | 363 |
| Fig. 101. Diferencias entre las versiones pianísticas de <i>Aires de España</i> | 371 |
| Fig. 102. Inicio de <i>Los Arenaleses</i> , de Vide. AMV | 376 |
| Fig. 103. <i>Moito te precias</i> . CG, n.º 475..... | 376 |
| Fig. 104. <i>Foliada de Avión</i> . ACG. | 377 |
| Fig. 105. Consola y pedalero del órgano de Santa Eufemia | 396 |
| Fig. 106. Vide y su Coro de Amigos en Santa Eufemia del Centro, con su hijo Pepe al órgano. | 398 |
| Fig. 107. Órgano de la Catedral de Ourense. | 400 |
| Fig. 108. Órgano de la Capilla del Santo Cristo de la Catedral de Ourense | 401 |
| Fig. 109. Comparación entre fuentes a voces mixtas de <i>A yalma triste</i> | 427 |
| Fig. 110. <i>Pandeirada</i> «Si vas á festa de Velle». AMV | 452 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 111. <i>Cando vou polo camiño</i> . CG..... | 452 |
| Fig. 112. <i>Cantar de Arrieiro de Santiago</i> . Coruña. ACG. | 453 |
| Fig. 113. <i>Panadeiriñas de Cea</i> . AMV | 454 |
| Fig. 114. <i>Panadeiriñas de Cea</i> . CG n.º 368..... | 454 |
| Fig. 115. <i>Alalá de Cea</i> . ACG. | 454 |
| Fig. 116. <i>Non quero berzas con unto</i> . CFP n.º 101..... | 456 |
| Fig. 117. <i>Panadeiriñas de Cea</i> . CG n.º 120 | 457 |
| Fig. 118. <i>Si quieres que o carro cante</i> . CG n.º 356..... | 457 |
| Fig. 119. <i>Alalá de Betanzos</i> . AMV | 458 |
| Fig. 120. <i>Anque che son das Mariñas</i> . CG n.º 70 | 458 |
| Fig. 121. <i>Carballeira de San Xusto</i> . AMV | 459 |
| Fig. 122. <i>Carballeira de San Xusto</i> . CG n.º 133 | 459 |
| Fig. 123. <i>Alalá de Amoeiro</i> . ACG..... | 459 |
| Fig. 124. <i>A rola que enviudou</i> . AMV..... | 460 |
| Fig. 125. <i>A rula que enviudou</i> . CG n.º 128 | 460 |
| Fig. 126. <i>Alalá da Ulla</i> . ACG | 461 |
| Fig. 127. <i>Canto de Espadela (Amoeiro)</i> . Orense. AMV | 461 |
| Fig. 128. <i>Non me tires con pedriñas</i> . CG n.º 530..... | 462 |
| Fig. 129. <i>Espadela de Castrelo. (Orense)</i> . ACG | 462 |
| Fig. 130. <i>Canto de pandeiro (Orense)</i> . AMV | 463 |
| Fig. 131. <i>Tocai ben a pandeireta</i> . CG n.º 705..... | 463 |
| Fig. 132. <i>Canto popular</i> . AMV | 463 |
| Fig. 133. <i>O sol anda peneirando</i> . CG n.º 137 | 464 |
| Fig. 134. <i>Alalá de Ansemil (Celanova)</i> . ACG..... | 464 |
| Fig. 135. <i>Canto popular antigo</i> . AMV..... | 465 |
| Fig. 136. <i>Adiós, meu homiño</i> . CG n.º 333 | 465 |
| Fig. 137. <i>Canto antigo da Cañiza (Pontevedra)</i> . ACG..... | 465 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 138. <i>Largo</i> . AMV | 466 |
| Fig. 139. <i>Adiós, adiós Bergantiños</i> . CG n.º 60 | 466 |
| Fig. 140. <i>Alalá Bergantiñán</i> . ACG | 466 |
| Fig. 141. <i>Alalá de Amoeiro (Orense)</i> . AMV | 467 |
| Fig. 142. <i>Ó rubila i ó baixala</i> . CG n.º 74 | 467 |
| Fig. 143. <i>Alalá de Quintela</i> . Orense. ACG | 468 |
| Fig. 144. <i>O cantar do Arrieiro</i> . AMV | 468 |
| Fig. 145. <i>Canto de arrieiro de Carballino</i> . Orense. ACG | 469 |
| Fig. 146. <i>Ruada</i> . AMV | 469 |
| Fig. 147. <i>Foliada de Muxía</i> . La Coruña. ACG | 470 |
| Fig. 148. <i>Canto d'a vendimia</i> . AMV | 470 |
| Fig. 149. <i>Vendimai, vendimadoras</i> . CG n.º 533 | 471 |
| Fig. 150. <i>Alalá da Rabaza</i> . Orense. ACG | 471 |
| Fig. 151. <i>Ruada de Amoeiro</i> . AMV | 471 |
| Fig. 152. <i>O amor da costureira</i> . CG n.º 488 | 472 |
| Fig. 153. <i>Pandeirada</i> . AMV | 472 |
| Fig. 154. <i>Por alí ven un camino</i> . CG n.º 704. | 472 |
| Fig. 155. <i>A Redonda (Baile Antigo)</i> . AMV | 473 |
| Fig. 156. <i>Redondas</i> . CMG n.º 347 | 473 |
| Fig. 157. <i>Ruada</i> . AMV | 474 |
| Fig. 158. <i>Alborada antigua</i> . AMV | 474 |
| Fig. 159. <i>Muiñeira</i> . AMV | 475 |
| Fig. 160. <i>Ruada</i> . AMV | 475 |
| Fig. 161. <i>A raíz do toxo verde</i> . CG n.º 451 | 476 |
| Fig. 162. <i>Alaláa de Vilanova</i> . AMV | 476 |
| Fig. 163. <i>Carballeira de San Xusto</i> . AMV | 477 |
| Fig. 164. <i>Alborada de Rosalía</i> . AMV | 480 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 165. Letra de la <i>Alborada de Rosalía</i> . AMV | 481 |
| Fig. 166. <i>Alborada de Rosalía</i> | 484 |
| Fig. 167. <i>Alborada de Rosalía</i> en la versión de Vide | 486 |
| Fig. 168 . <i>Alaláa... d'o Cristal</i> . AMV..... | 488 |
| Fig. 169. <i>Alalá de Vilanova</i> . ACR. | 488 |
| Fig. 170. <i>Alalá de Vilanova</i> . ACG | 489 |
| Fig. 171. Letras del <i>Alalá de Vilanova</i> , recogidas por Virxilio Fernández. ACR..... | 490 |
| Fig. 172. <i>Alalá do Cristal</i> , versión a voces. Julio de 1925. AMV | 491 |
| Fig. 173. <i>Alalá d'o Cristal</i> . Cuadernillo de Os Enxebres da Troya. AGB..... | 493 |
| Fig. 174. <i>Alalá do Cristal</i> . Copia de Juan B. García Boente. AGB..... | 496 |
| Fig. 175. <i>Pandeirada da Ganceira</i> . ACG | 501 |
| Fig. 176. <i>Escena bailable</i> . AMV..... | 504 |
| Fig. 177. Fragmento de <i>Muiñeira para gaita e tamboril</i> . AMV | 506 |
| Fig. 178. Seguidillas a Vide por los orfeonistas del Unión Orensana. AMV | 556 |
| Fig. 179. Inicio de «Algueirada», 3er mov. de la <i>Suite Galega D'a terra meiga</i> . AMV..... | 557 |
| Fig. 180. <i>Pandeirada de Entrimo</i> . ACG. | 558 |
| Fig. 181. Elvira Ferrero. 1912 | 568 |
| Fig. 182. Portada del libro <i>Carballiño</i> , de Fariña Jamardo..... | 582 |
| Fig. 183. Avelino Díaz y Alfonso Gayoso Frías, en el homenaje al primero, en Buenos Aires..... | 586 |

ÍNDICE DE TABLAS

| | |
|---|-----|
| Tabla 1. Obras de Vide registradas en la SGAE | 62 |
| Tabla 2. Registros de José Fernández Vide en la ACDAM | 65 |
| Tabla 3. Registros de Vicente Fernández Vide en la ACDAM | 65 |
| Tabla 4. Ficha de catalogación | 84 |
| Tabla 5. Programa interpretado por Villanueva en Lugo | 267 |
| Tabla 6. Programa interpretado por Villanueva en Santiago de Compostela | 268 |
| Tabla 7. Categorías del catálogo del Maestro Vide | 295 |
| Tabla 8. Comparación entre el reparto de la fuente del libreto F5 y el programa de mano y prensa | 305 |
| Tabla 9. Esqueleto dramático de <i>Miñatos de vran</i> | 309 |
| Tabla 10. Fuentes del libreto de <i>Miñatos de vran</i> | 320 |
| Tabla 11. Relación de números musicales en las fuentes literarias de <i>Miñatos de vran</i> | 321 |
| Tabla 12. Números de la reducción pianística de <i>Miñatos de vran</i> | 324 |
| Tabla 13. Comparación de las letras de las fuentes en la «Romanza de tenor» de <i>Miñatos de vran</i> | 328 |
| Tabla 14. Comparación de las letras de las fuentes en la Balada de tenor de <i>Miñatos de vran</i> | 328 |
| Tabla 15. Comparación del texto del tenor en el dúo con la soprano de <i>Miñatos de vran</i> | 329 |
| Tabla 16. Distribución de números en las funciones de <i>Miñatos de vran</i> | 333 |
| Tabla 17. Criterios de edición del libreto de Otero Pedrayo de <i>Miñatos de vran</i> | 338 |
| Tabla 18. Criterios de edición de la reducción pianística de <i>Miñatos de vran</i> | 339 |
| Tabla 19. Criterios de edición de la versión orquestal de <i>Miñatos de vran</i> | 340 |
| Tabla 20. Programa del festival benéfico del Orfeón Unión Orensana | 348 |
| Tabla 21. Esqueleto dramático de <i>Proba d'amor</i> | 352 |
| Tabla 22. Fuentes literarias y musicales de <i>Proba d'amor</i> | 355 |
| Tabla 23. Criterios de edición literaria de <i>Proba d'amor</i> | 358 |
| Tabla 24. Criterios de edición de la reducción pianística de <i>Proba d'amor</i> | 359 |

| | |
|--|-----|
| Tabla 25. Criterios de edición de la versión orquestal de <i>Proba d'amor</i> | 360 |
| Tabla 26. Criterios de edición de la «Plegaria» de <i>La Santa de Aguas Santas</i> | 362 |
| Tabla 27. Criterios de edición del «Dúo cómico»..... | 363 |
| Tabla 28. Criterios de edición del «La duda» | 364 |
| Tabla 29. Criterios de edición del «Coplas de Carmela y Lixeiriño» | 364 |
| Tabla 30. Criterios de edición del original de <i>Serenata</i> | 367 |
| Tabla 31. Criterios de edición de la versión para estudiantina de <i>Serenata</i> | 368 |
| Tabla 32. Criterios de edición de las versiones pianísticas de <i>Aires de España</i> | 371 |
| Tabla 33. Criterios de edición de la versión para estudiantina de <i>Aires de España</i> | 372 |
| Tabla 34. Criterios de edición y diferencias entre versiones de <i>A festa d'as Caldas</i> | 373 |
| Tabla 35. Diferencias entre las versiones para piano F1/F2 con la F3 de <i>Los Arenaleses</i> | 379 |
| Tabla 36. Criterios de edición del piano en <i>Los Arenaleses</i> | 380 |
| Tabla 37. Criterios de edición de la versión orquestal de <i>Los Arenaleses</i> | 380 |
| Tabla 38. Criterios de edición de la versión orquestal de <i>Los Arenaleses</i> | 381 |
| Tabla 39. Criterios de edición de la versión para estudiantina de <i>Los Arenaleses</i> | 382 |
| Tabla 40. Criterios de reconstrucción de instrumentos ausentes en la versión para estudiantina de <i>Los Arenaleses</i> | 382 |
| Tabla 41. Criterios de edición de la versión amplia de <i>Posío</i> | 384 |
| Tabla 42. Diferencias relativas a la guitarra de la versión reducida de <i>Posío</i> | 384 |
| Tabla 43. Criterios de edición de <i>Fiestas de oro</i> | 387 |
| Tabla 44. Criterios de edición de la versión para dos guitarras de <i>Violetas</i> | 389 |
| Tabla 45 . Criterios de reconstrucción de la versión pianística de <i>Violetas</i> | 389 |
| Tabla 46. Criterios de edición de la versión para orquestina de <i>Violetas</i> | 390 |
| Tabla 47. Criterios de edición de las fuentes existentes de la versión para estudiantina de <i>Violetas</i> | 390 |
| Tabla 48. Criterios de reconstrucción de los instrumentos faltantes en la versión para estudiantina de <i>Violetas</i> | 391 |
| Tabla 49. Criterios de edición de <i>Bendita sea tu pureza</i> | 404 |

| | |
|---|-----|
| Tabla 50. Criterios de edición de <i>Cor Jesu flagrans</i> | 405 |
| Tabla 51 . Criterios de edición de <i>Villancico pastoril</i> | 407 |
| Tabla 52. Criterios de edición de <i>Tantum ergo</i> (1961) | 409 |
| Tabla 53. Criterios de edición de <i>Villancico ô Neno Xesús</i> | 410 |
| Tabla 54. Comparación entre la letra publicada y la musicada de <i>Pol-os outeiros</i> | 412 |
| Tabla 55. Comparación entre la letra publicada y la musicada de <i>Non dorme o Neno</i> | 413 |
| Tabla 56. Criterios de edición de <i>La tropical</i> | 423 |
| Tabla 57. Comparativa de las dos estrofas de la <i>Serenata romántica</i> | 424 |
| Tabla 58. Criterios de edición de <i>A yalma triste</i> | 429 |
| Tabla 59. Criterios de edición de <i>Saudade</i> | 434 |
| Tabla 60. Criterios de edición de <i>Canto de arrieiro</i> | 437 |
| Tabla 61 . Criterios de edición de <i>Salve, Rosalía</i> | 444 |
| Tabla 62. Letra de la <i>Alborada</i> de Rosalía de Castro..... | 478 |
| Tabla 63. Comparativa entre la <i>Alborada de Rosalía</i> interpretada habitualmente y la versión de Vide | 482 |
| Tabla 64. Criterios de edición de la <i>Muiñeira para gaita y tamboril</i> | 506 |
| Tabla 65. Criterios de edición de la versión pianística de <i>Orense</i> | 510 |
| Tabla 66. Criterios de edición de la versión para piano de <i>Sobrado</i> | 512 |
| Tabla 67. Criterios de edición de la versión para orquestina de <i>Sobrado</i> | 512 |
| Tabla 68. Criterios de edición del guion para banda de <i>Sobrado</i> | 513 |
| Tabla 69. Criterios de edición de la versión pianística de <i>Ilusiones</i> | 515 |
| Tabla 70. Criterios de edición de la versión para banda de <i>Ilusiones</i> | 515 |
| Tabla 71. Criterios de edición de la versión pianística de <i>Un día n'a aldea</i> | 520 |
| Tabla 72. Criterios de edición de la versión orquestal de <i>Un día n'a aldea</i> | 520 |
| Tabla 73. Criterios de edición de las versiones para sexteto de <i>Un día n'a aldea</i> | 522 |
| Tabla 74. Criterios de edición de la versión pianística de <i>Zaera</i> | 523 |
| Tabla 75. Criterios de edición de la versión para banda de <i>Zaera</i> | 524 |

| | |
|--|-----|
| Tabla 76. Criterios de edición de <i>Conchita</i> | 525 |
| Tabla 77. Criterios de edición de la versión pianística de <i>A Montañesa</i> | 528 |
| Tabla 78. Criterios de edición de la versión orquestal de <i>A Montañesa</i> | 528 |
| Tabla 79. Criterios de edición de <i>Recordos</i> | 531 |
| Tabla 80. Criterios de edición de la versión pianística de <i>Partagás</i> | 534 |
| Tabla 81. Criterios de edición de la versión orquestal de <i>Partagás</i> | 534 |
| Tabla 82. Criterios de edición de la parte de saxo de <i>Partagás</i> | 535 |
| Tabla 83. Criterios de edición de la versión pianística de <i>Sarita</i> | 536 |
| Tabla 84. Criterios de edición de la versión pianística del <i>Danzón</i> | 537 |
| Tabla 85. Criterios de edición de la versión para orquestina del <i>Danzón</i> | 537 |
| Tabla 86. Criterios de edición de la versión pianística de <i>Pontevedra</i> | 539 |
| Tabla 87. Criterios de edición de la versión de piano conductor de <i>Pontevedra</i> | 539 |
| Tabla 88. Criterios de edición de la versión para orquestina de <i>Pontevedra</i> | 540 |
| Tabla 89. Criterios de edición de la versión pianística de <i>Ra...!</i> | 541 |
| Tabla 90. Criterios de edición de la versión para orquestina de <i>Ra...!</i> | 541 |
| Tabla 91. Criterios de edición por comparación entre las dos versiones pianísticas de <i>Ra...!</i> | 542 |
| Tabla 92. Criterios de edición de la versión pianística de <i>Auria bella</i> | 543 |
| Tabla 93. Criterios de edición de la versión orquestal de <i>Auria bella</i> | 544 |
| Tabla 94. Criterios de edición de la versión pianística de <i>María de los Ángeles</i> | 546 |
| Tabla 95. Criterios de edición de la versión para orquestina de <i>María de los Ángeles</i> | 546 |
| Tabla 96. Criterios de edición de <i>Serranía</i> | 548 |
| Tabla 97. Criterios de edición de la versión para orquestina de <i>Espinas y rosas</i> | 549 |
| Tabla 98. Criterios de edición de la versión para banda de <i>Espinas y rosas</i> | 550 |
| Tabla 99. Criterios de edición de la versión pianística de <i>Gref-Popeye</i> | 551 |
| Tabla 100. Criterios de edición de las versiones para orquestina de <i>Gref-Popeye</i> | 552 |
| Tabla 101. Criterios de edición de la versión pianística del <i>Vals X</i> | 553 |

| | |
|--|-----|
| Tabla 102 . Criterios de edición de la versión para orquestina del <i>Vals X</i> | 553 |
| Tabla 103. Criterios de edición de la versión pianística de <i>D'a terra meiga</i> | 559 |
| Tabla 104. Criterios de edición de la versión orquestal de <i>D'a terra meiga</i> | 560 |
| Tabla 105. Criterios de edición de <i>Caricatura</i> («Slow»)..... | 562 |
| Tabla 106. Criterios de edición de la versión para orquestina de <i>Alaláa...!</i> | 569 |
| Tabla 107. Comparación entre la letra de «Quixen morrer» y de <i>Quero morrer!...</i> | 570 |
| Tabla 108. Diferencias entre el piano de la fuente manuscrita respecto la autógrafa de <i>¡Que tarde tan meiga!</i> | 574 |
| Tabla 109. Criterios de edición de la versión para voz, violín y piano de <i>¡Que tarde tan meiga!</i> | 574 |
| Tabla 110. Diferencias entre el piano de la fuente apógrafa respecto la autógrafa de <i>Desengano</i> | 577 |
| Tabla 111. Criterios de edición de <i>¡¡Cantan os galos...!!</i> | 579 |
| Tabla 112. Criterios de edición de la versión reducida para orquestina de <i>Gratitude</i> | 588 |
| Tabla 113. Criterios de edición de la versión ampliada para orquestina de <i>Gratitude</i> | 589 |
| Tabla 114. Criterios de edición de <i>Amor dondiño</i> | 590 |
| Tabla 115. Comparación entre el poema y la música de <i>Oferenda</i> | 592 |
| Tabla 116. Criterios de edición de <i>Oferenda</i> | 593 |
| Tabla 117. Criterios de edición de <i>Encomenda</i> | 595 |
| Tabla 118. Texto de <i>La sinrazón de Pierrot</i> | 600 |
| Tabla 119. Criterios de edición de <i>La sinrazón de Pierrot</i> | 601 |
| Tabla 120. Comparación entre el poema y la música de <i>Mariposa</i> | 607 |
| Tabla 121. Comparación entre las dos fuentes para voz y piano de <i>Cubana ideal</i> | 610 |
| Tabla 122. Criterios de edición de la versión para voz y piano de <i>Cubana ideal</i> | 611 |
| Tabla 123. Criterios de edición de la versión para orquestina de <i>Cubana ideal</i> | 612 |
| Tabla 124. Criterios de edición de la versión para voz y piano de <i>Aguas risueñas</i> | 612 |
| Tabla 125. Criterios de edición de la versión para orquestina de <i>Aguas risueñas</i> | 613 |
| Tabla 126. Criterios de edición de la versión para orquestina de <i>Gluty</i> | 616 |

LISTADO DE INFORMANTES

Alberto Abal García, cantante, director de coros y nieto de Juan García Boente.

María Buceta Valcárcel, trabajadora del Museo del Cuartel de San Francisco de Ourense.

Ana Victoria Casanova Oliva, investigadora del Museo Nacional de la Música en La Habana.

Avelino Corral Pérez, hijo de Juan Corral Pajariño.

Juan Corral Pérez, hijo de Juan Corral Pajariño y cantor con Vide.

Vicente Cueva, profesor del Centro Superior Katarina Gurska y violinista en la orquesta del Teatro Real.

Yarelis Domínguez Benejam, en 2007 investigadora del Museo Nacional de la Música en La Habana.

Antonio Fernández García, hijo del compositor.

José Fernández García, hijo del compositor.

Ramón Fernández García, hijo del compositor.

José Antonio García Fernández, directivo del Orfeón Unión Orensana, intermitentemente, desde 1968.

José María González Álvarez, organista de la Santísima Trinidad y exdirector de Coral De Ruada.

Marcos Gómez Moure, investigador.

María Luz González Peña, directora del Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores.

Carlos Arturo Guerra Parra, organista de la Catedral de Cuenca.

Matilde Lloria (Matilde González Palau), poetisa perteneciente al círculo de Ramón Otero Pedrayo.

Marisol Mendive, profesora de Órgano del Conservatorio Profesional de Música de Ourense, directora artística del Ciclo de Órgano y Música Antiga de Xunqueira de Ambía (Ourense) y administradora del blog *Un rato no tubo*.

Albino Núñez Rodríguez, barítono cantor del Orfeón Unión Orensana y del Coro de Amigos, y alumno particular del compositor.

Párroco de la parroquia de San Francisco de Ourense (no quiso dar su nombre).

Enrique Rey Lorenzo, alumno de Vide, tenor solista del Orfeón Unión Orensana y director de coros en Ourense y Vigo.

Manuel Rey Olleros, organista de la Catedral de Ourense.

María Rivero Madriñán, sobrina nieta de Luis Madriñán, libretista de *La santa de Aguas Santas* y presidente del Orfeón en la década de los 40.

Emilio Rodríguez Portabales, hijo de Emilio «Campante», vicepresidente de Coral De Ruada e investigador.

Marcos Sánchez Juncal, encargado del Museo del Cuartel de San Francisco de Ourense.

Crisanto Sanmartín Martínez, director de los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Santiago de Compostela (1962-1966) y de Pontevedra (1966-1967).

Teté Torre Reza, soprano, solista del Orfeón Unión Orensana y otras formaciones corales de mujer dirigidas por Vide, intérprete habitual de sus obras, que desempeñó el papel de Maripepa en la función de *Miñatos de vran* en Ourense en 1959.

Alfonso Villar, cantor de Coral De Ruada, que desempeñó el papel de Faneco en la función de *Miñatos de vran* en Ourense en 1959.

ABREVIATURAS EMPLEADAS Y ENTRADAS (TOTALES) DE PRENSA

| Nombre completo de la publicación | Nombre abreviado | Entradas |
|--|---|----------|
| <i>La Región: diario independiente, de intereses generales, de noticias y avisos</i> | <i>La Región</i> | 407 |
| <i>Diario de la Marina: periódico oficial del apostadero de La Habana</i> | <i>Diario de la Marina</i> | 170 |
| <i>El Pueblo Gallego: rotativo de la mañana</i> | <i>El Pueblo Gallego</i> | 82 |
| <i>La Zarpa: diario de los agrarios gallegos</i> | <i>La Zarpa</i> | 31 |
| <i>Faro de Vigo</i> | <i>Faro de Vigo</i> | 30 |
| <i>Galicia: Revista Semanal Ilustrada. Órgano de la Colonia Gallega y Sociedades Regionales de Cuba</i> | <i>Galicia: revista semanal</i> | 22 |
| <i>El Correo Gallego: diario político de la mañana</i> | <i>El Correo Gallego</i> | 21 |
| <i>Eco de Galicia: revista ilustrada y de información de la colonia gallega en Cuba</i> | <i>Eco de Galicia</i> | 16 |
| <i>Vida Gallega: ilustración regional</i> | <i>Vida Gallega</i> | 13 |
| <i>El Progreso</i> | <i>El Progreso</i> | 12 |
| <i>El Progreso: diario liberal</i> | | |
| <i>La Noche: único diario de la tarde en Galicia</i> | <i>La Noche</i> | 12 |
| <i>El Compostelano. Diario independiente</i> | <i>El Compostelano</i> | 9 |
| <i>Heraldo de Galicia: periódico consagrado a los intereses del pueblo galiciano y paladín de la colonia gallega en Cuba</i> | <i>Heraldo de Galicia</i> | 8 |
| <i>Gaceta de Galicia: diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela</i> | <i>Gaceta de Galicia</i> | 7 |
| <i>El Diario de Pontevedra: periódico liberal</i> | <i>El Diario de Pontevedra</i> | 5 |
| <i>El Eco de Galicia: revista semanal de ciencias, arte y literatura</i> | <i>El Eco de Galicia: revista semanal</i> | 5 |
| <i>El Ideal Gallego: diario católico, regionalista e independiente</i> | <i>El Ideal Gallego</i> | 5 |
| <i>La Correspondencia Gallega: diario de Pontevedra</i> | <i>La Correspondencia Gallega</i> | 5 |
| <i>Nós. Boletín quincenal da cultura galega</i> | <i>Nós</i> | 5 |
| <i>Diario de Galicia: periódico de la mañana, telegráfico, noticiero y de información general</i> | <i>Diario de Galicia</i> | 4 |
| <i>Follas Novas: semanario científico, literario y defensor de la colonia gallega</i> | <i>Follas Novas</i> | 4 |
| <i>La Correspondencia de España: diario universal de noticias</i> | <i>La Correspondencia de España</i> | 4 |
| <i>La Voz de la Verdad: diario católico con censura eclesiástica</i> | <i>La Voz de la Verdad</i> | 4 |

| | | |
|--|---|---|
| <i>A Nosa Terra: boletín quincenal. Idearium das Irmandades da Fala</i> | <i>A Nosa Terra</i> | 3 |
| <i>El Noroeste</i> | <i>El Noroeste</i> | 3 |
| <i>El Norte de Galicia: diario político y de información</i> | <i>El Norte de Galicia</i> | 3 |
| <i>El Regional: diario de Lugo</i> | <i>El Regional</i> | 3 |
| <i>Hoja de Parra: revista festiva.</i> | <i>Hoja de Parra</i> | 3 |
| <i>Labor Gallega: revista decenal ilustrada</i> | <i>Labor Gallega</i> | 3 |
| <i>Noticiero de Vigo: diario independiente de la mañana</i> | <i>Noticiero de Vigo</i> | 3 |
| <i>O Tío Marcos d'a Portela</i> | <i>O Tío Marcos d'a Portela</i> | 3 |
| <i>ABC</i> | <i>ABC</i> | 2 |
| <i>Álbum literario: revista semanal de literatura, ciencias y arte</i> | <i>Álbum literario</i> | 2 |
| <i>El Correo de Galicia: Diario independiente de avisos y noticias</i> | <i>El Correo de Galicia</i> | 2 |
| <i>El Eco de Santiago: diario independiente</i> | <i>El Eco de Santiago</i> | 2 |
| <i>El Progreso: semanario independiente</i> | <i>El Progreso: semanario independiente</i> | 2 |
| <i>Galicia: revista quincenal ilustrada</i> | <i>Galicia: revista quincenal</i> | 2 |
| <i>Ideal Gallego: paladín de la cultura, defensor de la colonia gallega de Cuba y órgano oficial del Comité Representativo de Sociedades Gallegas de Instrucción</i> | <i>Ideal Gallego: paladín de la cultura</i> | 2 |
| <i>La Emigración Española</i> | <i>La Emigración Española</i> | 2 |
| <i>La Idea Moderna: diario democrático en Lugo</i> | <i>La Idea Moderna</i> | 2 |
| <i>La Montaña. Revista decenal de la Colonia Montañesa</i> | <i>La Montaña</i> | 2 |
| <i>Suevia: revista ilustrada</i> | <i>Suevia</i> | 2 |
| <i>A Estrada, miscelánea histórica e cultural</i> | <i>A Estrada</i> | 1 |
| <i>A Terra: revista mensual. Órgano del Centro Gallego</i> | <i>A Terra</i> | 1 |
| <i>Coruña moderna: revista semanal</i> | <i>Coruña moderna</i> | 1 |
| <i>Cultura Hispánica</i> | <i>Cultura Hispánica</i> | 1 |
| <i>Diario de avisos de La Coruña</i> | <i>Diario de avisos</i> | 1 |
| <i>Diario de Orense: rotativo de la mañana</i> | <i>Diario de Orense</i> | 1 |
| <i>Eco Artístico</i> | <i>Eco Artístico</i> | 1 |
| <i>El Atlántico</i> | <i>El Atlántico</i> | 1 |
| <i>El Correo de Lugo: periódico de intereses morales y materiales</i> | <i>El Correo de Lugo</i> | 1 |
| <i>El Diario de Galicia: periódico católico e independiente</i> | <i>El Diario de Galicia: periódico católico</i> | 1 |
| <i>El Eco de Galicia: diario de la tarde</i> | <i>El Eco de Galicia: diario de la tarde</i> | 1 |

| | | |
|--|--|---|
| <i>El Eco de Galicia: órgano de los gallegos residentes en las Repúblicas Sud-Americanas</i> | <i>El Eco de Galicia: órgano de los gallegos</i> | 1 |
| <i>El Heraldo de Zamora</i> | <i>El Heraldo de Zamora</i> | 1 |
| <i>El Orzán. Diario independiente</i> | <i>El Orzán</i> | 1 |
| <i>El País: diario republicano</i> | <i>El País</i> | 1 |
| <i>El Pueblo: Diario Republicano de Valencia</i> | <i>El Pueblo: diario republicano</i> | 1 |
| <i>El Salmantino: diario de la tarde</i> | <i>El Salmantino</i> | 1 |
| <i>Galicia: revista regional</i> | <i>Galicia: revista regional</i> | 1 |
| <i>Hoja del lunes (ed. A Coruña)</i> | <i>Hoja del lunes (ed. A Coruña)</i> | 1 |
| <i>La Gacetilla de Santiago: diario de noticias y asuntos</i> | <i>La Gacetilla de Santiago</i> | 1 |
| <i>La ilustración artística: periódico semanal de literatura, artes y ciencias</i> | <i>La ilustración artística</i> | 1 |
| <i>La Revista Popular</i> | <i>La Revista Popular</i> | 1 |
| <i>La Rioja: diario político</i> | <i>La Rioja</i> | 1 |
| <i>La Vanguardia Española</i> | <i>La Vanguardia Española</i> | 1 |
| <i>La Vida Gallega en Cuba</i> | <i>La Vida Gallega en Cuba</i> | 1 |
| <i>La Voz de Galicia</i> | <i>La Voz de Galicia</i> | 1 |
| <i>Mondariz</i> | <i>Mondariz</i> | 1 |
| <i>O Irmandiño: periódico galego, órgano da Irmandade Galeguista do Uruguai</i> | <i>O Irmandiño</i> | 1 |
| <i>Opinión Gallega</i> | <i>Opinión Gallega</i> | 1 |
| <i>Orensano: periódico gallego</i> | <i>Orensano</i> | 1 |
| <i>Revista económica: periódico semanal de estudios económico-político-sociales dedicado a tratar de los intereses morales y materiales de la Isla de Cuba</i> | <i>Revista económica</i> | 1 |

ABREVIATURAS DE ARCHIVOS

AACP. Archivo de Avelino Corral.

AAFG. Archivo de Antonio Fernández García.

AARS. Archivo de Antonio Rey Soto. Biblioteca del Monasterio de San Juan de Poio (Pontevedra).

ABCS. Archivo de Xosé Ramón e Fernández-Oxea (Ben-Cho-Shey). Biblioteca de la Deputación Provincial de Ourense.

ABNE. Archivo de la Biblioteca Nacional de España.

ABMV. Archivo de la Banda de Música Municipal de Vigo.

ABMO. Archivo de la Banda de Música Municipal de Ourense.

ACDAM. Agencia Cubana de Derecho de Autor Musical.

ACR. Archivo de Coral De Ruada.

AEMO. Archivo General de la Administración. Escuela de Magisterio y Anejas de Orense.

AERP. Archivo de Emilio Rodríguez Portabales.

AFCE. Archivo de la Facultad de Ciencias de la Educación de Ourense.

AGB. Archivo de Juan García Boente.

AHO. Archivo Histórico de Ourense.

AIOP. Archivo del Instituto Otero Pedrayo de Ourense.

AJJ. Archivo de Javier Jurado Luque.

AJRF. Archivo de Juan Carlos Rivas Fernández.

AMC. Archivo Municipal de Carballiño.

AMV. Archivo de José Fernández Vide.

ANC. Archivo Nacional de la República de Cuba.

AOUO-A y AOUO-B. Archivos del Orfeón Unión Orensana.

APG. Archivo del Parlamento de Galicia.

ARAG. Archivo de la Real Academia Galega.

ARFG. Archivo de Ramón Fernández García.

AROP. Archivo de Ramón Otero Pedrayo. Fundación Penzol (Vigo).

ASAT. Archivo de la Sociedad Artística La Troya.

CEDOA. Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

RCO. Registro Civil de Ourense.

RTPI. Registro Territorial de la Propiedad Intelectual. Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad Autónoma de Madrid.

SGAE. Sociedad General de Autores y Editores.

ABREVIATURAS DE INSTRUMENTOS Y VOCES

| | |
|----------------------|-----------------------------------|
| A | contralto |
| a-saxofono | saxofón alto |
| B | bajo |
| bandurria | bandurria |
| Bariton | barítono |
| bariton | [fliscorno] barítono |
| bariton-saxofono | saxofón barítono |
| b-cl | clarinete bajo |
| b-trb | trombón bajo |
| cb | contrabajo |
| cl | clarinete |
| cor | trompa |
| euphonium | bombardino |
| fag | fagot |
| fl | flauta |
| fl.picc | flautín |
| flügelhorn | fliscorno |
| gaita | gaita |
| grancassa | bombo |
| guit | guitarra |
| iSol | instrumento solista indeterminado |
| laud | bandurria tenor (laúd español) |
| mandoline | mandolina |
| ob | oboe |
| org (man) | órgano (manualiter) |
| particella per banda | guion para banda de música |
| pf | piano |
| piatti | platos |
| S | soprano |
| s-saxofono | saxofón soprano |
| T | tenor |

| | |
|-----------------|------------------|
| tamboril galego | tamboril gallego |
| tamburello | pandereta |
| tamburino | caja |
| tb | tuba |
| tenor horn | trompa alto |
| timp | timbales |
| tr | trompeta |
| trb | trombón |
| triangolo | triángulo |
| t-saxofono | saxofón tenor |
| V | voz |
| vl | violín |
| vla | viola |
| vlc | violonchelo |

Las transposiciones se indican añadiendo a continuación de la abreviatura la fórmula «in X», donde X es la nota de referencia según la notación del RISM (B|b, E|b, F, etc.).

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

José Fernández Vide (Ourense 1893-1981), conocido popularmente en su ciudad como el «Maestro Vide» (galleguizado actualmente como «Mestre Vide»), compuso una gran cantidad de obras para diversas agrupaciones, labor que compaginó con su trabajo como intérprete de café concierto, docente y director de agrupaciones.

Mi interés por este compositor surgió de forma completamente casual en 1991, tras ser invitado a cenar por el hijo mayor de Vide, José Fernández García («Pepe Vide»), en su domicilio de Ourense, cena a la que también asistió Enrique Rey, alumno y colaborador del compositor. Además de los datos sobre su vida y obra facilitados por ambos informantes, pude conocer el archivo de partituras y escuchar alguna pieza interpretada por Pepe al piano. Poco después, presenté en la Diputación Provincial de Ourense un proyecto para publicar la obra del compositor, con el apoyo de dicho organismo.

En una primera fase de investigación, desde 1993 hasta 2011, transcribí y publiqué varios libros de la obra de Vide, hasta ser consciente, en este segundo y actual período, de la necesidad de ordenar todo lo que conozco sobre él en un único trabajo integrado, en formato de tesis doctoral.



Fig. 1. Javier Jurado y Pepe Vide en la presentación del libro de *Música Coral*. Diputación de Ourense, 19 de marzo de 2009

Esta investigación será útil para los estudiosos interesados en el descubrimiento de compositores que, pese a no ser de gran impacto, conforman una historia que aún no se ha explicado de manera completa. La historia que, partiendo de los movimientos nacionalistas peninsulares tempranos, discurrió a lo largo del siglo XX apoyada sobre discursos identitarios variables, dependientes del momento político por el que transcurrió, y relacionada, en mayor o menor medida, con las diferentes funciones que la música desempeñó en esa época, fuera como entretenimiento o como forma de relación social.

La utilidad musical del estudio viene dada por el valioso aporte a la interpretación que, para diversos repertorios y géneros y enfocado a agrupaciones y solistas variados (incluido él mismo), compuso Vide a lo largo de su extensa y prolífica vida.

Considerando lo descubierto previamente por mí y debido a lo inconexo y variado de lo que he publicado hasta el momento, la presente investigación pretende poner en orden todo lo que hasta hoy ha visto la luz en forma de artículos, comunicaciones y conferencias, ediciones de obras y notas a las grabaciones de intérpretes en las que, como musicólogo, he intervenido. Más allá del aparente, y necesario, trabajo recopilatorio, pretende partir de esa ordenación para descubrir cuáles eran las características compositivas de Vide, así como las circunstancias que le llevaron a obtener un enorme reconocimiento a lo largo de su trayectoria profesional.

A priori, las referencias sobre el Maestro Vide parecen ofrecer la imagen de un profesional, de gran repercusión en la vida cultural y educativa de su ciudad natal, que gozó del reconocimiento de los movimientos regionalistas y nacionalistas de su época (hecho refrendado por su relación con la colonia gallega en Cuba) y, más tarde, del régimen franquista. También resultó ser determinante su producción musical, especialmente la coral, que aún hoy día mantiene cierta presencia en los programas de diferentes agrupaciones de toda Galicia.

Sin embargo, como acontece con otros músicos locales, desde su muerte su memoria cayó progresivamente en el olvido sin razón aparente hasta que inicié la tarea de edición de sus obras y el estudio de sus características, comprometido a través del acuerdo alcanzado con los hijos de Vide y la Diputación Provincial de Ourense, con la que firmé en 1993 un convenio de colaboración consistente en catalogar, editar y publicar la obra del Maestro Vide. A partir de ese momento vieron la luz varios volúmenes con su obra completa, algunas grabaciones, artículos y conferencias, que desencadenaron ciertas muestras de apoyo político (bautizando como Mestre Vide una calle y un colegio). Años después, con motivo del 125 aniversario de su

nacimiento y gracias a la iniciativa de otras personas, se publicó un doble disco con su música pianística y canciones y se descubrió una placa en su casa natal.

A pesar de su reconocimiento en vida, su trabajo y obra son, prácticamente, desconocidos más allá de lo anecdótico y de ciertas publicaciones puntuales. Por ello, esta tesis pretende dar a conocer las composiciones de Vide y explicar las circunstancias que orientaron su profesión y obra contribuyendo, con ello, a su divulgación. Pese a la necesidad de una visión holística que integre su biografía, trabajo y obra, la investigación se decanta, muy especialmente, por la publicación de su obra completa (o, al menos, la localizada hasta el momento), que aparece transcrita informáticamente en los anexos. En el cuerpo de texto, al abordar cada composición, se detallan las decisiones tomadas a lo largo del proceso de edición.

La estructura del trabajo parte de las circunstancias en las que discurrió su vida, a través de las que se descubre el trabajo que Vide desempeñó en tres áreas musicales diferentes, como intérprete, docente y compositor, a cada una de las cuales se asigna un capítulo diferenciado. En el último, más amplio, se dedica un apartado a cada una de sus obras en el que se detalla su historia e interpretación, un análisis somero, las fuentes encontradas (y, derivado de ellas, las versiones realizadas por el autor para diferentes agrupaciones) y los criterios de edición seguidos en cada una de ellas.

I.1 Estado de la cuestión

A la hora de abordar el estado de la cuestión resulta inevitable la autoreferencia, al basarse esta tesis en el profundo conocimiento que he adquirido sobre la figura del Maestro Vide. Por ello, en primer lugar, se recogen mis estudios teóricos o teórico-prácticos realizados sobre el compositor.

El titulado «Inclusión de las composiciones para piano de José Fernández Vide, “Maestro Vide”, en los currículos de las enseñanzas especializadas de música»,¹ lo presenté y defendí en 2004 para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (Suficiencia Investigadora) en la Universidad de Vigo. Su estructura respondió a un doble enfoque, musicológico y pedagógico. El primero, siguiendo la tradición de la musicología histórica, se centró en el estudio biográfico y de las fuentes, descripción y estado de la documentación e inventario completo de las composiciones en el que, por desconocimiento, primé la mera enumeración sobre las respuestas

¹ Javier Jurado Luque, «Inclusión de las composiciones para piano de José Fernández Vide, “Maestro Vide”, en los currículos de las enseñanzas especializadas de música» (trabajo fin de DEA, Universidad de Vigo, 2004).

concretas a inexistentes preguntas de investigación. El segundo, de tipo pedagógico, abordó aspectos epistemológicos relacionados con los estudios de Grado Elemental y Medio de Piano, una explicación general de la estructura de las enseñanzas especializadas de música, una justificación de la necesidad del trabajo y una aplicación didáctica de las obras pianísticas de Vide; en esta, se incluyó el grado y curso al que podría ir dirigida cada una, así como las adaptaciones realizadas con vistas a su empleo en el aula (tales como modificaciones de notas o acordes, añadido de pedalización o interpretación a cuatro manos). Como anexo, figuraba la transcripción de la mayor parte de la obra para piano con las ya mencionadas adecuaciones, pero sin que se registraran los criterios de edición musical seguidos para ellas; sobre las transcripciones se plasmaron, sin más, las modificaciones desde una consideración más próxima a la adecuación didáctica que a la edición crítica.

En el artículo «O Mestre Vide: un compositor galego»,² amplié los aspectos biográficos ya tratados en el trabajo final del DEA, añadiendo la transcripción de dos obras altamente representativas, tanto de la producción de Vide como de la música patrimonial gallega: la muiñeira para piano *A Montañesa* y la balada gallega *Eu xa non durmo sen verte*, sobre letra del poeta Alfonso Gayoso Frías. A pesar de la profusión de datos recogidos, ampliamente documentados, no se entró apenas en la relación que el compositor mantuvo con su entorno, las influencias recibidas o la evolución de su trayectoria. La edición de las obras fue, una vez más, mera transcripción desde los autógrafos de Vide, sin contextualización ni edición crítica. En 2005, y bajo idéntico título, publiqué un resumen de ese mismo estudio biográfico en el magazine divulgativo *Coral De Ruada*.³

En mi tesis doctoral «A lenda de Montelongo: a zarzuela galega como manifestación cultural multidisciplinar na conformación do nacionalismo galego»,⁴ recogí las dos zarzuelas de Vide, *Miñatos de vran* y *Proba d'amor*, como ejemplos de *zarzuela galega* (en gallego). Añadí un extenso estudio sobre las características que, tanto desde el punto de vista literario (y no solo idiomático) como musical y escénico, las hacen representativas del género frente a la «zarzuela de costumbres gallegas» (en castellano). Sin embargo, no se abordan las

² Javier Jurado Luque, «O Mestre Vide: un compositor galego», *Etno-Folk. Revista Galega de Etnomusicología* 1 (2005): 93-118.

³ Javier Jurado Luque, «O Mestre Vide: un compositor galego», *Coral De Ruada* 4 (2005): 7-15.

⁴ Javier Jurado Luque, «A Lenda de Montelongo. A zarzuela galega como manifestación cultural multidisciplinar na conformación do nacionalismo galego» (tesis doctoral, UAC, 2010). Fecha de lectura, 17 de diciembre de 2010. <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/7348>

motivaciones que pudieron subsistir en la elección del género por parte del compositor, si bien establezco cuáles de sus características son compartidas con el resto de zarzuelas gallegas.

Mi artículo «Arquetipos femeninos en la zarzuela gallega durante la dictadura de Primo de Rivera»,⁵ reproduce la comunicación leída en el congreso *La violencia de género en el Teatro Lírico Universal*, organizado en 2012 por la Universidad de Oviedo. En él, abordo el papel de la mujer en la zarzuela gallega y en la zarzuela de costumbres gallegas, estableciendo comparaciones al respecto entre ambos géneros. Las dos zarzuelas de Vide aparecen mencionadas, pero sin justificar la relación que este compositor pudo mantener con los movimientos galleguistas activos en la Cuba de su época, ni con la consideración de la mujer en la ideología nacionalista.

«La zarzuela en Galicia durante la dictadura de Primo de Rivera»,⁶ recoge mi comunicación en el Congreso de la Sociedad Española de Musicología de 2012. Una vez más, se mencionan las dos zarzuelas de Vide y su filiación dentro del género de la zarzuela gallega, apuntando una posible relación de Vide con el movimiento de las Irmandades da Fala, que se oponía a la política centralista del dictador. Una profundización en este apartado se hacía necesaria, razón que justifica la inclusión de un epígrafe relativo a Vide y el galleguismo en esta tesis.

En «*Miñatos de vran. Zarzuela galega de Fernández Vide sobre libreto de Otero Pedrayo*»,⁷ analizo el papel que, como libretista, desempeñó el escritor galleguista e integrante de la Xeración Nós, Ramón Otero Pedrayo, al modificar el texto original de esa zarzuela, que había sido escrito en Cuba por Enrique Zas. Dicho artículo dio pie a la preparación en 2021 del estudio de la obra (ampliando las notas iniciales del libro de 2011 que contenía las partituras de las zarzuelas), más el libreto anotado, simplificando las notas por decisiones editoriales.⁸

⁵ Javier Jurado Luque, «Arquetipos femeninos en la zarzuela gallega durante la dictadura de Primo de Rivera». En *Violencia de género en el teatro lírico*, coord. por María Encina Cortizo Rodríguez y Miriam Perandones Lozano (Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2016), 137-148.

⁶ Javier Jurado Luque, «La zarzuela en Galicia durante la dictadura de Primo de Rivera». En *Musicología global, musicología local*, ed. por Javier María López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013), 371-381.

⁷ Javier Jurado Luque, «*Miñatos de vran. Zarzuela galega de Fernández Vide sobre libreto de Otero Pedrayo*», *Grial: revista galega de cultura* 195 (2012): 143-150.

⁸ Ramón Otero Pedrayo y José Fernández Vide, *Miñatos de vran*, ed. por Javier Jurado (Vigo: Galaxia, de próxima aparición).

En la grabación *Mestre Vide. 125 aniversario nacimiento. Obra para piano e canto e piano*,⁹ participo con las notas tituladas «A obra recollida nesta gravación», en la que realizo un recorrido explicativo para cada una de las piezas recogidas en dicho trabajo, añadiendo información somera sobre su génesis y filiación. Previamente a la edición del triple CD, se revisaron las partituras publicadas, facilitándoselas a las intérpretes. Se añadieron otras no publicadas, como la canción *Mentira de amor*, así como la letra (hasta entonces, no localizada) de *La Alborada*. Las notas, breves, debido a su propia naturaleza, recogen datos de interés que merecían ser ampliados y recogidos desde un punto de vista científico y no meramente divulgativo.

En lo respectivo a la relación del compositor con Carballiño, recojo unas notas en mi edición crítica de la canción *Carballiño*,¹⁰ sobre poema de Xosé Fariña Jamardo. La publicación contiene, además de la canción y el texto del poema, otros pertenecientes al escritor y relacionados con este pueblo, así como información sobre la relación que mantuvo Vide con esta villa termal de la provincia de Ourense. A pesar de lo escaso de las notas, y su descontextualización del resto de datos conocidos sobre el Vide de inicios de los 50, años de consagración y éxito, los datos ofrecidos y la documentación gráfica ayudan a entender su relación con este pueblo, así como con el autor del poema y con el promotor de esta relación recíproca, el enseñante Juan Corral Pajariño. Sin embargo, se hacía precisa una ampliación de la información, confrontando los escasos datos recogidos en prensa con los ofrecidos por informantes directos, tanto familiares de Corral como miembros del Orfeón Unión Orensana, que actuó en Carballiño en esas fechas dirigido por Vide. Finalmente, *Mundo Clásico* recoge una breve reseña sobre el estado de mi investigación bajo el título «El Maestro Vide: las múltiples facetas de un músico popular».¹¹

En lo que se refiere a comunicaciones y ponencias sobre el objeto de investigación, además de las ya reflejadas y publicadas, se han impartido las siguientes, basadas, fundamentalmente, en la actualización de los datos biográficos y el catálogo y características de su producción, informaciones que se reflejan en esta tesis: «O mestre Vide: un compositor

⁹ Javier Jurado Luque, «A obra recollida nesta gravación», *Mestre Vide. 125 aniversario nacimiento. Obra para piano e canto e piano*, Anaís Fernández y Noemí Salomón, Inquedanzas sonoras B07MFBHLCW, 2018, CD.

¹⁰ Xosé Fariña Jamardo y José Fernández Vide, *Carballiño. Canción*, ed. crítica de Javier Jurado (Carballiño: Concello do Carballiño, 2019).

¹¹ Javier Jurado Luque, «El Maestro Vide, las múltiples facetas de un músico popular», *Mundo Clásico*, 8 de octubre de 2019, <https://www.mundoclasico.com/articulo/32739/El-Maestro-Vide-las-m%C3%BAltiples-facetras-de-un-m%C3%BAsico-popular>

galego»,¹² «O mestre Vide»,¹³ «Obra e vida do compositor Mestre Vide»,¹⁴ «El Maestro Vide»,¹⁵ «Mestre Vide. Vida y obra».¹⁶ Ninguna de ellas aportó más que una revisión de los datos biográficos y del catálogo de obras. Las ofrecidas en *Música no Claustro* y *Música en Compostela* se ilustraron con la ejecución en directo de *Violetas. Valses para dúas guitarras*. Las celebradas en Ourense posibilitaron contactar con informantes que facilitaron datos acerca de la situación y localización de determinados archivos, así como de personas relacionadas con el objeto de estudio.

Además, cabe mencionar la comunicación no publicada «La construcción de la identidad nacional por los “coros gallegos”: 1916-1931»,¹⁷ en la que abordé, entre otras cuestiones, el papel que desempeñó Vide en los procesos de construcción nacional durante el primer tercio del siglo XX, así como su relación con el nacionalismo de la década de los veinte, responsable de la red de relaciones que llevaron al compositor al Centro Gallego de La Habana, cuya gestión estaba en manos del galleguismo ilustrado.

En la comunicación «Identidad y contexto en la zarzuela galega. El caso de *Miñatos de vran*, de José Fernández Vide»,¹⁸ presentada en el Congreso de la Sociedad Española de Musicología de 2021, realicé una comparación entre las dos versiones de dicha zarzuela (La Habana, 1928, con libreto de Enrique Zas y representación a cargo de las agrupaciones del Centro Gallego, y Ourense, 1959, con libreto revisado por Ramón Otero Pedrayo y representada por Liceo de Arte de Educación y Descanso), así como un estudio del contexto en que se desarrolló cada una.

¹² Javier Jurado Luque, «O mestre Vide: un compositor galego» (conferencia, Sociedad Cultural Cantigas e Flores, Círculo de Bellas Artes de Lugo, 28 de mayo de 2008).

¹³ Javier Jurado Luque, «O mestre Vide» (conferencia, VIII Ciclo de Música no Claustro, Catedral de Tui, 8 de agosto de 2012).

¹⁴ Javier Jurado Luque, «Obra e vida do compositor Mestre Vide» (conferencia, VI Festival Internacional Pórtico do Paraíso, Liceo de Ourense, 20 de febrero de 2013).

¹⁵ Javier Jurado Luque, «*El Maestro Vide*» (conferencia, LVI Festival Internacional Música en Compostela, Hostal de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela, 12 de agosto de 2013).

¹⁶ Javier Jurado Luque, «Mestre Vide. Vida y obra» (conferencia, Centro Cultural Marcos Valcárcel de la Deputación Provincial de Ourense, 23 de octubre de 2018).

¹⁷ Javier Jurado Luque, «La construcción de la identidad nacional por los “coros gallegos”: 1916-1931», *17th Biennial Conference of the International Association for the Study of Popular Music* (comunicación, Universidad Laboral de Gijón, 26 de junio de 2013).

¹⁸ De próxima aparición.

En la comunicación «Cruce de identidades en los aires regionales. *La Alborada* que encargó La Argentinita»,¹⁹ presentada en el VII Encuentro de la Comisión de Música y Artes Escénicas de la Sociedad Española de Musicología en 2022, abordé el contexto que dio lugar a la petición realizada por Encarnación López «La Argentinita» a Vide para que compusiera la canción *La Alborada*, sobre letra de Antonio García Nóvoa «Perniñas», así como el proceso seguido en su edición.

Tras los estudios teóricos desarrollados por mí sobre el compositor, y en lo que se refiere a la transcripción y revisión de partituras que realicé hasta la fecha, la Diputación Provincial de Ourense publicó cuatro volúmenes dedicados, respectivamente, a las piezas para piano, voz y piano, música coral y zarzuelas, agrupados bajo el discutible término de «Obra completa». Tanto el dedicado a la obra pianística²⁰ como el relativo a las canciones²¹ solo contienen las partituras transcritas. En el proceso de revisión intervino el hijo mayor de Vide, que, al considerar como intocables las fuentes, evitó su edición crítica, lo que hizo precisa una intervención editorial posterior y la inclusión de las obras revisadas en los anexos de esta tesis. En el caso de la edición literaria de las canciones en gallego, contenidas en el segundo volumen, la imposibilidad de acceder a la mayor parte de fuentes dio lugar a erratas en la transcripción de las letras (solucionadas en la grabación por el 125 aniversario), pero que no habían sido anotadas en relación con el uso idiomático histórico del gallego ni comparadas con los originales de los poetas, actuaciones precisas incluidas en este trabajo.

El volumen dedicado a la música coral²² comprende un amplio estudio biográfico (revisión de los ya publicados hasta el momento de su publicación, sin aportar nada más), al que se añade un comentario sobre la tipología y génesis de cada una de las obras; en algunos se detectan imprecisiones que exigían una mejora. Además, tal y como acontece en el volumen dedicado a las canciones, urgía una revisión de los textos literarios en gallego.

¹⁹ De próxima aparición.

²⁰ José Fernández Vide, *Obra completa I. Piano*, ed. por Javier Jurado (Ourense: Deputación Provincial, 2003).

²¹ José Fernández Vide, *Obra completa II. Cancións*, ed. por Javier Jurado (Ourense: Deputación Provincial, 2004).

²² José Fernández Vide, *Obra completa III. Música Coral*, ed. por Javier Jurado (Ourense: Deputación Provincial, 2008).

En el volumen dedicado a las zarzuelas²³ se encuentra, además del libreto anotado de cada una, un estudio sobre su composición y características, número por número, junto con la reducción para voz y piano y, en el caso de los pasajes exclusivamente instrumentales del original orquestal, la reducción pianística. Todo lo relacionado con los datos y el estudio se ha ampliado en la presente investigación incluyendo, además, todo lo estudiado previamente para la correcta edición filológica de los textos, tanto literarios como musicales. En el caso de *Miñatos de vran*, el estudio literario y el de la obra y las circunstancias que la rodearon fueron actualizados para la edición crítica de 2021, proceso que puso en evidencia la necesidad de actuar en idéntico sentido con *Proba d'amor*. Por no disponer en el momento de la edición del volumen de la Diputación más que de un libreto mecanografiado de *Miñatos de vran*, se advirtieron errores en la transcripción al compararlo con el autógrafo de Otero Pedrayo. Además, la orquestación de ambas zarzuelas no había sido publicada aún, limitándose la edición al guion para voz/vozes y piano realizada por el propio Vide.

En lo que se refiere al empleo del término «Obra completa», al no serlo enteramente (pues se dejan fuera de la publicación varias obras), precisa de la edición de todo el repertorio y no de aquel considerado, inicialmente, como el más adecuado (por su calidad y representatividad) tanto por mí como por el portavoz de la familia. Por ello, se realizó el catálogo de la obra del compositor, necesario para llevar a cabo la edición de las obras, así como para contrastar las diferentes versiones existentes de una misma pieza, adaptada para formaciones diversas.

Continuando con la edición de las partituras realizada por mí hasta el momento, la tanda *Violetas. Valses para dúas guitarras*²⁴ incluye un pequeño comentario sobre esta obra y sus características. Sin embargo, en ese momento tan solo obraba en mi poder la transcripción a dos claves de sol con instrumento polifónico, que identifiqué como dos guitarras, y no otras versiones existentes para, por ejemplo, estudiantina, que se hizo preciso editar. En su versión para dos guitarras, *Violetas* ha sido grabada en dos ocasiones, con mi pequeño comentario de índole histórica sobre la obra,²⁵ resumen del recogido en la edición de la partitura; mi aportación sobre la misma tanda de valsos en la otra grabación no aparece firmada, probablemente debido

²³ José Fernández Vide, *Obra completa IV. Zarzuelas*, ed. por Javier Jurado (Ourense: Deputación Provincial, 2011).

²⁴ José Fernández Vide, *Violetas*, ed. por Javier Jurado (Baiona y Santiago de Compostela: Dos Acordes y AGADIC, 2011).

²⁵ Javier Jurado Luque, «Violetas, valsos para dúas guitarras», Fernando Pérez Fernández, *Feel, past fret. Un viaje por las emociones guitarrísticas*, iTinerant Classics iC013, 2014, CD.

a un error del editor técnico.²⁶ A pesar del interés del dúo, clara muestra de la música de salón, la existencia de dos fuentes autógrafas relativas a cuerda pulsada y con diferente instrumentación (dos guitarras frente a estudiantina) deja abierto el interrogante sobre la génesis de la obra y su interpretación (si la de dos guitarras es parte de la obra o bien nueva versión), lo que obligó tanto a ampliar su estudio como a editar las partituras pertinentes para estudiantina.

Aunque no aportan nada a la investigación, ya que se trata de meras partituras sin estudio crítico, cabe reseñar algunas publicadas de forma independiente. Conforman este grupo canciones para voz y piano, música pianística y coral. En cuanto a las primeras, se trata de *Quero morrer!...*, *¡Que tarde tan meiga!*, *Desengano*, *¡¡Cantan os galos...!!*, *Nena d'as soledades*, *Carballiño*, *Eu xa non durmo sen verte*, *Gratitude*, *Amor dondiño*, *Oferenda*, *¿Quen?*, *Encomenda*, *O neno na cuna*, *La Alborada*, *Flor de pasión*, *Bella mujer*, *Recuerdo triste*, *Mariposa*, *Cubana ideal*, *Aguas risueñas* y *La Santa de Aguas Santas*. En lo que respecta a la música pianística, fueron publicadas *A Montañesa*, *Aires de España*, *Auria bella*, *Conchita*, *D'a terra meiga*, *Danzón*, *Espinas y rosas*, *Fiestas de oro*, *Gref-Popeye*, *Ilusiones*, *Los Arenaleses*, *María de los Ángeles*, *Orense*, *Partagás*, *Peixe-Galop*, *Pontevedra*, *Recordos*, *Sarita*, *Serranía*, *Sobrado*, *Un día n'aldea*, *Vals X*, *Violetas*, *Zaera*. Finalmente, vieron la luz las corales *Morriña (Balada)*, *La tropical (Criolla)*, *Serenata de amor*, *Serenata romántica*, *Serenata romántica (para coro de homes)*, *A yalma triste*, *Alaláas*, *Canto de arrieiro*, *Miña nai (Doóra)*, *Miña nai (Doóra, para coro de homes)*, *Panadeiriñas de Cea*, *Saudade*, *Arrorou (canto de berce)*, *Pol-os outeiros*, *Panis angelicus*, *Tantum ergo*, *Tantum ergo (para coro de homes)*, *Gozos a San Francisco*, *O sacrum*, *Cor Jesu flagrans*, *Salve*, *Rosalía*, *Ave María*, *Libera me*, *Domine*, *Villancico*, *Villancico (Panxoliña para coro de homes)*, *Camiñando pra Belén*, *Villancico ô Neno Xesús*, *A Belén camiña*, *Non dorme o Neno* y *Villancico*.²⁷

En relación con las partituras, el libro *Maestro Vide. 12 canciones*,²⁸ recoge las partituras autógrafas de *Oferenda*, *Eu xa non durmo sen verte*, *Gratitude*, *Amor dondiño*, *Quen*, *Carballiño*, *¡¡Cantan os galos...!!*, *Desengano* y las publicadas de *Quero morrer!* y *Nena d'as soledades*. Añade, curiosamente, las corales *Miña nai* y *Morriña*, quizás porque en la presentación del libro se ejecutasen con reducción pianística. No se ha tenido en cuenta esta

²⁶ Samuel Diz Sierpes, *Guitarra clásica galega*, Ouvirmos B0181JMFTU, 2012, CD.

²⁷ José Fernández Vide, ed. por Javier Jurado (León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008). Dado que todas ellas comparten datos de edición, se precisa añadir a esta referencia el título de la pieza en cuestión. Se ha evitado recoger cada una a pie por cuestiones de espacio y operatividad.

²⁸ José Fernández Vide, *Maestro Vide. 12 canciones* (Ourense: La Región, 1990).

publicación dado que emplea fuentes ya consideradas en la de la Diputación Provincial de Ourense.

Cabe ahora recoger en este estado de la cuestión las contribuciones de otros investigadores. El artículo de Villanueva «José Fernández Vide (1893-1981): tópicos identitarios en la figura y la obra de un músico de la emigración»²⁹, además de tratar someramente sobre la relación del compositor con la tradición del villancico gallego y con los movimientos del galleguismo en Ultramar, ofrece el inventario de obras presente en el archivo familiar del compositor. La parte biográfica fue adaptada por el mismo autor dentro del cuadernillo de la ya mencionada grabación *Mestre Vide. 125 aniversario nacimiento. Obra para piano e canto e piano*.³⁰ El inventario aporta datos sobre las obras encontradas en el archivo familiar y las formaciones para las que fueron concebidas. Su importancia y variedad orientan esta investigación en el sentido de no solo realizar un catálogo completo, sino de transcribir y editar justificadamente, en su caso, la integral de la obra localizada.

Un punto de vista más humano y próximo es el presentado por su hijo mayor, José Fernández García, en forma de artículo divulgativo.³¹ En él, además de narrar una serie de anécdotas que retratan el carácter bromista del compositor, evidencia sus dotes humanas y proporciona algunos datos sobre sus orígenes, relaciones familiares y amistades. El interesante lado humano que muestra el relato del hijo, al mismo tiempo el más próximo discípulo de Vide, compensa cierta falta de rigor científico. Similar enfoque humano se encuentra en la contribución de otro de los hijos, Antonio Fernández García, en el ya mencionado triple CD publicado con ocasión del 125 aniversario del nacimiento del compositor.³²

Salomón Saavedra, en sus incipientes investigaciones sobre Vide,³³ recoge la información sobre la vida del compositor presente en el archivo familiar, previamente publicada tanto por

²⁹ Carlos Villanueva Abelairas, «José Fernández Vide (1893-1981): tópicos identitarios en la figura y la obra de un músico de la emigración», *Trans. Revista Transcultural de Música* 8 (2004). <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/199/>

³⁰ Carlos Villanueva Abelairas, «O Mestre Vide», *Mestre Vide. 125 aniversario nacimiento. Obra para piano e canto e piano*, Anaís Fernández y Noemí Salomón, Inquedanzas sonoras B07MFBHLCW, 2018, CD.

³¹ José Fernández García, «Cachondo mental», *Coral De Ruada* 3 (2004): 15-17.

³² Antonio Fernández García, «A personalidade. Trazos do carácter», *Mestre Vide. 125 aniversario nacimiento. Obra para piano e canto e piano*, Anaís Fernández y Noemí Salomón, Inquedanzas sonoras B07MFBHLCW, 2018, CD.

³³ Noemí Salomón Saavedra, «Mestre Vide: a banda sonora da xeración Nós», *Symphonia VI. Revista do Conservatorio Superior de Música de Coruña*, 31 de enero de 2021.

Villanueva como por Jurado. Al final de su artículo aborda, sucintamente, la relación de Vide con los poetas de la Xeración Nós, citando a Ramón Otero Pedrayo y Eduardo Blanco Amor.

Finalmente, Jurado y Sanmartín elaboran una pequeña reseña, resumen de lo ya divulgado por el primero de ellos sobre el compositor y respecto a dos obras (la balada *Eu xa non durmo sen verte* y la romanza «Quixen morrer», de la zarzuela *Miñatos de vran*), recogidas en la última de las grabaciones que incluye obras de Vide.³⁴ Desde un punto de vista más general, no centrado exclusivamente en Vide, determinados trabajos han abordado cuestiones de interés para esta investigación.

En su tesis «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936»,³⁵ Costa estudia en profundidad el papel que desempeñó la música en la construcción de la identidad en Galicia. Aunque no hay referencias explícitas a Vide, el trabajo proporciona un punto de partida a la hora de justificar la relación de este compositor con las diversas tendencias del galleguismo y del nacionalismo gallego y, muy concretamente, con lo que supuso la Xeración Nós en Ourense. Sobre la base de ello, se podría explicar el papel desempeñado por Vide en el seno de cada uno de estos movimientos y en diferentes períodos de su vida (o, en su caso, tal y como se presenta en esta investigación, la relación que mantuvo con sus protagonistas).

En *A La Habana quiero ir. Los gallegos en la música de Cuba*,³⁶ Pinheiro Almuinha aborda, de forma general, el papel de los músicos de la emigración en Cuba. Las numerosas referencias a Vide aparecen en otras fuentes ya recogidas, pero, además, el trabajo establece una continuidad entre la labor de los actores (músicos e instituciones) que protagonizaron la vida musical en la capital cubana durante la estancia de Vide. Más que proporcionar nueva información sobre el papel del compositor, abre pistas sobre las motivaciones de su trabajo en la isla, evidenciando cómo recogió el testigo de sus antecesores y asumió el enfoque musical previo de las agrupaciones que dirigió. La contextualización, tanto ideológica como

<https://symphoniarevista.wordpress.com/2021/01/31/mestre-vide-a-banda-sonora-da-xeracion-nos-noemi-salomon/>

³⁴ Javier Jurado Luque y Daniel Sanmartín Nieto, «Notas a la edición», *Saudades d'alborada. Baladas e zarzuelas galegas*, Loli Crespo y Alejo Amoedo, Dos Acordes, 2021, CD.

³⁵ Luis Costa Vázquez, «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936», (tesis doctoral, USC, 1999). Fecha de lectura, 21 de octubre de 1999. *Tesis doctorales 99. Humanidades*, Universidad de Santiago de Compostela, CD-ROM.

³⁶ Ramon Pinheiro Almuinha, *A La Habana quiero ir. Los gallegos en la música de Cuba* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2008), 94.

propagandística, del Centro Gallego atiende a determinados aspectos, de entre los que interesan, sobre todo, los referidos a las sociedades gallegas (como el Centro Gallego o el plantel Concepción Arenal), las agrupaciones (estudiantina, orfeón, coro gallego), la canción gallega de concierto, la zarzuela o la música pianística. A pesar del interés de la contextualización del trabajo de Vide en la tradición musical (y cultural) del Centro Gallego, no queda claro si el papel del compositor destacó sobre el de otros ni, estrictamente, cuál fue el que desempeñó socialmente, si se limitó al ámbito de la emigración o trascendió hasta la sociedad cubana de su tiempo. Tampoco se abordan los motivos por los que Vide decidió emprender regreso a España en 1932, a pesar de los éxitos alcanzados y lo estable de su posición en La Habana.

En un sentido más amplio, en su artículo «La música en la colectividad gallega de La Habana (1902-1936)»,³⁷ Garbayo Montabes aborda la función de la música en el colectivo gallego de La Habana en una franja temporal que incluye los años en que Vide trabajó allí. Aunque la referencia al compositor es pasajera, la situación previa a su llegada y el papel desempeñado por José Castro «Chané», autor cuya influencia en Vide se retoma en esta tesis, se presentan de manera precisa y clara.

En «Los músicos gallegos de la emigración a Cuba»,³⁸ Villanueva Abelairas estudia el papel desempeñado por el Centro Gallego de La Habana y las generaciones de músicos que desarrollaron su labor en él, deteniéndose en mayor medida en José Castro «Chané» y en Vide, a quien relaciona con la tradición del villancico gallego y del que recoge un listado de obras. Sus conclusiones inciden en la importancia de la emigración en el concepto de galleguidad y en la importancia del Centro Gallego y el movimiento coral gallego en Cuba, además de ordenar las generaciones de músicos gallegos (y, de forma destacada, orensanos) que ejercieron su labor en la isla.

En «Música gallega en los salones de Orense y de La Habana: José Fernández Vide (1893-1981)»,³⁹ Villanueva actualiza el estado de la cuestión, refiriéndose a las investigaciones de

³⁷ Francisco Javier Garbayo Montabes, «La música en la colectividad gallega de La Habana (1902-1936)». En *A música galega na emigración. IV Encontro O son da memoria*, coord. por Rodrigo Romani (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2009), 107-155.

³⁸ Carlos Villanueva Abelairas, «Los músicos gallegos de la emigración a Cuba». En *Galicia-Cuba: un patrimonio cultural de referencias y confluencias: actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela, 24-26 de marzo 1999*, ed. por Concha Fontenla San Juan y Manuel Silve (Sada-A Coruña: Ediciós do Castro, 2000), 389-403.

³⁹ Carlos Villanueva Abelairas, «Música gallega en los salones de Orense y de La Habana: José Fernández Vide (1893-1981)». En *Música y danza entre España y América (1930-1960). Diplomacia, intercambios y*

Pinheiro, Garbayo y él mismo, aludiendo también tanto a mis investigaciones como a la edición de las partituras que realicé para la Diputación de Ourense. Interesa especialmente para esta investigación la posible influencia que tuvo sobre Vide el recuerdo de uno de sus antecesores, José Castro «Chané», así como la relación del compositor orensano con la música de salón.

El Orfeón Unión Orensana es una de las instituciones a las que Vide estuvo ligado en mayor medida, no solo en lo relativo al coro que, inicialmente, le proporcionó nombre al colectivo, sino a la labor desarrollada como sociedad cultural posteriormente. En *El Orfeón Unión Orensana. Génesis, desarrollo y actualidad*,⁴⁰ Bande y Taín abordan la historia de la agrupación, con mención a una serie de actuaciones y actividades culturales, así como a los músicos que ejercieron la dirección artística. Aunque ofrece datos de interés, no está en absoluto documentado. Vide aparece mencionado en el cuadro de directores en dos períodos diferentes, pero no se determina el papel que ejerció en ellos, ni se hace hincapié en los éxitos que alcanzó en los inicios de la década de los cincuenta. Tampoco se hace eco de las otras muchas ocasiones en las que Vide se encontró al frente de la agrupación.

Rodríguez Bello, en *El Orfeón Unión Orensana, un espacio de formación musical de 1887 a 1957*,⁴¹ tras situar a la agrupación dentro de los movimientos orfeonísticos internacional y español, aborda los premios conseguidos por la agrupación y resalta su papel formativo musical de la sociedad, clave en la sociedad orensana, hasta la fundación del Conservatorio de la ciudad en 1957. La atención al papel de Vide es destacada, especialmente en lo referente al período de los años cincuenta, en que se incorporaron definitivamente voces de mujer, y en relación con el papel desarrollado por su colaborador, Enrique Rey, instructor de la cuerda de tenores y director de varias agrupaciones femeninas. Los datos proporcionados, aunque documentados, son escasos debido a la propia naturaleza del trabajo, pero útiles, ya que corroboran otros obtenidos en investigaciones previas y que pueden ser ampliados a través de la consulta en prensa y en las actas del Orfeón.

transferencias, ed. por Gemma Pérez Zalduondo y Beatriz Martínez del Fresno (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2021), 319-348.

⁴⁰ Enrique Bande Rodríguez y Carlos Taín Carril, *El Orfeón Unión Orensana. Génesis, desarrollo y actualidad* (Ourense: Orfeón Unión Orensana 1989).

⁴¹ Luz María Rodríguez Bello, *El Orfeón Unión Orensana, un espacio de formación musical de 1887 a 1957* (Ourense: Deputación Provincial, 2007).

La música pianística de Vide se enmarca en la tradición de la «música de salón», categoría estudiada ampliamente en la publicación *El piano en España entre 1830 y 1920*⁴² que, aunque no incluye referencias a Vide, más allá de las citas a mi propia compilación,⁴³ ayuda a comprender el género, dirigido a intérpretes aficionados, hecho que condicionaba su dificultad técnica. Este repertorio incluía gran número de danzas, de salón (en el caso de Vide, valeses y pasodobles), relacionadas con músicas urbanas (galop, foxtrot) o de inspiración folclórica (muiñeiras, jotas, danzón, flamenco). Los estudios al respecto proporcionan un punto de partida que permite profundizar en el estilo de Vide y su forma de asumir este repertorio, no solamente en el ámbito del café concierto, sino a la hora de elaborar arreglos para grandes agrupaciones, orquestinas de café y, con ánimo didáctico, en sus propias clases particulares de piano. Para este mismo entorno del café, Vide compuso obra para canzonetistas y cupletistas.

Una vez recogido el estado de la cuestión, se hace evidente el lógico desequilibrio existente entre los diferentes apartados recogidos en él, hecho justificable al abordar, de forma parcial (y, en ocasiones, a cargo de más de un investigador), el objeto de investigación desde diferentes enfoques. Los escasos estudios biográficos escritos inciden en los mismos aspectos ya recogidos por el propio compositor (como notas de currículum con las que optar a algún puesto de trabajo, mayoritariamente de índole docente), ampliados por su entorno familiar sin garantías de verosimilitud. En gran medida, los investigadores, partiendo de esas notas presentes en el archivo del compositor, recrearon una historia sobre la que no existían datos veraces y que había, necesariamente, que corroborar.

Tampoco quedó del todo clara la relación que Vide mantuvo con el nacionalismo, incluso con los sectores más moderados del galleguismo. Independientemente de la elección de poetas y escritores, así como de círculos culturales con los que se relacionó, habría que demostrar en qué consistió esa relación y qué punto de compromiso fue asumido por el compositor a lo largo de su vida.

Las compilaciones previas de partituras realizadas por mí mismo, a pesar del subtítulo de *Obra completa*, no muestran la totalidad de las piezas ni todas las versiones existentes de una misma. En el caso de la música para café concierto, se obviaron las diferentes versiones de una

⁴² Margarita Viso Soto, «El piano en Galicia». En *El piano en España entre 1830 y 1920*, ed. por José Antonio Gómez Rodríguez (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015), 402-403.

⁴³ José Fernández Vide, *Obra completa I. Piano*, ed. por Javier Jurado (Ourense: Deputación Provincial, 2003).

misma pieza, enfocadas a diferentes formaciones. Tampoco se recogieron algunas consideradas de poca calidad (con un criterio subjetivo) tanto por su hijo mayor como por mí. Además, no se publicaron las pensadas para orquesta ligera (bajo formaciones variadas), estudiantina (exceptuando las corales *Serenata de amor*, *Serenata romántica* y *La Tropical*), banda y orquesta, las basadas en el folclore (creadas para el Coro Típico) ni los arreglos realizados de obras de otros autores. Por todo ello, se considera precisa la transcripción de la obra localizada, que debe ir precedida de su obligada catalogación y estudio de fuentes.

I.2 Objetivos

El objetivo principal de esta investigación es estudiar, catalogar y editar la producción musical de Vide, enmarcándola en el momento y lugar en los que surgió y se interpretó, para lo que se necesita contextualizar su vida y obra.

Como objetivos específicos, esta tesis se plantea los siguientes:

- Estudiar la biografía de Vide para contextualizar la música del compositor y entender el porqué de su labor.
- Descubrir la función que desempeñó en los años de emigración en Cuba (1928-1932), tanto como compositor como en su papel de director de diversas agrupaciones y del conservatorio del Centro Gallego de La Habana.
- Enmarcar su actividad en diferentes ámbitos (café concierto, dirección de agrupaciones, pianista acompañante, docencia...) para obtener una visión holística de su trabajo e influencias.
- Estudiar su papel como director del Orfeón Unión Orensana, así como el desempeñado al frente de otras agrupaciones de su ciudad.
- Contextualizar su producción en su relación con el galleguismo, desde las Irmandades da Fala hasta el Grupo Nós.
- Catalogar su obra, tanto la original como las versiones y arreglos, y en su caso, establecer la filiación de las diferentes fuentes y versiones de una misma obra.
- Transcribir su obra completa y, cuando sea preciso, justificar las decisiones tomadas al plantear una edición crítica.
- Agrupar en un único trabajo todo lo publicado hasta el momento en forma de pequeñas contribuciones diversas (artículos, comunicaciones, ediciones de

partituras...), actualizándolas y contrastándolas para construir una idea veraz sobre el compositor y su obra.

I.3 Metodología y fuentes

I.3.1 Fases

La metodología siguió tres etapas diferenciadas:

- Investigación bibliográfica, para conformar un marco teórico y conocer el contexto social y cultural en el que Vide se desarrolló, siguiendo el método histórico tradicional de crítica e interpretación de fuentes.
- Consulta del archivo familiar (partituras, datos, correspondencia...), archivos del Orfeón Unión Orensana, archivos particulares y de las bandas municipales de Ourense y de Vigo, así como de periódicos de la época y de informantes vivos (muchos de los cuales fueron contactados a lo largo de las investigaciones previas, aunque hoy ya han fallecido). Se consideró primordial el contacto con investigadores cubanos que aportaron información sobre la estancia del músico en La Habana que, de otra forma, no hubiera sido posible obtener debido a la limitación de consulta, tanto presencial como online, de los archivos.
- Catalogación, edición y análisis de las partituras. Por su complejidad, la metodología de cada una de estas tareas se abordó en un epígrafe propio de esta introducción (I.3.3 y I.3.4).

I.3.2 Fuentes

Se consultó el archivo familiar, partiendo de la colaboración inicial que, desde inicios de los años noventa, se mantuvo con el hijo mayor, ampliado con documentos y partituras que se encontraron en casa de otro de los hijos. Al elevado número de partituras y documentos fotocopiados por parte del hijo mayor durante el período de colaboración conmigo, que dio lugar a la publicación de cuatro volúmenes con la mayor parte de la obra de Vide, más alguna partitura independiente, se añadió la consulta de todo el archivo musical digitalizado. En la actualidad, el archivo del compositor ha pasado de su hijo mayor, ya fallecido, a las dos hijas de este, conservando una de ellas las partituras, y la otra, la mayor parte de las fuentes documentales. La práctica totalidad de obras fue registrada por su hijo Antonio⁴⁴ en el Registro

⁴⁴ Antonio Fernández García, en conversación telefónica con el autor, 14 de octubre de 2021.

Territorial de la Propiedad Intelectual de Madrid, el 23 de julio de 2002.⁴⁵ En el caso de las obras vocales, y dado que los textos no podían ser registrados conjuntamente con la música al estar sujetas a derechos de autoría diferentes, se hizo necesario borrar las letras de las copias depositadas en el registro.⁴⁶

También se encontraron manuscritos de piezas corales de Vide en el archivo personal de Juan García Boente⁴⁷ (AGB), director de Os Enxebres da Troya. En el de Ramón Fernández García (ARFG),⁴⁸ hijo del compositor, se localizó arreglo autógrafo para agrupación de pulso y púa del primer movimiento de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven. En el archivo de la Banda de Música Municipal de Vigo se halló el arreglo para banda de la pianística *A Montañesa*, realizado por Ricardo F. Carreira.

En la visita al Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE),⁴⁹ se localizaron dos partituras autógrafas, de la pieza coral *Morriña. Balada*⁵⁰ y de la canción *Nena das soledades*.⁵¹

La consulta de la obra de Vide registrada en la SGAE⁵² arrojó el siguiente resultado:

Tabla 1. Obras de Vide registradas en la SGAE

| Código de obra | Título | Tipo de título | Autor |
|----------------|---------------------------|----------------|---------------------|
| 4.731.543 | <i>Pontevedra</i> | Original | José Fernández Vide |
| 4.752.636 | <i>Ra</i> | “ | “ |
| 370.103 | <i>A festa das Caldas</i> | “ | “ |

⁴⁵ Las obras se registraron, a nombre de los tres hijos, por Acta de Declaración de Herederos, siguiendo la ordenación familiar realizada por el hijo mayor del compositor, José Fernández García, y con los números de asiento registral siguientes: 1. 16/2004/7456. Canciones. 2. 16/2004/2580. Suites Gallegas. 3. 16/2004/2581. Muiñeiras. 4. 16/2004/2582. *Proba d'amor* (zarzuela). 5. 16/2004/2583. Pasodobles. 6. 16/2004/2584. Valses. 7. 16/2004/2585. *Miñatos de vran* (zarzuela). 8. 16/2004/7458. 9. 16/2004/7459. Música variada. 10. 16/2004/7460. Música litúrgica. «Nota simple informativa. Doc. 09/118139.3/21. Exp. SPR 398/2021». RTPI.

⁴⁶ Antonio Fernández García, en conversación personal con el autor, 12 de marzo de 2022.

⁴⁷ Como *Morriña* o *Alalá do Cristal*.

⁴⁸ Se trata del arreglo para agrupación de pulso y púa del primer movimiento de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven.

⁴⁹ Realizada el día 10 de marzo de 2022.

⁵⁰ «28.203». A lápiz azul se añade la fecha «16-6-50» y los derechos «100%».

⁵¹ «28.204». A lápiz azul se añade la fecha «16-5-50» y los derechos, «50%» a Vide y otro tanto al letrista, Manuel Murguía. Extraña que no coincidan los meses de registro de ambas obras, siendo correlativas y del mismo día, por lo que puede deberse a un error.

⁵² <https://enlinea.sgae.es/RepertorioOnline/>

| | | | |
|-----------|------------------------------------|-------------|---|
| 370.279 | <i>Almendares</i> | “ | “ |
| 370.355 | <i>A Montañesa</i> | “ | “ |
| 370.568 | <i>Los Arenaleses</i> | “ | “ |
| 370.656 | <i>Auria bella</i> | “ | “ |
| 386.878 | <i>Cantiga da Cañiza</i> | “ | “ |
| 416.006 | <i>Espinas y rosas</i> | “ | “ |
| 422.968 | <i>Fiestas de oro</i> | “ | “ |
| 432.967 | <i>Ilusiones</i> | “ | “ |
| 444.865 | <i>María de los Ángeles</i> | “ | “ |
| 467.486 | <i>Recordos</i> | “ | “ |
| 487.356 | <i>Violetas</i> | “ | “ |
| 4.153.335 | <i>Airiños da terra</i> | “ | “ |
| 4.161.150 | <i>Alalá do Cristal</i> | “ | “ |
| 4.161.150 | <i>Alalá do Cristal</i> | Alternativo | “ |
| 4.162.483 | <i>Aires de España</i> | Original | “ |
| 4.222.242 | <i>Alalá</i> | “ | “ |
| 4.306.594 | <i>Caricatura</i> | “ | “ |
| 4.400.966 | <i>Danzón</i> | “ | “ |
| 4.536.734 | <i>Gref y Popeye [Gref-Popeye]</i> | “ | “ |
| 4.703.773 | <i>Panadeiriñas de Cea</i> | “ | “ |
| 4.705.226 | <i>Partagás</i> | “ | “ |
| 4.710.027 | <i>Peixe</i> | “ | “ |
| 4.757.914 | <i>Ras [Ra...!?!]</i> | “ | “ |
| 4.775.012 | <i>Rosio [Posío]</i> | “ | “ |
| 4.786.331 | <i>Salayos</i> | “ | “ |
| 4.796.992 | <i>Sarita</i> | “ | “ |
| 4.814.716 | <i>Sobrado</i> | “ | “ |
| 4.883.370 | <i>Un día n aldea [sic]</i> | “ | “ |
| 4.888.065 | <i>Vals X</i> | “ | “ |
| 4.922.495 | <i>Zacra [Zaera]</i> | “ | “ |
| 4.642.827 | <i>Miñatos de vran</i> | “ | “ |
| 29.576 | <i>Nena das soledades</i> | “ | “ |
| 365.124 | <i>Alborada [La Alborada]</i> | “ | “ |
| 386.715 | <i>Cantan os galos</i> | “ | “ |

| | | | |
|-----------|--|---|---|
| 421.886 | <i>Flor de Pasión</i> | “ | “ |
| 4.234.726 | <i>Ay alma triste [A ialma triste]</i> | “ | “ |
| 4.275.694 | <i>Brisas gauchas</i> | “ | “ |
| 4.375.355 | <i>Cubana ideal</i> | “ | “ |
| 4.521.677 | <i>Las gachís</i> | “ | “ |
| 4.575.575 | <i>La sinrazón del [de] Pierrot</i> | “ | “ |
| 4.635.297 | <i>Mentira de amor</i> | “ | “ |
| 4.636.350 | <i>Mariposa</i> | “ | “ |
| 4.748.013 | <i>Proba de amor [Proba d'amor]</i> | “ | “ |
| 4.752.561 | <i>Que tarde tan meiga</i> | “ | “ |
| 4.799.084 | <i>Saudade</i> | “ | “ |
| 4.800.994 | <i>Serenata de amor</i> | “ | “ |
| 4.802.162 | <i>Se ve y no se toca</i> | “ | “ |
| 4.805.202 | <i>Serenata romántica</i> | “ | “ |
| 4.877.233 | <i>La tropical</i> | “ | “ |
| 4.414.924 | <i>Desengaño [Desengano]</i> | “ | “ |
| 4.252.800 | <i>Bella muñequita</i> | “ | “ |
| 4.762.127 | <i>Recuerdo triste</i> | “ | “ |

De este listado, no se encuentran en el archivo del compositor *Almendares*, *Cantiga da Cañiza* y *Bella muñequita*, mientras que *Caricatura* está incompleta. Tras la consulta al Departamento de Documentación de Obras de la SGAE se comprobó que de *Almendares* y de la *Cantiga da Cañiza* no aparece ningún dato más allá del registro, mientras que de *Bella muñequita* y *Caricatura* solo se conserva la ficha de cartón que se rellenaba al registrar la obra.⁵³

Aunque la búsqueda en los fondos del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de La Habana no arrojó resultado alguno, se encontraron datos en los libros de registro de la Agencia Cubana de Derecho de Autor Musical (ACDAM). Dado que el apoderado de la SGAE, Cándido Galdo, tan solo inscribe en ocasiones el título de la obra, sin autor, se hizo necesario buscar por dicho título en las páginas correspondientes al período de Vide en Cuba, sin obtener

⁵³ María Luz González Peña, en correo electrónico al autor, 10 de marzo de 2022.

resultados.⁵⁴ Sin embargo, la búsqueda por autor llevó a la localización de los siguientes registros:⁵⁵

Tabla 2. Registros de José Fernández Vide en la ACDAM

| Número | Fecha en que se inició | Asunto |
|--------|------------------------|---|
| 13.148 | 1º de julio de 1930 | <i>Proba de Amor</i> , zarzuela. |
| 13.149 | “ | <i>A Montañesa</i> , muneira [sic]. Miguel Gutiérrez y Aguirre, como apoderado del Sr. José Fernández Vide. |
| 13.150 | “ | <i>Partagás</i> , paso-doble [sic]. Id. |
| 13.151 | “ | <i>Los arenaleses</i> , paso-doble. Id. |
| 13.152 | “ | <i>Fiestas de Oro</i> , paso-doble. Id. |

Curiosamente, en el mismo libro se encontraron registros de un Vicente Fernández Vide, que podría ser un hermano del compositor, también emigrado a Cuba. Hay datos de la participación de Vicente como cantor de orfeones en La Habana⁵⁶ y apoyando estudiantinas,⁵⁷ pero no como compositor. Por ello, se planteó la hipótesis de que su hermano José registrara obras a su nombre, por ser de menor calidad, pero más comerciales (con vistas a no empañar su nombre, práctica habitual en muchos otros compositores). Las obras de Vicente se registraron el día 30 de junio de 1930, mientras que las de José lo hicieron al día siguiente:⁵⁸

Tabla 3. Registros de Vicente Fernández Vide en la ACDAM

| Número | Fecha en que se inició | Asunto |
|--------|------------------------|--|
| 13.111 | 30 de junio de 1930 | <i>El Graf</i> , danzón. Vicente Fernández Vide. |
| 13.112 | “ | <i>Capricho</i> , vals. Id. |
| 13.113 | “ | <i>Filarmonía</i> , vals. Id. |
| 13.114 | “ | <i>Murmillos del bosque</i> , fantasía. Id. |
| 13.115 | “ | <i>El sevillano</i> , paso-doble. Id. |

⁵⁴ Ana Victoria Casanova, en correos electrónicos al autor, 21 y 22 de febrero de 2022.

⁵⁵ Secretaría de Agricultura. Negociado de Propiedad Intelectual. Índice de expedientes. [Lo siguiente, añadido a mano]: «Agosto 1928 a junio de 1933, 3», 193.

⁵⁶ «Sociedades Españolas. Su labor en otras masas corales garantiza el éxito inmediato de quienes forman el grupo Saudade», *Diario de la Marina*, 7 de mayo de 1939, 14.

⁵⁷ «Sociedades Españolas. Los montañeses celebrarán una gran excursión», *Diario de la Marina*, 27 de marzo de 1928, 20.

⁵⁸ Secretaría de Agricultura. Negociado de Propiedad Intelectual. Índice de expedientes. [Lo siguiente, añadido a mano]: «Agosto de 1928 a junio de 1933, 3», 191.

La búsqueda de las partituras no fue sencilla, ya que no coincidían los números de inscripción de la ACDAM con los números presentes en el Archivo Nacional de la República de Cuba, hecho que afectaba no solo a las obras de Vide sino a todas las registradas con anterioridad a 1978.⁵⁹ Finalmente, las partituras (excepto *Fiestas de oro*) pudieron ser localizadas físicamente en el ACN, sin que aportasen ninguna información a mayores de lo ya conocido. Las de *A Montañesa*, *Los Arenaleses* y *Partagás* eran ejemplares de las publicadas, mientras que *Proba de amor* [sic] no era sino una copia (incompleta) para el registro, a dos pautas, con la melodía vocal en la mano derecha (sin recoger en ella el piano). En cuanto a las de Vicente, se trataba de guiones, a dos pautas, para el registro de obras de café cantante, cuya grafía no se correspondía con la de José.

Dada la extensa relación que el compositor mantuvo con el Orfeón Unión Orensana, se consideró preciso acceder a sus archivos, lo cual, teniendo en cuenta que esta sociedad cultural ya no existe como tal ni tampoco se mantiene su local original (aunque el coro sí sigue ensayando en el local de otra agrupación), exigió una labor de búsqueda de las personas responsables y de los archivos. A partir de los contactos con antiguos responsables del Orfeón Unión Orensana, se localizaron diversas fuentes:

En el archivo A (AOUO-A) se localizaron los libros de actas de la sociedad de entre 1924 y 1980, libros de cuentas, de entrada y salida de correspondencia, libro de proveedores, lista de socios, registro de socios, un álbum de fotos sin datar y el listado de obras de la biblioteca (que recoge un total de 1.017 títulos), además de diversos programas de actuaciones del coro y correspondencia sin catalogar.

En el archivo B (AOUO-B) se encontró el archivo de partituras del Orfeón y del coro (teniendo en cuenta su volumen, probablemente incompleto), su biblioteca (si bien se ignora si lo recogido es íntegramente la biblioteca original o una parte, ya que habría que comparar la biblioteca del archivo B con el registro situado en el archivo A, operación compleja dado que ambos archivos se ignoran mutuamente), fotografías (con numerosa representación de Vide al frente del coro), programas y correspondencia sin catalogar, así como cuadros y premios conseguidos por el coro (tanto diplomas en papel como trofeos).

⁵⁹ Ana Victoria Casanova, en correo electrónico al autor, 17 de marzo de 2022.

Finalmente, en el Archivo Histórico de Ourense (AHO) se encontraron las actas de entre 1899 y 1903, libro de contaduría e índices de socios (datados en 1901, ordenados los nombres en las categorías de fundadores, de número y eventuales).

Además de estos, se consultaron puntualmente otros archivos, que aparecen reflejados en las fuentes documentales y bibliográficas de esta tesis. Se ha omitido su condición de particulares cuando el nombre del archivo coincidía con el de su propietario; en caso contrario, se especificó su localización exacta. Los documentos se recogieron en nota a pie, concretando su naturaleza, contenido y archivo de procedencia, pero no así en bibliografía, debido a la dificultad de otorgarles un nombre conciso y corto en la entrada bibliográfica final.

La repercusión del compositor en las ciudades en que desempeñó su labor, Ourense y La Habana, encontró reflejo en las fuentes hemerográficas, por lo que se hizo imprescindible su consulta. Para ello, se han empleado tanto archivos digitales como en papel, cuando dicha consulta no fue posible por no estar digitalizado el periódico. En relación con Ourense, resultó altamente determinante el diario local, *La Región* (con 407 registros totales), sobre el que se realizó, en una primera fase, un vaciado correspondiente a los años 1910-1956, 1959 y 1968-1969 sobre fondos físicos. Dichos intervalos se determinaron por la consideración de un joven Vide profesional (diecisiete años) hasta la época próxima a su retiro (con sesenta y tres años), el reestreno de su exitosa zarzuela *Miñatos de vran* (1959) y algunas noticias sueltas pertenecientes a la época de su retiro. Posteriormente, a lo largo de esta investigación, el periódico fue digitalizado e incorporado a la base de datos Galiciana, lo que facilitó su consulta. Con ello, se consiguió seguir su carrera y vida desde los inicios, pero también conocer la repercusión que tuvo en su ciudad desde sus múltiples facetas profesionales (compositor, director de coros, intérprete de café concierto, profesor particular, de instituto y de la Escuela Normal de Maestros).

La consulta de prensa en La Habana resultó mucho más complicada, al no estar digitalizados muchos de los fondos y, además, no encontrarse al alcance de los investigadores no autorizados. En una primera fase (2007) se estableció contacto con Yarelis Domínguez Benejam, investigadora del Museo Nacional de Música, quien facilitó el dato de la destrucción de los fondos del Centro Gallego de La Habana y el proceso seguido en ello. En una segunda fase, el contacto con Ana Victoria Casanova Oliva, del mismo centro, posibilitó una nueva colaboración, gracias a la cual se obtuvieron datos correspondientes a las fechas más determinantes de Vide en Cuba, sugeridos por el investigador teniendo en cuenta las fechas de llegada y partida (1924-1932), así como los acontecimientos más destacados de su estancia en

la isla: concurso de estudiantinas en el teatro Payret (1926), estrenos de sus zarzuelas *Miñatos de vran* y *Proba d'amor* en el Teatro Nacional de La Habana (1928), nombramiento como director del conservatorio del Centro Gallego (1930) y función benéfica en el Teatro Nacional (1932). Todos estos actos, además de otros datos, se encontraron reseñados en el *Diario de la Marina* (sobre todo referentes a los meses de febrero, abril, julio de 1925, marzo de 1926, julio de 1927, octubre de 1928, agosto de 1930 y abril de 1932, obteniendo un total de 168 entradas). La consulta en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica facilitó otros muchos datos.

Además de los dos medios de prensa reseñados, resultaron determinantes *El Pueblo Gallego* (82 entradas), *La Zarpa* (31), *Faro de Vigo* (30), *Galicia: revista semanal ilustrada* (22), *El Correo Gallego* (21), *Eco de Galicia: revista ilustrada* (16), *Vida Gallega* (13), *El Progreso* (12) y *La Noche* (12). Estas y otras muchas publicaciones (hasta un total de 74 medios consultados) aparecen en el índice de entradas de prensa, haciendo constar el nombre completo del periódico o magazine, su nombre abreviado y el número de entradas totales. Aunque el carácter de la mayor parte es de noticiero local, destaca el interés mostrado a la colonia gallega en La Habana, tanto por parte de prensa relacionada con la emigración como en la prensa propiamente cubana. Los periódicos y magazines que reflejan noticias o editoriales se citaron en nota a pie y no en bibliografía, por resultar coincidentes ambas entradas; si incluían artículos con más de una página de extensión se decidió plasmarlos para poder situar el artículo en cuestión. Sí se reflejó, en cambio, cuando constaba una autoría expresa que pudiera orientar sobre el interés de determinado periodista en el objeto investigado.

En menor grado, se consultaron algunas fuentes bibliográficas especialmente referidas al Orfeón Unión Orensana, así como a la obra de escritores ligados a la de Vide, como Ramón Otero Pedrayo, Luis Madriñán Neira, Matilde Lloria, Eduardo Blanco Amor..., que mantuvieron con el compositor un trato directo.

Para cada uno de los informantes personales que pudiera aportar alguna información se diseñó una entrevista personal específica, desarrollada a través de una o varias sesiones, elaborada de forma que respondiera a la relación que cada informante mantuvo con Vide. La información recabada varió de uno a otro, incluyendo aspectos personales (José, Ramón y Antonio Fernández García, hijos del compositor, o Emilio Rodríguez Portabales), relacionados con la dirección de coros (Enrique Rey Lorenzo, Albino Núñez), la interpretación de música para piano y para voz y piano (José Fernández García y Teté Torre), así como para formaciones corales diversas (Teté Torre, José Antonio García Fernández) y su relación con Carballiño (Avelino y Juan Corral Pérez). Además, se consultó sobre los órganos de la ciudad que pudieron

ser interpretados por Vide (Manuel Rey Olleros, José María González Álvarez y Marisol Mendive). Para situar con mayor precisión sobre su actividad, se ha incluido una relación de informantes en las páginas iniciales (ordenados por orden alfabético de apellidos), lo que ha permitido extenderse algo más en su filiación y relación con el objeto de investigación (independientemente de incluir el dato resumido en cada nota a pie).

Se encontraron tan solo dos registros sonoros. El primero, en formato DVD y sin datar,⁶⁰ recoge una interpretación informal al piano de algunas piezas de Vide, a cargo de su hijo mayor, José Fernández García (al que, curiosamente, pasa páginas su hermano Ramón). La grabación, realizada con medios caseros en el Liceo de Ourense, incluye la interpretación de «Un día n'aldea», «Los Arenaleses», «Sarita», «Auria vella», «Ilusiones», «A Montañesa», «Espinas y rosas», «Serranía», «Danzón», «Suite galega D'a terra meiga», «Partagás», «Violetas», «Pontevedra» y «María de los Ángeles». Aunque la interpretación no deja lugar a dudas sobre el alto nivel pianístico que debió alcanzar el popularmente conocido en su ciudad como Pepe «Vide», las condiciones de la grabación y la avanzada edad del ejecutante no permiten extraer conclusiones reseñables, más allá de la confirmación del tempo de las obras, inherente a su género y subgénero.

El segundo, en formato CD,⁶¹ recoge una serie de baladas gallegas de diversos autores, interpretadas por la soprano Teté Torre y «José Fernández G. Vide» al piano. Las pertenecientes a Vide son «Desengano», «¡¡Cantan os galos...!!», «Eu xa non duro sen verte», «Quen» y «Ofrenda» [*sic*]. La interpretación confirma algunas cuestiones relativas al tempo de las piezas y al característico sentido del *rubato* de Vide.

Otras fuentes sonoras más actuales incluyen la interpretación de la versión para dos guitarras de *Violetas*,⁶² así como la mayor parte de las canciones y piezas para piano.⁶³ Estas fuentes se basaron en mi edición de las partituras y, en el caso de las guitarrísticas, recogieron sugerencias interpretativas por mi parte, por lo que no se han considerado a mayores de lo ya recogido en el apartado dedicado a cada obra o versión.

⁶⁰ AMV.

⁶¹ Teté Torre y José Fernández G. Vide, *Doce sono. A nosa lírica*, Edisco XTT-01 MC, 1996, CD.

⁶² Fernando Pérez Fernández. *Feel, past fret. Un viaje por las emociones guitarrísticas*. iTinerant Classics iC013, 2014, CD; Samuel Diz Sierpes. *Guitarra clásica galega*. Ouvirmos B0181JMFTU, 2012, CD.

⁶³ José Fernández Vide. *Mestre Vide. 125 aniversario nacemento. Obra para piano e canto e piano*. Anaís Fernández (soprano) y Noemí Salomón (piano). Inquedanzas sonoras B07MFBHLCW, 2018, CD.

La variedad de tipologías de fuentes empleadas hizo aconsejable el empleo de la citación Chicago nota y bibliografía. No se abreviaron las entradas bibliográficas a pie para facilitar una inmediata correspondencia con la fuente por parte del lector. Se prescindió de añadir la fecha de consulta de las fuentes electrónicas debido a su valor limitado y a que, según este mismo aparato de citas, «la exactitud de tales fechas, una vez registradas, no puede ser verificada fácilmente por los editores ni por las editoriales».

A) Naturaleza de las fuentes

Otra cuestión relacionada con la edición musical parte de la naturaleza de la fuente musical que, como soporte, transmite el texto. Aunque la mayor parte de las partituras encontradas en el archivo de Vide son autógrafas, existen otros tipos de fuentes que se deben tener presentes para establecer una jerarquía en cuanto a la fiabilidad que se les otorga, tales como autógrafos en forma de esbozos, borradores y guiones, así como copias apógrafas, manuscritas y publicadas.⁶⁴

En relación con las fases del proceso compositivo, el archivo del autor no recoge apenas esbozos ni borradores, aparte de lo anecdótico, por lo que apenas se dispuso de datos aclaratorios sobre el proceso de composición seguido. Sin embargo, en las obras líricas de gran formato (zarzuelas), sí empleó guiones para los ensayos, en forma de reducción para voz/voces y piano, que, por su tamaño y disposición, resultaron ser más legibles que la orquestal. Estos guiones ayudaron a aclarar algunos aspectos que resultaban dudosos en el autógrafo orquestal, tales como la colocación de algunos matices dinámicos y agógicos, articulaciones, notas abarcadas por las ligaduras, tempos, etc., así como sobre algunos textos literarios que resultaron de difícil lectura en otras fuentes o bien no coincidentes entre sí.⁶⁵ Caso similar se encontró en versiones de una misma pieza para diferentes formaciones, posibilitando aclarar información contradictoria o inexistente entre ellas o bien entre partes diferentes de una misma versión. Lógicamente, se planteó el mismo caso al tratarse de fuentes diferentes de una misma versión u obra.

En lo que se refiere a las partes sueltas, se comprobó la total correspondencia entre las vocales de las piezas corales y de la partitura general, pero no así entre las del café concierto, especialmente en el caso en el que una misma obra presentara versión para piano solo y otra

⁶⁴ Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici* 1, 2ª ed. (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005), 22-24.

⁶⁵ *Ibid.*

para agrupación diversa sobre piano conductor. En este caso, se optó por unificar la información de las partes con la del piano conductor, cuando dos o más partes contradecían lo presente en el piano. Por otro lado, las partes en música orquestal y para banda facilitaron la correcta colocación de articulaciones, matices, fraseos, etc.

La datación resultó ser un aspecto crucial para la contextualización histórica de las fuentes y el estudio de la evolución del estilo y de los procedimientos compositivos empleados por el autor, por lo que se consideró la relación cronológica entre diferentes versiones de una misma pieza. Sin embargo, esta relación no resultó ser tan evidente como hubiera sido si la datación de las fuentes fuese precisa, ya que Vide asumía la misma fecha para la composición original que para adaptaciones o arreglos sucesivos, hecho que, en principio, podría dificultar el estudio de su evolución estilística. El análisis histórico facilitó la correcta o, en ocasiones, aproximada datación, considerando la adecuación de la obra en cuestión a la agrupación que dirigía en ese momento, el lugar donde se encontraba o el trabajo desempeñado, referencias que precisaron ser refrendadas por otras fuentes de diferente procedencia (epistolares, hemerográficas, orales...), que avalaron la datación y filiación de dichas piezas.

B) Investigación de las fuentes

La investigación de las fuentes se basó en tres etapas: recolección (que supuso la localización, revisión, descripción y transcripción), clasificación y evaluación.⁶⁶

1) Recolección

La localización partió de la búsqueda de archivos que pudieran aportar obras o información sobre ellas, considerando el grueso del archivo familiar custodiado por el hijo mayor del compositor, así como los comentarios y correcciones sobre las obras transcritas informáticamente por mí, datos recogidos en la correspondencia epistolar mantenida con el hijo de Vide a lo largo del período 1997-2001. Algún arreglo fue localizado en el archivo personal de otro de los hijos, Ramón, y facilitado directamente por este. Finalmente, algunas piezas sueltas pudieron ser localizadas en archivos de la Banda de Música Municipal de Vigo, en el archivo personal de Juan García Boente y en el Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores. La búsqueda en los diseminados archivos del Orfeón Unión Orensana no dio lugar a la aparición de partituras, aunque sí de documentación sobre su interpretación (sobre todo, programas de concierto).

⁶⁶ James Grier, *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (Madrid: Akal, 2008), 50-59.

Por la mayoritaria presencia de autógrafos, se planteó la existencia de un texto del compositor del que partir, sin que ello eximiera de su obligatoria revisión, al poder contener errores involuntarios, ambigüedad en la escritura o ausencia de algunas indicaciones que precisen de una edición lo más próxima posible a la voluntad final del autor.⁶⁷

La revisión filológica implicó un análisis de las fuentes, que desveló la mayoritaria presencia de autógrafos, así como el estudio del tipo de papel pautado empleado, coincidente para determinados repertorios y correspondiente a fechas aproximadas (aparentemente, teniendo en cuenta el problema sobre datación de versiones antedicho), además de la escasez de obras publicadas y de apógrafos y manuscritos. En relación con estos, no ha sido posible confirmar la autoría de la totalidad de ellos, si bien sí se han considerado como fuentes fidedignas en ausencia del autógrafo, o bien como complemento suyo a la hora de editar las partituras.

Con relación a las partituras autógrafas, se puede afirmar que el compositor no solo poseía una letra cuidada y legible, sino que la mantuvo, sin apenas variación, a lo largo de toda su vida. Muy pocas presentan tachaduras y, cuando lo hacen, queda perfectamente claro qué es lo que se ha eliminado o sustituido. En varios casos se observan modificaciones realizadas raspando con cuchilla la partitura y reescribiendo por encima.

En la descripción se consideró la identificación de la fuente, que se incluyó en la ficha de cada pieza dentro del apartado «Catálogo» de esta investigación. El estado de conservación de las fuentes es, en términos generales, muy bueno, lo que facilitó su manejo, clasificación y transcripción. La última fase de la localización correspondió a la transcripción y edición, que partió mayoritariamente de las fuentes primarias conservadas.

Ante el repertorio vocal se tomó la letra como parte con la misma importancia que la música, por lo que la edición literaria, que siguió idénticos principios que la musical, requirió atención equivalente.

⁶⁷ Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici* 1, 2ª ed. (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005), 165-179.

Handwritten musical score for the ballad "Eu xa non durmo sen verte" by Alfonso Layoso Frias. The score is dated December 1959 and includes the name of the arranger, José F. Vide. The tempo is marked "Andante". The score is written for voice and piano, with lyrics in Galician. The lyrics are: "Eu xa non durmo sen verte", "San do vol to coa mi te das meus te res", and "de non tes de ir pra ca sa te mo que ver te".

Fig. 2. Primeira páxina autógrafa de la balada *Eu xa non durmo sen verte*. Diciembre de 1959. AMV

2) Clasificación

El material se organizó por géneros y estilos, sin tomar en consideración la ordenación del archivo realizada por el hijo mayor del compositor, que partía de la mezcla de obras para diferentes orgánicos considerando su funcionalidad: canciones, muiñeiras, música litúrgica, música variada, pasodobles, suites gallegas, valeses, música coral y zarzuelas. Como hay pocos arreglos sobre composiciones ajenas, se ha considerado incluirlos al final del correspondiente apartado, haciendo constar la autoría del original.

3) Evaluación

A la hora de evaluar los materiales para su publicación, se optó por incluir todas las obras, eliminando otro tipo de criterio selectivo. Por ello, no se tomó en consideración el criterio del hijo mayor sobre la no publicación de determinadas piezas, que sí se tuvo en cuenta, por cuestiones de derechos, en la edición de las obras por parte de la Diputación Provincial de Ourense. Así, no se planteó como posible selección el filtro de la calidad de las piezas, sea de música o de música y letra, por tratarse mayoritariamente de obras pertenecientes al café cantante, lo que conducía a empleos de ritmos y de textos orientados a dicho fin.

Tampoco se aplicó el criterio familiar de eliminar piezas de dudosa autoría, que afectaba al repertorio de origen folclórico, fuera concebido para coro o para solista con acompañamiento de piano. Si bien algunas piezas parten de melodías populares, hecho inseparable a este tipo de repertorio, el arreglo (vocal, gaitístico o pianístico) resulta propio del compositor y, como tal, fue tenido en cuenta. En cuanto a la originalidad de algunas obras, si bien es cierto que el empleo de giros populares puede evocar géneros y tipos propiamente gallegos, se aplicó idéntico criterio de respetar el arreglo realizado.

C) Filiación stemmatica

La falta de concordancia entre fuentes de un mismo texto musical se limitó a cuestiones de poca importancia y que en ningún caso modificaban grandemente la obra (octavas, no coincidencia de matices dinámicos y agógicos así como de articulaciones, etc.), por lo que no se consideró precisa la elaboración de una tabla genealógica de fuentes (*stemma codicum*), procediéndose a eliminar las fuentes que resultaron ser copias directas idénticas de otras, o bien partes derivadas de ellas (*eliminatio codicum descriptorum*).⁶⁸ Aun así, se siguió el criterio de recoger las diferentes fuentes de una misma obra en su ficha correspondiente y dentro del «Catálogo».

En caso de que existieran varias fuentes con diferencias notables, se recogieron los criterios de edición seguidos, especificando compás o compases y decisiones tomadas, ordenando por voces o instrumentos, según el caso. A la hora de numerar las fuentes, se consideró como F1 la que dio lugar a la edición definitiva, independientemente del lugar que ocupara en la cronología del proceso creativo o de su naturaleza según la autoría (autógrafa, apógrafo o manuscrita).

⁶⁸ James Grier, *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (Madrid: Akal, 2008), 61-88.

Se hizo preciso el *stemma codicum* en el estudio de una de las zarzuelas, *Miñatos de vran*, ante la cantidad y variedad de fuentes, tanto literarias como musicales (en el caso de las primeras, incluso con distintas anotaciones manuscritas sobre diferentes ejemplares de la misma fuente), con vistas a establecer una filiación y datación aproximada que permitiera determinar su validez. En este caso, primó la copia autógrafa del autor que reformó el libreto, Ramón Otero Pedrayo, si bien se realizó cierta aproximación al estema de las fuentes, ninguna de ellas datada.

D) Presentación del texto musical y literario

Al abordar los criterios de edición, se ha tenido en cuenta el interés de Vide por la música vocal, fuera dramática (dos zarzuelas gallegas y una obra teatral en castellano, además de varios números sueltos no asociados a una obra completa concreta), para voz y piano o coral (tanto en gallego como en castellano). Aunque en los textos en castellano no se hizo precisa ninguna adecuación, conviene tener presente que la normativa del gallego ha atravesado determinadas vicisitudes desde la transición del siglo XIX al XX hasta fijar la normativa actual, lo que precisó, en todos los casos, de edición literaria, como se explicará más adelante en este mismo apartado.

En lo que respecta a la música, dentro de las tipologías de edición⁶⁹ y considerando la naturaleza de las fuentes, el período en que fueron compuestas las obras y el tipo de repertorio, se ha primado la futura ejecución del intérprete sobre el estudio del investigador, por lo que se han desechado en primera instancia tanto la edición facsímil como la réplica impresa de la original, favoreciendo una edición interpretativa. Dentro de esta posibilidad, no se consideró el añadido de indicaciones editoriales, supuestamente aclaratorias para la interpretación, por entender que entorpecerían la lectura y, por ello, ejecución. Sin embargo, con vistas a no perder el aparato crítico, se han añadido las aclaraciones pertinentes sobre las decisiones de edición tomadas en cada obra.

En la fijación de cada texto se ha plasmado, en la página inicial y arriba centrado, título completo y subtítulo, si existiese en la fuente. Caso de no coincidencia de alguno de estos entre las fuentes, se optó por la que respondiese a un título característico (por ejemplo, *Gref-Popeye* frente al más general *Marcha*) o pudiera ser justificado en otras fuentes (Gref y Popeye podrían ser humoristas de revista, que hacían entrada en escena sobre una marcha compuesta por Vide). También en la parte superior derecha se han incorporado el nombre y apellidos del compositor,

⁶⁹ Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici* 1, 2ª ed. (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005), 197-200.

sin fechas de nacimiento y muerte (por estar presentes en el estudio), más el nombre y apellidos del editor.

En la superior izquierda, fecha y lugar de composición, si aparece recogido en la fuente. Caso de no disponer del dato, por no aparecer en la fuente musical o en otras fuentes, se añadió un interrogante de cierre. En el mismo lugar, encima y alineado a la izquierda, se recogió la dedicatoria y, también encima y alineado, algún dato que el compositor considerase de interés y que apareciera manuscrito en la fuente (premio, lugar de estreno...).

En todo el repertorio se ha procurado corregir pequeñas erratas debidas a su carácter autógrafa y a la ejecución del propio compositor, que modificaría sobre la marcha los errores de su propia escrita: alteraciones accidentales en progresiones o bien ausentes, unificación de criterios en el empleo de alteraciones de precaución, armaduras, ligaduras no coincidentes en partes, notas no perfectamente definidas en el pentagrama, unificación de articulaciones y matices agógicos y dinámicos, etc.

En la descripción se detectó que, si hay algo que caracteriza la obra de Vide, es su funcionalidad perceptible, sobre todo, en la música compuesta para el espectáculo y en la propia del ámbito del café concierto. Dadas las características del repertorio, no es de extrañar la existencia de más de una versión, que afecta mayoritariamente a la presencia de dos partituras de piano de la misma obra con sutiles diferencias entre ellas: tonalidad, ausencia de algunas voces del piano conductor, voces octavadas, tonalidad..., que llevan a considerar la existencia de una versión para piano solo y otra para orquestina con piano conductor. Probablemente, Vide empleara también las mismas obras pianísticas para sus numerosas clases particulares, además de para su trabajo como pianista de café, lo que justificaría la existencia de dos partituras de piano no coincidentes; en este caso, una de ellas sí se corresponde con las partes de orquestina de café que, en ese momento, dirigía.

Por cuestiones de comodidad interpretativa y analítica, este repertorio se ha editado en partitura general, como si obras de cámara se tratase (y no respetando la forma de edición comercial habitual del género en partes sueltas con piano conductor). Algunas obras pianísticas de concierto presentaban también versión para orquestina de café o bien para grandes agrupaciones (banda o diversas formaciones orquestales), por lo que se han editado como versiones diferentes.

En la música vocal, tanto para voz y piano (de concierto o de café cantante) como para formaciones corales (de diversa tipología), caso de existir un texto previo al musicado,

autógrafo o publicado, se recogieron ambos. En ausencia de fuentes literarias escritas, se optó por el texto literario publicado sobre la premisa de la existencia de una revisión previa del autor o, en su caso, del editor literario. Las fuentes literarias no localizadas se obviaron, teniendo presente la información del hijo mayor de Vide sobre los criterios de elección de textos por parte de su padre (en el sentido de que musicalizaba cualquier texto a petición del autor, independientemente de su calidad, hecho constatable en las canciones en castellano, ya que las canciones en gallego pertenecen siempre a autores reconocidos en este idioma).

Se han editado los textos en gallego respetando el uso de los escritores en su época, y no la normativa actual, justificando debidamente cada decisión asumida. En los casos en los que el compositor realizara alguna modificación del texto original para adecuarlo a la música, se ha optado por plasmar la adecuación de la letra sobre la partitura, transcribiendo aparte la letra original del poeta (cuando fue localizada). Se unificaron aspectos formales (signos de puntuación, castellanismos gráficos, diversos tipos de acentuación...) adaptándolos, en esta ocasión y solo para estos elementos exclusivamente formales, a la normativa oficial actual. Asimismo, los textos en castellano fueron debidamente adaptados en lo que se refiere a aspectos formales (signos de puntuación, acentuación, etc.).

En cuanto a las indicaciones de matiz y de carácter, Vide empleaba indistintamente, además del italiano, el gallego y el castellano, por lo se ha considerado superflua su elección, optando por cuestiones de lógica según la obra tratada.

En las obras de gran formato se ha respetado la formación para las que fueron concebidas añadiendo, en su caso y entre paréntesis en la primera página de la partitura general, los instrumentos sustitutivos de otros poco empleados en la actualidad o caídos en desuso en dichas formaciones. Así, se han unificado las trompas en mi bemol a trompas en fa y se han sugerido actualizaciones del orgánico (cornetines a trompetas, fliscorno barítono a bombardino, saxhorn a bombardino, trombón bajo en fa —entendido como trombón tenor-bajo— a trombón bajo en do, etc.). En relación con el orden de las partes, se han seguido las convenciones modernas cuando entraban en conflicto con la elección del compositor (por ejemplo, en las obras para estudiantina con añadido de flauta, colocando esta en la parte superior y no bajo el laúd, como la solía escribir Vide).

Se ha evitado marcar intervenciones editoriales en el texto en forma de corchetes, notas a pie, exceso de *ossia* o cualquier otro tipo de anotación editorial que pudiera entorpecer la

lectura. Por ello, el aparato crítico de cada obra se ha reflejado, caso de ser preciso, en el apartado destinado a su descripción y características.

I.3.3 Introducción al catálogo

Como paso previo al desarrollo de los criterios de catalogación, se hizo preciso considerar la oportunidad de recoger el catálogo de la obra de Vide o bien un mero inventario. Para ello, necesariamente hubo que recurrir a la archivística. La Real Academia Española de la Lengua recoge como catálogo la «relación ordenada en la que se incluyen o describen de forma individual libros, documentos, personas, objetos, etc., que están relacionados entre sí». ⁷⁰ Por su parte, el *Diccionario de Terminología Archivística* del Ministerio de Cultura lo define como el

Instrumento de referencia en el que, con la finalidad de informar sobre una materia u objeto específico, se describe unidades documentales relacionadas por su autor en razón de una afinidad temática, cronológica, paleográfica o formal o por otro criterio subjetivo establecido de antemano. ⁷¹

En cuanto al inventario, la Real Academia Española lo define como el «asiento de los bienes y demás cosas pertenecientes a una persona o comunidad, hecho con orden y precisión». ⁷² La segunda fuente citada lo considera como el

Instrumento de referencia que describe las series documentales de un fondo, siguiendo su organización y que, por motivos de localización, se encuentran fraccionadas en unidades de instalación. El inventario debe recoger, imprescindiblemente, una introducción histórica explicativa de la evolución del organismo productor de los documentos y el cuadro de clasificación del fondo descrito. Los asientos del inventario recogen la signatura de la unidad de instalación, el nombre de la serie y las fechas que comprende. Debe completarse con los índices correspondientes. ⁷³

Entendido así, aunque catálogo e inventario son instrumentos de referencia, el catálogo incluye un mayor número de elementos, lo que facilita tanto la recogida como la descripción, además de un primer acercamiento analítico, al investigador. Por ello, se ha optado por una

⁷⁰ RAE, *Diccionario de la lengua española*, s. v. «Catálogo». <https://dle.rae.es/?id=7uIPvTT>.

⁷¹ Dirección de los Archivos Estatales, *Diccionario de terminología archivística*, s. v. «Catálogo». <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/dta/diccionario.html>.

⁷² RAE, *Diccionario de la lengua española*, s. v. «Inventario». <https://dle.rae.es/?id=M2v6jgO>.

⁷³ Dirección de los Archivos Estatales, *Diccionario de terminología archivística*, s. v. «Inventario». <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/dta/diccionario.html>.

catalogación, toda vez que un somero inventario aparece en el archivo familiar,⁷⁴ en mi trabajo final para la obtención del DEA⁷⁵ y en el artículo de Villanueva.⁷⁶

Para la catalogación de la obra se utilizaron los instrumentos propios de la investigación archivística y documental, partiendo de la adaptación de las directrices propuestas por el *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM),⁷⁷ concretamente las referentes a su serie A/II. A pesar de referirse a manuscritos musicales de entre 1600 y 1850, sirvió, tras las adaptaciones pertinentes, como base para la elaboración del catálogo. La mayoritaria presencia de autógrafos en el archivo del compositor desaconsejó el empleo del formato MARC 21, si bien se tuvo en cuenta para perfilar algunos campos.⁷⁸

Sobre cada obra, ordenada por géneros establecidos en relación con su orgánico, se realizó un comentario que evidenció las características de la producción de Vide, así como la relación entre piezas, dependiendo de la época de composición, género o funcionalidad. La ficha propuesta por el RISM se divide en apartados, a su vez organizados en tres secciones:⁷⁹

1º. Elementos básicos de descripción:

- Bloque I: Títulos y menciones de responsabilidad.
- Bloque II: Descripción física.

2º Notas:

- Bloque III: Referidas a la mención de responsabilidad (coautor, autor literario, intérpretes...).

⁷⁴ «Relación total de obras». Cuatro páginas mecanografiadas. AMV.

⁷⁵ Javier Jurado Luque, «Inclusión de las composiciones para piano de José Fernández Vide, “Maestro Vide”, en los currículos de las enseñanzas especializadas de música» (trabajo fin de DEA, Universidad de Vigo, 2004).

⁷⁶ Carlos Villanueva, «José Fernández Vide (1893-1981): tópicos identitarios en la figura y la obra de un músico de la emigración», *Trans, Revista transcultural de música* 8 (2004). <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/199/>

⁷⁷ José V. González Valle, Antonio Ezquerro Esteban, Nieves Iglesias Martínez, C. José Gosálvez y Joana Crespi, *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A-II, Manuscritos musicales, 1600-1850)* (Madrid: Arco libros, 1996).

⁷⁸ Nieves Iglesias Martínez e Isabel Lozano Martínez, *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica* (Madrid: Biblioteca Nacional, 2008).

⁷⁹ José V. González Valle, Antonio Ezquerro Esteban, Nieves Iglesias Martínez, C. José Gosálvez y Joana Crespi, *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A-II, Manuscritos musicales, 1600-1850)* (Madrid: Arco libros, 1996), 28.

- Bloque IV: Referidas a los medios de interpretación (relación de instrumentos/voces).
- Bloque V: Otro tipo de información (dedicatoria, fecha de composición, fecha y lugar de estreno, grabaciones...).
- Bloque VI: Relación de contenido, notas bibliográficas e información sobre el ejemplar.

3º Íncipits:

- Literarios (si hubiera). Datos de identificación.
- Musicales. Datos de identificación. Redacción y comentarios.

En el caso de grandes composiciones, como las zarzuelas u otras piezas en varios movimientos, se tomó la obra conjunta como pieza de catálogo y se especificaron las características de cada movimiento. Sobre estas consideraciones, se establecieron los siguientes campos:

- Ficha n.º:

Si existían varias ediciones comerciales, o se apreciaron diferencias significativas en dos o más transcripciones de una misma obra, se confeccionó una ficha para cada una, otorgando el mismo número de ficha a todas ellas y una letra mayúscula correlativa desde la «A».

- Autor:

Se indicaron primero los apellidos y, a continuación, el nombre, añadiendo entre paréntesis las fechas de nacimiento y fallecimiento.

- Autor secundario:

En caso de ser versión, arreglo o transcripción de Vide, se recogió el nombre del autor de la obra, del coautor o bien del autor de la letra. Se especificó su condición de coautor (coau.), compositor original (orig.) o letrista (letr.). Se añadieron entre paréntesis las fechas de nacimiento y muerte en todos los casos.

- Título:

Se colocó primero el título, y después, el subtítulo, separados por punto y seguido. En caso de tratarse de un título dudoso, o de existir más de uno para la misma pieza, se añadió un interrogante cerrado al final.

Se mantuvo idéntico al original el título reflejado, lo cual tuvo relevancia en el caso del gallego, considerando tanto el estado del idioma en la época de cada composición (uso por parte de los escritores, diccionarios gallegos de cada época...) como la decisión de no normativizar los poemas (lo que obligó a mantener el título, por coherencia). En caso de ser preciso se añadió el título normalizado en otro campo, para facilitar las búsquedas; la edición de las obras sí respetó, para el título, la normativa actual, con vistas a facilitar su comprensión a los intérpretes.

En el caso de piezas folclóricas, si no poseían título o bien se representaba tan solo por el movimiento (Largo, Andante, etc.), se recogió como título el primer verso del texto.

- Género y subgénero:

Se tomaron los géneros musicales habituales (música para bailar, canciones, música coral, zarzuelas...), especificando después el subgénero (vals, muiñeira, balada gallega, Tantum Ergo, romanza...).

- Plantilla:

Se utilizaron las abreviaturas que el RISM emplea para los instrumentos y voces, considerando las tesituras instrumentales como *satb* y las vocales como *SATB*. En caso de repetirse alguna, se añadió el ordinal correspondiente (por ejemplo, trombón primero como *trb1º*). En obras orquestales o para banda, caso de constar, se tomó en orden y número por familias orquestales (por ejemplo, 22011 significa dos violines primeros, dos segundos, un violonchelo y un contrabajo, sin violas. Las familias diferentes se separaron por barra oblicua, en orden cuerda, viento-madera, viento-metal, añadiendo las abreviaturas RISM para otros instrumentos).

- Tonalidad:

Se recogió la tonalidad de la obra, fuera o no coincidente con la del íncipit, en notación internacional, haciendo corresponder a los modos mayores letras mayúsculas y minúsculas a las menores, de la forma: A, B, C, D, E, F y G (la mayor, si mayor, do mayor, re mayor...), a, b, c, d, e, f, y g (la menor, si menor, do menor, re menor...). Una *b* o *#* a la derecha de las letras indica que la tonalidad es bemol o sostenida.

- Tempo:

En este apartado se plasmó el tempo del íncipit (*Adagio*, *Allegro*...) o bien otros empleados por el compositor (*Tiempo de Muiñeira*). En caso de modificarse el tempo a lo largo de la composición, se escribió el nuevo a continuación, separado por punto y seguido. Si la obra

se organiza en varios movimientos, los tiempos respectivos aparecen separados por barra oblicua (/).

- Compás y número de compases:

Se plasmó el compás de la obra; si se produjeron cambios de compás, se separaron ambos por punto y seguido. Si el cambio se produjo entre movimientos, se separaron por barra oblicua.

- Íncipit literario:

Refleja, en obras vocales (coral, canciones, zarzuelas), la primera estrofa completa, escrita linealmente y separando los versos por barra oblicua. Respetamos el original salvo error tipográfico o de puntuación. En caso de tratarse de gallego no normativizado, se respetó absolutamente la escritura original, aunque se tratase de una forma arcaica o caída en desuso.

Se decidió obviar el campo correspondiente al íncipit musical, ya que se consideró innecesario reproducir los inicios en partitura y su traducción a códigos numéricos, toda vez que en los anexos de la tesis se adjuntan todas las partituras completas, haciendo prescindible la existencia de cualquier tipo de *Music Information Retrieval*. Además, al ser recurso habitual del compositor versionar una misma obra para diferentes agrupaciones, la información recogida en los diversos íncipits sería reiterativa y poco práctica.

- Lugar y fecha de composición:

Independientemente de lo escrito por el compositor, se adoptó el formato día/mes/año.

- Primera edición:

Se indicó la editorial empleando su nombre social, así como la dirección social, según información aparecida en la partitura. En caso de existir más de una publicación, se consignan todas ellas.

- Lugar y fecha de edición:

Refleja la ciudad donde tuvo, o tiene, su sede la editorial. La fecha de edición, diferente a la de composición, fue consultada a la editora o bien, en obras antiguas, comprobada por el *copyright* de las partituras. En caso de ser preciso, se consultó la bibliografía existente al respecto.⁸⁰ Si no se obtuvo dato alguno más allá del de fecha aproximada (a través de referencias

⁸⁰ José Carlos Gosálvez, *La edición musical española hasta 1936* (Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1995); Nieves Iglesias Martínez, *La música en el boletín de la propiedad intelectual, 1847-1915* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1997).

hemerográficas, por ejemplo), se añadió la abreviatura «ca.» (de *circa*). Si existía más de una publicación, se consignaron los datos de todas ellas.

- Localización:

Se añadió el ítem de dónde se encuentra el original consultado, según las siglas AMV (Archivo Maestro Vide), ABMO (Archivo Banda de Música Municipal de Ourense), AOOU (Archivo del Orfeón Unión Orensana), ARFG (Archivo Ramón Fernández García), AAC (Archivo Avelino Corral), AGB (Archivo García Boente), etc.

- Número de partituras:

Indica cuántas partituras hay de cada (general o partes... Así, «2x vla», por ejemplo, significa que existen dos ejemplares idénticos de viola). El inventario proporciona, además de preservación, información sobre el número de ejecutantes de obras corales y orquestales o, al menos, cuántos sabían leer música en el caso de las corales.

- Formato de las fuentes:

Recoge información sobre el formato y extensión del documento, es decir, de su presentación física (partitura, reducciones o partes), presentación (vertical, apaisado, número de pautas), así como del número de páginas («60p», sesenta páginas). Se ha prescindido de recoger las medidas en centímetros, tanto por no ser fácil una consulta prolongada del archivo de partituras en la actual situación de restricciones sanitarias como por considerarlo innecesario, puesto que la presentación proporciona suficiente información como para establecer una relación entre fuentes.

- Observaciones:

Campo abierto creado para recoger información de diverso tipo (dedicatoria, grabaciones, datos sobre el estreno...).

En caso de ignorar algunos datos de los presentes en los campos, se emplearon las siglas s/d. (sin datos). Cualquier duda surgida a la hora de registrar un campo se resolvió siguiendo las normas del RISM antedichas.

De acuerdo con lo expuesto, el modelo de ficha de catalogación empleado en esta investigación es el siguiente:

Tabla 4. Ficha de catalogación

| | | | |
|------------------------|--|----------------------|--|
| Ficha n.º | | | |
| Autor | | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | | | |
| Género | | Subgénero | |
| Plantilla | | | |
| Tonalidad | | Tempo | |
| Compás | | N.º de compases | |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Primera edición | | Lugar y fecha de ed. | |
| Localización | | | |
| N.º partituras | | | |
| Formato de las fuentes | | | |
| Observaciones | | | |

I.3.4 Introducción a la edición y análisis

A la hora de afrontar la edición de la obra de Vide se ha tenido presente que la edición es crítica por naturaleza, con lo que el proceso de transcripción y edición implica la pertinente adaptación de las fuentes, más allá de la simple transcripción textual.

Transcription is a subcategory of notation. In Euro-American classical studies, transcription refers to copying of a musical work, usually with some change in notation or in layout without listening to actual sounds during the writing process. Transcriptions are usually made from manuscript sources of early (pre-1800) music and therefore involve some degree of editorial work.⁸¹

Según esta idea, se hace preciso desarrollar un trabajo interpretativo (edición) de las fuentes, además de su mera reproducción informatizada. Así, la edición consiste en «the preparation of music for publication, performance or study, usually by someone other than the composer».⁸²

⁸¹ Ter Ellington, «Transcription», en *Grove Music Online*, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28268>.

⁸² James Grier, «Editing», en *Grove Music Online*, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08550>.

Se considera que el árbitro final en la evaluación crítica del texto musical es la concepción del editor del estilo musical. Esta concepción también está enraizada en la comprensión histórica de la obra.⁸³ Por ello, en esta edición se ha partido de la tipología de cada obra y el concepto de estilo del editor/investigador, en el que juega un papel fundamental el estudio biográfico del compositor y el conocimiento de las circunstancias que rodearon su labor creativa y del resto de sus facetas profesionales, por entender que influyeron en las decisiones adoptadas.

Como paso previo a las labores de edición propiamente dicha, se tuvo en cuenta la separación que se produce en música entre lo creado (obra) y la partitura (texto) —dualidad no existente en literatura (en que la obra y el texto son coincidentes)—, ya que, en el caso que nos ocupa, para transformar la partitura en obra es preciso el concurso de un intérprete sea, o no, el propio compositor. Siguiendo a Goehr en su explicación de Goodman, la partitura se entiende como un conjunto de símbolos (*score-copy*) que dan lugar a una serie de interpretaciones (*performances*).⁸⁴ Como consecuencia directa, dado que no existen grabaciones de Vide, sí se han tenido presentes en el proceso de edición las encontradas de su hijo Pepe, sea en solitario o acompañando a la soprano Teté Torre. Aun así, se admite que la construcción interpretativa puede estar mediatizada por otros factores inherentes a los intérpretes (edad, dedicación profesional a la música, condicionantes propios de la grabación, etc.).

En todo caso, se ha considerado preciso añadir cuantas anotaciones fueran necesarias para una mayor información de la interpretación por dos motivos fundamentales: en primer lugar, al dirigirse este trabajo de edición a los intérpretes, y en segundo lugar, dada la variedad de estilos y géneros afrontados por el compositor, para cubrir los diferentes aspectos de una labor profesional en la que las piezas más cotizadas (las pertenecientes al repertorio de café concierto) eran, a la vez, las de menor calidad, debido tanto a la formación musical de los intérpretes como del público al que iban destinadas.

Aun así, y a pesar de la especificidad que distingue el texto musical del texto verbal, se tuvo en cuenta la cercanía de determinados géneros a ambas expresiones (musical y literaria), considerando como próxima a la edición poética la producción lírica del compositor o, al menos, más que su producción de música meramente instrumental a los géneros líricos que

⁸³ James Grier, *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (Madrid: Akal, 2008), 16-17.

⁸⁴ Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Nueva York: Oxford University Press, 1992), 21-22.

cultivó.⁸⁵ Por ello, en dicho caso se ha optado por la edición tanto musical como literaria, sea en castellano o en gallego.

A la hora de considerar un marco teórico acerca de la edición, se han barajado dos opciones. La primera, establecer una edición crítica con función interpretativa, añadiendo los comentarios pertinentes en el texto, y, la segunda, respetar al máximo el texto del autor, aproximando la edición al concepto de *Urtext* y posibilitando, así, que la notación hablara por sí misma.⁸⁶ Se ha considerado como idónea la segunda, puesto que facilita la interpretación al ejecutante; para complementarla, se ha elaborado aparte una relación de las decisiones tomadas para cada pieza, que, sin entorpecer la labor del intérprete, complementan su conocimiento sobre el repertorio y el estilo de Vide y, además, justifican ante el estudioso las decisiones editoriales asumidas.

En relación con esto, se decidió introducir dichos criterios de edición (cuando eran precisos) en el mismo apartado en el que se abordaba cada pieza, dentro de la «Descripción y características de cada obra, ordenadas por géneros», en el capítulo V, «Actividad compositiva». Ello se hizo con vistas a seguir un hilo conductor y poner en valor el enfoque, también editorial, de la investigación.

Tomando la definición clásica de filología musical como «la disciplina que tiene como propósito la restitución de un texto musical a la forma más próxima a aquella que el compositor consideró conseguida», se detecta una falta de precisión en el límite de la misma, hecho que obliga a una nueva definición más amplia, como es «la reflexión sobre un texto musical que procura su restitución crítica, evaluando tanto su relación con el autor como con aquellos que lo han usado a lo largo del tiempo y lo han transmitido y, al hacerlo, lo han interpretado de vez en cuando». Como consecuencia de ello, la filología no se detiene en la mera transcripción, con el posible añadido de un más o menos extenso aparato crítico, sino que conlleva, como forma de conocimiento integral del texto, todo aquello que explique su historia.⁸⁷

Con base en ello, se ha tenido presente la aportación desde la filología que considera una obra, más allá del mero texto, como un fenómeno producido en unas condiciones específicas,

⁸⁵ Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici* 1, 2ª ed. (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005), 9.

⁸⁶ James Grier, *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (Madrid: Akal, 2008), 18-19.

⁸⁷ Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici* 1, 2ª ed. (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005), 19-21.

lo que hace preciso situarla (y explicarla) en relación con su contexto social, cultural, ideológico, histórico y económico.⁸⁸ Siguiendo a McGann, se ha rechazado la posible existencia de un original interpretativo perdido (*lost original*) o texto definitivo del autor (*author's final intentions*), facilitando así una visión más global del fenómeno creativo.⁸⁹ Como consecuencia directa de ello, la propia construcción de ese contexto por parte del editor influye en la visión del estudio, hecho que no se ha considerado negativo ante la presente investigación una vez realizada esta pertinente aclaración metodológica. Como parte de esta visión global del filólogo se ha tenido en cuenta el fenómeno de la recepción del texto, tanto de forma sincrónica como diacrónica, pero no espacial, al no detectarse un ámbito geográfico mayor de aquel en que se desarrolló el trabajo del compositor.

En referencia a la idea de estilo, precisa no solo para ordenar el catálogo y la presentación de las partituras, sino, también, para tomar decisiones en el proceso de edición, se han tenido en cuenta las ideas de Meyer y de LaRue. Para Meyer, el estilo es «una reproducción de modelos, ya sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones».⁹⁰ Para determinar las constricciones de todo tipo que afectaron al estilo de Vide, fue preciso conocer el proceso de su aprendizaje y profesionalización musical, así como las circunstancias históricas y el contexto artístico por los que atravesó.

Para LaRue, de forma más concreta, el estilo se origina a partir de una serie de parámetros basados en los antecedentes (entorno histórico), la observación (que incluye las dimensiones principales del análisis —grandes, medias y pequeñas—, cuatro elementos constitutivos relativos al sonido, armonía, melodía y ritmo, o SAMeR, y que originan un quinto elemento o crecimiento), y la evaluación final de los elementos observados.⁹¹ De ello se desprende la importancia de afrontar un mínimo análisis que recoja estos elementos y que ayude a precisar los parámetros estilísticos del compositor, aspectos planteados de forma somera en el apartado V.2, «Descripción y características de cada obra, ordenadas por estilos»; se ha exceptuado el repertorio coral religioso, ya que el texto mediatiza en gran medida el estilo de cada pieza.

⁸⁸ Jerome J. McGann, *The textual condition* (New Jersey: Princeton University Press, 1991), 161-162.

⁸⁹ Jerome J. McGann, *Social Values and Poetic Acts: A Historical Judgment of Literary Work* (Londres: Harvard University Press, 1988), 179-180.

⁹⁰ Leonard B. Meyer, *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología* (Madrid: Pirámide, 2000), 19.

⁹¹ Jan LaRue, *Análisis del estilo musical* (Madrid: Span Press, 1998), 2.

En esta investigación, el análisis estilístico resulta imprescindible a la hora de ofrecer una interpretación fundamentada, debido al intercambio de repertorios ejercido por el compositor. Aunque su producción no es, ni mucho menos, numerosa, ofrece la particularidad de presentar versiones de una misma pieza, enfocada a diferentes públicos y situaciones. Así, obras pertenecientes al repertorio del café concierto fueron tratadas por Vide como obras de concierto en otros contextos y, en el sentido contrario, obras de concierto (sobre todo, vales de inspiración romántica, sujetos a su sentido del *rubato*) se transformaron en piezas bailables de ritmo marcado constante, arregladas para orquestinas de café.⁹² Algunas obras, incluso, fueron versionadas para grandes agrupaciones (banda u orquesta).⁹³

En idéntico sentido, versionó algunas obras pensadas para estudiantina (exclusivamente instrumental o acompañando voces), para piano (piano y voz, por tanto)⁹⁴ o, incluso, para dos guitarras (en este caso concreto, ni siquiera queda suficientemente claro el orden de composición).⁹⁵ El mismo principio se extiende a la música coral, repertorio para el que compuso a voces iguales (escrito siempre en claves de coro de hombres, aunque fuera interpretado, también, con coros femeninos),⁹⁶ además de versionar para coro de voces mixtas piezas originalmente escritas para orfeón.⁹⁷

Se ha considerado la importancia de plasmar las diferentes versiones de una misma obra y de analizar el contexto en que fue creada y versionada. Por ello, la investigación incluye un comentario que contextualiza cada una de las piezas compuestas o arregladas por Vide, así como en qué grado se produjo dicha versión, caso de existir.

⁹² Tal es el caso del vals pianístico *María de los Ángeles*, versionado comoailable para orquestina de música ligera.

⁹³ Es el caso de la tanda de vales para piano *Ilusiones*, convertida en obra para banda. En algún caso, una misma obra proporcionó diferentes versiones, como el pasodoble *Los Arenaleses*, concebido (según apuntan las fuentes, aunque no se ha encontrado original) para estudiantina, arreglado y publicado posteriormente para trío (flauta, violonchelo y piano), así como para orquesta (flauta, clarinete, saxo alto y cuerda). La suite gallega *Un día n'aldea* presenta versión para piano y otra orquestal, más dos reducciones para sexteto con piano.

⁹⁴ Como la *Serenata romántica*, original para coro de hombres y tenor solista con acompañamiento de estudiantina, reducida a la formación vocal antedicha más piano.

⁹⁵ Como en la tanda de vales *Violetas*, de la que existen versiones para estudiantina (probablemente, la original), dos guitarras, orquestina de música ligera (violín, saxo alto, trompeta y piano) y piano (esta, no escrita, pero interpretada habitualmente por el compositor).

⁹⁶ Acontece así en un amplio número de piezas compuestas a voces iguales, como *Bendita sea tu pureza*, cantada indistintamente con coros de voces de mujer o de hombre.

⁹⁷ Repertorio adaptado cuando el Orfeón Unión Orensana incorporó voces femeninas, como es el caso de *Saudade*.

Derivada de esta cuestión se presentó otra relativa a la música no escrita. Según se desprende del testimonio de sus allegados, Vide solía interpretar al piano la tanda de valsos *Violetas*, originalmente compuesta para cuerda pulsada (se ignora si la versión original lo era para estudiantina o para dos guitarras), lo que llevó a editar la obra para piano (contando con la opinión del hijo mayor, pianista alumno de su padre y testigo habitual de sus ejecuciones).

En el mismo sentido, cabe preguntarse si tendrían lugar en esta investigación los arreglos que, sobre su música, realizaron otros autores. Tal es el caso de la transcripción para cuatro voces mixtas de su *Morriña* (concebida originalmente para coro de hombres), realizada por Gerardo Salgado Valdés (que ejerció, también, la dirección artística del Orfeón Unión Orensana), de la ejecución de esta misma pieza con voz y piano, reduciendo al teclado las partes vocales, a cargo de la soprano Teté Torre (colaboradora y alumna de Vide) y del pianista José Fernández García, hijo del compositor, o de la versión para banda de *A Montañesa*, realizada por Ricardo Fernández Carreira. Dado que no se trata de composiciones directas de Vide, no se ha considerado la inclusión de estas piezas en los anexos de este trabajo, ni siquiera como muestra de la repercusión de su labor compositiva (de hecho, podría darse el caso de que existieran obras versiones o arreglos no localizados).

En lo que se refiere al análisis, se optó por un enfoque tradicional por parámetros, que evidenció las características principales del estilo musical de Vide.

I.3.5 Medios utilizados

Para la digitalización de partituras y documentos se empleó un escáner a 600 dpi de resolución y una cámara réflex de 18 Mp. Se recurrió a una grabadora digital para las entrevistas; en algunas ocasiones, se optó por el propio móvil, Android Note 9, como grabadora y cámara de fotos de 12 Mp.

Para la transcripción de partituras se contó con los programas Finale y Sibelius. Algunas piezas fueron exportadas a Cubase para su tratamiento con librerías digitales que proporcionaron (a través del *mock-up*) la escucha de interpretaciones más próximas a la realidad sonora, lo que facilitó la asunción de determinadas decisiones de edición.

CAPÍTULO II. BIOGRAFÍA

II.1 Comienzos musicales (1901-1924)

José Fernández Vide nació en Ourense, en la calle de San Francisco, el 28 de octubre de 1893, hijo de Maximino y de Rosa. Su abuelo paterno, Benito Fernández, era natural de Ribadeo (Asturias) y su abuela paterna, María González, de Monforte (Lugo); sus abuelos maternos, Andrés Vide y Vicenta López, provenían de Allariz y Ourense, respectivamente.¹ Otros documentos recogen su nacimiento la víspera² o el mismo día 28;³ es probable que ni el propio compositor tuviera certeza de la fecha.⁴

De extracción humilde, su padre trabajaba como zapatero, mientras que su madre se dedicaba las tareas del hogar. En total tuvieron siete hijos: Antonia, Clementina, Vicente, Ágenor, Ángel y Manuel, además del compositor.

El interés por la música de la familia Vide es innegable, aunque no siempre comprobable de forma fehaciente. De las hermanas mayores, se sabe que Clementina también cantaba, aunque no se ha detectado participación en ninguna formación estable. Vicente emigró a Cuba, donde murió; aunque por alguna razón desconocida no mantuvo relación con el resto de hermanos, se ha encontrado un Vicente Fernández Vide como barítono de la coral Saudade del Centro Gallego de La Habana en la representación del bosquejo lírico *Canción de amanecer*, de Ricardo Fortes sobre libro de Ramón Fernández Mato.⁵ Ágenor y Ángel fueron cantores del Orfeón Unión Orensana, nombrados orfeonistas de honor a principios de la década de los cincuenta. Ágenor desarrolló una importante labor cultural en la ciudad, en el Orfeón y como actor aficionado; según fuentes familiares, fue detenido en dos ocasiones durante la represión ligada al golpe de estado de 1936, debido a su activismo político, y rescatado por su hermano

¹ «Número 13883. José Fernández Vide», Tomo 39, página 134 de la sección 1ª. Certificado firmado el 16 de octubre de 2021. RCO.

² Según carnet de la Organización Nacional Sindicalista, Sindicato Local de Espectáculos de Orense. Vide consta con el número de afiliado 1029060, con alta 15 de noviembre de 1941. El mismo dato se recoge en el carnet de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., con el número nacional de afiliado 158682, con alta el 4 de septiembre de 1953. AMV.

³ Vide «nació en Orense, provincia de Orense, el día veintiocho de octubre de 1893, y es hijo de Maximino y de Rosa, según consta al folio 139 tomo 39 de natos de este Registro». Cartera de identidad del emigrante, 4 de setiembre de 1924. AMV.

⁴ Según su familia, el compositor celebraba su santo, pero no su cumpleaños. Antonio Fernández García, en conversación telefónica con el autor, 14 de octubre de 2021.

⁵ «Guía para el conocimiento de los artistas que trabajan en *Canción de amanecer*», *Cultura gallega: literatura, arte, geografía, gráfica, informativa* (1940), 34, 36.

José.⁶ Ángel también se desempeñó como cantor del Orfeón, ligado a esta agrupación de antiguo, como demuestra el hecho de ser uno de los que, junto al compositor⁷ y otro hermano, Vicente,⁸ contribuyó a la suscripción popular organizada por Florián Coba con objeto de recaudar fondos para la viuda e hijos del finado director del Orfeón, Enrique Fernández (que ejerció la dirección de forma intermitente entre 1891 y 1910, año en que falleció).⁹ Manuel, poeta aficionado emigrado a Buenos Aires, mantuvo con el compositor una estrecha relación epistolar, conservada en el archivo familiar, que recoge también parte, al menos, de sus poemas.



Fig. 3. Clementina Fernández Vide. 29 de abril de 1928. AMV¹⁰

⁶ José Fernández García, en carta al autor, 3 de septiembre de 1999.

⁷ «Suscripción popular», *La Región*, 7 de septiembre de 1910, 2.

⁸ *Ibíd.*, 6 de septiembre de 1910, 2.

⁹ Enrique Bande Rodríguez y Carlos Taín Carril, *El Orfeón Unión Orensana. Génesis, desarrollo y actualidad* (Ourense: Orfeón Unión Orensana 1989), 56.

¹⁰ En reverso, escrito a mano: «29-4-1928. A mis queridos hermanos con todo el cariño que les profesa su hermana Clementina».



Fig. 4. Ágenor Fernández Vide. Sin datar. AMV

Seguramente, esta tradición familiar influyó en que José ingresara a los ocho años como niño de coro en la Santa Iglesia Catedral de Ourense.¹¹ Siendo maestro de capilla don Julián Ortiz Peña¹² (que desempeñaba el cargo desde 1897),¹³ comenzó sus estudios de música, en los que enseguida sobresalió. Probablemente se inició en el piano con Antonio Sacristán (organista titular desde 1895), quien se ofreció en 1905 a enseñar a tocar a los niños «según es su obligación siempre que se le dé instrumento a propósito y local independiente», lo que dio lugar a la adquisición de un piano al año siguiente.¹⁴ Además de como niño de coro, Vide

¹¹ M. Bustelo, «José F. Vide», *Galicia: revista semanal* 23, 7 de junio de 1925, s.p.

¹² Ortiz Peña desarrolló un destacado magisterio musical en la ciudad, a través de la Escuela Catedralicia, contando entre sus alumnos a Florián Caba, José Fernández Vide y Eligio Rodríguez (que fueron directores del Orfeón Unión Orensana), Daniel González (director fundador de Coral De Ruada y director del Orfeón Unión Orensana), David Rodríguez (director de Os Enxebres), Juan Núñez (director del Coro Típico de la Agrupación Artística de La Habana), José Requejo (director del Coro del Centro Gallego de Buenos Aires) y otros. Daniel González, «In Memoriam», *La Región*, 8 de diciembre de 1931, 7.

¹³ Emilio Duro Peña, *La música en la Catedral de Ourense* (Ourense: Caja de Ahorros Provincial de Ourense, 1996), 176.

¹⁴ *Ibid.*, 304.

desempeñaba funciones de monaguillo en la Catedral con el encargo de tirar de la sotana del celebrante si se excedía de tiempo en las homilías.¹⁵

Ese mismo año de 1905 emprende estudios de violín con Juan Fernández Pérez «Xesta»,¹⁶ con quien mantuvo una relación de amistad. Tanto es así que colaboraron en diferentes ocasiones y como apoyo en distintas causas (como la recolecta en Ourense en la «suscripción nacional para costear las insignias de la Gran Cruz de Alfonso XII» a Antonio López Muñoz, presidente de la Asociación de Escritores y Artistas,¹⁷ hasta la celebración de festivales benéficos probiblioteca de Ourense, tras el incendio que sufrió a inicios de 1928).



Fig. 5. Violín de Vide. AAFG¹⁸

Poco después, el maestro Ortiz Peña ganó la plaza de organista de la catedral de Cuenca, siendo sustituido como maestro de capilla en la de Ourense por Antonio Pérez y Sáez,¹⁹ que impartió a Vide clases de armonía.

¹⁵ Antonio Fernández García, en conversación telefónica con el autor, 14 de octubre de 2021.

¹⁶ M. Bustelo, «José F. Vide», *Galicia: revista semanal* 23, 7 de junio de 1925, s.p. De Juan Fernández Pérez se tratará en mayor profundidad más adelante.

¹⁷ «Homenaje a López Muñoz. Una suscripción», *La Región*, 27 de mayo de 1916, 2.

¹⁸ Según su hijo Antonio, propietario del instrumento, es uno de los que poseía su padre; ignora cómo obra en su poder, probablemente por regalo de Vide. Antonio Fernández García, en conversación personal con el autor, 10 de marzo de 2022. En la tapa, cerca del fileteado en el arco superior del fondo, aparece grabado «Stainer». Se trata de un violín antiguo (alrededor de 1800), posiblemente bohemio o alemán, copia de Stainer (no es original, ya que el lutier firmaba a fuego en la tapa y, en vez de voluta en espiral, remataba con una cabeza humana o de león). El arco, a pesar de tener grabado «Tourte», es una copia de J.T.L. (factoría de Mirecourt Jerome Thiboville Lamy), en níquel y madera exótica. La vara está partida y le falta un trozo a la cabeza. Vicente Cueva, en mensajes de Messenger al autor, 15 y 27 de marzo de 2022.

¹⁹ Ortiz Peña ocupó el puesto de maestro de capilla en el período 1897-1907, año en que pasó a ser organista de la Catedral de Cuenca. Fue sustituido en Ourense por Antonio Pérez y Sáez, que ejerció entre 1907-1919, año en el que se hizo cargo del puesto Norberto Almandoz y Mendizábal, quien solamente lo desempeñó un año por

De alguna forma, Vide reconoce la importancia de la formación musical recibida en la Catedral, relacionándola con el momento histórico en que surge el Orfeón Unión Orensana,

remontándonos a mediados del siglo pasado, en cuya época era maestro de Capilla de nuestra Catedral D. Pascual Enciso y Arriola.²⁰ Sus sabias lecciones dieron el fruto de magníficos artistas, directamente unos, y sucesivamente los otros: D. Antonio Villarino, D. Antonio Fernández (este, tío mío, al que no llegué a conocer), D. Aurelio Fernández, Julio Bello, D. Antonio F. Bordás —el insigne violinista y director del Conservatorio de Madrid—, siguiendo Adolfo Berges, Enrique Fernández, D. Juan F. Xesta (mi inolvidable maestro),²¹ Florián Coba, José R. Outumuro (notabilísimo violinista), Daniel González, Eligio Rodríguez...²²

Según notas de currículum presentes en el archivo familiar, en 1910 dirige por primera vez el prestigioso Orfeón Unión Orensana, cuando tenía tan solo diecisiete años; no se ha podido corroborar el dato, pero sí se ha encontrado como director circunstancial, sustituyendo a Florián Coba, en 1912.²³ En 1911 obtiene la plaza de segundo organista de la catedral de Ourense.²⁴ Desde 1908, el cargo había sido ocupado temporalmente por varias personas, hasta que nombraron segundo organista

al acólito de coro José Fernández Vide —el después notable Maestro Vide— con 250 pesetas anuales y abonándole además 25 pesetas de gratificación «por los servicios prestados en el órgano hasta aquí»; en 16 de octubre de 1911, previo informe «muy favorable» del maestro y del organista sobre su «instrucción y

ser nombrado organista de la Catedral de Sevilla. La oposición de maestro de capilla fue ganada por Gerardo Martín Peña en 1921, y ejerció hasta 1924, año en que se trasladó a la Catedral de Salamanca con el mismo puesto. F. Javier Garbayo Montabes, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense* (Santiago de Compostela: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, Xunta de Galicia, 2004), LVIII-LIX. Se han recogido, tan solo, los años previos a la marcha de Vide a Cuba.

²⁰ El mindoniense Pascual Enciso y Arriola destacó, como discípulo de José Pacheco, en su Mondoñedo natal, desde donde ingresó como organista en el monasterio de Oseira (Ourense). En la Catedral de Ourense ejerció el cargo de maestro de capilla desde 1853 a su fallecimiento en 1873. Fue sustituido por Aurelio Fernández y, al fallecer este, por Ortiz Peña. F. Javier Garbayo Montabes, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense* (Santiago de Compostela: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, Xunta de Galicia, 2004), LVI-LVII.

²¹ Aunque Vide se refiere a la faceta de Juan Fernández Pérez como violinista (no en vano desempeñó el puesto de primer violín en la Catedral durante quince años), «Xesta» destacó también como artista plástico (bajo el pseudónimo de «Taxes») e ilustrador, bibliotecario y profesor de la Academia Xesta. Luis Martínez-Risco Daviña, *Memorial Juan Xesta* (Ourense: Deputación Provincial, 2003).

²² Orfeón Unión Orensana, «Don José Fernández Vide», *Orfeón Unión Orensana. LXXV Aniversario. 1887-1967*, 16.

²³ «El Orfeón Unión Orensana», *La Región*, 13 de junio de 1912, 3.

²⁴ Según documentación del cabildo, certificada por D. Eladio Leirós Fernández, doctor en Teología, canónigo archivero y prosecretario capitular de la Santa Iglesia Catedral de Ourense, con fecha de 10 de setiembre de 1924, «el Sr. D. José Fernández Vide fue nombrado, mediante oposición, en el año 1911, organista segundo de esta Santa Iglesia, cargo que desempeñó hasta 1917», según consta del «Expediente instruido al efecto y de las Actas Capitulares del Excmo. Cabildo, el cual quedó complacido de su actuación». AMV.

disposiciones» le nombraron segundo organista efectivo. En abril de 1917 era organista segundo don Daniel González.²⁵

Del dato se desprende que Vide desempeñaba el puesto de acólito de coro de la Catedral, al que accedió, probablemente, tras el de niño de coro. En esta época resulta habitual encontrar al joven compositor actuando al frente de coros de escolanos de la Catedral.²⁶

Sus primeras apariciones musicales pertenecen a esta época, en la que milita en la Liga de Amigos, una sociedad dedicada al arte escénico, que debutó en el Círculo Católico de Obreros el 28 de abril de 1912; en este estreno, Vide interpretó al piano *Poeta y aldeano*.²⁷ El compositor participó en otras funciones de la Liga de Amigos en el Círculo Católico, como pianista²⁸ o pianista acompañante en funciones de zarzuelas,²⁹ además de a beneficio de los presos³⁰ (de donde derive, quizás, su interés por cantar la misa de la Merced en la Prisión Provincial). En todas estas noticias relacionadas con el Círculo Católico de Obreros se recoge su cargo de Segundo Organista de la Catedral.

²⁵ Emilio Duro Peña, *La música en la Catedral de Ourense* (Ourense: Caja de Ahorros Provincial de Ourense, 1996), 305.

²⁶ «Fiesta simpática. La entronización del Corazón de Jesús en el hogar», *La Región*, 21 de octubre de 1914, 2.

²⁷ «En el Círculo Católico de Obreros», *La Región*, 1 de mayo de 1912, 1.

²⁸ «Círculo Católico», *La Región*, 22 de octubre de 1912, 3.

²⁹ «Velada en el Círculo Católico», *La Región*, 1 de diciembre de 1912, 3.

³⁰ «En el Círculo Católico de Obreros. En favor de los presos», *La Región*, 8 de junio de 1912, 1.



Fig. 6. José Fernández Vide. Ca. 1915. AMV

En 1917 entra a formar parte del profesorado de la Escuela Normal de Maestros.³¹ Vide no interrumpió su labor por motivo del servicio militar, tras ser sorteado como mozo de reemplazo,³² al quedar exento debido a la talla.³³ Probablemente sí se incorporó a filas durante unos meses, ya que su muiñeira *Sobrado* incluye en la portada de la versión pianística la anotación autógrafa «H. [Hospital] Militar de Coruña, julio de 1914».

En esa época comienza su faceta como compositor, siendo sus primeras obras, preferentemente, instrumentales. Destaca por su importancia el pasodoble *Orense* (1911),

³¹ El nombramiento como profesor interino de Música fue firmado por don Eloy Bullón y Fernández, entonces director general de primera enseñanza, con fecha del 27 de junio de 1917. El registro del título tiene fecha de 3 de julio, y corresponde al folio 40 núm. 79 del libro mencionado. La fecha de la notificación a Vide es el 2 de julio de 1917. AMV. No queda del todo claro que llegase a ejercer, por toma de posesión de la cátedra titular, Araceli Ancochea.

³² «Sorteo de los mozos del año actual», *La Región*, 17 de febrero de 1914, 1. Vide aparece con el número 68.

³³ La certificación está firmada por el Secretario de la Comisión de Reclutamiento, Eduardo Goyanes Melgarejo, y datada el 3 de mayo de 1917, tras presentarse ante la Comisión el 3 de marzo de 1915. Esta certificación fue rubricada por la Inspección de Emigración de Vigo, el 18 de septiembre de 1924 (ante su viaje a Cuba). AMV. A través de las fotos se puede comprobar que, en efecto, el compositor no era muy alto.

dedicado a la banda municipal de música de la ciudad, aunque solo se ha encontrado reducción pianística de la misma fecha. Posteriormente crearía obras de la calidad de la muiñeira para piano *Sobrado* y de la *Serenata* para dos violines, flauta y guitarra, así como la serie de valeses *Ilusiones* o la *Suite Gallega: un día n'aldea*. Aparte de su colaboración como instructor del Orfeón, el compositor desarrolló en esta época una destacada labor en el género del café concierto, al que se destinan buen número de sus composiciones.

Vide contrajo matrimonio con Sara García Limia el día 9 de agosto de 1924,³⁴ a las diez de la noche, en la parroquia de la Santísima Trinidad. Ofició la ceremonia el capellán del correccional, lo que de nuevo pone de manifiesto la relación de Vide con la Prisión Provincial. La madrina fue Antonia, hermana mayor del compositor,³⁵ y el padrino, Antonio Méndez, propietario del Café Royalty (local donde Vide desempeñaba mayoritariamente su trabajo como intérprete de café concierto); actuaron como testigos David Rodríguez y Florián Caba.³⁶ Ambos compartirían con Vide la pertenencia al Orfeón, Rodríguez como director e instructor y Caba como director.³⁷ David era, además, hermano de Eligio Rodríguez,³⁸ violín del sexteto de Vide (al que también pertenecía el flautista Caba) y que también ejerció como director del Orfeón; por su parte, David desempeñó el mismo puesto, durante largo tiempo, de Os Enxebres.³⁹

³⁴ Documentos del juzgado municipal que acompañan el visado del matrimonio, con fecha del 9 de septiembre. AMV.

³⁵ «Correo de la Región», *Heraldo de Galicia*, 28 de septiembre de 1924, 6.

³⁶ «Una boda», *La Región*, 10 de agosto de 1924, 2.

³⁷ Enrique Bande Rodríguez y Carlos Taín Carril, *El Orfeón Unión Orensana. Génesis, desarrollo y actualidad* (Ourense: Orfeón Unión Orensana 1989), 51, 56.

³⁸ Puesta de manifiesto al recoger la prensa el fallecimiento de su madre, Josefa González García. «La vida social en la región», *Vida Gallega*, 30 de junio de 1934, 39. Igualmente, al tratar de la muerte de su padre, Vicente Rodríguez Paradal. En el entierro de este último, el Orfeón interpretó el responso de Varela Silviri, pieza habitual en la masa coral y cuya interpretación heredó Vide. «Sociedad», *La Región*, 9 de febrero de 1937, 3.

³⁹ «Orense. Os Enxebres», *El Pueblo Gallego*, 6 de abril de 1924, 6; «Orense», *El Pueblo Gallego*, 17 de agosto de 1932, 9; *Ibíd.*, 24 de mayo de 1933, 9; «Cruz Roja Española», *La Región*, 9 de mayo de 1935, 3.



Fig. 7. José Fernández Vide. Ca. 1924. AMV



Fig. 8. Sara García Limia. Ca. 1924. AMV

Vide disfrutaría en esta época con cierta consideración como compositor, más allá de su trabajo en el café concierto, como demuestra el hecho de que la Diputación Provincial de Ourense le entregase quinientas pesetas «para impresión de sus obras musicales» en otoño de

1924.⁴⁰ Como en septiembre embarcó rumbo a La Habana, pudiera ser que las imprimiera allí (al encontrarse sin datar las publicaciones cubanas de su música halladas en su archivo), si bien en las que se conservan no hay indicación alguna al respecto de dicha subvención.

II.2 Los años en Cuba (1924-1932)

En 1924, Vide fue requerido como director del Orfeón del Centro Gallego de La Habana, institución de raíz en la isla, ya que la reunión preliminar para la constitución del denominado Centro Gallego, Sociedad de Instrucción y Recreo, se celebró el 23 de noviembre de 1879. El 2 de abril de 1980 se creó la primera Sección de Recreo y Adorno y, a primeros de 1881, las Secciones de Lírica y Filarmonía.⁴¹ Puede considerarse, así, como una de las sociedades gallegas más importantes del exterior, que, a su vez, integraba otras asociaciones relacionadas con *concellos* o comarcas gallegas o, incluso, parroquias.

El asociacionismo de los gallegos en Cuba mantuvo las diferentes microidentidades de los emigrados en un ámbito colectivo mayor. La atención a la instrucción y, por tanto, a la música, paliaba las diferencias culturales y educativas de los miembros de la colonia.⁴²

La destacada vocación cultural y, más estrictamente, musical de la asociación (que contaba con una sección de declamación, otra de filarmonía y un orfeón) se vio interrumpida por la muerte de José Castro «Chané», director de las agrupaciones, en 1917. A pesar de la cercanía al Muy Ilustre Centro Gallego de autores como los maestros Fortes y Joaquín Zon, sustituir a Chané no fue empresa sencilla.⁴³ En 1920, Eustaquio López fue nombrado profesor y director de la Academia de Música del Centro Gallego, por lo que se encontró al frente de las clases de «solfeo, canto, piano y filarmonía», pero en 1924 quedó solo como profesor de solfeo y piano. Según los medios, López fue cesado por excesiva modestia y porque muchos gallegos «no pueden concebir que un hijo de otra región sepa interpretar nuestra música».⁴⁴

⁴⁰ «Diputación Provincial de Orense», *La Región*, 3 de octubre de 1924, 1.

⁴¹ «Ligeros comentarios. La migración española en 1928», *La Emigración Española* 12, 20 de junio de 1929, 287.

⁴² Para esta y otras cuestiones relacionadas con el asociacionismo gallego en La Habana, así como con la labor cultural consiguiente en forma de coros, orfeones y otras agrupaciones musicales, véase Francisco Javier Garbayo Montabes, «La música en la colectividad gallega de La Habana (1902-1936)». En *A música galega na emigración. IV Encontro O son da memoria*, coord. por Rodrigo Romaní (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2009), 107-155.

⁴³ Sinesio Fraga, «Musiclerías», *Eco de Galicia*, 17 de septiembre de 1922, s.p.

⁴⁴ Sinesio Fraga, «Preludios», *Eco de Galicia*, 12 de octubre de 1924, s.p.

Según consta en prensa, reproduciendo la noticia recogida en el *Heraldo de Galicia* de La Habana, Vide habría sido seleccionado entre dieciséis candidatos que optaban a la plaza de director del Orfeón y de la Rondalla del Centro Gallego.⁴⁵ Se ignora la manera en que Vide obtuvo el puesto, aunque no parece aventurado suponer que su cercanía a los círculos galleguistas de Ourense le avalase; de hecho, el Día de Santiago de ese mismo 1924, Vide había obtenido el premio en la sección de música en la Fiesta de la Lengua Galega, en el Teatro Principal de Santiago, junto al escritor Eladio Rodríguez (1864-1949) y otros galleguistas de la época, hecho que fue ampliamente recogido por la prensa gallega en Cuba.⁴⁶ Además, el creciente papel de la Sociedad Unión Orensana, constituida en 1909 en La Habana,⁴⁷ pudo, con su influencia, decantar a favor de Vide la elección.

El 18 de septiembre de 1924 embarca en Vigo en el vapor Gothland, de la compañía Red Star,⁴⁸ rumbo a Cuba, junto con su esposa Sara y con tres niños de los que figura como protector, María Ánxela, Pura y Manuel Antón González Fernández (probablemente hijos de otros emigrados que se iban a reunir con sus padres). Sus amigos le ofrecieron una cena de despedida en Ourense la víspera del viaje.⁴⁹

Si bien el carnet de Socio Regional del Centro Gallego apenas presenta datos, aparte de su alta en diciembre de 1924 y el número de socio (181 864), el correspondiente Título de Socio⁵⁰ recoge su filiación y domicilio en La Habana (Empedrado 42, aunque el matrimonio debió trasladarse posteriormente a Monserrate 97,⁵¹ ambas direcciones cerca del Centro Gallego).⁵² Pese a que como profesión aparece solamente «profesor de violín y piano», durante los años que Vide vivió en La Habana desarrolló trabajo como profesor de solfeo e instrumentos de cuerda, dirigiendo una rondalla, un coro típico y un orfeón, agrupaciones integradas en la

⁴⁵ «De La Habana. El Orfeón del Centro Gallego», *El Orzán. Diario independiente*, 20 de septiembre de 1924, 1.

⁴⁶ «Correo de la Región. Santiago», *Heraldo de Galicia*, 7 de septiembre de 1924, 4.

⁴⁷ «Nueva Sociedad Gallega Unión Orensana», *Vida Gallega*, julio de 1909, s. p.

⁴⁸ Cartera de identidad del emigrante, expedida por el Consejo Superior de Emigración. AMV.

⁴⁹ «Un músico que se va. Fernández Vide, a La Habana», *La Región*, 18 de septiembre de 1924, 2.

⁵⁰ La fecha de ingreso es del 9 de diciembre de 1924 y fue expedido el 12 de enero de 1925. AMV.

⁵¹ Certificado de Nacionalidad del Consulado General de España en la República de Cuba. Registro de matrícula de súbditos españoles, en relación a Sara. AMV.

⁵² En el registro de *Proba d'amor* realizado en la Propiedad Intelectual de La Habana el 26 de junio de 1930, consta como domicilio O'Reilly n.º 8, cerca de Empedrado. ANC.

denominada Sección de Bellas Artes del Muy Ilustre Centro Gallego.⁵³ Vide compuso varias obras de interés para el Orfeón (destacando *Morriña* y *Saudade*), el Coro Típico (con profusión de piezas basadas en el folclore y alguna Escena Galega) y la Rondalla. Aparte de las específicas para esta estudiantina (como la muiñeira *A Festa d'as Caldas* y el vals *Posío*), Vide planteó obras a voces con la colaboración del Orfeón (*A tropical*, *Serenata de amor* y *Serenata romántica*). Esa misma idea de participación de las agrupaciones en una función única dio lugar a varios festivales y a la composición de las dos zarzuelas gallegas *Miñatos de vran* y *Proba d'amor*, ambas estrenadas en el Teatro Nacional de La Habana en el año 1928.

En 1930, Vide es nombrado, por unanimidad, director del recientemente creado⁵⁴ conservatorio de música del Centro Gallego.⁵⁵ El compositor estuvo al frente de las agrupaciones de esta sociedad, integradas en la Sección de Bellas Artes del Centro Gallego, hasta su vuelta a España. Probablemente, la última actuación importante con sus grupos fuese la Función Homenaje a la Colonia Gallega, celebrada en el Teatro Nacional de La Habana el 7 de abril de 1932.⁵⁶

En ese momento todavía no obraba en poder de Vide el pasaporte,⁵⁷ por lo que se podría concluir que la decisión de volver a Galicia fue repentina. De hecho, el matrimonio estaba completamente establecido en La Habana, hasta el punto de que su hijo mayor nació allí. Según

⁵³ José Calero Martín y Leopoldo Valdés Quesada (eds.), «El arte musical en el Muy Ilustre Centro Gallego». En *Cuba musical* (La Habana: Imprenta de Molina y Compañía, 1929), 1042-1046. El texto señala que «se encargó de la dirección del Orfeón y de la Rondalla, en agosto de 1924, el maestro José F. Vide que, además, da la clase de instrumentos de arco y púa». No es posible que lo hiciera en agosto, ya que consta que viajó en septiembre. No es el único error que refleja la publicación.

⁵⁴ «Valiosa adquisición del Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 29 de agosto de 1930, 6.

⁵⁵ «Estimado señor: en junta celebrada por esta sección el día 26 del actual, ha sido VD. nombrado por unanimidad Director del Conservatorio de Música, con todos los derechos, deberes y emolumentos que se especifican en el Reglamento del mismo. Lo que tengo el placer de comunicar a Vd. para su conocimiento y satisfacción. Cortésmente, Leopoldo González – Secretario. VTº.Bº O presidente». Carta de la Sección de Bellas Artes del Muy Ilustre Centro Gallego, 29 de agosto de 1930. AMV.

⁵⁶ «Recuerdo de la Función Homenaje a la Colonia Gallega. Por la sección de Bellas Artes del Centro Gallego, bajo la dirección del Maestro Vide, celebrada en el Teatro Nacional, la noche del 7 de abril de 1932». AMV.

⁵⁷ El pasaporte fue expedido por don José Bermejo, cónsul general de España en la República de Cuba, en junio de 1932. AMV.

este, una enfermedad de la madre de Sara, Ludivina, residente en Ourense, la obligó a volver con el hijo a España en 1932,⁵⁸ siguiéndola el compositor poco después, en julio de 1932.⁵⁹



Fig. 9. Vide con su esposa e hijo mayor. Abril de 1932. AMV

Algunos informantes manifestaron que Vide regresó a Ourense solo para gozar de un merecido descanso, pero por alguna circunstancia decidió no retornar a Cuba, mientras que otros manifestaron que fue la situación económica de Cuba, muy afectada por la depresión de 1929, y los desórdenes militares (que culminaron en 1933 con la Revuelta de los Sargentos) los que precipitaron la decisión del matrimonio de volver a España.⁶⁰ No se conoce intención de

⁵⁸ El escrito del consulado en el que aparece la autorización de Vide para que Sara vuelva a España tiene fecha de 20 de febrero de 1932. Consulado General de España en la República de Cuba. Sara embarcó en el vapor Cristóbal Colón el 14 de marzo de ese año, según consta en el «recibo de equipaje de bodega de la Compañía Transatlántica Española», junto con el hijo mayor del matrimonio, que nació en La Habana el 29 de diciembre de 1930. Consta que viajó con tres baúles, por lo que no parece que se considerase pasar una corta estancia en España. Vide realizó el trayecto A Habana-Vigo en el mismo vapor, en el que embarcó el día 15 de julio, con un baúl. AMV.

⁵⁹ El pasaporte de Vide esta expedido por el «Cónsul General de España en la República de Cuba» (firma ilegible), con fecha de junio de 1932. AMV. Sobre la estancia del matrimonio en Cuba, José Fernández García, hijo mayor del compositor, recuerda los comentarios de la madre sobre las oportunidades que habían tenido en ese país y lo bien que se sintieron allá. Vide obtuvo la certificación del registro de penales en España para obtener el pasaporte con fecha de 30 de agosto de 1937, pero no consta en ninguna parte su deseo de marcharse del país o de regresar a Cuba. Quizás lo hiciera en previsión de la situación del país, en plena Guerra Civil.

⁶⁰ No se recogieron sus datos, ya que surgieron de forma espontánea en el coloquio que siguió a la conferencia impartida por el autor. Javier Jurado, «Mestre Vide. Vida e obra» (conferencia, Centro Cultural Marcos Valcárcel de Ourense, 23 de octubre de 2018).

Vide para volver a Cuba, aunque el compositor llegó a solicitar certificado de penales para tramitar el pasaporte en 1937.⁶¹ Quizás lo pidiera en previsión por la situación del país, sumido en plena Guerra Civil.

Vide obtuvo un enorme éxito en Cuba, donde dejó un gran recuerdo. Numerosas referencias, que se exponen a lo largo del trabajo y en distintos apartados, dan fe de ello. Aunque no se han localizado demasiadas publicaciones de sus obras, todo apunta a que las editadas lo hicieron en Cuba. De hecho, en la contraportada de *Los Arenaleses*, consta un apartado de «Obras del autor» que recoge, como «En prensa», *Partagás (Pasodoble)*, *A Montañesa (Muiñeira, premiada)*, *Un día n'aldea (Suite, premiada)*, *Recordos (Muiñeira)*, *A Festa d'as Caldas (Muiñeira)*, *Serenata (Coro y Rondalla)*, *Flor de Pasión (Canción)*, *Miñatos de vran (Zarzuela)* y *La Tropical (Criolla)*.

Como muestra de esta consideración, cabe señalar que actuó en diferentes auditorios, y no solo en actos relacionados con el Centro Gallego,⁶² y que en las críticas se deshacen en elogios al reflejar las actuaciones del «Orfeón y la Rondalla, que con tan buen acierto dirige el competente profesor José F. Vide. Forma también parte del programa el valioso Coro Típico, que también dirige el insustituible maestro señor Vide».⁶³ O, más poéticamente, «Y la batuta mágica, el gran Vide».⁶⁴

II.3 Vuelta a Ourense (1932-1950)

Al regresar a Ourense retomó su trabajo docente y experimentó una época de enorme creatividad compositiva. Enseguida vuelve a la dirección del Orfeón Unión Orensana, pero, según consta en el libro de actas, pidió la dimisión dos años más tarde, alegando motivos de salud (como se verá en el apartado correspondiente). Aunque se ignora el *modus vivendi* del compositor en este momento, su filiación a la Sociedad Benéfica Orensana, junto con su esposa e hijo mayor⁶⁵ (nacido el 29 de diciembre de 1930), podría apuntar en el sentido de que no fue

⁶¹ El certificado está firmado por el encargado del Registro Central de Penados y Rebeldes, Gonzalo de Mata y Alonso, con fecha 30 de agosto de 1937. AMV.

⁶² «Carceleras en la casa de Valencia», *Diario de la Marina*, 10 de diciembre de 1927, 22.

⁶³ «La Romería Gallega Víbora Park se celebrará el día 5 de septiembre», *Diario de la Marina*, 25 de agosto de 1926, 20.

⁶⁴ «Sociedades Españolas: la Empresa Cervecera de Tívoli y de La Tropical obsequia con un fraternal homenaje al Orfeón y Rondalla del C. Gallego», *Diario de la Marina*, 30 de enero de 1928, 22.

⁶⁵ Los tres carnets de Filiación del Socio tienen como fecha de ingreso el 1 de junio de 1934 y están expedidos el 21 de septiembre de 1935. AMV.

una etapa sencilla. En este período nacieron sus otros dos hijos, Antonio (el 28 de febrero de 1936) y Ramón (el 8 de noviembre de 1937). Antonio recuerda haber vivido con su tía Antonia cuando tenía unos cinco años, lo que corrobora la difícil situación familiar, lo que no es de extrañar en la posguerra.⁶⁶

Inmediatamente retoma su labor compositiva, obteniendo premios con su balada *Desengano*, la pianística *Auria bella* y la balada *¡¡Cantan os galos...!!*. Situado en la zona controlada por los sublevados, Vide no participó en la Guerra Civil, ni se conoce manifestación suya alguna a favor de uno u otro bando.

En el año 1939 es requerido de nuevo por el Orfeón, donde ejerce brevemente la dirección, simultaneándola con las clases particulares de música (que siempre mantuvo, llegando a un amplio número de conciudadanos) y su trabajo como pianista en café concierto, en el que ya destacó en los años previos a su marcha a Cuba. En ese mismo sentido, formó una pequeña orquestina que actuó en cafés, bodas y fiestas, para la que transcribió parte de su producción anterior (especialmente las pianísticas) integrada por violín (o dos violines, en ocasiones), saxos alto y tenor (alguna vez barítono o clarinete), trompeta (y, ocasionalmente, trombón), contrabajo y batería. Las versiones encontradas (*Danzón, Pontevedra, María de los Ángeles, Serranía...*) evidencian su interés por las obras más rítmicas (ritmos caribeños, pasodobles, valeses, ritmos españoles...) que incitaban al baile, hecho social cotidiano en los salones de la época.

Además de impartir clases particulares de piano y solfeo, el Vide de los años cuarenta se volcó en la composición coral (como para *Os Enxebres da Troya*) y la dirección (el coro de la Cofradía del Carmen, en la Parroquia de la Trinidad).

II.4 Años de éxito (1951-1956)

Vide se hace cargo de la dirección artística del Orfeón Unión Orensana a finales de 1950, cosechando innumerables éxitos. El intento que tanto él como otros directores habían realizado para convertir el coro de hombres en mixto, culminó convenientemente.

En septiembre de 1952 se le concede la Medalla de Bronce del Mérito Social Penitenciario,⁶⁷ «otorgada por la Dirección General de Prisiones por su relevante cooperación a la obra penitenciaria nacional». De hecho, Vide tenía por costumbre cantar la misa de la

⁶⁶ Antonio Fernández García, en entrevista personal con el autor, 12 de marzo de 2022.

⁶⁷ «Noticiero. Orfeón Unión Orensana. Merecida distinción», *La Región* 9 de octubre de 1952, 2.

Merced, el 24 de septiembre, con un grupo de amigos en la Prisión Provincial. La imposición de la medalla se llevó a cabo el día 23 de noviembre, dentro de los actos en honor de Santa Cecilia propios del Orfeón.⁶⁸ Según consta en el programa de actos, a las 11 de la mañana el coro cantó en Santa Eufemia del Centro la misa de Perosi. Posteriormente, en el domicilio social del Orfeón, el director de la Prisión Provincial, en representación del director general de prisiones, le concedió esa medalla.⁶⁹

Poco después obtiene el reconocimiento del Orfeón, con motivo del día de Santa Cecilia de 1953, cuando «se le otorga el Título de Profesor de Honor, en reconocimiento a sus méritos que acreditan su entusiasta y valiosa cooperación musical en la agrupación». Según el programa del acto, tras la misa cantada, el gobernador provincial, Excmo. Sr. D. José Luis Albert Rodríguez, les impuso los Distintivos de Oro y los Diplomas a los antiguos directores, Eligio Rodríguez González, Daniel González Rodríguez (también director de Coral De Ruada) y David Rodríguez González (que también fue director de Os Enxebres), y a Vide.⁷⁰

⁶⁸ Según consta en los programas de mano preparados para la ocasión. AMV.

⁶⁹ «Sociedad. Noticiario. La fiesta de Santa Cecilia», *La Región*, 25 de noviembre de 1952, 2.

⁷⁰ «La fiesta de Santa Cecilia en Orense. Brillantes actos conmemorativos del Orfeón», *La Región*, 24 de noviembre de 1953, 2.



Fig. 10. Imposición del Distintivo de Oro a Vide por parte del Gobernador Albert. Noviembre de 1953. AMV⁷¹

Retomando la enseñanza, Vide es nombrado profesor interino de Música del Instituto Femenino, en 1954.

II.5 Últimos años (1956-1981)

Cesa como director del Orfeón el 16 de febrero de 1956, y lo sustituye Javier García Basoco, director de la Banda Municipal. La última obra coral compuesta para el Orfeón fue *Salve, Rosalía*, sin duda la de mayores dimensiones de todas sus obras corales.

En 1959 representó *Miñatos de vran* en el Coliseo Xesteira de Ourense, tras varios intentos en los años previos,⁷² sobre una adaptación del libreto original de Enrique Zas a cargo del escritor Ramón Otero Pedrayo, contando con Luís Madriñán como director artístico. En el mes de noviembre del año 1962, y con motivo de las Bodas de Platino del Orfeón, se le concede un diploma «en reconocimiento a la entusiasta y valiosa colaboración prestada a esta laureada

⁷¹ En el reverso de la foto aparece escrito a mano: «Gobernador Albert», lo que establece la relación con el acto citado.

⁷² «Esta laureada Masa Coral se prepara para nuevas empresas artísticas, entrando en turno los ensayos de obras polifónicas y la zarzuela Milanos de verano, música de su director y letra del insigne orensano don Ramón Otero Pedrayo, que muy pronto darán a conocer, y que, sin duda, constituirán otros nuevos galardones que añadir a su brillante historial». Manuel González Casasnovas, «El Orfeón Unión Orensana», *Revista Coral* 6, diciembre de 1952, s. p.

colectividad en la efeméride de su LXXV aniversario». Tras la intervención del Orfeón se procedió a la entrega de diplomas a los expresidentes y exdirectores de la agrupación, Vide, Félix Molina y Eligio Rodríguez González.⁷³



Fig. 11. Entrega del Diploma a Vide. Noviembre de 1962? AMV

Aunque retirado profesionalmente de la dirección de coros, Vide solía ponerse al frente de uno de jubilados que se conoció, indistintamente, con el nombre de Amigos del Maestro Vide o Amigos del Orfeón. Para esta agrupación de voces iguales compuso algunas de las últimas obras, además de retomar el repertorio para coro de mujeres de la década de los cuarenta.

En 1963 ingresa, como profesor interino de Música, en la Escuela Normal de Maestros, en la que debió permanecer hasta su jubilación. En esta época disminuyó sensiblemente la producción musical, probablemente debido tanto a su edad como a la falta de agrupaciones de nivel que dirigir.

La muerte de su esposa⁷⁴ supuso un duro golpe para el compositor. Meses después compuso el responso de grandes proporciones *Libera me, Domine*, una de sus últimas obras. A partir de ese momento Vide mantuvo una vida retirada, pasando algunas temporadas en Madrid

⁷³ «Orense. Clausura de la Semana Cultural», *Faro de Vigo*, 27 de noviembre de 1962, 8.

⁷⁴ Según consta en las necrológicas de la prensa, Sara falleció el 4 de enero de 1971, a los 70 años de edad. AMV. En la partitura original del *Libera me, Domine*, datada en agosto de 1971, Vide indica † 4-1-971.

con su hijo Antonio, aunque se decantó finalmente por permanecer más tiempo junto al mayor, Pepe, en Ourense.

Ya en los últimos meses de su vida, el 29 de junio de 1980, recibió el homenaje del Orfeón Unión Orensana. El programa de actos incluía una serie de adhesiones de personalidades (la condesa de Fenosa, el presidente de la Real Academia de Bellas Artes Nosa Señora do Rosario da Coruña, el gobernador civil de la provincia, Matilde Lloria, Enrique Rey y otras personalidades), así como una actuación musical.⁷⁵



Fig. 12. Homenaje a Vide en el Orfeón Unión Orensana. Junio de 1980. AMV⁷⁶

Se inició con la interpretación de canciones de Vide, a cargo de las sopranos Teté Torre y María Otilia Muñoz (también solista de la Coral De Ruada), acompañadas por Pepe Vide al piano. Posteriormente actuó la masa coral, dirigida por Gerardo Salgado Valdés, que interpretó, entre otras, la célebre *Morriña* en la versión a cuatro voces mixtas del propio Salgado. Para rematar el acto se le hizo entrega al compositor de una placa conmemorativa, un retrato al óleo de José Corral Díaz y un dibujo de Jaime Quesada. Finalmente, su hijo Antonio dio las gracias en nombre de la familia.

⁷⁵ «Homenaje al Maestro Vide. Orfeón Unión Orensana», 29 de junio de 1980 (programa de mano). AMV.

⁷⁶ *En primera fila, de izquierda a derecha*, sus hijos Pepe, Antonio y Ramón. Sara Fernández Seoane, nieta del compositor, reconoce detrás a las nueras del compositor, dos sobrinas y su hermana Clementina. En el reverso se recoge a mano: «El maestro Vide, acompañado de sus hijos y amigos».



Fig. 13. Retrato de Vide por Corral Díaz. 1980. AMV

A raíz de unas declaraciones sobre el alma colectiva realizadas por el catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense, Antonio Fernández García (hijo del compositor), la prensa local se hizo eco del homenaje, en un sentir de Alvarado⁷⁷ por todos compartido:

A su avanzada edad, él mismo, pese a su delicado estado de salud, puede dar testimonio objetivo de su propia obra. El Orfeón supo poner el acento justo del recuerdo y el reconocimiento a la obra de Vide, que el habrá sentido como un aire fresco y joven en su ancianidad. Saber rendir tributo a los mejores hijos de una ciudad, dignifica a una ciudad y a sus ciudadanos, porque corremos tiempos en los que hay muchos que ostentan honores que nunca les han sido dados y, al revés, cuántas personas honorables las dejamos pasar desapercibidas sin saber hacernos eco de su dignidad.

El 15 de mayo de 1981, meses antes de su fallecimiento y con ocasión de los actos del Día das Letras Galegas (coincidentes ese año con los Premios da Crítica de Galicia),⁷⁸ se le tributó un homenaje en el auditorio de la Caja de Ahorros de Vigo (hoy, auditorio de AFundación, en el teatro García Barbón), presentado por su hijo Antonio, en el que participó la soprano Teté Torre, el hijo mayor del compositor, José, al piano y la Coral de la ONCE,⁷⁹ que dirigía su colaborador y antiguo alumno Enrique Rey.

⁷⁷ Recorte de prensa. AMV.

⁷⁸ «Ante los Premios de la Crítica Galicia 1981», *Faro de Vigo*, 12 de mayo de 1981, 17.

⁷⁹ «Premios da Crítica Galicia 1981. Círculo Ourenán-Vigués» (programa de mano). AMV.

A pesar de ser un luchador, y con su gran carácter intacto, los años iban poco a poco haciendo mella en el compositor. Solía pasear desde la casa de su hijo Pepe, en la avenida de Buenos Aires, hasta el local del Orfeón, pero con el paso de los años su recorrido cotidiano fue reduciéndose, hasta no pasar de los bares el Bodegón y el Campante, donde mantenía una tertulia con un grupo de amigos. Precisamente en su compañía, el maestro se sintió indispuerto, falleciendo, víctima de un fallo cardíaco, el 20 de noviembre de 1981, a los 88 años de edad.⁸⁰

Muestra de la categoría musical y el reconocimiento a su labor son las múltiples condolencias llegadas de muy diversas personalidades del poder y de la cultura gallega: Antonio Iglesias (musicólogo), Ben-Cho-Shey (escritor), Xaquín Lorenzo Fernández «Xocas» (etnógrafo), José Fernández Borrajo (presidente de la Coral De Ruada), Francisco Ogando Vázquez (académico de la Lengua Gallega), José Antonio Vázquez Iglesias (Delegado de Cultura de Ourense), el obispo de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol, la Sociedad Artística La Troya, etc.⁸¹

Su entierro, celebrado en la iglesia de la Asunción el día 21 a las 15:30 y con la misa cantada por el Orfeón, fue muestra de un enorme duelo. Al finalizar, sus restos fueron trasladados al panteón del Orfeón Unión Orensana, en el cementerio de San Francisco,⁸² delante del que Vide había dirigido en muchas ocasiones, y en la festividad de Santa Cecilia, el responso *Libera me* de Varela Silvari (obra que, seguramente, influyó en la composición de su *Libera me, Domine*) en memoria de los directores y orfeonistas fallecidos.⁸³ Tuvo lugar un sábado en el que se celebraba la festividad de la patrona de los músicos.⁸⁴

⁸⁰ José Fernández García, en conversación con el autor, en fecha sin determinar.

⁸¹ AMV.

⁸² Pudiera ser que la autorización familiar para que los restos descansaran en el mausoleo fuera dada por el hijo mayor, Pepe, al no haber autorizado el enterramiento Vide en vida. José Antonio García Fernández, en entrevista personal con Erea Carbajales (colaboradora del autor), 27 de julio de 2021.

⁸³ Tal y como consta en los programas de mano propios de la celebración de la festividad de Santa Cecilia.

⁸⁴ De hecho, esa tarde hubo concierto de la filarmónica (de la que Vide era socio), tertulia de fados en el Orfeón, actuación de la Coral De Ruada en el Ateneo y misa del Conservatorio en Santo Domingo, según una crónica de Alvarado en la prensa local.



Fig. 14. Panteón de directores del Orfeón Unión Orensana en el cementerio de San Francisco



Fig. 15. Detalle de la lápida

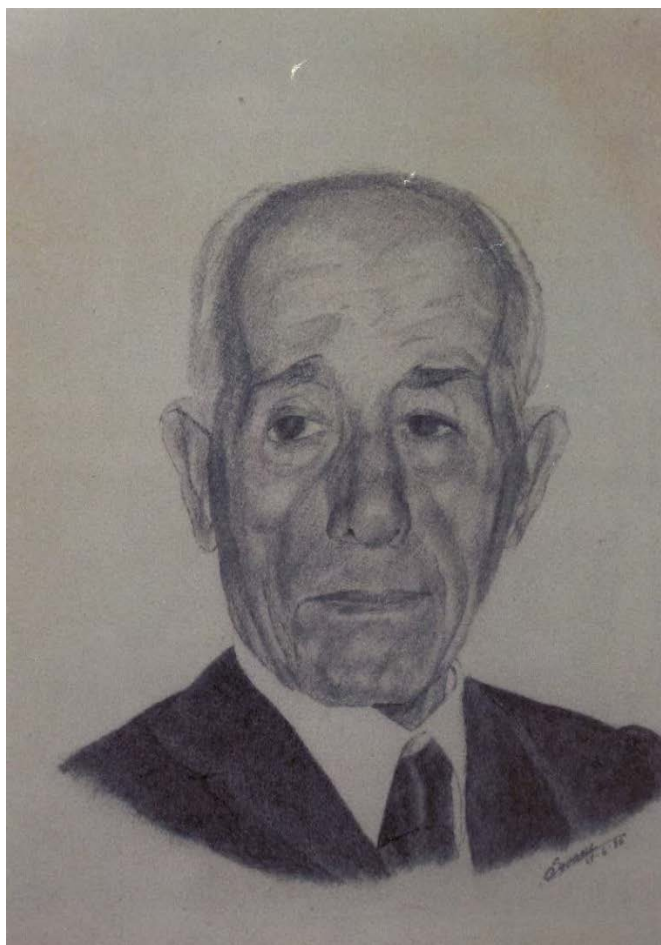


Fig. 16. Retrato de Vide pintado por su nieto José Carlos Fernández Seoane. Agosto de 1986. AMV

II.6 Reconocimiento

Además de en Cuba, Vide disfrutó de cierta consideración en Galicia, como demuestran diversas manifestaciones:

Un artículo de Eduardo Blanco Amor, en que comenta la concesión de un premio al músico orensano José Fernández Vide en el Certamen del Trabajo Gallego celebrado últimamente en El Ferrol. Dice que si Fernández Vide fuera vizcaíno o maragato, le reputaríamos de genio y le obsequiaríamos con nuestro papanatismo de la mejor clase, agregando que para eso de pasmarse ante los ajenos Orense es el pueblo más pasmón y ciego de España; pero que como Fernández Vide es nuestro, como es forma y sustancia de nuestro pueblo entonces nos dedicamos a ignorarlo y no publicamos siquiera noticias de sus legítimos triunfos, que publica, sin embargo, la prensa regional.⁸⁵

Esa misma consideración lo sitúa como tribunal de concursos de muy diferente tipo. Así, aparece en el Certamen de Orfeones de 1915, junto a Antonio Sacristán, Ricardo Courtier y

⁸⁵ «Síntesis de la prensa gallega. La Zarpa», *El Pueblo Gallego*, 17 de septiembre de 1935, 2.

Modesto Cuéllar, representando al orfeón La Esperanza;⁸⁶ con Daniel González (director fundador de Coral De Ruada y director del Orfeón) y Luis Madriñán (presidente del Orfeón y más tarde responsable de Educación y Descanso), así como con los vocales de la sección de bailes Manuel Soto y Melchor Fernández en un concurso de cantos y bailes regionales, con ocasión de las fiestas del Corpus de Ourense, ya en 1940.⁸⁷ En 1944, en un concurso de villancicos, comparte jurado con Félix Molina (exdirector de la Banda del Batallón de Mérida), José Alís Zanón (no se obtuvieron datos) y otros responsables de la emisora local.⁸⁸ En 1967, junto a Manuel Díaz (probablemente se trate del locutor de Radio Orense Manuel Díaz «Xeixadelo»⁸⁹, bailador, director del grupo Aturuxo de Educación y Descanso⁹⁰ y habitual jurado en los concursos de Coros y Danzas de la Sección Femenina⁹¹) y José Manuel Novoa López (director del Orfeón y presidente posteriormente), como jurado del Primer Festival de la Canción Blanca, organizado por el colegio de los Padres Salesianos con vistas a seleccionar las tres canciones que pasarían a la segunda fase, celebrada en Coruña el 7 de marzo.⁹² También en el II Festival de la Canción Blanca, primera eliminatoria, junto a José Manuel Novoa López y Manuel Díaz;⁹³ además, estuvo en el jurado de la final, junto a José Manuel Novoa, Isauro García (de Valladolid), Matilde Lloria, Hipólito de Sá y Magdalena Jerónimo.⁹⁴ En las Sextas Jornadas del Folklore Gallego, organizadas por la Sociedad Compostelana de Festejos y patrocinada por Coca-Cola, en la que intervinieron diecisiete grupos, formó parte del jurado junto a Francisco Rey Rivero (director de la Coral Casablanca de Vigo), José Bazarra Sánchez de Coruña y Clemente Viqueira Iglesias de Pontevedra.⁹⁵ Ya en un período posterior, se le

⁸⁶ «El certamen», *La Región*, 5 de junio de 1915, 1.

⁸⁷ «Concurso de cantos y bailes regionales», *La Región*, 25 de mayo de 1940, 4.

⁸⁸ «Concurso de Villancicos organizado por Radio Orense», *La Región*, 22 de diciembre de 1944, 3.

⁸⁹ «Ourense. Historias de un sentimental. Las “Parolas de Xeixadelo”», *La Región*, <https://www.laregion.es/articulo/ourense/las-parolas-de-xeixadelo/20171103115933746050.html>

⁹⁰ «Diario de Ourense. Semana Cultural del Orfeón Unión Orensana», *El Pueblo Gallego*, 12 de noviembre de 1968, 11.

⁹¹ Emilio A. Quintana Fontaíña, «Manuel Díaz», *Revista Dixital Solaina* 13, n.º 1 (2013). <http://seixalbo.com/revista-articulo.php?id=168&submenu=23>

⁹² «Ourense. Esta mañana a las doce, Primer Festival de la Canción Blanca», *Faro de Vigo*, 26 de febrero de 1967, 21.

⁹³ «II Festival de la Canción Blanca. Primera eliminatoria», *Diario de Orense*, 6 de abril de 1968, 13.

⁹⁴ «Galicia. Certamen regional de la Canción Blanca», *Faro de Vigo*, 27 de abril de 1968, 20.

⁹⁵ «17 grupos de toda Galicia intervinieron en las jornadas folklóricas», *Faro de Vigo*, 25 de julio de 1974, 20.

encuentra en el del Tercer Concurso Regional de Danzas, enmarcado en las fiestas del Corpus de Ourense.⁹⁶



Fig. 17. Vide con la partitura de *Os teus ollos* de Castro «Chané» en el Orfeón. Sin datar. AMV⁹⁷

Tras su muerte, independientemente del interés de algunos investigadores, comenzando cronológicamente por el autor de este trabajo, las muestras de interés público escasean. En 2004, la Coral del Liceo (en la que se integraron muchos antiguos componentes del Orfeón Unión Orensana), bajo la dirección de Yolanda Grela Betoret, ofreció un «Concierto-Homenaje al Maestro Vide», en forma de monográfico, el 8 de mayo de 2004. Actuaron como solistas Teté Torre (Maripepa en la reposición de *Miñatos de vran* y una de las sopranos preferidas de Vide), Lidia Gil, Elena Álvarez y José Manuel Taboada, con «José Fernández García-Vide» (obsérvese el uso del apellido compuesto, aunque no hay constancia de que fuese oficial) como pianista. Se interpretó *Morriña*, *Miña Nai*, *Desengano*, *Bendita sea tu pureza*, *O Sacrum Convivium*, *Serenata romántica*, *Auria bella* (para piano), *Arrorrou*, *Quixen morrer y Saudade*.⁹⁸

⁹⁶ «El eco de las fiestas», *El Pueblo Gallego*, 19 de junio de 1976, 18.

⁹⁷ En el reverso, a mano, «Galvez-Basoco-Vide-Molina-Cid-S. Gonzalez». Debe referirse a Gálvez (que ejerció como director del Orfeón a inicios de los 60), Javier García Basoco (sucesor de Vide en la dirección y director de la Banda Municipal), José Fernández Vide, Félix Molina (director de la Banda del Regimiento de Mérida n.º 3 de Ourense) y el musicólogo Antonio Fernández Cid. Se ignora quién puede ser S. González.

⁹⁸ «Coral del Liceo. Concierto-Homenaje al Maestro Vide», 8 de mayo de 2004 (programa de mano). AMV.

II.7 Personalidad

En lo concerniente a su carácter, Vide era un hombre sencillo, amante de la diversión (como refleja su participación en los carnavales de su ciudad), la buena comida (aludida en su pasodoble *Ra...!*) y las bromas. En una ocasión, tras cantar su hermana Clementina una media granáina, el Maestro apostilló: «menos mal que solo cantou media; si a chega a cantar enteira...»; al comprar su hijo Pepe un acordeón de segunda mano, sin saber tocarlo, Vide señaló: «temos sorte, en adiante non teremos ratos na casa, porque fuxirán todos».⁹⁹ Los informantes recordaron su talante serio al bromear, lo que hacía aún más risible la situación.¹⁰⁰

Gran amigo de sus amigos, mantuvo una serie de grupos de amistades más o menos cerrados a lo largo de los años, especialmente con Francisco de Paula, Álvaro Feijóo, García, Cutufa (Anta) y Arcas,¹⁰¹ con los que mantenía una tertulia en el local O Campante, así como con Raimundo Pérez, su afinador de pianos. A la tertulia antedicha se unían, en ocasiones, el afamado pintor Virxilio Fernández Canedo (1925-2011), hijo de Virgilio Fernández González (*gaiteiro* y actor, fundador de la Coral De Ruada, así como directivo del Orfeón Unión Orensana), y el no menos famoso escultor Arturo Baltar Santos (1924-1917), quienes bautizaron la tertulia como Peña dos Doutores. Los días de la Merced, patrona de los presidiarios, tras cantar la misa en la Prisión Provincial, Vide se dirigía a O Campante y saludaba al propietario con una sentencia celebrada por el resto de clientela: «Emilio, ponme un vasiño que traio a boca seca, porque acabo de saír do cárcere».¹⁰²

⁹⁹ José Fernández García, «Cachondo mental», *Coral De Ruada* 3 (2004): 15-17.

¹⁰⁰ Albino Núñez Rodríguez, en conversación telefónica con el autor, 20 de abril de 2021; Emilio Rodríguez Portabales, en conversación telefónica con el autor, 14 de septiembre de 2021.

¹⁰¹ José Fernández García, en carta al autor, 3 de septiembre de 1999.

¹⁰² Emilio Rodríguez Portabales, en correo electrónico al autor, 24 de septiembre de 2021.



Fig. 18. De izquierda a derecha, «O Cuco de Velle» y Emilio «Campante», en la taberna de este. Sin datar. AERP¹⁰³



Fig. 19. Vide y sus amigos. Sin datar. AERP¹⁰⁴

¹⁰³ Claudio González Añel, «O Cuco de Velle» (1916-1993), fue tabernero y músico, director de la Charanga do Cuco de Velle. Emilio Rodríguez Portabales, en conversación telefónica con el autor, 14 de septiembre de 2021.

¹⁰⁴ De izquierda a derecha, intercalados, Francisco de Paula? (ebanista), Ulloa?, Vide, Xuliño «Cotroso» (mecánico de la empresa Auto Industrial), Álvaro Feijóo Sotomayor, Cástor Bóveda Amor, Felisindo Arcas Barge (artesano y reparador de juguetes) y Jambrina? (mando de carabineros). Emilio Rodríguez Portabales, recogiendo



Fig. 20. Vide con Raimundo Pérez. Sin datar. AMV

Raimundo Pérez desarrollaba su trabajo como pintor de brocha gorda, pero, al tiempo, mantenía una orquesta de música ligera (Orquesta Raimundo). Se trataba de una de las habituales en el Ourense de finales de la década de los cincuenta, junto a la Orquesta Continental y a la Orquesta Vide (a cargo del hijo mayor del compositor), si bien de menor calidad que estas.¹⁰⁵

información suya y de Xaquín Vales (cantor de Coral De Ruada e investigador), en conversación telefónica con el autor, 14 de septiembre de 2021.

¹⁰⁵ Albino Núñez Rodríguez, en conversación telefónica con el autor, 20 de abril de 2021. La escasa calidad de la Orquesta Raimundo, así como el papel de afinador de pianos de su titular, fue ratificada por otro informante, junto a su versatilidad instrumental y su carácter divertido. José Antonio García Fernández, en entrevista personal con Erea Carbajales (colaboradora del autor), 27 de julio de 2021.



Fig. 21. Orquesta Raimundo, con Raimundo Pérez al acordeón. Sin datar¹⁰⁶

El Maestro Vide consideraba importantes las relaciones familiares, por lo que mantuvo un estrecho vínculo con sus hermanos. Antonia ayudó al matrimonio Vide haciéndose cargo del niño Antonio en la posguerra, mientras que Clementina (familiarmente, Bitina), ayudó al mismo cuando le tocó hacer el servicio militar en Ifni, donde ella residía con su esposo.¹⁰⁷ Vide sentía debilidad por el más pequeño de sus hermanos, Manuel, y coincidió en el Orfeón tanto con Ágenor como con Ángel (familiarmente, Xelo). Aunque no se conoce participación en agrupación alguna, parece que también cantaba bien su hermana Clementina.¹⁰⁸ Libró a Ágenor de ser represaliado en 1936, y siguientes, por la consideración de apolítico de la que el compositor disfrutaba; según su hijo Pepe, también Manuel debió exiliarse en Buenos Aires.

Al igual que dos de sus hermanos, compartieron el Orfeón con Vide sus tres hijos, José (Pepe, habitualmente al órgano), Antonio (en la cuerda de bajos, de la que fue instructor a las

¹⁰⁶ «La orquesta Raimundo de Orense», [cartel anunciador]. ABNE.

¹⁰⁷ Antonio Fernández García, en entrevista personal con el autor, 12 de marzo de 2022.

¹⁰⁸ José Fernández García, «Cachondo mental», *Coral De Ruada* 3 (2004): 15-17.

órdenes de su padre)¹⁰⁹ y Ramón (Moncho, tenor segundo). Esa faceta familiar también se detecta en la dedicatoria de la *Gavota* «Para Toñito y Monchiño», de noviembre de 1948, dedicada a sus hijos Antonio (violín)¹¹⁰ y Ramón (piano), o en la del *Ave María*, de octubre de 1957: «Para mi querido hijo Pepe en el día de su boda». Se mostraba abierto con sus allegados, pero muy reservado en lo que respectaba a su vida privada.¹¹¹



Fig. 22. José Fernández Vide, Sara García Limia e hijos (José, Antonio, Ramón). Ca. 1945. AMV

¹⁰⁹ Antonio Fernández García, en conversación telefónica con el autor, 14 de octubre de 2021.

¹¹⁰ Vide ofrecía a sus hijos el estudio de violín o de piano. Antonio eligió el violín para diferenciarse de su hermano Pepe, seis años mayor que él, al que tomaba como modelo. Ante la imitación del pequeño, el mayor le decía «Lo que hace la persona, lo repite la mona»; el informante recuerda con cariño el hecho de que, despechado, eligiera el violín y no el piano como su hermano mayor. Al entrar en la universidad, dejó el instrumento. Antonio Fernández García, en entrevista personal con el autor, 12 de marzo de 2022.

¹¹¹ José Antonio García Fernández, en entrevista personal con Erea Carbajales (colaboradora del autor), 27 de julio de 2021.



Fig. 23. Vide con sus hijos José y Ramón, y sus esposas, en una boda. Agosto de 1967. AMV



Fig. 24. Vide, con su hijo Antonio, en el homenaje que se le tributó. Junio de 1980. AMV

Era un excelente conversador y amante de las tertulias, que mantenía en los locales del Bodegón y O Campante, aparte de las organizadas en el Orfeón,¹¹² además de un buen jugador de dominó, billar e, incluso, *a chave*.¹¹³ Por lo que parece, también jugaba al ajedrez, ya que enseñó el juego a los hijos de Emilio en la taberna O Campante.¹¹⁴

Aunque el dato no es más que una curiosidad, Vide podría haber sido conocido por el mote de «el Peco», si bien solo se ha encontrado en una fuente: «O Peco. José Fernández Vide. Pianista, violinista, compositor, director do Orfeón e profesor de música».¹¹⁵ El apodo ha sido confirmado por informantes próximos al compositor, aunque se ignora de dónde proviene.¹¹⁶

El mismo informante advierte que «todo el mundo le quería. Era un hombre muy apreciado y, por tanto, cuando él te pedía un favor, se lo hacías». Preguntado sobre el papel de Pepe, el hijo mayor del compositor, destaca su fidelidad al padre, especialmente en su faceta de pianista acompañante a las órdenes de Vide, hecho corroborado en más de una ocasión por Enrique Rey (1924-2015) y por el propio Pepe al autor de este trabajo. En esa faceta de bondad incide la nota de prensa que refleja su fallecimiento: «Persoalmente, o perfil humano do Mestre Vide podería definirse como o dun home extraordinariamente sensible, pai exemplar e amigo inesquecible de entre os moitos que con el compartiron as mellores horas do Ourense de onte».¹¹⁷ «Era la persona más afable, más tranquila... para enfadarse Vide tenía que haber un terremoto. [...] Una excelentísima persona, un hombre con toda la paciencia del mundo y un tío con una inteligencia innata».¹¹⁸

En lo que se refiere a sus entretenimientos, Vide era muy aficionado al fútbol. En 1913 se le encuentra como directivo del Sporting F. C. Orense, junto a Ágenor Fernández (sin más datos), probablemente, su hermano.¹¹⁹ También fue socio del C. D. Orense, con el número

¹¹² *Ibíd.*

¹¹³ José Fernández García, en carta al autor, 3 de septiembre de 1999. *A chave* es un juego popular gallego, consistente en tirar y acertar con unos discos planos sobre una pieza metálica colocada sobre un soporte.

¹¹⁴ Emilio Rodríguez Portabales, en conversación telefónica con el autor, 14 de septiembre de 2021.

¹¹⁵ «Alcumes». ABCS.

¹¹⁶ Albino Núñez Rodríguez, en conversación telefónica con el autor, 20 de abril de 2021.

¹¹⁷ Final del artículo que, con ocasión de la muerte del compositor, apareció en el periódico local La Región. AMV.

¹¹⁸ José Antonio García Fernández, en entrevista personal con Erea Carbajales (colaboradora del autor), 27 de julio de 2021.

¹¹⁹ «Sporting. La nueva directiva. El baile de Reyes», *La Región*, 7 de enero de 1913, 3; «Por Galicia», *El Progreso*, 25 de enero de 1913, 2.

465.¹²⁰ Las referencias sobre el tema, tanto de allegados como de prensa, lo evidencian.¹²¹ Por lo que parece, disfrutaba, también, del espectáculo taurino.

Debido a su edad y a las limitaciones económicas de su época, Vide no pudo disfrutar de grabaciones musicales hasta una edad avanzada; a pesar de ello, según personas de su entorno, consideraba a Beethoven como el más grande compositor de la historia. Hacia el final de la década de los sesenta disfrutó de un aparato reproductor de vinilos y de los discos que su hijo Antonio le traía de Madrid o de sus viajes al extranjero. Según este mismo informante, Vide escuchaba con pasión la Cantata 140 de Johann Sebastian Bach, cuando le decía (por no ver los surcos del vinilo) «ponme la Cantata», refiriéndose a la obra desde su inicio, o «ponme el Coral», para escuchar, únicamente, su famoso cuarto movimiento, «Zion hört die Wäcter singen».¹²² Es probable que su época de estudios en la catedral lo orientara hacia la música sacra, al igual que su amplio conocimiento de la música coral le descubriría a Beethoven y a los polifonistas del Renacimiento. En todo caso, resulta innegable que su experiencia con el sexteto Vide le debió descubrir la obra de los grandes autores y le llevó a ejecutar (quien sabe si a arreglar) un buen número de reducciones orquestales de las músicas consideradas académicas, práctica habitual en estas formaciones. Aun así, no se dispone de pruebas fehacientes al respecto, más allá de estas lógicas elucubraciones.

II.8 Vide y el galleguismo

En el tiempo en el que Vide comenzó su actividad compositiva más seria, las posturas musicales del galleguismo eran tan diversas como sus opciones ideológicas. Los pensadores pontevedreses, próximos al galleguismo católico conservador, mostraron una tendencia de carácter tradicionalista, mientras que los liberal-demócratas de La Coruña presentaron posturas revisionistas del tópico folclórico, extensamente recogidas en el periódico portavoz de las Irmandades, *A Nosa Terra*. Además de trabajos de recogida folclórica, en todo similares a los presentes en el resto del Estado español, los puntos de vista existentes se dividen entre el interés por una visión más científica de dicha recogida y otro más reivindicativo, propio de *A Nosa Terra*, del Seminario de Estudios Gallegos y del grupo Nós.

¹²⁰ AMV.

¹²¹ (F.) [Francisco] Álvarez Alonso, «Sobre la marcha. El maestro Fernández Vide. La zarzuela *Milanos de verano* [sic] y algunas cosas más», *La Región*, 9 de mayo de 1948, 1, 3.

¹²² Antonio Fernández García, en conversación telefónica con el autor, 14 de octubre de 2021.

En lo que se refiere al primero, la investigación musical provocó la aparición de numerosos cancioneros, cuyos compiladores partieron de continuar la tendencia previa de recoger obras del folclore con vistas a su musicalización siguiendo la tradición académica, hecho ya presente en Pedrell e Inzenga, así como en Marcial del Adalid y en los trabajos iniciales de Bal y Gay. Estas obras, adaptadas al canto con acompañamiento sencillo de piano, posibilitan otras opciones como orquestación o arreglos para diferentes formaciones. Este enfoque dará paso a una posterior recogida de carácter sistemático, basada en el trabajo de campo como el realizado por Martínez Torner y Bal y Gay, que cristalizó en su *Cancionero Gallego*.

Evidentemente, este planteamiento inicial va mucho más allá de lo que puede ser considerado música nacionalista, puesto que, según Bal y Gay, los autores podrían manifestar elementos propios de una cultura sin caer necesariamente en el folclorismo:

A moitos pareceralles moi lóxico que a música consistente en alalás ou muiñeiras forme un *nazonalismo*. Pode ser. Mais non vaia creerse que o nazonalismo *necesariamente* ha formarse *d'après* as muiñeiras e os alalás [...] Anque moitos téñano por paradóxico, direi que pode haber un nazonalismo forte alonxado do folclore [...] O nazonalismo ten de nacer cando haxa feita unha abondosa laboura, cando haxa músicos considerábeles. Il é o que consagra a música de moitos anos de una nazón. Non se abrangue porque uns cantos homes digan imos facer música nazonalista, e póñanse a compor obras inspiradas nas melodías do pobo. Farán, si, música nazonalista, mais é outra cousa que nazonalismo musical. Iste nace somentes da coincidencia de arelas e de procedimentos eispresivos dos músicos nacionais *xa feitos*, e de cousa tan vagorosa como é a personalidade racial. O outro é, en resume, facer música *popularista*.¹²³

En cuanto a la visión de la música como manifestación galleguista, son numerosas las menciones a su papel en la conformación del concepto de la Nación gallega, lo que justifica la existencia de apartados específicos sobre compositores y, especialmente, sobre las actuaciones de los coros gallegos en las páginas del periódico portavoz nacionalista, *A Nosa Terra*. Al igual que la tendencia liberal-demócrata partió del respeto a los pensadores del Rexionalismo, las Irmandades mantendrán una postura de reconocimiento hacia los músicos de ese período, si bien no siempre podrán compaginarla con la nueva visión de una música nacional, bien sea por el empleo del castellano o bien por alejarse de las sonoridades consideradas gallegas.

En lo que se refiere al Seminario de Estudios Gallegos, donde se integraron bastantes galleguistas de la Xeración Nós, las menciones a la música son menos numerosas, dada la orientación etnográfica y antropológica de la publicación, además de más generales,

¹²³ Jesús Bal y Gay, «O momento actual da música galega», *Nós* 29, 15 de mayo de 1926, 2-3.

relacionadas con la situación de la música en la época. La creación del Conservatorio Nazonal do Arte Galego parece redundar en la necesidad de un nacionalismo musical, si bien finalmente no contó con una sección de música:

Temos múseca autóctona, temos costumes autóctonos, temos unha natureza fermosa e difrente da do resto de Hespaña, unha historia groriosa, unha tradición brillante. Todo isto soilo pode apreciarse na forma axeitada unindo cantos esforzos áchanse espallados, n'un senso d'organización boa e moderna. Todo isto soilo pode ser fecundo apreixoándoo n'unha forma culta d'unidade.¹²⁴

El musicólogo Bal y Gay plantea partir de la canción lírica (citando a Veiga, Montes, Baldomir y Castro «Chané») como forma de desarrollo de la música gallega, aprovechando tanto la tradición del género como la presencia y consideración social del canto en Galicia a través de la labor de los orfeones. El autor destaca la economía de medios que la hace posible, a diferencia de una música para orquesta que Galicia no puede tener en esos momentos por falta de agrupaciones. En cuanto a partir de la música pianística, Bal considera que se aparta demasiado del público como para ser reconocida como representativa, por lo que la única solución factible es partir de la canción para, a través de ella, llegar a ocupar la orquesta y el teatro.

Aunque pueda extrañar que Bal y Gay no haga referencia a la música para banda, formación más que habitual en el entorno urbano y rural gallego, es probable que su visión europeísta no admitiera un tipo de agrupación considerada menor, tanto por la formación de sus integrantes como por la inexistencia, en la época, de un repertorio específico de calidad, lo que las alejaría del ámbito academicista.

El estudio cronológico de las obras de Vide revela la aplicación de estas teorías, recogidas en la publicación *Nós*. El interés del compositor por lo lírico se manifiesta, desde temprano, a través de la balada gallega (*¡Que tarde tan meiga!*, de 1930) y de la música para orfeón (*Morriña*, 1925), partiendo de una evocación de lo gallego que no precisa, apenas, de la mención folclórica o, que cuando lo hace, atiende a otro tipo de agrupación, el Coro Gallego, cuya estética se basa en un tipismo identitario heredado del coro Aires da Terra, de Perfecto Feijóo.

Desde ahí, y en esta misma época (al ser coincidente este 1926, año de la publicación del escrito de Bay y Gay, con la estancia de Vide en Cuba), el compositor se encamina, desde la

¹²⁴ *A Nosa Terra* 78, «A todol-os nosos compatriotas: Conservatorio Nazonal do Arte Galego», 25 de enero de 1919, 1.

música para el Orfeón del Centro Gallego y la balada gallega, hacia la música orquestal de inspiración folclórica (como *A Montañesa*, ya que, si bien la orquestación no está datada, hay datos de su interpretación en 1928) y la teatral (con sus dos zarzuelas, *Miñatos de vran* y *Proba d'amor*, también de 1928). En lo que respecta a la música pianística, Vide heredó el interés por la música de salón del nacionalismo del XIX, por lo que esta resulta temprana en su producción (como demuestra la muiñeira *Sobrado*, de 1914, o la más amplia suite gallega *Un día n'aldea*, de 1918).

A pesar de lo que pudiera parecer dadas las características de parte de su obra, no hay constancia escrita de que Vide se manifestara nunca políticamente, a diferencia de sus hermanos Ágenor y Manuel. No obstante, los círculos ideológicos y culturales que frecuentaba, tanto en Ourense como en La Habana, proporcionaron un impulso significativo a su carrera y consideración profesional como músico formado en los ambientes eclesiásticos, sujeto a la emigración y afamado en su ciudad natal a su regreso.¹²⁵

La relación con los círculos del galleguismo moderado se hace patente desde sus inicios compositivos. Con su muiñeira para piano *A Montañesa*, Vide obtiene el primer premio en el Concurso de A Festa da Lingua Galega, también conocido como Xogos Florais, que se celebró en Santiago en julio de 1924, dentro de la sección «Muiñeira con piano». En otras categorías serían premiados los también orensanos Ramón Otero Pedrayo y Vicente Risco,¹²⁶ respectivamente por las obras *Pantelas, home libre* y *O bufón d'el Rei*,¹²⁷ mientras que el Premio de Honra le fue concedido a Eladio Rodríguez González por la composición *Oracións Campesiñas*. Otras informaciones sitúan en el ámbito de los premiados a Eladio Rodríguez González (premio de honor), «Vicente Risco, Manuel García Barros, Ramón Otero, Carré Aldao, José Filgueira, Mauricio Fartos, José Vide y Ángel del Castillo». Obtuvieron accésits los sacerdotes Manuel Posse y Enrique Salvador Lastra. Como colofón, Vide interpretó al piano la muiñeira premiada y también se cantaron poemas de Rosalía de Castro. Tras el reparto de premios se recitó el prólogo de *Rosiña* y una escena del drama *O Fidalgo*, de Xesús San Luis Romero, «el poeta zapatero», que fue requerido a escena por el público. Actuó la banda

¹²⁵ Carlos Villanueva, «José Fernández Vide (1893-1981). Tópicos identitarios en la figura y la obra de un músico de la emigración», *Trans, Revista transcultural de música* 8 (2004). <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/199/>

¹²⁶ «En la Fiesta de la Lengua Gallega. Orensanos premiados», *La Región*, 29 de julio de 1924, 4.

¹²⁷ Alfonso Mato (coord.), *Ánxel Casal, un editor para un país* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2007), 63, 108.

municipal y ofreció un discurso el decano de Derecho, Cabeza de León,¹²⁸ militante galleguista reconocido e integrante de las Irmandades da Fala¹²⁹ (al igual que otros muchos de los mencionados), además de fundador y primer presidente del Coro Gallego Cantigas e Agarimos.

A pesar de lo que pudo significar como reconocimiento, por lo que la prensa de la colonia gallega en Cuba recoge, el premio a Vide consistió en una gaita; además, cuando Vide se desplazó a Santiago en la entrega de premios para interpretar la obra, no se le pagaron los gastos de estancia ni de viaje.¹³⁰ Es obvio que la reseña del periodista esconde un doble sentido, en lo que se refiere a la preponderancia del pensamiento galleguista de Ultramar sobre el peninsular, por un lado, como de reparación de una injusticia cometida contra el nuevo director de las agrupaciones del Centro Gallego de La Habana, por el otro.

Dado que la fecha de celebración de los Xogos Florais coincidió con la visita a Galicia del dictador Primo de Rivera,¹³¹ resulta evidente que detrás de ese evento estuvieron las Irmandades da Fala a través de la sociedad Liga de Compostela. El hecho parece situar a Vide en el entorno cultural del galleguismo (si bien no se le conoció militancia alguna en vida) y, concretamente, próximo a la Xeración Nós, a la que pertenecieron los mencionados Risco (1884-1963) y Otero Pedrayo (1888-1976), además de (entre otros) Florentino López Cuevillas (1886-1958), todos ellos orensanos. Teniendo en cuenta la pequeña diferencia de edad de estos autores con Vide (1893-1981), no es de extrañar que se conocieran, y trataran, previamente. De hecho, los nexos de unión con el compositor son evidentes a través de la figura de Antonio Rey Soto (1879-1966) y del profesor de literatura Primitivo R. Sanjurjo (1880-1947), próximo a Vide (tal y como demuestra que sea dedicatorio de la tanda de valsas *Ilusiones* y letrista de la canción *La sinrazón de Pierrot*) y que trató con todos ellos en Madrid.

¹²⁸ «Fiesta de la Lengua Gallega. Los autores premiados», *Faro de Vigo*, 27 de julio de 1924, 3.

¹²⁹ Se trata de un movimiento galleguista cuyo principio fundacional parte de «Propagar a nosa fala por todol-os medios, por ser o idioma o elemento que máis fixa o caraiter dos pobos, e pol-o tanto o millor pr'á formación dun espriu galeguista coleitivo». Dentro del apartado dedicado a la cultura y al idioma, se evidencian algunas de sus prioridades: «1º Formar e millorar unha biblioteca fundamentalmente galega, 2º Crear unha cátedra de galego, 3º Divulgar e fixar o galego imprentando diccionarios, gramáticas, cartillas de leises pr'os labregos, en xeneral, libros galegos, 4º Traballar pol-o ensino, formando un plan pedagóxico pr'á educación galeguista da nosa terra, 5º Pórse en relación co-as sociedades culturaes creadas pol-a colonia galega n-as Américas, pra orientalas armónicamente n-un sentido galeguista, 6º Conquerir unha Editorial Galega, 7º O intertroque cós centros culturais de Portugal». «As Irmandades da Fala», *O Tío Marcos d'a Portela*, 7 de agosto de 1918, 1-2.

¹³⁰ Adolfo R. Hernández, «Del solar galaico. En torno a nuestra música», *Eco de Galicia*, 21 de septiembre de 1924, 9.

¹³¹ «Primo de Rivera en Galicia. En Santiago, Galicia entera lo recibe en triunfo», *El Ideal Gallego*, 26 de julio de 1924, 1-2.

Antonio García Nóvoa «Perniñas», letrista de varias canciones de Vide (*La Alborada*, *Mentira de amor*, *Mariposa*) fue uno de los impulsores de las Irmandades da Fala en Ourense. En su cuaderno de notas, explica:

En el año 1917 nos juntamos cuatro amigos: Higinio Ameijeiras, Javier Prado (Lameiro), César Rodríguez Conde y servidor (Perniñas). Entusiastas los cuatro de esta tierra en que habíamos nacido, convinimos en que era una lástima que se perdieran usos y costumbres típicas del país y que el dialecto regional se desvirtuase con mezclas bárbaras.

Para evitar eso fundamos una Hirmandade [sic] d'a Fala con carácter puramente literario y costumbrista, sin pretender, siquiera, saber de otros derroteros que, luego se han seguido muy equivocadamente.

Como complemento de los fines expresados gestionamos y conseguimos de la señora viuda del eminente escritor y poeta gallego, Valentín Lamas Carvajal, permiso para volver a publicar el semanario *O Tío Marcos d'a Portela* notabilísimo periódico en el que aquel gran hombre dejó perpetuas muestras de su ingenio.¹³²

A continuación, añada tres originales autógrafos de su autoría y que serían reproducidos en dicha publicación. *O Tío Marcos d'a Portela* fue el primer semanario escrito íntegramente en gallego. Fundado por Valentín Lamas Carvajal en 1876, el escritor ejerció su dirección hasta 1889, año en que dejó de ser editado. En 1917 recuperaron la publicación Xavier Prado «Lameiro» y otros miembros de las Irmandades da Fala, hasta que desapareció en 1919.¹³³ Prado «Lameiro» (1874-1942) ejerció como presidente fundador de la Coral De Ruada, coro gallego que impulsó junto a otras figuras de la cultura y del pensamiento orensano, como Xulio Prieto Nespereira o Virxilio Fernández, y del que Vide es, en la actualidad, director honorario.

A Montañesa no fue la única pieza de Vide premiada por círculos galleguistas. La muiñería *Auria bella* y la balada *¡Que tarde tan meiga!* obtuvieron reconocimiento en el II Certamen del Trabajo de Galicia, celebrado en Ferrol en 1935. Además, otra de sus baladas, *Desengano*, optó al premio convocado por Labor Galega de Pontevedra en 1934. La organización Labor Galega, conocida previamente como Labor Galeguista, sería una de las formaciones que integrarían el Partido Galeguista en 1931.

Resulta evidente que, desde sus inicios profesionales hasta la Guerra Civil, Vide se codeó con galleguistas de diversas opciones políticas, si bien lo hizo, en mayor medida, con el sector más moderado de Nós y de las Irmandades da Fala de Ourense. La predilección de Vide por

¹³² Notas de Antonio García Nóvoa, 178-179. AARS.

¹³³ Victoria Armesto, *Verbas Galegas* (Vigo: Galaxia, 1973), 183-198.

escritores de la Xeración Nós (Ramón Otero Pedrayo, Antonio Noriega Varela), o colaboradores próximos a ellos (Primitivo Rodríguez Sanjurjo, Eduardo Blanco Amor), más su trato, amistad en ocasiones, con los círculos de las Irmandades de Ourense (Vicente Risco, Xavier Prado «Lameiro», Antonio García Nóvoa), no hacen sino confirmar este hecho. También gozó de la amistad del republicano Jacinto Santiago, fusilado en 1936.

A pesar de ello, no parece que estas relaciones conllevaran militancia alguna, independientemente de que en parte de su música cite obras provenientes del folclore (recopiladas probablemente por los coros gallegos de su ciudad, como se verá al tratar del repertorio) o recurra a la evocación a partir de ritmos, giros melódicos, escalas características y géneros de la música tradicional. No se aparta, con ello, de una tradición compositiva que aúna a autores tan dispares como Reveriano Soutullo o Andrés Gaos, también sometidos por algunos estudiosos hoy día a un proceso de construcción identitaria de corte nacionalista difícilmente demostrable.

Durante la II República, Vide se sindicó en la sección de Profesores de Orquesta, como profesor de Piano y Violín, con carnet expedido por el Jurado Mixto de Espectáculos Públicos de Madrid.¹³⁴ Vide no participó en la Guerra Civil ni se le conoce pronunciamiento alguno al respecto; al término de la contienda, y como director del Orfeón, participó con el coro en misas de acción de gracias, actos conmemorativos por la Victoria, etc. Según fuentes familiares, como «pasaba por ser apolítico, todas las partes le respetaban», por lo que pudo salvar la vida de su hermano Ágenor al final de la Guerra y «casi también a su hermano Ángel».¹³⁵ La misma fuente apunta que la emigración de Manuel pudo deberse, igualmente, al exilio político.

Durante el régimen franquista, Vide perteneció a la Falange Española Tradicionalista y de las JONS, a la Organización Sindical de Educación y Descanso, al Círculo Tradicionalista de Orense y al Sindicato Nacional del Espectáculo,¹³⁶ hechos casi obligados en la sociedad de su tiempo y, en algunos casos, ineludibles a la hora de trabajar. A lo largo de ese período, y más concretamente hacia finales de la década de los cuarenta e inicios de los cincuenta, las

¹³⁴ Expedido el 17 de mayo de 1934, y provisto del número 5561. AMV.

¹³⁵ José Fernández García, en carta al autor, 3 de septiembre de 1999.

¹³⁶ El carnet de militante del Círculo Tradicionalista de Orense, Inspección de Requetés, tiene fecha de 3 de febrero de 1937. El de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., con el número nacional de afiliado 158682, y fecha de ingreso 4 de septiembre de 1953. El de Educación y Descanso posee número 124 y fecha 5 de mayo de 1964. El del Sindicato Nacional del Espectáculo presenta número 1853, «clasificado como pianista», con alta el 2 de abril de 1951, si bien hay otro anterior con número 1029060 y fecha 15 de noviembre de 1941. AMV.

colaboraciones con Otero Pedrayo y su círculo son manifiestas: Maruxa Villanueva (1906-1998), Matilde Lloria (1912-2002), Eduardo Blanco Amor (1897-1979)... Este conocimiento facilitó que Vide tomara contacto con la Galicia culta del exterior, especialmente la establecida en Buenos Aires, en lo que también ejercería papel destacado su hermano Manuel, probable responsable del contacto de Vide con los poetas exiliados Alfonso Gayoso Frías (1905-1970) y Avelino Díaz (1897-1971). Vide pudo acercarse al círculo de Otero Pedrayo en esa época para obtener un beneficio de tipo cultural, si bien se desconoce si su relación llegó a ser más intensa en las décadas anteriores a la Guerra Civil.¹³⁷

Por todo ello, resulta innegable que Vide tejió, probablemente de forma involuntaria, una extensa y densa red de relaciones (e interrelaciones) que incluyeron personas próximas a los círculos galleguistas y en diferentes épocas y lugares (La Habana y Ourense). Sin embargo, ningún hecho fehaciente demuestra que el compositor militase, al margen de colaboraciones puntuales, en estos círculos más literarios que musicales.

En todo caso, aunque se entiende precisa cierta aproximación a los ambientes que pudieron influir en la manera de componer del Maestro Vide, no forma parte de esta investigación definir su grado de galleguismo. Se pretende, simplemente, contextualizar su producción con las figuras más destacadas de dicho movimiento, más allá del inherente interés por las sonoridades gallegas propias, actitud compartida por otros autores coetáneos pertenecientes a diversas opciones ideológicas.

¹³⁷ Albino Núñez Rodríguez, en conversación telefónica con el autor, 20 de abril de 2021. Se trataba de un grupo de personas en las que el único músico era Vide; José Antonio García Fernández, en entrevista personal con Erea Carbajales (colaboradora del autor), 27 de julio de 2021.



Fig. 25. Vide con su hijo Antonio y un grupo de amigos. En el centro, Ramón Otero Pedrayo. Ca. 1980. AMV



Fig. 26. Caricatura del Maestro Vide. 1949?. AAFG

II.9 La figura de Manuel Fernández Vide

Antes de cerrar el apartado biográfico de Vide, se aborda la figura de su hermano Manuel al que, según testimonio familiar, le unía una gran relación: «Adoraba a su hermano Manuel, que tuvo que escaparse a la Argentina para que no lo cepillaran. Manuel era poeta, el menor de los hermanos. Mi padre lo admiraba, tanto en sus cualidades humanas como artísticas».¹³⁸

Manuel Fernández Vide desarrolló una destacada labor cultural en Ourense en su juventud, prestando su colaboración a entidades benéficas¹³⁹ y culturales tales como el Orfeón y la rondalla Los Rondadores. No es de extrañar que, en la emigración, sobresaliera en el Centro Gallego de Buenos Aires, junto a otros dinamizadores culturales como Fernando Iglesias «Tacholas» y Alfonso Costela, ambos conciudadanos de los Vide.¹⁴⁰ Así, la prensa anuncia en 1945 una fiesta infantil, con un final de «Coros y canciones con la colaboración de Tacholas, Costela y Fernández Vide y una verdadera pandilla de orensanos».¹⁴¹

Para situar la importancia de Manuel en ese ambiente, se hace preciso conocer a sus compañeros. El actor Fernando Luís Iglesias Sánchez, más conocido por el apodo de «Tacholas»,¹⁴² fue componente, como cantor y actor, de la Coral De Ruada de Ourense; emigrado a Argentina en 1929,¹⁴³ llegó a filmar cincuenta y una películas y a participar activamente en el mundillo teatral de ese país, además de colaborar con la emigración y la cultura gallega en la llamada Quinta Provincia, especialmente con Maruxa Villanueva.¹⁴⁴ Manuel Fernández Vide le dedicó a «Tacholas» sus poemas *A volta á terra* («Bos Aires. San

¹³⁸ José Fernández García, en carta al autor, el 3 de septiembre de 1999.

¹³⁹ «Sociedad Benéfica Orensana», *La Región*, 16 de enero de 1936, 6.

¹⁴⁰ «Centro Orensano de Buenos Aires», *Opinión Gallega* 34, 2 de marzo de 1946, 1.

¹⁴¹ «6 de mayo de 1945. Fiesta infantil en nuestra casa», *Orensano*, 5 de mayo de 1945, 3.

¹⁴² Luis Pérez Rodríguez, «Fernando Iglesias Tacholas, un actor nato». En *Homenaxe a Fernando Iglesias Tacholas* (Santiago de Compostela: Arquivo da Emigración y Consello da Cultura Galega), 12. http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2004_Homenaxe-a-Fernando-Iglesias-Tacholas.pdf

¹⁴³ Clotilde Iglesias, «Lembranzas de papá». En *Homenaxe a Fernando Iglesias Tacholas* (Santiago de Compostela: Arquivo da Emigración y Consello da Cultura Galega), 8. http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2004_Homenaxe-a-Fernando-Iglesias-Tacholas.pdf

¹⁴⁴ Luis Pérez Rodríguez, «Fernando Iglesias Tacholas, un actor nato». En *Homenaxe a Fernando Iglesias Tacholas* (Santiago de Compostela: Arquivo da Emigración y Consello da Cultura Galega), 17. http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2004_Homenaxe-a-Fernando-Iglesias-Tacholas.pdf

Xoán de 1963»), Orfandade («marzal do 1965»), además de tratar sobre él en *O Lagaita* («Bos Aires. Nadal do 1964») y en *Non é leria*, en una función homenaje al actor, no datada.¹⁴⁵

En cuanto a Alfonso Costela, consta en el programa del estreno de *La meiga* de Guridi en Buenos Aires dentro de la «Pareja de baile: Concepción Jeremías y Alfonso Costelo, del Coro De Ruada, de Orense». Este mal llamado Alfonso Costelo es, sin lugar a dudas, Alfonso Costela, residente en Buenos Aires desde 1929.¹⁴⁶ Costela figura en los archivos de la Coral De Ruada como miembro del cuadro de declamación en la gira que la agrupación realizó por Andalucía en 1927.¹⁴⁷ La mencionada Conchita Jeremías también formó parte de la Coral De Ruada, representando con Virgilio Fernández el sainete *O cego da Xestosa* de Xavier Prado «Lameiro», siendo ambos (Prado y Fernández) fundadores de la agrupación.



Fig. 27. Virgilio Fernández y Conchita Jeremías en la representación de *O cego da Xestosa*. 1925. ACR

¹⁴⁵ AMV.

¹⁴⁶ M. Outeriño, «Historia en 4 tiempos. Hace 50 años», *La Región*, 6 de junio de 2006, 61.

¹⁴⁷ Xaquín Vales, *Primeira viaxe a Andalucía do Coro De Ruada* (Sarria: Ouvirmos, 2009), 86.

Fernando Iglesias «Tacholas» y Alfonso Costela pertenecían a la compañía creada en 1938 por el dramaturgo Manuel Daniel Varela Buján (esposo de la actriz y cantante Maruxa Villanueva, a la que acompañaría Vide en su gira gallega, como se tratará), que al año siguiente pasó a denominarse Compañía Gallega Marujita Villanueva, en honor a su primera actriz.¹⁴⁸

Además de estas excelentes relaciones, Manuel Fernández Vide pertenecía al círculo bonaerense de Maruxa Villanueva, Alfonso Gayoso Frías y Avelino Díaz, como se demostrará al tratar de la canción *Gratitude*, de Avelino Díaz. A todos ellos habría que sumar el también orensano poeta exiliado Eduardo Blanco Amor.

El estudio de los poemas de Manuel conservados (transcritos en los anexos de esta investigación) evidencia cierto nivel literario; si bien no alcanza la altura de los grandes de las Letras Galegas escogidos por el compositor para sus canciones, es, sin la menor duda, superior a muchos de los letristas de sus canciones en castellano. Por eso, no deja de extrañar que Vide no lo escogiera para musicarlo, a pesar del cariño que sentía por su hermano. Pudiera ser que primara en Vide la elección de poetas de reconocido prestigio para sus composiciones en gallego o, al menos, en mayor medida que lo seleccionado para sus composiciones en castellano, lo que explicaría el hecho de no musicar poemas de su hermano menor pese a su calidad literaria. La correspondencia epistolar¹⁴⁹ pone de manifiesto el cariño entre ambos matrimonios.

¹⁴⁸ Laura Tato Fontaiña, «Os vellos non deben de namorarse, de Castelao: xestación e recepción», *Madryga. Revista de Estudos Gallegos* 22 (2019): 250.

¹⁴⁹ AMV.



Fig. 28. Manuel Fernández Vide y su esposa Lucila. 1952. AMV

CAPÍTULO III. ACTIVIDAD COMO INTÉRPRETE

III.1 El café concierto

Los primeros espectáculos de variedades se conocieron en Galicia a inicios del siglo XX e incluyeron números diversos (magia, transformismo, perros amaestrados...), así como recitales de canciones y números de cuplé. Para ello, el local solía disponer de una agrupación musical propia de dimensión diversa, desde un pianista a formaciones de mayor tamaño. Asociadas a salones o cafés cantantes (también conocidos como cafés concierto, del francés *cafés-concerts*), su labor se extendió a los cinematógrafos, que, además de las proyecciones apoyadas por la formación musical, ofrecían en ocasiones funciones de variedades. Más tarde, hacia los años treinta, aparecen los salones de baile, provocando la reconversión de los repertorios y, asociado a ella, del orgánico de las formaciones.¹ Como se expondrá al tratar sobre la Orquesta Vide, el repertorio incluía desde el acompañamiento de cupletistas hasta la realización de arreglos de música académica, convirtiendo estos salones en lugares de reunión y relación social. Lo efímero de los repertorios, su función de entretenimiento y la oposición de las autoridades eclesiásticas podrían ser responsables de la escasa cantidad de fuentes encontradas, limitadas, en ocasiones, al mero programa recogido en la sección de espectáculos de la prensa local.

Debido a las características inherentes a estos establecimientos hosteleros, la atención del público a la música no era exclusiva, limitándose en ocasiones a servir como fondo a las conversaciones. Por ello, es comprensible que las agrupaciones escogieran repertorios ligeros, incluyendo arreglos de otras obras adaptadas a los instrumentos disponibles; se detecta cierta preferencia por los sextetos, formación que en Galicia tuvo representantes de la categoría del Sexteto Curros de Santiago o del Sexteto Courtier.²

Aunque habitualmente los sextetos los integraron dos violines, viola, violonchelo, contrabajo y piano, fue práctica común que algún viento-madera sustituyera alguno de estos, aumentando su riqueza tímbrica. Los sextetos asumieron la interpretación tanto en las actividades culturales (teatro, cine, veladas...) como en las lúdicas (celebraciones, bailes...). Estas formaciones fueron comunes en España hasta la Guerra Civil e interpretaron diferentes repertorios, que abarcan desde arreglos de música académica (funcionando como una pequeña

¹ Maruxa Baliñas, «A vida musical en Santiago». En *Ángel Brage. Memoria musical dun século*, ed. por Xoan Manuel Carreira y Carlos Magán (Santiago de Compostela: Consorcio da Cidade de Santiago, 1993), 44-51.

² Lorena López Cobas, *Historia da Música en Galicia* (Sarria: Ouvirmos, 2013), 266.

orquesta, debido a su rango melódico y a la capacidad armónica del piano y la cuerda) hasta los bailables y el repertorio de las canzonetistas.³

El rápido desfile por escena de diversos (y relativamente cortos) números, además de lo reducido del recinto, permitía un entretenimiento rápido para el público, incorporando la trasgresión de las normas del espectáculo, que no siempre se veían con buenos ojos en los teatros. Así, la picaresca, los dobles sentidos, el vestuario ligero... se adueñaron de la escena en forma de cupletistas y canzonetistas, que compartieron cartel con ventrílocuos, malabaristas, bailarines de diversa tipología, magos, humoristas y un sinfín de artistas de diferente calidad y procedencia.

El auge del cuplé y de las canzonetistas de aires regionales, propio de las décadas de 1910-1920, se extendió por toda la península desde los locales de Madrid (con La Alhambra y el Salón de Actualidades en cabeza, pronto seguidos por El Japonés), propiciando con su éxito la apertura de salones y cafés concierto en provincias.⁴ Conforme los avatares políticos se sucedían, el género pasó de lo travieso e insinuante a la canción regional y a la copla.

Vide trabajó como pianista de café concierto, para el que compuso y, sobre todo, arregló gran cantidad de obras. Fiel al principio de versionar muchas de sus piezas, resulta frecuente encontrar en esta producción obras readaptadas para diferentes formaciones. En el caso de este repertorio, y como es habitual en el género, Vide debió emplear piano conductor, sustituyendo con el piano los instrumentos de los que no dispusiera en la sesión. En reciprocidad, esa misma obra podría afrontarse como pieza pianística independiente, suprimiendo alguna de las voces escritas para dichos instrumentos.

El compositor desarrolló esta faceta en dos épocas de su vida, antes de su viaje a Cuba y tras finalizar la Guerra Civil, en locales emblemáticos de su ciudad, entre los que destacaría el Gran Café Royalty, situado en la calle Paz Novoa. Inaugurado en enero de 1916,⁵ en 1921, cuando Vide ejercía como pianista allí, experimentó una reforma con vistas a su ampliación, señal inequívoca del éxito del local.⁶ El reconocimiento de este café, tanto dentro como fuera

³ Pilar Valero Abril, «De los sextetos a la orquesta sinfónica: la música en el asociacionismo cultural en Murcia (1900-1936)» (tesis doctoral, ULR, 2015), 273-275. Fecha de lectura, 6 de octubre de 2015. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=46497>

⁴ Álvaro Retana, *Historia de la canción española* (Madrid: Tesoro, 1967), 105-110.

⁵ «Varietés», *Eco Artístico* 222, 15 de enero de 1916, 17.

⁶ «Gran Café Royalty», *La Zarpa*, 6 de agosto de 1921, 3.

de Orense, alcanzó tal magnitud que cuando Vide obtuvo un premio con su muiñeira *A Montañesa* en la Festa da Lingua Galega en julio de 1924, la prensa se refirió al compositor como «pianista del Café Royalty, de Orense».⁷ Igualmente, ante el éxito de la *Serenata romántica* en La Habana en 1927, los periódicos recogen la autoría de «aquel joven inteligentísimo y trabajador que durante varios años dirigió con singular acierto la orquesta del café Royalty».⁸ Como muestra de esta relación con el local, conviene recordar que el propietario del mismo ejerció como padrino de boda de Vide.⁹

Aunque se ignora cuándo comenzó Vide su actividad como pianista de café concierto, hay referencias a una «nutrida orquesta que dirigirá el joven pianista José F. Vide», encargada de amenizar el baile de San Martín de la sociedad Unión Artística en noviembre de 1917.¹⁰ A inicios de 1919 se recoge que en el café Moderno actuará una agrupación, «dirigida por el joven pianista don José Fernández Vide, formarán parte D. Ramón Rodríguez, violín primero; don Eligio Rodríguez, segundo; don Florián Coba, flauta; don César Quintela, saxofón y don Eduardo Quinteiros, contrabajo».¹¹ En febrero de 1919 se celebra una función en la que participó «el notable concertista de violín, D. Ramón Rodríguez, y una orquesta formada por los excelentes músicos D. Florián Coba, don Eduardo Quinteiros, D. José González, don Eligio Rodríguez, D. José Fernández, don Juan Soutullo y D. Eduardo Rego»,¹² que podría haber dado lugar a una formación de menos músicos y de carácter más estable, conocida como sexteto Vide.¹³

La prensa destaca el virtuosismo instrumental de Coba y de Rodríguez,¹⁴ refiriéndose, presumiblemente, a Ramón Rodríguez (y no a Eligio), que en esa época desarrollaba una

⁷ «A Festa da Lingua Galega», *El Compostelano*, 22 de julio de 1924, 3; «Ecos Compostelanos», *El Pueblo Gallego*, 23 de julio de 1924, 8; «Orensano premiado», *La Región*, 24 de julio de 1924, 1.

⁸ «Orensanos que triunfan. En una función a beneficio de la Beneficiencia Gallega de La Habana, alcanzó un señalado triunfo el maestro Fernández Vide», *La Región*, 4 de septiembre de 1927, 3.

⁹ «Una boda», *La Región*, 10 de agosto de 1924, 2.

¹⁰ «Centros y Sociedades», *La Región*, 7 de noviembre de 1917, 2.

¹¹ «Hace 50 años, hace 25 años», *La Región*, 10 de enero de 1969, 6.

¹² «En el Apolo. Una función benéfica», *La Región*, 31 de enero de 1919, 1.

¹³ Soutullo fue saxofonista de la Banda Municipal y, años después, compañero de tertulia de Vide en O Campante. El artículo recoge también a un José González, miembro de la misma peña, sin más datos. José Fernández García, «Cachondo mental», *Coral De Ruada* 3 (2004): 17.

¹⁴ «Hace 50 años, hace 25 años», *La Región*, 15 de enero de 1969, 6.

incipiente carrera concertística,¹⁵ además de dedicarse a la docencia del instrumento en su propia academia.¹⁶ Ramón Rodríguez, más conocido por «Marrón», se mantuvo activo como primer violín en la orquesta del Royalty hasta su prematura muerte, acontecida en 1925.¹⁷

Además de estas colaboraciones desde jóvenes, Coba, Vide y Eligio Rodríguez dirigieron posteriormente el Orfeón Unión Orensana.¹⁸ Eligio desempeñó, junto a su hermano David (también director del Orfeón), el cargo de instructor de cuerda del Orfeón cuando se encontraba bajo la dirección de Florián Coba,¹⁹ cargo más que probablemente compartido por Vide, como se observa en la documentación gráfica de la época.

No se han encontrado datos de Eduardo Quinteiros Rodríguez o, al menos, no en los que figurase como músico. En cuanto a César Quintela, aparece un integrante de la Banda de Música Municipal de Ourense, que ascendió de músico de tercera clase a clarinete 1º en 1905;²⁰ si se tratase del mismo músico, sería clarinete, y no saxo, el instrumento del sexteto (lo cual sería lógico considerando el orgánico de algunas piezas compuestas por Vide en esta época). Sin embargo, se recoge su participación como saxo alto en una agrupación dirigida por el maestro Bragado (director de la Banda Municipal) en 1926, junto a Florián Coba (subdirector y flautista de la Banda Municipal) y otros muchos ejecutantes.²¹ En todo caso, podría compaginar la interpretación de clarinete y saxo alto, cambiando de uno a otro según los requerimientos de la época. Más tarde, Quintela desempeñó el puesto de depositario-contador de la Asociación de Profesores de Orquesta,²² compartiendo directiva con Juan Iglesias Bragado (como presidente, director de la Banda Municipal y director de la orquesta del Royalty tras la marcha de Vide a Cuba) y Manuel Reñones (vocal, director de la orquesta de La Bilbaína), entre otros (lo que

¹⁵ «Ayer en Santa Eufemia. La fiesta de los músicos», *La Región*, 23 de noviembre de 1918, 1; «Espectáculos. Salón Apolo», *La Región*, 4 de febrero de 1919, 2; «Espectáculos. Teatro Principal», *La Región*, 30 de abril de 1919, 2.

¹⁶ «Academia de violín. Ramón Rodríguez», *La Región*, 18 de febrero de 1919, 3.

¹⁷ «Necrología», *La Zarpa*, 29 de mayo de 1925, 2.

¹⁸ Enrique Bande Rodríguez y Carlos Taín Carril, *El Orfeón Unión Orensana. Génesis, desarrollo y actualidad* (Ourense: Orfeón Unión Orensana 1989), 56.

¹⁹ «El homenaje al Orfeón», *La Región*, 6 de junio de 1926, 1. Eligio Rodríguez era empleado de la joyería Cid, perteneciente a Manuel Cid, de la que se hizo cargo en 1928, dándose la circunstancia de que Florián Coba era el jefe de taller de compostura en dicho taller. «Notas comerciales», *La Región*, 8 de abril de 1928, 4.

²⁰ Diputación de Orense. «Ayuntamientos. Orense», *Boletín Oficial de la Provincia de Orense* n.º 141, 30 de junio de 1905, 4.

²¹ «Nota musical», *La Región*, 28 de abril de 1926, 1.

²² «La Asociación de Profesores de Orquesta», *La Región*, 25 de noviembre de 1931, 1.

demuestra el alto nivel de los intérpretes de estos cafés); cabe destacar que Vide perteneció, también, a la Asociación de Profesores de Orquesta.²³ Quintela desempeñó tareas directivas en el Orfeón Unión Orensana bajo la presidencia de Francisco Álvarez de Nóvoa (libretista de la zarzuela de Vide *Proba d'amor*),²⁴ en la época en que ejercía la dirección artística del coro Florián Coba (también integrante del sexteto) y Vide era instructor de cuerda.

En ese mismo 1919, otro local, el Salón Apolo, anuncia que diariamente «actúa en todas las secciones un quinteto que forman elementos de esta localidad, que dirige el joven compositor D. José Fernández Vide».²⁵ A partir de 1920 se encuentran referencias a un sexteto (la noticia de prensa relativa al mismo salón y sus proyecciones de films especifica que el sexteto «interpretará, entre otras obras, la fantasía de la ópera *Carmen* de Bizet, por primera vez»),²⁶ alternando con menciones a un quinteto.

El sexteto actuó a inicios de 1920,²⁷ abriendo el Festival de la Prensa organizado por la Asociación de la Prensa Orensana en el Teatro Apolo,²⁸ con una «sinfonía por el sexteto de Fernández Vide». Dado que no consta quién realizó el acompañamiento al resto de participantes, todas ellas cantantes, podría haber estado a cargo de la misma formación. Tanto el repertorio como los intérpretes pertenecen al ámbito del café cantante: *La estudiantina pasa*, *La aventura del cine*, *Lo que quiere la mujer*, *Corazón de maniquí*, *¡Amos! ¡anda! Estás guillao...* (todas ellas a cargo de «la bellísima canzonetista Diana Berard»), *El Relicario*, *¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!* (canción argentina), *Verdad pura* (canción andaluza), *El Carrero* (canción argentina), cuplés originales de un periodista orensano («por la gentil y aplaudida artista Julieta Terry»), *A Maxim's*, *Los millones de Arlequín*, *Celos de Pierrot*, *La trenza de Ka-ki-ton*, *Chateaux Margaux* («por el notabilísimo dueto Jan-Bak»).²⁹

En abril de 1920, el sexteto participa en el festival organizado por Os Enxebres, en el que, además, se puso en escena la obra de Francisco Álvarez de Nóvoa (futuro libretista de la

²³ El carnet, expedido por el Jurado Mixto de Espectáculos Públicos de Madrid, posee el número 5561 y fue expedido el 17 de mayo de 1934. Vide consta como profesor de Piano y Violín. AMV.

²⁴ «Nombramiento de directivas», *La Región*, 27 de diciembre de 1916, 2.

²⁵ «Espectáculos», *La Región*, 27 de noviembre de 1919, 2.

²⁶ «Espectáculos. Salón Apolo», *La Región*, 29 de febrero de 1920, 2.

²⁷ «El Festival de la Prensa», *La Región*, 3 de enero de 1920, 2.

²⁸ «En el Apolo. El Festival de la Prensa», *La Región*, 6 de enero de 1920, 2.

²⁹ «Espectáculos», *La Región*, 4 de enero de 1920, 2.

zarzuela *Proba d'amor* de Vide), *O señor Dalagado*.³⁰ No es de extrañar la colaboración, dado que el segundo violín del sexteto, Eligio Rodríguez, figura (en algunas noticias) como director de Os Enxebres en ese momento, siendo su vicepresidente el propio Álvarez de Nóvoa.³¹ Otros medios hacen referencia a Eligio Fernández como director de Os Enxebres,³² aunque el nombre de quién ostentó el cargo inicialmente no parece determinante, dada la extensa dirección que ejerció sobre la agrupación David Rodríguez, hermano de Eligio.

El sexteto aparece como formación permanente del Gran Café Royalty en junio de 1920,³³ aunque quizás hubiese debutado antes de forma intermitente, ya que en octubre de ese año la prensa señala que «ayer se reanudaron en el elegante café de la calle de Paz Nóvoa los conciertos musicales del sexteto Vide, que tan celebrados han sido por los amantes del *dolce arte*».³⁴ Los anuncios de prensa del local especifican: «Conciertos diarios por la orquesta que dirige el maestro Fernández Vide».³⁵ Simultanearon su papel de orquesta residente en el local con su participación en festividades sociales³⁶ y otros festivales, como el organizado por la Junta de Damas de la Cruz Roja,³⁷ en bailables como el del casino de O Barco de Valdeorras³⁸ o en Ourense,³⁹ etc.

³⁰ En la representación de *O señor Dalagado* intervino Alfonso Costela, que sería amigo y compañero de Manuel Fernández Vide en Buenos Aires, además de miembro del grupo teatral de Manuel Daniel Varela Buján, marido de Maruxa Villanueva. También lo hizo Ágenor Fernández, aunque no hay constancia de que se trate del hermano del compositor. «En el Apolo. El festival de anoche», *La Región*, 20 de abril de 1920, 2.

³¹ También figura como vocal Ágenor Fernández, que podría ser el hermano de Vide. La noticia apunta que Os Enxebres se ha formado con las mejores voces del Orfeón. «Otro coro gallego», *La Región*, 22 de julio de 1919, 1.

³² «Coros gallegos. Os Enxebres. La velada inaugural», *La Región*, 25 de diciembre de 1919, 1; «En el Apolo. Presentación de Os Enxebres», *La Región*, 30 de diciembre de 1919, 2.

³³ «Sociedad. Espectáculos», *La Región*, 13 de junio de 1920, 3; 4 de julio de 1920, 3.

³⁴ «Espectáculos», *La Región*, 2 de octubre de 1920, 2.

³⁵ «Gran Café Royalty», *La Región*, 4 de septiembre de 1921, 2; 7 de septiembre de 1921, 2; 8 de septiembre de 1921, 2; 13 de septiembre de 1921, 2; 14 de septiembre de 1921, 2; 15 de septiembre de 1921, 2; 16 de septiembre de 1921, 2; 20 de septiembre de 1921, 2; 21 de septiembre de 1921, 2; 23 de septiembre de 1921, 2; 24 de septiembre de 1921, 2; 25 de septiembre de 1921, 2; 27 de septiembre de 1921, 2; 29 de septiembre de 1921, 2; 1 de octubre de 1921, 2.

³⁶ «Sociedad. Llegó de Madrid la bella esposa del almacenista de esta plaza, D. Silvio París», *La Región*, 5 de junio de 1920, 2.

³⁷ «En el Apolo. La función de mañana», *La Región*, 20 de julio de 1921.

³⁸ «Os Enxebres, al Barco», *La Región*, 22 de septiembre de 1923, 2.

³⁹ «Sociedad Unión Artística. El baile de Candelas y Carnaval», *La Región*, 31 de enero de 1924, 2.

Los periódicos recogen buen número de datos sobre los artistas que pasaron por el café Royalty y que debieron coincidir allí con Vide: la artista orensana Flérida,⁴⁰ Linda de Vinci⁴¹ (conocida posteriormente como Hermelinda de Montesa),⁴² Mary-Flor,⁴³ la cupletista Diana Berard,⁴⁴ la canzonetista Doraina,⁴⁵ Solanito, Patro Romerito y Lola Pedreño,⁴⁶ las canzonetistas Campanela,⁴⁷ Paquita Nancy y Carmen Martínez,⁴⁸ Pilar Deloy,⁴⁹ Luisita Carrasco,⁵⁰ la «cancionista Mari Rosa»,⁵¹ o las «Hermanas Alonso, dos canzonetistas»,⁵² de las que especifica: «Estas bellas artistas, además de un lujoso y elegante vestuario, poseen un selecto y fino repertorio de cuplés, que dicen maravillosamente».⁵³ También se recoge la actuación de «la canzonetista Lolita Vargas y la notable danzarica Luisita López (...), una bailarina que además de su lujosísima presentación pone en sus danzas todo el sentimiento de la artista de primera categoría».⁵⁴ En ese mismo ámbito aparecen la bailarina Clarita Carbonell

⁴⁰ «Espectáculos», *La Región*, 1 de junio de 1919, 2.

⁴¹ *Ibíd.*, 4 de mayo de 1919, 2.

⁴² Álvaro Retana, *Historia de la canción española* (Madrid: Tesoro, 1967), 167-168.

⁴³ «Espectáculos», *La Región*, 18 de mayo de 1919, 3.

⁴⁴ *Ibíd.*, 10 de enero de 1920, 2.

⁴⁵ *Ibíd.*, 22 de enero de 1920, 2.

⁴⁶ «Gran Café Royalty», *La Región*, 2 de agosto de 1921, 2.

⁴⁷ *Ibíd.*, 11 de agosto de 1921, 2.

⁴⁸ *Ibíd.*, 1 de septiembre de 1921, 2.

⁴⁹ En sus anuncios comparte la información «Conciertos diarios por la orquesta que dirige el maestro Fernández Vide». «Gran Café Royalty», *La Región*, 9 de septiembre de 1921, 2; 11 de septiembre de 1921, 2;

⁵⁰ «Farandulerías», *La Zarpa*, 16 de noviembre de 1921, 3.

⁵¹ *Ibíd.*, 8 de diciembre de 1921, 3.

⁵² *Ibíd.*, 20 de enero de 1922, 3.

⁵³ *Ibíd.*, 8 de abril de 1922, 3.

⁵⁴ *Ibíd.*, 13 de octubre de 1922, 3.

y la canzonetista Sirinita,⁵⁵ la cupletista Ketita Tesoro,⁵⁶ la canzonetista Teresita Rojas⁵⁷ o Margot Palma,⁵⁸ en solitario o junto a la artista Ninón.⁵⁹

Tras la marcha de Vide a Cuba, se ocupa de la dirección de la orquesta del Royalty el maestro Bragado,⁶⁰ cargo que desempeñó hasta, al menos, septiembre de 1925.⁶¹ Juan Iglesias Bragado ocupaba el cargo de director de la Banda Municipal de Ourense desde 1923,⁶² además de ser un reconocido intérprete de piano que impartió clases de música en academias⁶³ hasta abrir la suya propia.⁶⁴ Se relacionó con el Orfeón Unión Orensana, ejerciendo como delegado técnico en el Concurso de Orfeones de 1925 en Vigo.⁶⁵

Queda claro que el trabajo en el café concierto, lejos de ser de menor cuantía (como hoy día se consideraría), era ejercido por músicos reconocidos. Al menos, en lo que a las muestras se refiere.

El trabajo de Vide en el Royalty no parece haber sido exclusivo, pues se encuentran noticias relativas a la presencia de la Orquesta Vide en el Salón Apolo, de la famosa en Galicia empresa Fraga, en 1921. Así, al tratar de la cancionista Emilia Bracamonte, la crítica afirma que «en este éxito sería imperdonable omitiésemos la meritísima labor del afamado quinteto que dirige Vide».⁶⁶ De la dedicatoria y nota de prensa se desprende que el sexteto Vide acompañó a la cupletista en su gira de septiembre y octubre de 1921, en la que interpretó, al menos, *Mírame siempre*, *De ilustre abolengo*, *Cuando el río suena*, *La alegría de Dolores*, *La*

⁵⁵ *Ibíd.*, 25 de octubre de 1922, 3.

⁵⁶ «Espectáculos», *La Región*, 5 de noviembre de 1922, 2.

⁵⁷ «Farandulerías», *La Zarpa*, 17 de enero de 1923, 3.

⁵⁸ «Gran Café Royalty», *La Zarpa*, 10 de abril de 1923, 3.

⁵⁹ «Farandulerías», *La Zarpa*, 12 de abril de 1923, 3.

⁶⁰ «Los conciertos del Royalty», *La Región*, 26 de octubre de 1924, 2.

⁶¹ «Gran Café Royalty», *La Región*, 10 de septiembre de 1925, 3.

⁶² «En el Ayuntamiento. Sesión supletoria», *La Zarpa*, 16 de mayo de 1923, 2.

⁶³ «Academia preparatoria», *La Región*, 21 de diciembre de 1923, 3.

⁶⁴ «Academia de música y piano. Juan Y Bragado», *La Región*, 24 de noviembre de 1923, 3. Su trabajo en el centro parece dilatarse en el tiempo. «Academia de música de Juan Iglesias Bragado», *La Región*, 3 de octubre de 1931, 5.

⁶⁵ «Del Certamen de Orfeones en Vigo. Al pueblo de Orense», *La Región*, 6 de septiembre de 1925, 1.

⁶⁶ «Farandulerías», *La Zarpa*, 25 de septiembre de 1921, 3.

modelito y *La nueva rica*.⁶⁷ Constan actuaciones de la Bracamonte en Ourense en noviembre de 1920,⁶⁸ marzo de 1921,⁶⁹ la antedicha de septiembre de 1921 y diciembre-enero de 1922-23,⁷⁰ siempre en el Salón Apolo, quizás acompañada por el sexteto en las otras ocasiones. La famosa cantante, cuyos cuplés se alejaban de las letras picantes de otras artistas, se retiró el 30 de abril de 1923, días antes de su boda, y volvió al mundo profesional como locutora de Radio Bilbao en 1941.⁷¹



Fig. 29. Emilia Bracamonte. Sin datar. AMV⁷²

⁶⁷ «Salón Apolo. Emilia Bracamonte», *La Región*, 30 de septiembre de 1921, 3.

⁶⁸ *Ibíd.*, 2 de noviembre de 1920, 2.

⁶⁹ «Salón Apolo», *La Región*, 13 de marzo de 1921, 3.

⁷⁰ «Espectáculos», *La Región*, 30 de diciembre de 1922, 3.

⁷¹ Álvaro Retana, *Historia de la canción española* (Madrid: Tesoro, 1967), 173-174.

⁷² AMV. A pie presenta escrito a mano: «Para José F. Vide afectuosamente. E. Bracamonte. 8-10-21».

La formación vuelve a trabajar en el Salón Apolo, tras su reapertura el 8 de septiembre de 1923,⁷³ en calidad de orquesta para acompañar proyecciones cinematográficas o actuaciones teatrales. Es el caso de la representación de *La verbena de la Paloma* en homenaje a Bretón.⁷⁴

Tomando como muestra el año 1919, por el Salón Apolo pasaron la canzonetista Elvira Cortés,⁷⁵ la orensana Dora Saavedra,⁷⁶ Fiorenza,⁷⁷ la pareja de bailes de salón Oropesa y Gálvez,⁷⁸ la canzonetista Maruja del Oro,⁷⁹ la pareja de baile Eloisa Carbonell y Negri⁸⁰ y el dúo Jan-Bak.⁸¹ Las noticias de prensa no recogen quién protagonizó el acompañamiento a estos artistas, si bien la condición de Vide como pianista del local apunta, más que probablemente, en su dirección.

Vide también actuó en el Café Moderno desde, al menos, 1919, ya que hay constancia de que acompañó al piano a Pepita Miranda, que «hoy estrena un pouturrí gallego original del maestro Pepe F. Vide»⁸² (no queda claro a cuál de los dos popurrís, *Alaláa. Poutpourri sobre motivos gallegos* o *Airiños d'a terra. Poupourrit sobre cantos gallegos*, se refiere, dado que las obras datan de 1916 y 1917, respectivamente, y no de 1919). También se estrenó «una suite gallega, original del compositor orensano D. José F. Vide, obra premiada en Santiago en los Juegos Florales de 1918»⁸³ (se refiere a *Un día n'aldea*). La misma noticia recoge el virtuosismo musical de Florián Caba y Ramón Rodríguez, lo que delimita la formación con la que Vide actuaba en diversos locales.

⁷³ «Sociedad. Espectáculos», *La Región*, 8 de septiembre de 1923, 2.

⁷⁴ *Ibid.*, *La Región*, 22 de diciembre de 1923, 2.

⁷⁵ «Espectáculos», *La Región*, 4 de mayo de 1919, 2.

⁷⁶ *Ibid.*, 8 de octubre de 1919, 2.

⁷⁷ *Ibid.*, 17 de octubre de 1919, 2.

⁷⁸ *Ibid.*, 1 de noviembre de 1919, 3.

⁷⁹ *Ibid.*, 19 de diciembre de 1919, 2.

⁸⁰ *Ibid.*, 28 de diciembre de 1919, 2.

⁸¹ *Ibid.*, 31 de diciembre de 1919, 2.

⁸² «Espectáculos. Café Moderno», *La Región*, 14 de marzo de 1919, 2.

⁸³ *Ibid.*, 15 de enero de 1919, 2.



Fig. 30. La canzonetista Pepita Miranda. Comensales en la invitación de Os Enxebres a la artista y a Vide. 20 de abril de 1919⁸⁴

Tomando de nuevo como ejemplo ese mismo 1919, por el Café Moderno pasaron la canzonetista Rafaela Mateos,⁸⁵ Rafaelita Martos,⁸⁶ la cancionista Alhaniste,⁸⁷ la canzonetista Pepita Miranda,⁸⁸ la cupletista Pepita Camelia,⁸⁹ Juanita Hispania,⁹⁰ las Hermanas Gracias⁹¹ y la canzonetista Petit Manon.⁹² Aunque no consta acompañante, debería ejercer este papel el pianista del local, lo que explica que no se registre en las fuentes una mención específica a Vide. Según fuentes familiares, el compositor pudo trabajar también en el café La Unión y en La

⁸⁴ «Orense. La notable coupletista Srta. Pepita Miranda, que obtuvo grandísimo éxito ejecutando típicas canciones gallegas. F.^a Pacheco. Concurrentes al banquete con que los Enxebres orensanos obsequiaron a la genial canzonetista y al Mestre Vide (x)», *Vida Gallega*, 20 de abril de 1919, 18.

⁸⁵ «Espectáculos», *La Región*, 31 de enero de 1919, 2.

⁸⁶ *Ibíd.*, 9 de febrero de 1919, 2.

⁸⁷ «Café Moderno», *La Región*, 21 de febrero de 1919, 2.

⁸⁸ «Espectáculos», *La Región*, 23 de abril de 1919, 2.

⁸⁹ *Ibíd.*, 11 de mayo de 1919, 2.

⁹⁰ *Ibíd.*, 22 de octubre de 1919, 2.

⁹¹ *Ibíd.*, 19 de noviembre de 1919, 2.

⁹² *Ibíd.*, 29 de noviembre de 1919, 2.

Bilbaína, si bien no se han encontrado datos de prensa que lo corroboren tras el oportuno vaciado.⁹³

De lo hasta aquí tratado, se desprende que tanto en su faceta de pianista acompañante como en la de director de orquestina y ejecutante de piano, Vide desarrolló una intensa carrera en el mundo del café concierto y manifestaciones análogas, lo que no es de extrañar dada la cantidad de espectáculos que se producían en locales emblemáticos de su ciudad. Su consideración de pianista residente en el Gran Café Royalty posibilitaría que acompañase a un buen número de artistas del género, si bien no todas las noticias de prensa reflejan su participación como acompañante, que se debía dar por supuesta como pianista del local, al igual que en los otros cafés citados. En todo caso, se ha considerado suficiente muestra la presentada, aunque, por extensión, se presupone la participación de otras muchas estrellas del género. Por los datos que recogen el acompañamiento de Vide a estos artistas, se observa que abundan las canzonetistas de aires regionales y cupletistas, hecho que se relaciona con la música compuesta en castellano por Vide en este período.

Llama la atención que la fecha de inicio de estas actividades, 1917, coincida con su cese como segundo organista de la Catedral de Ourense, plaza que había ganado por oposición en 1911. Probablemente el Cabildo no viera con buenos ojos que su segundo organista se dedicase a ocupaciones tan mundanas, máxime teniendo en cuenta las temáticas abordadas en el café cantante.

Los datos de prensa recogen su trabajo en estos ámbitos hasta la fecha de su marcha a La Habana. En la isla no se han detectado actividades similares, puesto que su trabajo como pianista acompañante ocasional se limitó al ámbito lírico y a la música de cámara con el alumnado del Centro Gallego. Su conocimiento del género, sin embargo, debió influir en algunos de sus alumnos de Cuba, como se verá al tratar el caso de Tomás Ríos.

⁹³ Puede existir cierta confusión, porque La Bilbaína hace referencia tanto a un hotel, que contaba con un salón en el que se daban conciertos y donde tocaban orquestinas como la del maestro Reñones («Los tés del hotel La Bilbaína», *La Región*, 12 de octubre de 1932, 6), como al café La Bilbaína, en el que también se celebraban conciertos a cargo de canzonetistas como Pilar Castro («Espectáculos. En La Bilbaína», *La Región*, 29 de diciembre de 1933, 3) o Celia Gómez («Café bar La Bilbaína. Celia Gómez», *La Región*, 19 de diciembre de 1933, 6). El café bar La Bilbaína fue inaugurado el 1 de abril de 1933 («Inauguración del café bar La Bilbaína», *La Región*, 1 de abril de 1933, 6). Puede que Vide acompañara, ocasionalmente, a determinados artistas en gira.

Tras su vuelta a Ourense, Vide retomó su trabajo en el café concierto, simultaneándolo con papeles de pianista acompañante,⁹⁴ de música lírica o, en mayor medida, de aires regionales, en vivo o a través de la radio.⁹⁵ Durante la Guerra, consta que acompañó a la polifacética Anita Flores («que lo mismo interpretaba una canción sentimental que una folclórica o un cuplé intencionado»)⁹⁶ junto al violinista Luis Rey⁹⁷ y, al rematar la contienda, al Dúo Astur, definidos como «estilistas de la canción asturiana» (como demuestra su repertorio: *Enamorarse, El Molino, Amores tendré, Carretera de Avilés, Añada*).⁹⁸

Por su significado político y lo variado del programa, se recoge el del Festival Proaguinaldo de la División Azul, celebrado en Ourense el 17 de diciembre de 1942. Actuó el conocido actor cómico Xan das Bolas (nombre artístico de Tomás Ares Pena, que participó en un buen número de películas españolas), el actor Paddy, el trío Brisas Gauchas («estilistas de la canción criolla» y para el que Vide compondría la obra homónima *Brisas Gauchas* ese año y *Cubana Ideal*, al siguiente), la bailarina Gloria Cruz y la cantante Carmen Gaal («que estrenará en Orense una muy bella del maestro Vide»; por la fecha y las circunstancias, podría tratarse de *Mariposa* —si bien está datada en el mes de mayo de ese año—, o *Mentira de amor*, —sin datar—), María Mercedes («insuperable intérprete del baile americano»), Anita Sáez («la de la voz de oro»), Michel («genial excéntrico»), la pareja de bailes acrobáticos Margot-Chiverto, Hel y Hella («la máxima atracción de bailes cómicos»), la bailarina Manolita del Río (podría tratarse de la que fue primera bailarina de la Ópera Cómica de París y del Liceo de Barcelona a finales de la década de los veinte) y la canzonetista Charito Solaz.⁹⁹

La mayor parte de estos artistas de revista y del café cantante aparecen en numerosas noticias de la época; sin embargo, no es posible conocer a cuáles concretamente acompañó Vide en esta función proaguinaldo de la División Azul (sin duda, a todos los cantantes y, quizás, a

⁹⁴ «Cultos», *La Región*, 16 de febrero de 1936, 5; «Información local y provincial. Teatro Losada», *La Región*, 3 de marzo de 1938, 3; «El lunes se celebrará el magno festival artístico en el Losada», *La Región*, 16 de abril de 1938, 3; «Ribadavia», *La Región*, 9 de septiembre de 1939, 4; «Más información local», *La Región*, 16 de noviembre de 1940, 2.

⁹⁵ «Vida sindical. Emisión de ayer de Educación y Descanso», *La Región*, 8 de abril de 1943, 2; «Rosedal», *La Región*, 30 de abril de 1944, 2.

⁹⁶ Álvaro Retana, *Historia de la canción española* (Madrid: Tesoro, 1967), 202-204.

⁹⁷ «Cultos», *La Región*, 16 de febrero de 1936, 5.

⁹⁸ «Más información local», *La Región*, 16 de noviembre de 1940, 2.

⁹⁹ «Hoy en el Principal. Magnífico festival pro-aguinaldo de la División Azul», *La Región*, 17 de diciembre de 1942, 4.

los bailarines, aunque se ignora si el repertorio interpretado era, al menos en parte, compuesto por él). En todo caso, su participación en el festival demuestra el dominio del género y del papel desempeñado por el piano, así como la consideración personal de Vide en la España de la posguerra.

En relación con este momento histórico, Vide también participó en los programas radiofónicos semanales de Educación y Descanso acompañando a diversas atracciones como Amelia Hidalgo o Pilar Shang.¹⁰⁰ Hidalgo es calificada en algún anuncio de prensa como «la maga de la canción andaluza»,¹⁰¹ mientras que Shang se encuentra como «super-vedette y estrella coreográfica»¹⁰² o como «genial estrella china».¹⁰³ Otra noticia recoge su colaboración con las canzonetistas Maruja Medel, Mary Mercedes y Reyes del Puerto.¹⁰⁴

A lo largo de la década de los cuarenta, resulta también habitual encontrarlo al órgano (o al harmonio) en alguna boda¹⁰⁵ o en diversas celebraciones religiosas.¹⁰⁶ Aunque raramente, se recoge alguna noticia al respecto a inicios de la década de los cincuenta.¹⁰⁷

Se encuentran referencias a la orquesta Fernández Vide (o, indistintamente, orquesta Vide) desde inicios de 1936, salvando el paréntesis de la Guerra, amenizando bodas¹⁰⁸ y

¹⁰⁰ Vida sindical. La emisión de ayer de Educación y Descanso», *La Región*, 8 de abril de 1943, 2.

¹⁰¹ «Gran Café Bar Mercantil», *El Progreso*, 21 de febrero de 1943, 2.

¹⁰² «Espectáculos en El Ferrol», *El Correo Gallego*, 3 de mayo de 1939, 2.

¹⁰³ «Circo Americano», *El Correo Gallego*, 16 de julio de 1947, 7.

¹⁰⁴ «Educación y Descanso. La emisión de ayer», *La Región*, 18 de noviembre de 1943, 3.

¹⁰⁵ «Sociedad», *La Región*, 25 de julio de 1940, 2; 6 de noviembre de 1940, 2. Se da la circunstancia de que la novia, Marina Enma Santalices Cid, era nieta de Cándido Cid Rodríguez, orfeonista en cuyo entierro Vide dirigió al Orfeón el responso de Varela Silviri. Cándido Cid Rodríguez. *La Región*, 20 de agosto de 1939, 4. Además, era sobrina de Faustino Santalices, recuperador de la zanfona y antiguo gaitero y zanfona de Coral De Ruada. «Sociedad. Una boda», *La Región*, 6 de agosto de 1942, 4; «Sociedad. Enlace García-Crespo», *La Región*, 11 de mayo de 1943, 2; «De sociedad. Una boda», *La Región*, 4 de diciembre de 1945, 2; «Sociedad», *La Región*, 20 de marzo de 1947, 2.

¹⁰⁶ «Cultos», *La Región*, 10 de mayo de 1941, 2; «Sociedad», *La Región*, 6 de junio de 1942, 2.

¹⁰⁷ «Sociedad. Enlace Destar Suárez-Casas Valcárcel», *La Región*, 21 de abril de 1953, 2.

¹⁰⁸ «De Orense. El baile de las Candelas en el Liceo Recreo Orensano», *Faro de Vigo*, 5 de febrero de 1936, 2; «De Orense. Baile de Piñata», *Faro de Vigo*, 29 de febrero de 1936, 9; «Sociedad. Una boda», *La Región*, 7 de abril de 1936, 5; «Cortegada. Enlace matrimonial Álvarez-Leirós», *La Región*, 14 de octubre de 1939, 3; «Cortegada. Una boda», *La Región*, 13 de septiembre de 1940; «Otras notas orensanas», *Faro de Vigo*, 28 de febrero de 1941, 2; «Sociedad. Boda distinguida», *La Región*, 14 de junio de 1941, 2; «Sociedad. Una boda», *La Región*, 20 de septiembre de 1942, 2; «De sociedad. Boda distinguida», *La Región*, 16 de septiembre de 1943, 2; «Diario de Orense. Boda distinguida», *El Pueblo Gallego*, 21 de noviembre de 1943, 7; «Diario de Orense. De sociedad», *El Pueblo Gallego*, 9 de diciembre de 1943, 5; «Información provincial. Verín», *La Región*, 5 de octubre de 1944, 4; «Información provincial. Verín», *La Región*, 7 de octubre de 1944, 3; «De sociedad», *La*

bailes,¹⁰⁹ tanto en Ourense capital como en la provincia.¹¹⁰ Precisamente, la orquesta amenizó «la segunda verbena organizada por la sociedad artístico-cultural Orfeón Unión Orensana», cuya masa coral dirigía, en ese momento, el propio Vide.¹¹¹ En el baile de las Candelas del Orfeón, al año siguiente, actuó «un seleccionado sexteto dirigido por el maestro Vide», lo que nos da idea del tipo de agrupación preferida por el compositor.¹¹² A partir de la década de los cincuenta, las menciones a la formación mantienen el nombre, añadiendo la aclaración «maestro Vide (hijo)», en alusión a Pepe, el hijo mayor del compositor;¹¹³ en otras ocasiones, al no especificar el parentesco, el hecho no queda claro;¹¹⁴ en todo caso, las apariciones del compositor en estas labores disminuyen progresivamente.

En el archivo del compositor se han encontrado tres fotografías correspondientes a la Orquesta Vide y, dada la apariencia física del compositor, correspondientes a diferentes momentos de esta época (años cuarenta). La pose de la agrupación, interpretando o posando en sus atriles portando sus instrumentos, facilita tanto el reconocimiento de algunos de los músicos (constantes a lo largo de los años) como los instrumentos que configuraban la orquestina. En la primera de ellas, disparada en lo que es, o aparenta ser, una ejecución en directo, se observan siete músicos ataviados con traje oscuro: un violín, dos saxos altos, un tenor, trompeta, piano y batería.

Región, 22 de junio de 1948, 2; «De sociedad», *La Región*, 20 de noviembre de 1948, 2; «Sociedad», *La Región*, 18 de septiembre de 1949, 3; *Ibíd.*, 29 de agosto de 1950, 2; *Ibíd.*, 24 de septiembre de 1950, 2.

¹⁰⁹ «En el Club. La brillante fiesta del domingo», *La Región*, 30 de abril de 1940, 4; «Sociedad. El té de hoy en el Club», *La Región*, 23 de noviembre de 1941, 4; «Rosedal», *La Región*, 30 de abril de 1944, 2; «Salón Venecia», *La Región*, 29 de junio de 1947, 2; «Sociedad Artística La Troya», *La Región*, 27 de marzo de 1948, 2; «Orfeón Unión Orensana», *El Pueblo Gallego*, 11 de octubre de 1951, 2.

¹¹⁰ «El baile del Liceo», *La Región*, 4 de febrero de 1936, 3; «Unión Artística Orensana», *La Región*, 25 de febrero de 1936, 6; «Verín. Gran fiesta en el salón del Casino», *La Región*, 21 de octubre de 1939, 2; «Carballino», *El Pueblo Gallego*, 13 de febrero de 1948, 2; «La vida en la provincia. Verín», *La Región*, 7 de septiembre de 1949, 3.

¹¹¹ «Vebena del Orfeón», *La Región*, 14 de julio de 1939, 2.

¹¹² «Orfeón Unión Orensana. Gran baile de sociedad», *La Región*, 1 de febrero de 1940, 2.

¹¹³ «Más sobre la verbena de la Prensa», *La Región*, 7 de septiembre de 1951, 4; «Orfeón Unión Orensana», *La Región*, 23 de noviembre de 1952, 2. La otra orquesta en actuar fue la del maestro Reñones, director de la de La Bilbaina.

¹¹⁴ «Sociedad», *La Región*, 29 de octubre de 1953, 2; *Ibíd.*, 30 de septiembre de 1954, 2.



Fig. 31. La Orquesta Vide. Sin datar. AMV

En la segunda, la formación viste chaqueta blanca y está integrada por dos violines, dos saxos altos (el primero ejecutaría clarinete, situado delante suya en un soporte), un saxo tenor, trompeta (aunque no se distingue el instrumento perfectamente, sí se adivina, además de verse claramente la sordina a la derecha del músico), piano y batería.



Fig. 32. La Orquesta Vide. Sin datar. AMV

La tercera fotografía corresponde a otra formación más reducida, ataviada con traje claro (excepto Vide, de oscuro), integrada por un violín, saxo alto (al menos, lo parece por la forma del tudel), saxo tenor, trompeta, piano y batería (aunque no se plasmó al intérprete, sí se ven las

palometas del bombo abajo a la izquierda). La escritura de la batería recogida en algunas obras (*Gratitude*, *Aguas risueñas*) apunta hacia un set básico integrado por bombo, caja y plato suspendido (si bien podría aportar una base rítmica que sería desarrollada por el instrumentista en un set de mayores proporciones).



Fig. 33. La Orquesta Vide. Sin datar. AMV

Las tres imágenes (dos de ellas realizadas en el mismo local, aunque con el piano desplazado lateralmente) confirman el empleo de piano conductor,¹¹⁵ habitual en estas formaciones, corroborando la hipótesis planteada al analizar las composiciones de Vide y considerando su capacidad de versionar, para diferentes formaciones, una misma pieza. Sin embargo, la adscripción de la partitura a piano o a piano conductor no es sencilla, debido a que en el archivo aparecen las partes sueltas (incluso de diferentes versiones de una misma pieza) mezcladas, sin más especificación, por lo que se ignora si se trata de una pieza para piano solo o para piano conductor. Presumiblemente, teniendo en cuenta las características del repertorio, el piano actuaría siempre como conductor, llegado el caso, cubriendo diferentes voces según los instrumentos con los que la formación contase esa noche, función o pase.

¹¹⁵ El término «piano conductor» hace referencia al doble papel que asume el pianista de una pequeña agrupación, como intérprete y, a la vez, director de la formación. En el caso de Vide, varios informantes destacaron su capacidad de modificar, sobre la marcha, su ejecución, cubriendo determinadas partes instrumentales ausentes en una función o pase de concreto.

Aunque el trabajo de Vide como pianista de café cantante y al frente de orquestinas se desarrolló a lo largo de toda su vida profesional, se detecta, como se indicó, una mayor dedicación en dos períodos: el primero comprende desde 1917 hasta su marcha a Cuba en 1924, mientras que el segundo se desarrolla en la década de los cuarenta. Las formaciones de estos períodos no son coincidentes, ya que, según los datos de prensa, la primera estaría integrada por dos violines, flauta, saxo y contrabajo (si bien, considerando el repertorio, cabe la posibilidad de que el segundo violín tocara el violonchelo y el saxo lo hiciera con el clarinete), mientras que la segunda la constituirían uno o dos violines, uno o dos saxos altos (uno de los cuales ejecutaría clarinete), un saxo tenor, una trompeta, piano y batería; esta última parece estar integrada, simplemente, por bombo, caja y plato. Obviamente, en estos últimos casos, reflejados por la documentación gráfica, la formación cambiaría según las circunstancias y la dotación económica disponible (razón por la cual algunos músicos aparecen repetidos en fotos diferentes).

Vide acostumbraba a rubricar la portada o, en su defecto, la primera página de cada obra, añadiendo la fecha de composición (mayoritariamente reflejando mes y año, sin día); dado que diferentes versiones de obras, realizadas en distintos momentos, mantienen constante la fecha de la obra original, no resulta sencillo precisar el período en que encuadrar el arreglo. Podría darse el caso de que el piano conductor fuese, realmente, piano, y el añadido de instrumentos (que lo convertirían en piano conductor) fuese posterior, o bien que la pieza se hubiera compuesto para orquestina y que funcionase, de manera más o menos convincente, como pieza pianística independiente. Además, considerando las formaciones empleadas y la funcionalidad de esta música, cabe esperar que las partes estuviesen en poder de los intérpretes, con lo que algunas podrían estar perdidas (de hecho, algunas versiones, con muy pocos instrumentos, parecen apuntar en esa dirección). Además, en varias ocasiones se reflejan voces de otros instrumentos en las partes, de manera que lo que aparentemente se ha escrito, por ejemplo, para dos trompetas es, en realidad, para una, sobre la que se ha señalado la voz de otro instrumento al que reemplazaría dado el caso (o viceversa).

Exceptuando del catálogo del compositor las obras para banda (*Ilusiones, Zaera, Espinas y rosas*) y orquesta (*Un día n'aldea, Recordos, A Montañesa, Partagás, Auria bella, D'a terra meiga*), se encuentran obras pensadas para formaciones de muy diversa configuración, que merecen un estudio detallado. *Los Arenaleses* presenta una conformación similar a otras piezas orquestales (independientemente de la existencia de versión para piano con participación de flauta y violonchelo, desde un probable original para estudiantina, perdido). Además, diversos

comentarios de prensa se refieren a «una admirable orquesta» que interpretó *Los Arenaleses*, pasodoble, de Vide, *Caballería ligera*, de Suppé, Romantique. Vals. Sadun, *La Tropical*, criolla, de Vide, la *Danza española* n.º 8, de Sarasate, la muiñeira de *Flor de cardo*, de Courtier, *El pájaro azul*, fado, de Millán, y *La oreja de oro*, marcha, de S. Miguel.¹¹⁶ En otra noticia, «la orquesta dirigida por el maestro Vide ejecutó *Los Arenaleses* y la muiñeira *Flor de cardo*», especificando más adelante que «la orquesta ejecutó Danza n.º 5 de Sarasate y *A Montañesa* del maestro Vide»;¹¹⁷ al tratarse todas ellas de obras orquestales, *Los Arenaleses* también podría pertenecer a este grupo.

La fecha, a pesar de que el compositor emplease la misma para el original y sus versiones, facilita una delimitación futura, es decir, que la versión debe ser, necesariamente, bien del año del que la obra data, bien posterior. Así, en un primer período se sitúan obras como la muiñeira *Sobrado* (piano, flauta, violín 1º, violonchelo y contrabajo), *Alaláa* (piano, flauta, clarinete en si bemol, violín 1º y 2º), *Conchita* (piano, flauta, clarinete en si bemol, violín 1º, violonchelo y contrabajo), *Un día n'aldea* (piano, flauta, clarinete en si bemol, violín 1º, violín 2º o violonchelo —según versión—, contrabajo). Se trata de obras compuestas en la primera década del siglo XX (sin confirmación en el caso de *Conchita*, sin datar), que responderían exactamente a la formación del sexteto Vide, siempre que uno de los violines interpretara violonchelo y César Quintela, supuesto saxofonista según datos de prensa, fuera realmente clarinetista, tal y como se planteaba en hipótesis.

En cuanto a la posibilidad de que Eligio Rodríguez, segundo violín del sexteto, interpretara también el violonchelo, en el archivo del compositor se han encontrado dos versiones, idénticas musicalmente, de la suite *Un día n'a aldea*: una para la formación del sexteto con dos violines y la otra sustituyendo uno de ellos por violonchelo. La existencia de estas dos versiones más la presencia de violonchelo, y no de violín 2º, en *Sobrado* y *Conchita* parecen confirmar la dualidad instrumental de Eligio Rodríguez.

En la década de los cuarenta parece confirmarse la formación que la documentación gráfica muestra, en la que predominan los saxos, aunque con diversas variantes, que incluyen en ocasiones uno o dos trombones, dos trompetas y contrabajo. Así, una serie de obras

¹¹⁶ «Resultó grandioso el banquete-homenaje ofrecido ayer en el Centro Gallego de La Habana a nuestro querido compañero señor don José García Acuña», *Diario de la Marina*, 9 de mayo de 1927, 1, 10.

¹¹⁷ «La velada celebrada por el muy ilustre Centro Gallego, el Día de la Raza, resultó muy brillante», *Diario de la Marina*, 13 de octubre de 1928, 22.

responden a la formación básica de piano, saxo alto, trompeta en do y violín (*Violetas*), a la que se añade contrabajo (*Vals X*), una segunda trompeta (*Pontevedra*), un segundo saxo alto (*Cubana ideal*) o un segundo saxo alto y violín segundo (*Espinas y rosas*). En otra orquestación, más compleja, predominan los saxos, dando lugar a la formación básica integrada por piano, saxo alto, saxo tenor, trompeta en do y violín, a la que añadir contrabajo (*Serranía*), otra trompeta y trombón (*Gref-Popeye*), una trompeta en si bemol más dos trombones y contrabajo (*Peixe*) u otro saxo alto, un segundo violín y contrabajo (*María de los Ángeles*).

Las obras de la década de los sesenta parecen responder a una instrumentación próxima a una *big band*. *Gratitude*, presentada al Festival de la Canción del Miño (e independientemente de su tratamiento como balada gallega para voz y piano), incluye piano, dos clarinetes en si bemol, dos saxos altos, tenor y barítono, dos trompetas en si bemol, tres trombones (solo uno en las partes autógrafas de Vide), violines 1^{os} y 2^{os}, contrabajo y batería. *Aguas risueñas* (de la que también existe versión para voz y piano) está orquestada para idéntica formación, pero con trompetas en do y dos trombones en lugar de tres (uno, si se considera el autógrafo de Vide).

Aunque datadas con anterioridad a esta fecha (lo que no significa que no pertenezcan al período tratado), cabe señalar *Gluty* y *Danzón*. El carácter de *jingle* publicitario de *Gluty* parece justificar el empleo de una extensa instrumentación (piano, dos saxos altos, tenor, dos trompetas en si bemol, aunque una aparece transcrita en do, y contrabajo). El *Danzón* (piano, flauta, dos clarinetes en si bemol, saxo alto, dos cornetines en si bemol, trombón, violines 1^{os} y 2^{os} y contrabajo) parece responder a una pequeña orquestina de variedades, probablemente arreglada para bailar; el uso de cornetines por trompetas la sitúa en un período próximo a su composición (1932).

Por otra parte, encontramos un grupo de obras que presentan una instrumentación somera, probablemente fruto más de la pérdida de papeles o del intercambio de voces que de una instrumentación definitiva. Tienen en común piano y violín (*Sarita*), a los que se añade un violín segundo (*¡Que tarde tan meiga*) o un saxo alto (*Ra...!*).

Finalmente, un buen número de obras añaden batería escrita (*Gratitude*, *Aguas risueñas*, *María de los Ángeles*), coincidiendo en ellas la aparición de triángulo y plato, además de bombo y caja. En el resto de obras la batería no aparece escrita, por lo que es de suponer un tratamiento de marcaje rítmico, dado el carácter danzado de la mayoría de piezas (pasodobles, valeses, marcha, corrido, fox-trot, muiñeira, jota, alborada...), que requeriría un ritmo base en la batería.

III.2 El Orfeón del Centro Gallego

Antes de pasar al estudio de la agrupación y al papel de Vide al frente de ella, se hace preciso reflejar, sucintamente, la historia de estas formaciones. Las primeras sociedades de canto coral se fundan en la Europa de inicios del siglo XIX, experimentando un rápido auge debido a varios factores.

En primer lugar, el liberalismo decimonónico desarrolla la conciencia de clase social y, con ello, la expansión del sentido asociativo, tanto político (partidos, sindicatos) como económico (casinos labradores y empresariales) y cultural (sociedades deportivas y culturales, incluyendo variedad de expresiones artísticas, clubes de lectura). En segundo, el interés por la práctica cultural, propia tan solo de los salones aristocráticos y de la Iglesia (en el siglo XVII y primera mitad del XVIII) y de la floreciente burguesía (en su segunda mitad), se extiende progresivamente hacia otras capas sociales, ocupando incluso las más bajas. En tercer lugar, la expresión cultural, y más concretamente, la música, es alabada por diferentes pensadores, llegando hasta la sublimación del sentimiento y a un alcance espiritual que roza con el encuentro místico; la preocupación ante los movimientos obreros de la segunda mitad del siglo XIX propiciará una conciencia moralizadora sobre los beneficios del canto coral, afectando al repertorio musical escogido. Finalmente, y como desarrollo del concepto de nación propio de esta época, los fuertes lazos identitarios de los que es portadora la música propiciarán la expansión del movimiento orfeonístico como demostración de una conciencia de identidad colectiva, manifestada de diversas formas y a través de repertorios variados.¹¹⁸

En Cuba, las primeras menciones a orfeones aparecen en la década de 1860; organizados por jóvenes catalanes, son similares en todo a las formaciones que proliferaban en Cataluña, y Europa entera, en ese momento.¹¹⁹ La sociedad coral gallega pionera en la isla es casi tan antigua como la primera asociación regionalista, la Sociedad de Beneficiencia de Naturales de Galicia, creada por la emigración en 1872. Poco después, hacia 1875 y bajo la dirección de Higinio Vidales, se crea en ella el Coro Gallego. En 1877 se produce una escisión bajo el nombre de La Festival que, quizás debido a cierto interés mercantilista, no tuvo demasiada proyección en la sociedad gallega. Al formarse el Centro Gallego en 1879, la primitiva

¹¹⁸ María Nagore Ferrer, «Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales», *Cuadernos de Música Iberoamericana* (2011): 211-212.

¹¹⁹ Ramom Pinheiro Almuinha, *A La Habana quiero ir. Los gallegos en la música de Cuba* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2008), 104.

agrupación se acogió a este nuevo proyecto en calidad de Sección Coral, si bien se independizó de ella en 1882 con el nombre de Orfeón Ecos de Galicia. Diversas desavenencias dieron lugar en 1886 al nacimiento de la sociedad gallega Aires d'a miña terra, que, a su vez, incluyó desde 1887 su propio orfeón, Glorias de Galicia¹²⁰ (algunos investigadores recogen su fundación después de 1892, lo que haría imposible ser citado en una noticia de 1888). No debió ser extensa su singladura, ya que en 1892 se funda una nueva agrupación en el seno de Aires d'a miña terra, denominada Orfeón El Hércules.

La llegada a la isla del afamado santiagués José Castro «Chané», que en Coruña había ostentado la dirección artística del Orfeón El Eco, modificó radicalmente la situación. Incorporado al elenco de profesores del Centro Gallego como director del Orfeón Ecos de Galicia, conseguirá la integración de todos los orfeones en una única formación bajo el nombre de Sociedad Coral Gallega, que recuperaría el de Orfeón Ecos de Galicia en 1900. Tras la muerte de «Chané» en 1917, el Orfeón desaparece hasta que en 1920 se hace cargo de la dirección Eustaquio López, quien será sustituido por Vide en 1924. El debut del Orfeón y la Rondalla bajo la dirección de Vide pudo ser el 22 de diciembre de 1924.¹²¹

No debió ser complicado para Vide hacerse cargo de la dirección de un tipo de agrupación bien conocida por él, máxime al poder erigirse en el auténtico recuperador de la memoria del legendario Castro «Chané» (y a su sombra, una vez más, como se tratará en lo referente a otras agrupaciones del Centro Gallego). El ahora denominado, simplemente, Orfeón del («Muy Ilustre», como refleja la foto) Centro Gallego contó, desde el primer momento, con las composiciones de su director; así lo demuestra la dedicatoria de una de ellas, *Morriña*: «Feita adrede para o Orfeón do M. I. Centro Gallego».

¹²⁰ Juan Manuel Espada, «Del regionalismo gallego en Cuba», *Galicia: revista regional* 12 (1888), 617-620. Similar información ha sido recogida en Ramom Pinheiro Almuinha, *A La Habana quiero ir. Los gallegos en la música de Cuba* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2008), 104-105; Francisco Javier Garbayo Montabes, «La música en la colectividad gallega de La Habana (1902-1936)». En *A música galega na emigración. Actas do IV Encontro O Son da Memoria*, coord. por Rodrigo Romani (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2009), 130.

¹²¹ Antonio Pereira, «Sociedades Gallegas», *Galicia: revista semanal*, 21 de diciembre de 1924.

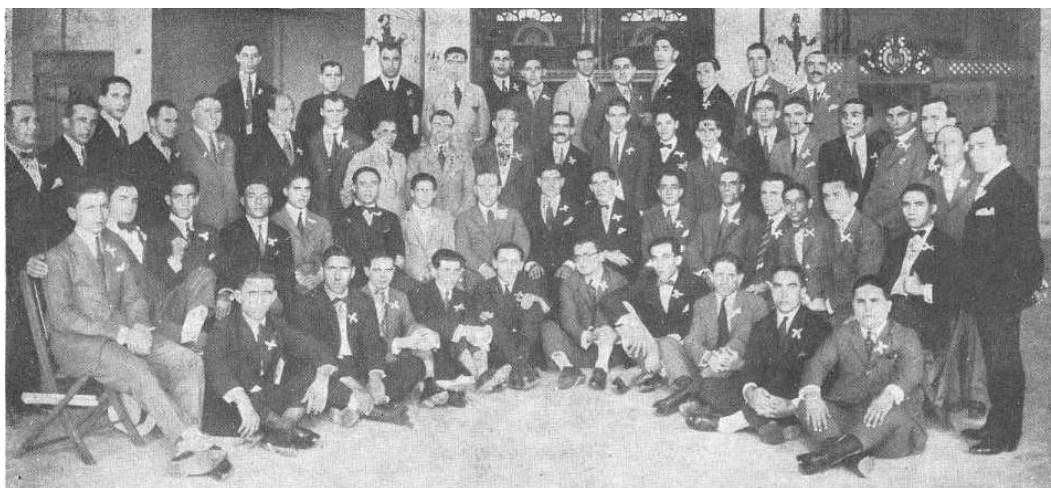


Fig. 34. Orfeón del Muy Ilustre Centro Gallego, con Vide sentado en el centro. Marzo de 1925¹²²

En todo caso, tal y como se explicará en el apartado correspondiente a la música coral, no queda completamente claro si algunas composiciones eran interpretadas por el Orfeón o el Coro Típico. Aunque el criterio sería tan simple como considerar que las obras compuestas a cuatro voces de hombre estarían destinadas al Orfeón (ya que el Coro Típico, según la costumbre de estas formaciones y el material gráfico encontrado, incluía mujeres), su temática y origen folclórico (véase *Miña nai* o *Alaláas*) las harían apropiadas para coro gallego. Las noticias de prensa son confusas al respecto, probablemente por no distinguir ambas agrupaciones. Así, alguna noticia recoge el nombre de los participantes, en total quince mujeres y treinta y dos hombres,¹²³ cifra que responde a la proporción presente en el Coro Típico según se observa en la documentación gráfica (incluida en el punto dedicado a esta formación). De hecho, varias informaciones afirman rotundamente que el Orfeón estaba constituido exclusivamente por voces masculinas¹²⁴ e integrado por sesenta participantes.¹²⁵

De cualquier manera, interesa observar en el listado de integrantes de esta formación (casi seguro, del Coro Típico), recogido en prensa, a colaboradores habituales de Vide como Luz Suárez (también intérprete de mandolina en la estudiantina) o Miguel Gervolés (tenor solista

¹²² «Habana.- Orfeón del Centro Gallego, que obtuvo un gran triunfo en la velada con que se celebró la entrega del título de Muy Ilustre a dicha sociedad», *Vida Gallega*, 5 de marzo de 1925, 32.

¹²³ «Sociedades Españolas: la Empresa Cervecera de Tívoli y de La Tropical obsequia con un fraternal homenaje al Orfeón y Rondalla del C. Gallego», *Diario de la Marina*, 30 de enero de 1928, 22.

¹²⁴ «Sociedades Españolas. Los que integran la Sección de Bellas Artes del Muy Ilustre Centro Gallego recibieron un brillante homenaje de simpatía», *Diario de la Marina*, 10 de mayo de 1926, 20.

¹²⁵ «Sociedades Españolas. Una jornada el martes diez, de las comarcas de Chantada y Carballedo», *Diario de la Marina*, 7 de abril de 1928, 20.

del Orfeón, que, en ocasiones, actuaba como cantante con acompañamiento de piano, alguna vez a cargo de Vide). Es de suponer, por ello, la participación de algunos miembros de la Sección de Bellas Artes del Centro Gallego en más de una agrupación.

Parte del repertorio del Orfeón consta en programas de los que se hacen eco diversas publicaciones: *Nocturno y Negra Sombra* de Montes,¹²⁶ *Morriña* de Vide y *De Ruada* de Reyes,¹²⁷ *Adiós al recluta* de De Rillé y *Muiñeira* de Vide,¹²⁸ *Adiós al recluta* y *De Ruada*,¹²⁹ *Morriña* de Vide y *De Ruada* de A. Berges,¹³⁰ *Alborada* de Veiga y *De Ruada* de A. Berges,¹³¹ *Alborada* de Veiga,¹³² *Retreta* y *Adiós al recluta*, ambas de De Rillé,¹³³ *A yalma triste* de Vide y *Vals de los sueños* de De Rillé.¹³⁴ Se reconoce, a pesar de los errores y erratas en las autorías recogidas en la prensa, obras corales emblemáticas de compositores gallegos (*Nocturno y Negra Sombra* de Juan Montes, *Alborada* de Pascual Veiga, *De Ruada-Farruquiña* de Adolfo Berges, más obras del propio Vide, como *Morriña* y *A yalma triste*) y propias de estas agrupaciones (como las creadas por el compositor y orfeonista Laurent de Rillé).

En relación con el papel desempeñado por el Orfeón, numerosas notas de prensa dan fe de la cantidad de actuaciones realizadas. Sobre su implantación, cabe destacar que se inscribió en el Concurso de Bandas, Orfeones y Estudiantinas, organizado por el Comité de Turismo de la Asociación de Comerciantes de La Habana y celebrado el 3 de marzo de 1926, pero se retiró del certamen; se ignora el motivo. Participaron el Orfeón Hispano-Cubano, el de la Agrupación Artística Gallega, el del Centro Vasco y la Coral Habana. La pieza obligada fue *Adiós al recluta*,

¹²⁶ «Vida de la Colonia. La fiesta de Bellas Artes», *Heraldo de Galicia*, 12 de julio de 1925, 8.

¹²⁷ Debe referirse a Berges. «Sociedades Españolas. El día 12 de octubre en el Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 8 de octubre de 1926, 20.

¹²⁸ «Sociedades Españolas. La gran velada del domingo en el Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 24 de diciembre de 1926, 22.

¹²⁹ «La velada conmemorativa en el Muy Ilustre Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 9 de febrero de 1927, 20.

¹³⁰ «Sociedades Españolas. El Coro y la Rondalla del Centro Gallego en La Tropical», *Diario de la Marina*, 25 de junio de 1927, 22.

¹³¹ «Sociedades Españolas. Almuerzo a la Rondalla y Orfeón del Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 27 de enero de 1928, 24.

¹³² «Sociedades Españolas: la Empresa Cervecera de Tívoli y de La Tropical obsequia con un fraternal homenaje al Orfeón y Rondalla del C. Gallego», *Diario de la Marina*, 30 de enero de 1928, 22.

¹³³ «Sociedades Españolas. Conmemoración del aniversario de fundación del M. I. Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 9 de febrero de 1929, 4.

¹³⁴ «Programa de la velada del Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 16 de mayo de 1931, 15.

de Laurent de Rillé, obra que el Orfeón del Centro Gallego incluía en su repertorio.¹³⁵ Resultó ganador el Orfeón del Centro Vasco, seguido de la Coral Habana (segundo premio), y el de la Artística obtuvo la mención honorífica.¹³⁶ En el mismo concurso y día (el anterior, día 2, se dedicó a las bandas de música) participó la Estudiantina del Centro Gallego, que dirigía Vide, y se alzó con el triunfo en su categoría.

No se acaba de entender que el Orfeón de la misma entidad se retirase del concurso. Quizás no deseara competir, directamente, con el afamado Orfeón de la Agrupación Artística Gallega, ganador del Concurso de Orfeones¹³⁷ organizado por la Asociación de la Prensa a finales de 1924, por lo que supondría poner en entredicho la autoridad del Centro Gallego ante otra sociedad de la emigración. En todo caso, no es más que una suposición.

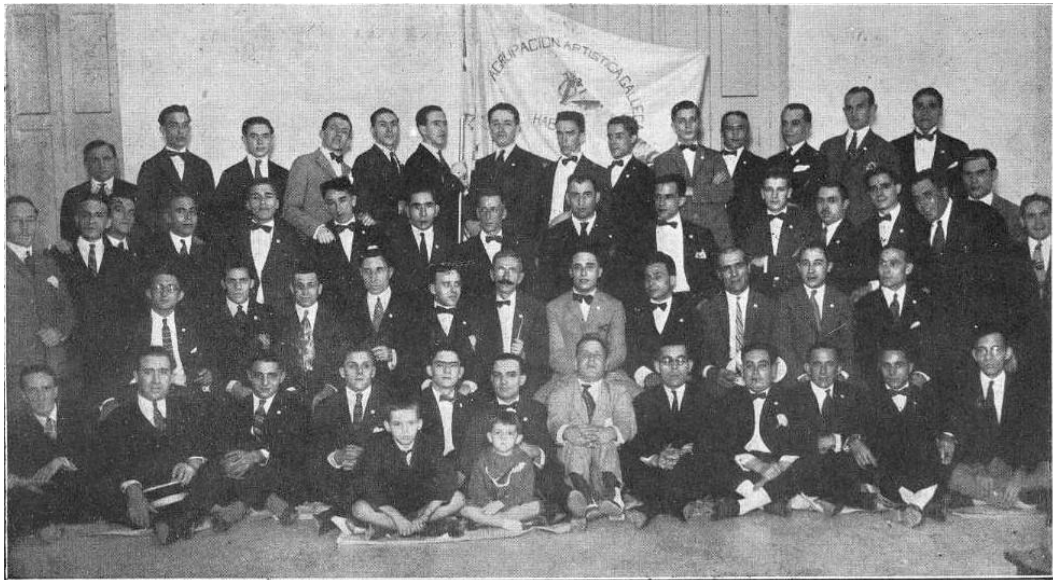


Fig. 35. Orfeón de la Agrupación Artística Gallega. Marzo de 1925¹³⁸

Tras la marcha de Vide de Cuba, el número de noticias de prensa relacionadas con la agrupación disminuye ostensiblemente hasta la fundación de la coral Saudade. En relación con la aparición de esta en 1939, el periodista recoge el valor de la experiencia de algunos de sus

¹³⁵ «Sociedades Españolas. La gran velada del domingo en el Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 24 de diciembre de 1926, 22.

¹³⁶ «Teatros y Artistas», *Diario de la Marina*, 4 de marzo de 1926, 11.

¹³⁷ S. [Sinesio] Fraga, «El concurso de Orfeones. Clamoroso triunfo de la Agrupación Artística Gallega», *Eco de Galicia*, 1 de enero de 1925, 13-14.

¹³⁸ «Habana.- Orfeón de la Agrupación Artística Gallega que en reñida lucha con tres agrupaciones más, obtuvo el primer premio en el concurso de masas corales organizado por la Asociación de la Prensa. Es su director el culto y entusiasta maestro D. Elisio Caballero, antiguo vecino de Galicia», *Vida Gallega*, 5 de marzo de 1925, 32.

orfeonistas, que cantaron «en el Orfeón del Centro Gallego que dirigió el ilustre maestro Chané» y, también, «cuando actuó bajo la dirección del gran compositor y maestro José Fernández Vide», además de citar otros nombres provenientes del Orfeón de la Agrupación Artística Gallega.¹³⁹

III.3 La estudiantina

Antes de afrontar el análisis de la estudiantina dirigida por Vide en el Centro Gallego, se hace preciso un acercamiento a este tipo de agrupaciones, con vistas a buscar la explicación de por qué Vide se hizo cargo de esta y la llevó a altas cotas de éxito. El apogeo de las estudiantinas, formaciones de pulso y púa conocidas también como rondallas o filarmónicas, acontece en el último tercio del siglo XIX, a raíz de la instrucción musical que recibe la floreciente clase burguesa en las ciudades, como forma de entretenimiento y aproximación al mundo artístico. Se trata de una extensión de la agrupación estudiantil o tuna, con la que comparten repertorio e *instrumentarium*, pero no signos de identidad ni simbología. Más que relacionadas con centros de estudio universitarios, las estudiantinas se desarrollaron a la sombra de las grandes sociedades culturales burguesas.

Estas agrupaciones contaban con guitarras, laúdes, bandurrias y mandolinas a las que, circunstancialmente, podían incorporarse otros instrumentos como flauta o violín (incluso violonchelo y contrabajo). El repertorio inicial, conocido a través de los programas de actuación de la Rondalla Española de gira por París en 1878, comprendía «valeses, boleros, zorcicos, polos, malagueñas, jotas y seguidillas», es decir, los llamados «aires nacionales». A partir de esa fecha comienzan a encontrarse arreglos pertenecientes a la música académica (tanto sinfónica como solista, además de adaptaciones de zarzuela y ópera) y piezas compuestas a propósito para estas formaciones, entre las que se detectan algunas cercanas a las músicas ligeras.

La información hallada hasta el momento nos permite afirmar que en el siglo XIX las Estudiantinas incorporaron a su repertorio: «Aires nacionales»: pasodobles, boleros, zorcicos, malagueñas, jotas, seguidillas, peteneras, coplas. «Aires hispanoamericanos»: danza puertorriqueña, merengue, puertorriqueño, habanera, guaracha, polo, tango, zamacueca, milonga y redova. «Aires europeos»: vals, gavota, rigodón, skottisch, mazurca, polka. «Marchas». «Himnos», tanto nacionales como de las propias Estudiantinas. «Fragmentos de “música culta”»: sinfonías, óperas

¹³⁹ «Sociedades Españolas. Su labor en otras masas corales garantiza el éxito inmediato de quienes forman el grupo Saudade», *Diario de la Marina*, 7 de mayo de 1939, 14.

o zarzuelas». «Canciones populares, tanto de ámbito estatal como regional». «Composiciones propias».¹⁴⁰

En la península, las orquestas de pulso y púa evolucionaron a lo largo del siglo XX, dando lugar a agrupaciones como la Orquesta Ibérica (fundada en 1928 e integrada por cincuenta profesores), el Cuarteto Aguilar (de 1923, previamente sexteto), el Trío Albéniz, el Trío Iberia o el Cuarteto Iberia (estas tres últimas relacionadas entre sí).¹⁴¹

En el caso de los centros gallegos de la emigración, las estudiantinas cumplieron, además, una función de integración social y regeneración de la cultura gallega.¹⁴² De hecho, además de en Cuba, se encuentran otras estudiantinas ligadas a centros gallegos en, por ejemplo, Buenos Aires,¹⁴³ que fue, junto a La Habana, importante centro de la emigración en los años veinte.

Vide podría conocer estas agrupaciones por el auge experimentado en su ciudad natal, o a través de actuaciones en ella de estudiantinas reconocidas. De hecho, consta gira de la Tuna Compostelana en 1897, en la que actuó en varias ciudades (no solo de Galicia), con vistas a recaudar fondos para que la Cruz Roja atendiera a los heridos del ejército en la Guerra de Cuba y Filipinas. En dicha gira, la formación actuó en el Liceo de Ourense, «donde la concurrencia era numerosa y distinguida. La agrupación tocó admirablemente algunas obras, entre ellas *Loin Dubal* y la serenata de *Mujer y Reina*».¹⁴⁴ En 1902, consta gira en Lugo y Ourense, con gran éxito, de la Tuna Académica de Coimbra.¹⁴⁵ Poco antes de su marcha a Cuba, el compositor podría haber escuchado a la Tuna Compostelana, que actuó en el salón Apolo a beneficio de las Cantinas Escolares; en el programa, al menos, interpretaron obras de Mozart, Schubert y Beethoven.¹⁴⁶

¹⁴⁰ Félix O. Martín Sárraga, *Géneros musicales interpretados por las Estudiantinas y Tunas (siglo XIX a 1958)*, 2ª ed. (Murcia: Tuna mundi, 2017), 2-44.

¹⁴¹ Juan José Rey y Antonio Navarro, *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y laúdes españoles* (Madrid: Alianza, 1993), 92-96.

¹⁴² Ramom Pinheiro Almuinha, *A La Habana quiero ir. Los gallegos en la música de Cuba* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2008), 92-93.

¹⁴³ «Memoria correspondiente al ejercicio del 1º de junio de 1923, hasta el 30 de junio de 1924», *Centro Gallego de Buenos Aires de Mutualidad, Cultura, Beneficiencia. Boletín mensual* n.º 141, agosto de 1924, 7;

¹⁴⁴ Leslie Freitas de Torres, «La Filarmónica Tuna Compostelana de 1897», *Legajos de Tuna* n.º 3, junio de 2018, 14.

¹⁴⁵ «Miscelánea telegráfica: La Tuna de Coimbra», *La Correspondencia de España*, 7 de abril de 1902, 3.

¹⁴⁶ «La Tuna Compostelana», *La Región*, 21 de febrero de 1924, 2.

Giras similares a las españolas se produjeron en Cuba, visitada por la Tuna Jovellanos de Gijón en 1913, de donde se desprende la afición que por estas agrupaciones existía en la isla y no solo por parte de los emigrantes españoles. Además de los instrumentos habituales en estas formaciones (violines, guitarras, bandurrias, laúdes, flauta), la Jovellanos incorporaba gaitero.



Fig. 36. La Tuna Jovellanos de Gijón. Febrero de 1913¹⁴⁷

En Ourense se encuentran datos de una formación denominada Los Rondadores, que, aunque en principio parece una mera asociación cultural¹⁴⁸ dedicada a recaudar fondos para los heridos en la Guerra de África,¹⁴⁹ pronto destaca como rondalla¹⁵⁰ y agrupación de cuerda, bajo la dirección del guitarrista Modesto Casanovas. Participaron en dicha función «a beneficio de los heridos de África», además de la rondalla, los violinistas Doroteo Acedo y Felipe Alfaro, que, en ese momento, pertenecían a la orquesta del café Moderno,¹⁵¹ dirigida por el propio Acedo.¹⁵² También se ofreció a participar el flautista del mismo local, y miembro de la banda militar, Arturo Jesús, así como el violinista Eligio Fernández (compañero de Vide en su sexteto, como segundo violín).¹⁵³ Arturo Jesús sería, posteriormente, director de la rondalla Los Trovadores, próxima al Orfeón Unión Orensana al menos de 1936 a 1939. Otras informaciones recogen que la rondalla Los Rondadores estaba dirigida por Camilo Bóveda Amor e integrada por Felipe Lorenzo, Doroteo Acedo, Arturo Jesús, Eligio Fernández, Julio Díaz, Julio Arias,

¹⁴⁷ «La Tuna Jovellanos», *La ilustración artística*, 3 de febrero de 1913, 103.

¹⁴⁸ «Correo de la Región. Orense», *Heraldo de Galicia*, 11 de diciembre de 1921, 8.

¹⁴⁹ «Orense. Festival a beneficio de los heridos de África», *El Ideal Gallego*, 28 de septiembre de 1921, 2.

¹⁵⁰ «Los Rondadores», *La Zarpa*, 24 de diciembre de 1921, 3.

¹⁵¹ «Los Rondadores. Una postulación para los soldados», *La Región*, 14 de septiembre de 1921, 2.

¹⁵² «Espectáculos», *La Región*, 27 de abril de 1922, 2.

¹⁵³ «Para los soldados de África. La postulación del lunes», *La Región*, 17 de septiembre de 1921, 2.

Antonio Quintana, Manuel Ferreiro, Juan Bermejo, Alfonso Mosquera, Julio Iglesias y Eduardo Fernández.¹⁵⁴ Bóveda, a la guitarra, y Vide, al violín, pertenecieron a la agrupación carnavalesca Los Caballeros de Luis XIV en 1914, bajo la dirección de Ramón Gutiérrez Parada.¹⁵⁵ En los años treinta se encuentra a Bóveda Amor en la colonia gallega de Montevideo.¹⁵⁶

La presencia de violines y flauta evidencia tanto el interés de estos instrumentos en las agrupaciones de pulso y púa (como demuestran composiciones carnavalescas de Vide y la propia orientación de la estudiantina del plantel Concepción Arenal, que dirigió en La Habana), como su presencia en las orquestinas (sea la del Moderno o el sexteto Vide). En la directiva de Los Rondadores, poco antes de la marcha de Vide a Cuba, se encontraba como vicesecretario Manuel Fernández Vide, hermano pequeño del compositor.¹⁵⁷ La directiva se renovó tres años más tarde; Casanovas pasó a desempeñar tareas como profesor de música y Adolfo Linares López asumió la dirección artística, mientras que el hermano de Vide no perteneció a ella.¹⁵⁸

Otra agrupación, la serenata y la murga La Troya, fue fundada por los hermanos ferroviarios Fidalgo y Mandubal a inicios de la década de los veinte e integraba bandurrias, laúdes, guitarras y violín, más las voces de los componentes.¹⁵⁹ Probablemente se dio a conocer al público a inicios de 1923: «Un grupo de animosos jóvenes del barrio del Puente Mayor organizaron una afinadísima rondalla a la que bautizaron con el nombre de La Troya. Durante la noche del domingo recorrieron las calles de esta capital, ejecutando una selección de piezas admirables».¹⁶⁰ La estudiantina, bajo la dirección de Rafael González Fidalgo,¹⁶¹ obtuvo numerosos éxitos y actuaciones regulares.

¹⁵⁴ «La cuestación de ayer. En favor de los heridos de África. Los Rondadores», *La Zarpa*, 20 de septiembre de 1921, 3.

¹⁵⁵ «El pueblo de Vigo confraterniza con la diputación carnavalesca de Orense. La comparsa orensana en Vigo», *Noticiero de Vigo*, 24 de febrero de 1914, 1.

¹⁵⁶ «Festival Gallego», *O Irmandiño* 3, febrero de 1935, 3.

¹⁵⁷ «Los Rondadores», *La Zarpa*, 8 de agosto de 1922, 3; «Los Rondadores», *La Región*, 9 de agosto de 1922, 2.

¹⁵⁸ «Centros y Sociedades. Nuevas Juntas Directivas», *La Zarpa*, 16 de enero de 1925, 3.

¹⁵⁹ «La Troya, una vida vinculada con el barrio de A Ponte» (suplemento «Festas de Santiago»), *La Voz de Galicia*, 24 de julio de 2008, 10.

¹⁶⁰ «Noticias», *La Zarpa*, 2 de enero de 1923, 3.

¹⁶¹ «Vida de sociedad», *La Zarpa*, 31 de diciembre de 1925, 6.

En el año 1933, siendo presidente de la sociedad Victorino Felpedo, el director de la agrupación tenía un sueldo mensual y vacaciones asignadas, la sociedad podía negar actuaciones si consideraba que no eran apropiadas y los componentes estaban obligados a acudir puntualmente a los ensayos bajo pena de ser expulsados de la misma. Cuidaban de su prestigio porque representaban al barrio de A Ponte, por lo que se le supone un elevado nivel de calidad.¹⁶²



Fig. 37. La rondalla La Troya en 1933¹⁶³

Por lo que parece, los conocidos popularmente como Troyanos y Rondadores actuaron en sintonía en la ciudad.¹⁶⁴ Como se puede observar, la creación de ambas agrupaciones es anterior a la marcha de Vide a Cuba en 1924, por tanto, el compositor tuvo conocimiento de su existencia, repertorio y actuaciones. Hubo otra agrupación similar, Los Trovadores, pero no aparecen datos hasta 1926, momento en el que Vide ya residía en La Habana.¹⁶⁵

La primera mención en prensa a una agrupación de pulso y púa estable en La Habana se refiere a la Estudiantina Española y data de 1881.¹⁶⁶ Diversas noticias aparecidas

¹⁶² ASAT, 1933.

¹⁶³ «Orense.- Un grupo de rondallistas de La Troya con la gentilísima Miss Orense, que hizo una visita a la popularísima y entusiasta sociedad en los salones de la cual fue objeto de un brillante homenaje», *Vida Gallega*, 10 de marzo de 1933, 40.

¹⁶⁴ «Un baile. Troyanos y Rondadores», *La Zarpa*, 12 de enero de 1923, 1.

¹⁶⁵ Consta un Manuel Vide como directivo de la agrupación, que podría ser Manuel Fernández Vide, hermano más joven del compositor. «Los Trovadores», *La Región*, 18 de diciembre de 1927, 5.

¹⁶⁶ «Variedades», *Revista económica*, 13 de febrero de 1881, 8.

intermitentemente sugieren que la formación sufrió distintas disoluciones y reunificaciones durante unos años; probablemente, estas primeras agrupaciones se uniesen tan solo con motivos de fiestas (sobre todo, Carnaval) y actuaciones o giras concretas. Así, en 1900 se prepara una reunión en el Casino Español, al haber «proyectado varios jóvenes formar una estudiantina española»,¹⁶⁷ pero al poco, en 1902, en una velada literaria musical para la apertura del curso, participó la Estudiantina Española.¹⁶⁸

Dada la cantidad de gallegos emigrados en Cuba, no es de extrañar su amplia representación en esta agrupación: «Al honrar nuestra primera página con el fotograbado y presentar al público tan aplaudida agrupación, queremos enviarle nuestro cariñoso saludo a todos, especialmente a nuestros paisanos, que son la mayoría de ellos».¹⁶⁹ La noticia anuncia una serie de conciertos en el Teatro Payret y se lamenta por el «premio (mezquino por cierto) obtenido en el Concurso de Estudiantinas el día 27 del pasado mes». Incluye foto de la rondalla y nombres de los componentes por instrumento, y se recogen tres mandolinas, cuatro bandurrias, cinco guitarras, flauta, varios niños y panderetas; en la foto, centrado y sentado, aparece el director de la agrupación con un violonchelo.

¹⁶⁷ «Variedades», *El Eco de Galicia: revista semanal*, 11 de agosto de 1900, 6.

¹⁶⁸ «En el Centro Español», *Galicia: revista semanal*, 16 de noviembre de 1902, 6.

¹⁶⁹ «La Estudiantina Española», *Follas Novas*, 5 de abril de 1908, 3.



Fig. 38. Estudiantina Española. Abril de 1908

La Estudiantina Española fue dirigida en una época por el santiagués José Castro «Chané»,¹⁷⁰ reconocido compositor y director, antecesor de Vide en el Centro Gallego e íntimo amigo del escritor Manuel Curros Enríquez, también figura del interés de Vide. Por lo que parece, «Chané» era un destacado intérprete de instrumentos de púa:

La excelente orquesta y el aplaudido orfeón Ecos de Galicia, dirigidos por la batuta incomparable del maestro Chané, que también con la bandurria hizo pasar al auditorio momentos felices [...] la afinada Sección de Filarmonía magistralmente dirigida por su director, D. Constantino Pereira.¹⁷¹

En ese mismo sentido, incluso concretando repertorio de su interés, un reportero afirma que «cuando en ocasiones tan memorables como escasas, oía las dulzuras y filigranas de una muiñeira tocada en la bandurria por “Chané”, sentía vibrar hasta las fibras más recónditas de

¹⁷⁰ «D. José Castro Chané», *Galicia: revista semanal*, 28 de diciembre de 1902, 2.

¹⁷¹ «Correo de Cuba», *Coruña moderna*, 5 de noviembre de 1905, 7.

mi alma».¹⁷² En el mismo sentido, otro expresa que «El maestiño, José Castro “Chané”, que es un virtuoso de la bandurria, nos regocijó dulcemente con *Fantasia de aires galegos*, cuyas últimas notas se confundieron en el espacio con el enloquecedor estrépito de los aplausos».¹⁷³ Las puntualizaciones sobre el repertorio interpretado podrían proporcionar orientación sobre las preferencias de este compositor, comprobando que son similares a las recogidas en la prensa española antes de instalarse en Cuba: *Romería en Galicia* (para dos bandurrias),¹⁷⁴ *Potpurrí sobre motivos de cantos populares de Galicia*,¹⁷⁵ *Il Lido, nocturno para bandurria*,¹⁷⁶ *Danza Irún, Pizzicato*,¹⁷⁷ *Souvenir (Fantasía)*,¹⁷⁸ *Adiós a la Alhambra (de Monasterio)*,¹⁷⁹ fantasía sobre motivos de la ópera *El barbero de Sevilla* y una muiñeira,¹⁸⁰ fantasía sobre motivos de la ópera *Rigoletto*¹⁸¹ (todas ellas para bandurria y piano, acompañado en numerosas ocasiones por su alumna Margot Montero, Catalina Larrouse o por Miguel González Gómez), fantasía sobre motivos de la ópera *Fausto* y una *Rapsodia de Aires Gallegos*,¹⁸² *Aires de nuestro país*,¹⁸³ *Cantos populares de Galicia*,¹⁸⁴ *Fantasia morisca* de Chapí (en el homenaje al niño Pepito Arriola)¹⁸⁵ y una *ribeirana* y una *jota*.¹⁸⁶ Como se puede observar, el repertorio de «Chané» se centra, mayoritariamente, en el repertorio tradicional, con aportaciones de la música académica.

¹⁷² Juan Neira Cancela, «Las dos Galicias», *El Progreso*, 20 de abril de 1909, 1.

¹⁷³ «Agradecidos», *Suevia*, 28 de julio de 1912, 7.

¹⁷⁴ «Puente de Cesures», *La Gacetilla de Santiago*, 2 de julio de 1873, 1.

¹⁷⁵ «Noticias locales», *El Correo Gallego*, 5 de septiembre de 1886, 2.

¹⁷⁶ «Programa de la función extraordinaria que ha de celebrarse en el Teatro Payret el día 25 de julio de 1899 en honor a Santiago Apóstol por la Sociedad de Beneficiencia de Naturales de Galicia», *El Eco de Galicia: revista semanal*, 22 de julio de 1899, 1.

¹⁷⁷ «Gran Velada», *Follas Novas*, 3 de septiembre de 1905, 9.

¹⁷⁸ «Parola semanal», *Follas Novas*, 8 de octubre de 1905, 6.

¹⁷⁹ «Centro Gallego», *Galicia: revista semanal*, 11 de enero de 1903, 6.

¹⁸⁰ «Teatro Tacón», *Galicia: revista semanal*, 2 de agosto de 1903, 4.

¹⁸¹ «La Fiesta de Santiago», *Galicia: revista semanal*, 30 de julio de 1905, 2.

¹⁸² «Galicia en La Habana. Velada en el Teatro de Tacón», *Galicia: revista quincenal*, 15 de septiembre de 1906, 15.

¹⁸³ «Nuestras sociedades», *El Eco de Galicia: revista semanal*, 16 de junio de 1926, 5.

¹⁸⁴ «La fiesta de Santiago», *El Eco de Galicia: revista semanal*, 21 de julio de 1900, 2.

¹⁸⁵ «Desde La Habana», *El Correo Gallego*, 24 de mayo de 1910, 1.

¹⁸⁶ «Nuestras sociedades», *El Eco de Galicia: revista semanal*, 28 de julio de 1900, 5.

Por lo que se refleja en las noticias de prensa, «Chané» creó la Filarmonía como una sección del Orfeón Ecos de Galicia, que él mismo dirigía dentro del Centro Gallego. Se encuentran noticias de su refundación:

Crear de nuevo una Sección de Filarmonía, anexa al Orfeón, quedando ambas agrupaciones bajo la dirección general de un solo director (que lo es actualmente, en propiedad, el ilustre maestro Castro Chané. Crear una plaza de maestro auxiliar, para ayudar en sus tareas al director general.¹⁸⁷

Pronto se hizo cargo de ella su colaborador Constantino Pereira. Dado que la sección de Filarmonía ya estaba creada desde inicios de 1881,¹⁸⁸ probablemente se impartían clases en el Centro, pero no existía una agrupación estable que acogiera a los instrumentistas (quienes, supuestamente, se integrarían en la Estudiantina Española, formada en su mayoría por gallegos, como se vio).

Conocido el repertorio habitual de bandurria de «Chané», no es difícil hacerse una idea del ejecutado por la estudiantina. De hecho, en el mismo festival de celebración del 23º aniversario de la fundación del Centro Gallego, en que «Chané» tocó *Adiós a la Alhambra* para bandurria y piano, la «Sección de Filarmonía del Orfeón Ecos de Galicia» interpretó, bajo la dirección de Pereira, *Recordos da Estrada*,¹⁸⁹ del propio Pereira. También consta la ejecución de «una Alborada y una Muiñeira original de su director».¹⁹⁰ En otra ocasión señalada, el homenaje al niño prodigio Pepito Arriola, la Filarmonía (llamada ahora «Sección de Filarmonía de la Sociedad Rosalía de Castro») ejecutó el *Canto del Ruiseñor* de la opereta *El vendedor de pájaros y Pirucho* (¿o *Piducho?*, composición gallega de Felipe Pereira).¹⁹¹ Constan también en el repertorio la Fantasía de la ópera *Il Pagliacci* y la tanda de valeses *La circasiana*,¹⁹² *Himno a Galicia* de Felipe Paz, la tanda de valeses *España y Cuba*, el pasodoble *Santiago de Franza* (ambas obras de Pereira),¹⁹³ *Santiago*, de Bici, y *Ángela*, de Molina,¹⁹⁴ *Serenata* de Gounod y

¹⁸⁷ «Nuestras sociedades», *Follas Novas*, 18 de agosto de 1907, 5.

¹⁸⁸ «Ligeros comentarios. La migración española en 1928», *La Emigración Española* 12, 20 de junio de 1929, 287.

¹⁸⁹ «En el Teatro Nacional», *Galicia: revista semanal*, 18 de enero de 1903, 4.

¹⁹⁰ «Fiesta Gallega», *Galicia: revista semanal*, 1 de octubre de 1905, 4.

¹⁹¹ «Gran Velada», *El Correo Gallego*, 19 de mayo de 1910, 1; «Desde La Habana», *El Correo Gallego*, 24 de mayo de 1910, 1.

¹⁹² «Orfeón Ecos de Galicia», *Galicia: revista semanal*, 9 de enero de 1909, 3.

¹⁹³ «Carta de Cuba», *El Noroeste*, 17 de agosto de 1905, 2.

¹⁹⁴ «El Beneficio del Orfeón», *Galicia: revista semanal*, 10 de enero de 1904, 5.

mazurka *Concha* de Pereira.¹⁹⁵ En resumen, un repertorio integrado por música de salón, adaptaciones de música clásica y obras de sonoridad regional, como resulta habitual en estas formaciones.

A pesar de contar como colaborador con Constantino Pereira, Castro «Chané» no abandonó la dirección de rondallas, por lo que se le encuentra poco después al frente de la rondalla de la Sociedad Euterpe.¹⁹⁶ Además de esta y la Sección de Filarmonía del Orfeón Ecos de Galicia (nombrada de forma diversa en el transcurso del tiempo), cabe añadir a las agrupaciones de la isla la Rondalla Pepito Arriola, de la asociación Ferrol y su Comarca.¹⁹⁷ Por ello, se concluye la importancia de las estudiantinas ligadas a la emigración gallega en La Habana, a las que habría que añadir la Estudiantina Española.



Fig. 39. La Rondalla Pepito Arriola, de Ferrol y su Comarca. Octubre de 1913¹⁹⁸

¹⁹⁵ «La Fiesta de Santiago», *Galicia: revista semanal*, 29 de julio de 1906, 4.

¹⁹⁶ «Miscelánea», *Galicia: revista semanal*, 25 de julio de 1912, 20; «La fiesta de los niños», *Suevia*, 22 de septiembre de 1912, 6.

¹⁹⁷ «Fiestas regionales», *Galicia: revista semanal*, 17 de junio de 1911, 4; «La fiesta ferrolana», *Galicia: revista semanal*, 24 de junio de 1911, 5.

¹⁹⁸ «Habana. La Rondalla Pepito Arriola de Ferrol y su comarca», *Vida Gallega*, 20 de octubre de 1913, 25.

Tras Constantino Pereira se hizo cargo de la estudiantina Joaquín Zon, al que sucedió Eustaquio López en 1922.¹⁹⁹ Aunque apenas se conservan datos, la única fotografía encontrada en prensa muestra (a pesar de su baja calidad) una agrupación eximia.



Fig. 40. Rondalla del Centro Gallego bajo la dirección de Joaquín Zon. Septiembre de 1946²⁰⁰

A su llegada a La Habana, Vide asumió la dirección de la estudiantina, entre otras formaciones, que, en ese momento, recibía indistintamente los nombres de Rondalla del Plantel Concepción Arenal o Rondalla del Muy Ilustre Centro Gallego y estaba integrada en la Sección de Bellas Artes de dicho Centro. El conocimiento que Vide tenía del violín debió ayudarle, y mucho, en ello, por la similitud de afinación con la mandolina. Las fotografías existentes muestran el crecimiento de la agrupación, tal y como experimentaron otras del Centro Gallego bajo su dirección.

En el libro *Cuba musical* se encuentra la foto de la estudiantina, en la que se aprecia la presencia de dos flautas (una moderna metálica y otra de madera con sistema de llaves, aunque no se distingue su número), guitarras, mandolinas (en mayor número que bandurrias), bandurrias y laúdes (en tercera fila, en cuarto lugar por la izquierda, se reconoce un instrumento

¹⁹⁹ Ramom Pinheiro Almuinha, *A La Habana quiero ir. Los gallegos en la música de Cuba* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2008), 94.

²⁰⁰ «Vigo inspiró un famoso vals que desconoce. El maestro Joaquín Zon, lo compuso para una rondalla de vigueses que en La Habana añoraban las Avenidas y la calle del Príncipe», *La Noche*, 7 de septiembre de 1946, 5.

de mayores dimensiones, quizás un laudón).²⁰¹ El número de componentes, en relación con las formaciones anteriores a Vide, es destacado.



Fig. 41. Rondalla del Centro Gallego. 1929²⁰²

Aunque se desconoce el número de ejecutantes, en la foto anterior se observa que supera la treintena (además del abanderado, Vide y algunos hombres sin instrumento que podrían ser directivos de la Sección de Bellas Artes del Centro Gallego). Se trata de una cifra aproximada a los treinta y cuatro componentes, que, con nombre y apellido, recoge la prensa en 1928, con ocasión de un homenaje a la Rondalla y al Orfeón.²⁰³ La coincidencia de apellidos entre las mujeres, dos a dos, es una constante (de veintiuna en total, comparten apellidos y aparecen seguidas en la noticia seis parejas), hecho que no se manifiesta en los hombres (de lo que se deduce la presencia de hermanas). Seguramente, la presión social tuviera importancia en un

²⁰¹ El laudón sería un instrumento incorporado en 1924 al célebre Cuarteto Aguilar, de mayores dimensiones que el laúd y que poseía un registro similar al violonchelo gracias al añadido de una séptima cuerda. Su afinación resultaría ser, de grave a agudo, do₁, fa#₁, si₁, mi₂, la₂, re₃, sol₃. Juan José Rey y Antonio Navarro, *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y laúdes españoles* (Madrid: Alianza, 1993), 93.

²⁰² José Calero Martín y Leopoldo Valdés Quesada (eds.), «El arte musical en el Muy Ilustre Centro Gallego». En *Cuba musical. Álbum resumen ilustrado de la Historia y de la actual situación del arte musical en Cuba* (La Habana: Imprenta de Molina y Cía., 1929), 1044.

²⁰³ «Sociedades Españolas: la Empresa Cervecera de Tívoli y de La Tropical obsequia con un fraternal homenaje al Orfeón y Rondalla del C. Gallego», *Diario de la Marina*, 30 de enero de 1928, 22.

contexto tan variado (y cerrado) como el del Centro Gallego, cuya agrupación estaba formada por personas de cierto estatus.

En otras fotos se observa la presencia de un violonchelo. Ello justifica que aparezca en alguna obra como, por ejemplo, el pasodoble *Los Arenaleses*.



Fig. 42. Rondalla del Centro Gallego, incluyendo *cello*, con Vide dirigiendo. Sin datar. AMV

Es muy probable que Vide introdujera paulatinamente al alumnado de sus clases de instrumentos de arco y púa, lo que explicaría tanto lo numeroso de la agrupación como la introducción, en alguna pieza, de violín. De hecho, algunos estudiantes cursaron simultáneamente estudios de ambos instrumentos, como Luz Suárez Concha, alumna avanzada de mandolina²⁰⁴ y, posteriormente, de violín.²⁰⁵

²⁰⁴ «Resultó un acto solemne y brillante el reparto de premios y la apertura del curso en el plantel Concepción Arenal del Muy Ilustre Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 13 de septiembre de 1926, 21; «Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 21 de junio de 1927, 22, «Sociedades Españolas», *Diario de la Marina*, 18 de junio de 1930, 9

²⁰⁵ «Calificaciones obtenidas por los alumnos del M. I. Centro Gallego, en exámenes de música», *Diario de la Marina*, 28 de junio de 1928, 22.



Fig. 43. Clase de instrumentos de arco y púa. Sin datar²⁰⁶

El carácter no profesional de la agrupación provocaría numerosas altas y bajas de componentes, que, según el instrumento, dieron lugar a sucesivas modificaciones, siempre contando con una plantilla fija integrada por mandolinas y guitarras, más alguna bandurria ocasional y, quizás, laúdes. No es de extrañar, por ello, la existencia en el archivo de diferentes adaptaciones pensadas para distintas formaciones, aunque se trate, en realidad, de la misma pieza, como se estudiará en el apartado correspondiente a este repertorio.

²⁰⁶ José Calero Martín y Leopoldo Valdés Quesada (eds.), «El arte musical en el Muy Ilustre Centro Gallego». En *Cuba musical. Álbum resumen ilustrado de la Historia y de la actual situación del arte musical en Cuba* (La Habana: Imprenta de Molina y Cía., 1929), 1046.



Fig. 44. Rondalla del Centro Gallego con Vide dirigiendo. Sin datar. AMV

La tarjeta editada con ocasión de la Función Homenaje a la Colonia Gallega, organizada «por la sección de Bellas Artes del Centro Gallego, bajo la dirección del Maestro Vide, celebrada en el Teatro Nacional, la noche del 7 de abril de 1932», si bien la foto es anterior,²⁰⁷ muestra una agrupación de menor número, con mayor presencia de mandolinas que de bandurrias respecto a la recogida en *Cuba musical*. Este hecho se observa también en otras fotografías de la formación y en la correspondiente a las clases de arco y púa impartidas por Vide.

²⁰⁷ La prensa refleja la misma foto, recortando la agrupación. «Habana.- La notable rondalla del Centro Gallego que con su profesor D. José F. Vide rayó a gran altura en dicha velada». *Vida Gallega*, 5 de marzo de 1925, 32.



Fig. 45. Rondalla del Centro Gallego. Sin datar. AMV

Las noticias y programas presentes en la prensa posibilitan recopilar el repertorio de la agrupación interpretado con anterioridad a la llegada de Vide: música de salón, adaptaciones sobre música clásica y música de sonoridad tradicional gallega. Apenas se encuentran referencias de la obra más temprana de Vide para esta formación, el pasodoble *Aires de España*, quizás su pieza menos interpretada.²⁰⁸ En febrero de 1925 se cita este pasodoble más *Momento Musical* de Schubert y *Vals-Serenata* de Vide.²⁰⁹ Se ignora a qué pieza se refiere la anotación bajo el sobrenombre de *Vals-Serenata*, si bien se han encontrado otras referencias a dicha obra;²¹⁰ más que probablemente haga alusión a la pieza *Serenata* de 1913, compuesta para dos violines, flauta y guitarra, que, aunque en compás binario compuesto, responde a un valseado. Dada la fecha, es muy posible que Vide la escribiera puntualmente, quizás para una agrupación de carnaval. La inmediata modificación de violines a mandolinas, aprovechando la coincidencia de la afinación entre ambos instrumentos, facilitaría su adecuación a una agrupación de pulso y púa.

²⁰⁸ «Vida de la Colonia», *Heraldo de Galicia*, 20 de septiembre de 1925, 8.

²⁰⁹ «Sociedades Españolas. Los del Centro Valenciano y los de la Beneficiencia Valenciana», *Diario de la Marina*, 8 de febrero de 1925.

²¹⁰ M. Bustelo, «D. José F. Vide», *Galicia: revista gráfica ilustrada*, 7 de junio de 1925; «Sociedades Españolas. Los de España Integral rindieron anoche un cálido y amoroso homenaje al sabio sacerdote Reverendo E. Urra», *Diario de la Marina*, 18 de abril de 1926, 20.

Del resto de repertorio, destacan una *Danza húngara* de Brahms (seguramente la n.º 5, habitual en estas formaciones, pese a que solo se ha encontrado una fuente que la precise),²¹¹ una fantasía sobre los motivos de *La Traviata* (se ignora la autoría de la versión o si es una adaptación de la de Tárrega para guitarra), el pasodoble *Los Arenaleses*²¹² y el vals *Posío* (ambas obras de Vide).²¹³ Estas piezas, en diferentes combinaciones, se repiten en los programas de la época,²¹⁴ incluso con las dos obras de Vide exclusivamente.²¹⁵

Aunque con menor presencia en los programas, se encuentra el pasodoble *Noitébregos* de Courtier y la muiñeira *A festa d'as Caldas* de Vide.²¹⁶ Resulta curiosa la elección de *Noitébregos* en este 1926, ya que la obra fue compuesta por Ricardo Courtier (1863-1922) poco antes, en 1914, durante su etapa orensana. El título surge a partir de las verbenas que realizaban en las fiestas de San Juan y San Pedro un grupo de jóvenes, vinculados al Liceo Recreo Orensano, unidos en una peña llamada *Os Noitébregos*. Originalmente, el pasodoble se concibió para oboe, trompa, trombones, violín 1º y 2º, contrabajo y piano.²¹⁷ Además del homenaje a Courtier que supondría su interpretación, debido a la cercanía del fallecimiento de este autor, la génesis del pasodoble lo relaciona con el Ourense natal de Vide.

Con ocasión del homenaje al violinista y compositor Andrés Gaos, previsto para marzo de 1926, la estudiantina debía interpretar: «a) *Pasodoble* de Couttin [Courtier]. b) *Fantasia de Aida* (primer premio del concurso). Verdi. c) *Danza húngara*. Brinduns [Brahms]». ²¹⁸ A pesar de las erratas, la información de prensa confirma la presencia en el repertorio de la pieza obligada del concurso de estudiantinas celebrada en el Teatro Payret el 3 de marzo anterior, así como la probable inclusión del pasodoble de Courtier *Noitébregos*, en programa en estas fechas.

²¹¹ «Sociedades Españolas. Los de España Integral rindieron anoche un cálido y amoroso homenaje al sabio sacerdote Reverendo E. Urra», *Diario de la Marina*, 18 de abril de 1926, 20.

²¹² «La velada de anoche en el Muy Ilustre Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 27 de diciembre de 1926, 24.

²¹³ «El día de la Raza», *Diario de la Marina*, 9 de octubre de 1927, 23.

²¹⁴ «Sociedades Gallegas», *Galicia: revista semanal*, 31 de julio de 1927, 14; «En el “Casino Español”, en el “Centro Gallego” y en otras varias colectividades», *Diario de la Marina*, 13 de octubre de 1927, 4.

²¹⁵ «Resultó brillantísima la velada celebrada ayer en memoria de la eximia pensadora Concepción Arenal», *Diario de la Marina*, 31 de enero de 1928, 14.

²¹⁶ «Sociedades Españolas», *Diario de la Marina*, 10 de febrero de 1926, 6.

²¹⁷ Beatriz Cancela Montes y Alberto Cancela Montes, *La saga Courtier en Galicia* (Santiago de Compostela: Alvarellos, 2013), 173-174.

²¹⁸ «El gran homenaje del Centro Gallego al mago del violín Andrés Gaos», *Diario de la Marina*, 29 de marzo de 1926, 22.

Aunque el evento fue finalmente suspendido,²¹⁹ consta celebración de otro por parte de la rival Agrupación Artística Gallega, en las mismas fechas.²²⁰

El reconocimiento de la rondalla fue tal que participó en directo en un programa de radio, junto al tenor Miguel Gervolés,²²¹ interpretando *El abanico* (pasodoble-marcha) de Javaloyes, *Symphie* (vals) de Mezzacapo, *Momento Musical* de Schubert, *Serenata* (para tenor y rondalla) de Vide, *Granada* de Albéniz, *Posío* (vals) de Vide y *Angelillo* (pasodoble) de Lope Gonzalo. La *Serenata* era, probablemente, la *Serenata romántica* de Vide, que alcanzó gran éxito en la Cuba de la época. Pocos días después se repitió parte del repertorio, con la *Danza Húngara*, *Symphie*, *Angelillo* y la *Serenata* por el Orfeón y la Rondalla, de nuevo con Gervolés.²²² Además de tenor solista del Orfeón del Centro Gallego, Gervolés actuaba a solo con diversos pianistas acompañantes, Vide incluido.²²³ También representó el papel del joven Avelino en la zarzuela *Prova d'amor* de Vide, estrenada en 1928.²²⁴ En otras ocasiones se interpretaron *Serenata romántica* y *Serenata de amor* con otros tenores solistas, como Pidre o Ulloa (Antonio Ulloa, amigo y colaborador de Vide) respectivamente.²²⁵ Ricardo Pidre, que también actuaba como solista en algunos casos,²²⁶ compartió cuerda de tenores del Orfeón con Miguel Gervolés, llegando a simultanear papeles solistas en la misma actuación,²²⁷ hecho que demuestra la calidad de los tenores de la agrupación.²²⁸

En una celebración tan destacada como la conmemoración del natalicio de su titular, Concepción Arenal, la estudiantina interpretó el pasodoble *Los Arenaleses* y *Granada. Suite*

²¹⁹ «Sociedades Españolas. La velada en honor de Gaos fue suspendida», *Diario de la Marina*, 28 de marzo de 1926, 20.

²²⁰ «Sociedades Españolas. La velada de la Agrupación Artística Gallega de anoche», *Diario de la Marina*, 28 de marzo de 1926, 20.

²²¹ «Radio y Electricidad», *Diario de la Marina*, 8 de noviembre de 1929, 12.

²²² «Magnífica velada será la del Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 22 de noviembre de 1929, 4.

²²³ «Del Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 9 de septiembre de 1927, 22; «Sociedades cubanas», *Diario de la Marina*, 23 de agosto de 1928, 22; «Las de Rafael María de Labra y su gran labor», *Diario de la Marina*, 11 de septiembre de 1928, 20; «Juveniles de Cuba y España en el Imperio», *Diario de la Marina*, 3 de octubre de 1928; «Velada de los de Ortigueira», *Diario de la Marina*, 23 de noviembre de 1928, 4; «La Fiesta de la Coronación de la Reina de Galicia será brillante», *Diario de la Marina*, 27 de mayo de 1929, 24.

²²⁴ «La zarzuela *Prova d'amor* [sic] en el Nacional», *Diario de la Marina*, 16 de octubre de 1928, 20.

²²⁵ «Hoy, la velada del C. Gallego en T. Nacional», *Diario de la Marina*, 7 de abril de 1932, 8.

²²⁶ «Programa de la velada del Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 16 de mayo de 1931, 15.

²²⁷ «Magnífica velada, será la del Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 22 de noviembre de 1929, 4.

²²⁸ «Los artistas del Centro Gallego en S. Francisco», *Diario de la Marina*, 24 de septiembre de 1928, 20.

española de Albéniz.²²⁹ A estas obras se sumaron, en 1930, el pasodoble *Fiestas de oro* y la tanda de vales *Violetas*. Vide compuso *Fiestas de oro* (originalmente titulado *Bodas de oro*) para celebrar las bodas de oro del Centro Gallego de La Habana.²³⁰ *Violetas* también se estrenó en una ocasión especial, la conmemoración del Día de la Hispanidad.²³¹

En 1931 aparece en programa la *Marcha militar* de J. Rey, *Sympathie* (vals), una *Serenata para Orfeón y Rondalla* sobre letra de Álvarez Núñez y se estrena el pasodoble *La Tuna*, que no es sino el número *Pasa la tuna* de la zarzuela *Miñatos de vran*, estrenada en 1928, tomada como pieza independiente²³² (que en 1934 abriría la comparsa Los Cosacos, de Ribadavia, como se verá). En cuanto a la denominada, simplemente, *Serenata*, tanto la *Serenata romántica* como la *Serenata de amor* responden a la formación señalada (más tenor solista) y son del mismo año y letrista mencionados en la noticia; aunque la segunda aparece más tardíamente en prensa, seguramente se cantaba también con el Orfeón (ya que no tendría sentido movilizar ambas formaciones por una única pieza), eclipsada por el éxito que obtuvo la *Serenata romántica*. En cualquier caso, la presencia destacada en los programas de obras (y, probablemente, arreglos) de Vide para la formación demuestra la consideración profesional de la que gozó el compositor, llegando a disfrutar de conciertos monográficos (ambas serenatas más el pasodoble *La Tuna*, por ejemplo).²³³

Se encuentra en prensa mención a otra serenata para rondalla, coro y tenor solista, con letra del periodista español Eduardo Pérez Marzoa, por aquellos años residente en Cuba. Podría tratarse de una pieza no localizada, o bien de una confusión, toda vez que las partituras autógrafas presentes en el archivo del compositor e ideadas para esta formación (*Serenata de amor*, *Serenata romántica* y *La Tropical*) hacen constar otra autoría para el texto (José Álvarez Núñez para las dos primeras y Martín Pizarro para la tercera). Esta «Serenata, letra de Marzoa, música del maestro Vide. Coro y Rondalla» se estrenó el 25 de julio de 1927, festividad de

²²⁹ «Se conmemora hoy el natalicio de la pensadora Concepción Arenal», *Diario de la Marina*, 30 de enero de 1929, 24.

²³⁰ «Resultó muy hermosa la velada que celebró anoche el M.I. Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 12 de febrero de 1930, 24.

²³¹ «La velada en el Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 12 de octubre de 1930, 6.

²³² «Programa de la velada del Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 16 de mayo de 1931, 15.

²³³ «Hoy la velada del C. Gallego en el T. Nacional», *Diario de la Marina*, 7 de abril de 1932, 8.

Santiago, contando como solista el tenor del Orfeón, Marcelino Pérez.²³⁴ Podría ser la misma *Serenata romántica* sobre poema de José Álvarez Núñez, atribuido indebidamente a Marzoa, lo que ayudaría a situar la fecha de la composición de la obra, no datada en el original.

Vide no modificó su repertorio preferido ni siquiera al final de su estancia en Cuba,²³⁵ más allá de algunas incorporaciones. Así lo demuestra el siguiente programa: pasodoble *Dauder* de Santiago Lope, el vals *Amor mi mosse* de Giovanni Solazzi, *Granada* de Albéniz y, con el Orfeón del Centro Gallego, *Serenata romántica* y *La tropical* de Vide.²³⁶

En resumen, comprobamos que el repertorio escogido por Vide, como director artístico, coincide con el habitual de estas formaciones: música de salón (con atención a valeses y pasodobles), arreglos sobre piezas de música clásica y obras de sonoridad tradicional. De hecho, se establece fácilmente la continuidad de este repertorio entre diferentes directores, hecho que se remonta, en el caso de la música de sonoridad gallega, a las obras interpretadas a la bandurria por el propio Castro «Chané». Por otro lado, el número de composiciones originales y arreglos de Vide parece similar a los empleados por otros directores-compositores, si bien su presencia en el repertorio es mayor, llegando a integrar programas exclusivamente de su autoría. Finalmente, llama la atención la estrecha colaboración mantenida con el Orfeón (a través de la ejecución conjunta de las obras *Serenata romántica*, *Serenata de amor* y *La Tropical*) y su incorporación, en el papel de tuna compostelana, a la zarzuela *Miñatos de vran*; con posterioridad, añadió su número al repertorio habitual de la estudiantina (pasodoble *Pasa la Tuna*).

El maestro Rey, compositor de una marcha militar que aparece en los programas en 1931, será el nuevo director de la formación cuando Vide regrese a España,²³⁷ la escasez de noticias demuestra la existencia de un período de poco éxito. Le sucedería el violinista Francisco Rodríguez Carballés, profesor de violín, guitarra y mandolina en el Centro Gallego, quien

²³⁴ «La Beneficiencia Gallega en el Gran Teatro Nacional», *Diario de la Marina*, 22 de julio de 1927, 22; «Más Sociedades Española. La Beneficiencia de Naturales de Galicia celebra su tradicional función, el día 25, festividad de Santiago», *Diario de la Marina*, 11 de julio de 1927, 21.

²³⁵ «Hermosa la velada celebrada anoche en el Centro Gallego en honor a Concepción Arenal», *Diario de la Marina*, 31 de enero de 1932, 8.

²³⁶ «Hoy la velada de las Hijas de Galicia», *Diario de la Marina*, 28 de mayo de 1932, 8.

²³⁷ «Natalicio de la ilustre Concepción Arenal», *Diario de la Marina*, 22 de enero de 1933, 8; «Continuará su obra asamblea Ctro. Gallego», *Diario de la Marina*, 10 de febrero de 1933, 8.

ejerció como director en la última gran etapa de la formación, correspondiente a la década de los cuarenta.²³⁸

Sobre el papel de Vide al frente de la agrupación, sirve de muestra la siguiente referencia en *Cuba musical*:

La pericia de este maestro y compositor se hizo bien pronto notar por el auge que alcanzaron el Orfeón y la Rondalla, sobre todo, esta, que al año siguiente obtenía en reñida lucha el primer premio del concurso de estudiantinas celebrado en el Teatro Payret, el 6 de febrero de 1925.²³⁹

Extraña la fecha recogida en ella, dado que las noticias de prensa sitúan el Concurso de Bandas, Orfeones y Estudiantinas los días 2 y 3 de marzo de 1926. El Comité de Turismo de la Asociación de Comerciantes de La Habana, organizadora del evento, realizó complejas gestiones tanto con el Teatro Nacional como con el Payret «para mayor éxito artístico, que no pecuniario, de los concursos». Al asegurar que «no es exagerado el anticipar que nunca se habrán celebrado en Cuba tan concluyentes e importantes manifestaciones de arte musical y coral», parece confirmarse el error de fecha en *Cuba musical*, reproducido, a partir de este libro, por la familia del compositor y algunos investigadores. De hecho, la misma foto de la agrupación que aparece en *Cuba musical* es recogida en la prensa, haciendo alusión textual al premio y a la fecha del 3 de marzo.²⁴⁰

Por ello, se considera que el concurso antedicho se celebró en el Teatro Payret el día 3 de marzo de 1926, y en él participaron las rondallas Cuba, la del Centro Gallego y la de la Juventud Montañesa.²⁴¹ Las bases del concurso estipulaban que las agrupaciones tendrían «veinticinco ejecutantes, como mínimum, de instrumentación de púa y punteo, flauta y pandereta»; la *Fantasia de Aida*, de Orbella, sería la pieza obligada, y además, cada agrupación interpretaría una pieza de libre elección.²⁴²

²³⁸ Ramom Pinheiro Almuinha, *A La Habana quiero ir. Los gallegos en la música de Cuba* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2008), 96.

²³⁹ José Calero Martín y Leopoldo Valdés Quesada (eds.), «El arte musical en el Muy Ilustre Centro Gallego». En *Cuba musical* (La Habana: Imprenta de Molina y Compañía, 1929), 1042-1046.

²⁴⁰ «La laureada rondalla. En el Concurso de Estudiantinas celebrado el día 3 de marzo próximo pasado, en el Teatro Payret, la Rondalla del Centro Gallego, bajo la dirección del maestro José F. Vide, alcanzó, por el unánime parecer del Jurado, el primer premio», *Eco de Galicia*, 4 de abril de 1926, 16-17.

²⁴¹ «Sociedades Españolas», *Diario de la Marina*, 26 de febrero de 1926, 20.

²⁴² «Sociedades Españolas. Bases de la Asociación de Comerciantes para el concurso de Bandas, Orfeones y Estudiantinas», *Diario de la Marina*, 13 de febrero de 1926, 6.

El jurado, común tanto para el certamen de orfeones como de estudiantinas, estuvo integrado por los músicos Amelia Izquierdo, Pedro Sanjuán Nortes, Alberto Falcón, Benjamín Orbón y Federico Armayor y también contó con otros tres miembros pertenecientes a la Asociación de Comerciantes de La Habana. Como pieza de libre elección, la estudiantina Cuba interpretó *Angélica* (Criolla) de Gumersindo García, la del Centro Gallego, la *Danza Húngara* de Brahms y la de la Juventud Montañesa, *Rigoletto* de Verdi. La agrupación dirigida por Vide se alzó con el primer premio por unanimidad del jurado, y el segundo lo recibió la de la Juventud Montañesa.²⁴³ La mención a la interpretación de *Rigoletto* por parte de la prensa puede ser errónea, ya que, días después y a raíz de la polémica que originó el fallo del jurado, el maestro Mascaró, director de la agrupación, señaló como pieza de libre elección una selección sobre *Aida*.²⁴⁴

Los componentes de Juventud Montañesa se mostraron en desacuerdo con el resultado,²⁴⁵ más allá de lo habitual de estas situaciones (máxime entre colonias de la emigración pertenecientes a diferentes regiones peninsulares), parece interesante recoger la siguiente reflexión de la reclamación: «no sabemos si dentro de pocos días podrán presentarse con los mismos ejecutantes que lo hicieron la noche del concurso, si fueran llamadas nuevamente».²⁴⁶ Esta afirmación lleva a considerar la presencia de refuerzos para la ocasión en la agrupación de Vide (hecho, por otra parte, habitual en cualquier certamen).

²⁴³ «Teatros y Artistas», *Diario de la Marina*, 4 de marzo de 1926, 11.

²⁴⁴ «Carta que dirige el director de la Estudiantina Juventud Montañesa al Director Artístico de la estudiantina Cuba», *Diario de la Marina*, 14 de marzo de 1926, 20.

²⁴⁵ «Concurso de Estudiantinas», *La Montaña*, 10 de marzo de 1926, 18-19.

²⁴⁶ «La Juventud Montañesa y el concurso de estudiantinas», *Diario de la Marina*, 10 de marzo de 1926, 20.



Fig. 46. La estudiantina de la Juventud Montañesa. Marzo de 1926²⁴⁷

Aún siete años después de la vuelta de Vide a España, permanece el recuerdo de sus éxitos al frente de una agrupación «laureada con el primer premio en el memorable concurso de Payret, a cuyo resonante triunfo condujera el inolvidable maestro Vide, hoy dirigida por el maestro Rodríguez Carballés».²⁴⁸ De la fama de la estudiantina habla el hecho de que la prestigiosa Rondalla Usandizaga, de gira por Cuba ese año, le dedicara una foto: «Habana 6/3/1926. La Rondalla Usandizaga, a la notable Rondalla del muy Ilustre Centro Gallego, triunfadora en el concurso de 1926 con admiración y cariño».²⁴⁹ De igual manera, Vide recibió la felicitación, desde la península, de la veterana agrupación ferrolana Airiños da miña Terra.²⁵⁰

²⁴⁷ «La afamada estudiantina de la Juventud Montañesa de La Habana, ganadora del segundo premio en el concurso organizado por el Comité de Turismo de la Asociación de Comerciantes», *La Montaña.*, 10 de marzo de 1926, 18-19.

²⁴⁸ «Con la velada colectiva del día 3 de diciembre, inicia el Centro Gallego hermosa serie de actos», *Diario de la Marina*, 27 de noviembre de 1939, 8.

²⁴⁹ AMV. La dedicatoria aparece escrita a mano en el reverso.

²⁵⁰ «La Rondalla del Centro Gallego», *Galicia: revista semanal*, 18 de julio de 1926.



Fig. 47. La Rondalla Usandizaga. 1926. AMV

Es probable que el éxito obtenido en el concurso celebrado en el Payret impulsara la composición de Vide para la agrupación, dado que en 1927 vieron la luz *Posío*, *Serenata de amor*, *Serenata romántica* y *La Tropical*.

El estudio de las composiciones de Vide para la Rondalla revela su preferencia por las tonalidades de la mayor (*A festa d'as Caldas*, *Los Arenaleses*, *Serenata de amor*, *Violetas*), la menor (*Serenata*, *Pasa la Tuna* y, en el caso de *Aires de España*, la frigio mayor), re mayor (*Posío*), sol menor (*Serenata romántica*) y sol mayor (arreglo del primer movimiento de la *Sinfonía «Pastoral»* de Beethoven), además de cierto interés por evitar las modulaciones y mantenerse alrededor de la misma fundamental, con frecuentes cambios de modo por sección. Parece, con ello, facilitar la interpretación con mandolina, cuyas cuerdas al aire presentan la afinación, por quintas (de grave a agudo), de sol, re, la y mi (mientras que la afinación de bandurrias, por cuartas, es de sol#, do#, fa#, si, mi, la). Para buscar cierta coincidencia entre bandurrias y mandolinas, una solución partiría de afinar las bandurrias y laúdes un tono bajo, es decir, fa#, si, mi, la, re, sol, lo que posibilitaría la ejecución en las tonalidades antedichas, al menos, en las notas agudas y, por tanto, en relación con la tesitura de las mandolinas.

En el caso del laúd, de idéntica afinación que la bandurria, la solución sería la misma. En todo caso, el estudio de las obras de Vide en las que se emplea laúd desvela que su papel consiste

en doblar las mandolinas segundas y, en ocasiones, reforzar las primeras a octava. Su participación resulta contrastante por tesitura, ya que en muchos pasajes permanece en silencio.

Cabe preguntarse si los componentes de la Rondalla del Platel Concepción Arenal leían música o interpretaban, como es habitual en estas formaciones, por cifra. Si fuese así, la diferencia de afinación entre bandurrias o laúdes y mandolinas supondría realizar dos tablaturas diferentes, aunque la transcripción de la música fuese, obviamente, la misma. Las partes encontradas en el archivo del compositor parecen confirmar que, al menos, una fracción de los componentes de la formación leían música, pero no se puede asegurar rotundamente que todos lo hicieran ni, tampoco, que todos lo hicieran al mismo nivel. Aunque no se hayan encontrado partes cifradas en el archivo, no significa que no se empleasen, ya que cada intérprete dispondría de las suyas propias, reproducidas entre sí o por parte del autor, que no tendría por qué guardar copias más allá de las precisas en el archivo de la agrupación.

Considerando esta posibilidad, en el caso de que se reflejasen las partes tanto en música como en cifra, la preparación de partituras supondría doble trabajo para un compositor que, además, estaba más familiarizado con la mandolina (a través de su conocimiento del violín) que con la bandurria. Sin embargo, la Rondalla era heredera de la Sección de Filarmonía del Orfeón Ecos de Galicia, creada por Castro «Chané», quien resultaba ser, no solo objeto de culto por parte de los integrantes del Centro Gallego y figura del interés de Vide, sino también un virtuoso de la bandurria. Compaginar la igualdad tímbrica de los instrumentos melódicos de la agrupación (y la comodidad de la escritura cifrada para mandolina) con la presencia de bandurrias (justificada por la tradición y por el recuerdo, reciente, de «Chané») no debió ser fácil para Vide, aunque los éxitos cosechados demuestran que supo estar a la altura del compromiso.

En cuanto a los integrantes de la estudiantina, cruzando los datos de sus componentes en 1928²⁵¹ con los alumnos de música de la Sección de Bellas Artes del Centro Gallego en el mismo curso,²⁵² detectamos varias personas (todas ellas «señoritas»)²⁵³ comunes, cuyo reflejo en este estudio puede ser de interés. En el caso de Máxima Villacián, cursaba primer año de

²⁵¹ «Sociedades Españolas: la Empresa Cervecera de Tívoli y de La Tropical obsequia con un fraternal homenaje al Orfeón y Rondalla del C. Gallego», *Diario de la Marina*, 30 de enero de 1928, 22.

²⁵² «Calificaciones obtenidas por los alumnos del M. I. Centro Gallego en exámenes de música», *Diario de la Marina*, 28 de junio de 1928, 22.

²⁵³ El término, habitual en la prensa de la época, se debe a la juventud y condición de soltera de estas muchachas. Se respetó por lo que supone de filiación social y estado civil.

solfeo y tercero de mandolina, y obtuvo el tercer premio de solfeo y el primero de mandolina; no parece posible, con estos estudios, que leyese música al tocar el instrumento (al menos, en los dos años precedentes). Otra integrante, Esperanza Llop, cursaba primer año de mandolina y, por último, Alicia Carrodeguás, tercero. No aparecen otros componentes de la Rondalla entre los examinados, fueran de solfeo o de instrumentos, en la extensa lista de calificaciones del alumnado de Vide (que aparece reflejado en prensa como el profesor), más allá de la ya mencionada estudiante de mandolina y violín Luz Suárez Concha, dedicataria del pasodoble *Fiestas de oro*, que ejercería un importante papel en el colectivo gallego de La Habana. Poco después, tanto Alicia Carrodeguás como Luz Suárez obtendrían el título de Solfeo y la última, además, el de Mandolina.²⁵⁴

El listado de componentes de la Rondalla en enero de 1928²⁵⁵ es prácticamente coincidente con el de septiembre de ese año,²⁵⁶ lo que muestra una plantilla relativamente estable (apenas cambian unos seis nombres, sustituidos por nuevos componentes). De todo ello se concluye un mayor interés por la mandolina que por la bandurria y que una buena parte de los integrantes de la Rondalla leían por cifra (o de oído, aunque sería extraño dada la tradición de lectura cifrada en los instrumentos de púa). Quizás Vide, consciente o inconscientemente, orientara a su alumnado hacia la mandolina en mayor medida, lo cual nutriría, además, las clases de violín que él mismo impartía (considerando la similitud de la afinación de las cuerdas). En cualquier caso, extraer conclusiones definitivas de estos datos parece aventurado.

Por otra parte, el análisis de los listados de dichas calificaciones ese mismo 1928²⁵⁷ evidencia, también, desigual número por instrumento. Así, por especialidades y cursos, en mandolina aparecen doce alumnas (distribuidas de preparatorio a cuarto como 4, 4, 1, 2, 1), y en bandurria, dos en primer curso, mientras que en violín se recogen nueve (de preparatorio a tercero como 4, 3, 1, 1). En la foto correspondiente a las clases de pulso y arco de Vide,²⁵⁸

²⁵⁴ «Sociedades Españolas: fueron repartidos los Diplomas a los educandos del Gran Plantel Concepción Arenal del Centro Gallego de La Habana», *Diario de la Marina*, 17 de septiembre de 1928, 21.

²⁵⁵ «Sociedades Españolas: la Empresa Cervecera de Tívoli y de La Tropical obsequia con un fraternal homenaje al Orfeón y Rondalla del C. Gallego», *Diario de la Marina*, 30 de enero de 1928, 22.

²⁵⁶ «Los artistas del Centro Gallego en S. Francisco», *Diario de la Marina*, 24 de septiembre de 1928, 20.

²⁵⁷ «Calificaciones obtenidas por los alumnos del M. I. Centro Gallego en exámenes de música», *Diario de la Marina*, 28 de junio de 1928, 22.

²⁵⁸ José Calero Martín y Leopoldo Valdés Quesada (eds.), «El arte musical en el Muy Ilustre Centro Gallego». En *Cuba musical. Álbum resumen ilustrado de la Historia y de la actual situación del arte musical en Cuba* (La Habana: Imprenta de Molina y Cía., 1929), 1046.

anteriormente plasmada, se recogen dieciséis «señoritas» (si bien solamente las ocho situadas delante portan instrumentos, todas ellas mandolinas) y seis estudiantes de violín, aproximadamente el mismo número de estudiantes reflejado por la prensa como pertenecientes a la academia de estudios del Centro Gallego (respectivamente, catorce y nueve).

Las diferencias entre los datos de los asistentes a los homenajes antedichos, el alumnado de la academia y las personas ejecutantes presentes en las fotografías no parecen ser significativos, considerando posibles ausencias por trabajo, enfermedad, etc., más los no aprobados en la academia (que no aparecen reflejados en prensa) o que no cursaran estudios en ella. Resulta destacable la relación por instrumento y sexo recogida en las calificaciones: dos mujeres y siete hombres en violín, mientras que la totalidad de estudiantes de mandolina y bandurria son mujeres. Este hecho se refleja, también, en las clases de piano, con veintinueve mujeres en el horario diurno (distribuidas, de preparatorio a sexto, en número de 5, 9, 4, 3, 3, 4, 1), bajo las enseñanzas de Irene Zon (hija de Joaquín Zon, que ejerció como director de la Rondalla antes de Vide), y ocho hombres en el nocturno (por cursos, 3, 0, 3, 1, 0, 1, 0), bajo la docencia de Eustaquio López. La relación de estudios y género no es de extrañar en una sociedad tan diversa en el ámbito socioeconómico y cultural como la presente en el Centro Gallego, teniendo en cuenta, además, la época y el contexto en los que se encontraba.

III.4 El Coro Típico

Antes de abordar las particularidades del Coro Típico del Centro Gallego de La Habana, creado y dirigido por Vide, se hace preciso explicar, mínimamente, las características de los coros gallegos, para determinar la posible filiación de esta formación.

Desde inicios del siglo XX, muchas formaciones corales se ocuparon en recrear el folclore gallego. Su aparición coincide con el crecimiento de una clase burguesa e intelectual urbana, de alto compromiso galleguista. El pionero de estos coros gallegos, Aires da Terra (1883), proporcionó el modelo a los siguientes; fundado por el boticario de la pontevedresa Plaza da Peregrina, Perfecto Feijóo Poncet, y siguiendo su criterio, el coro lo integrarían entre ocho y diez mozos y entre dos y cuatro mozas, de manera que conformaran entre sí parejas de baile. A sus voces se incorporaría un grupo instrumental de gaita, tambor y bombo, y todos irían ataviados con el traje típico:

Quando creé mi coro, el traje gallego había desaparecido del uso de las gentes de Galicia, fuera el que fuese su plano social. Tal vez algún hijo de otra región y pocos gallegos de mal gusto vestíanlo en Carnaval para hacer ridiculeces y

patochadas. Los mismos primeros coristas de Aires da Terra, a pesar de su cultura, aún lo vistieron con recelo.²⁵⁹

Inicialmente integraban Aires da Terra entre ocho y once hombres más el director,²⁶⁰ e interpretaba obras folclóricas diversas y con diferentes acompañamientos instrumentales:

La gaita, acompañada de tamboril y bombo, ejecuta alboradas, muiñeiras, ribeiranas, foliadas, etc. y el coro, acompañado de la gaita, canta alalás, foliadas, muiñeiras, cantos de Nadal, Ani-novos y Reyes, misa –(ésta del siglo XII)–, vísperas, en fin, todo lo clásico que hay para gaita; acompañado de pandero, conchas y triángulo, canta alalás, foliadas, cantos de pandeiro; acompañado de flautín pastoril, foliadas de ribeira; acompañado de zanfona, canta romances y cantares de ciego y con esquila y cencerro los cantos de arrieiro.²⁶¹



Fig. 48. Aires da Terra. 1913²⁶²

La incorporación de voces femeninas se produjo posteriormente: «Ahora Feijóo se ocupa en unir a su grupo el elemento femenino. Cuenta ya con un coro de catorce distinguidas

²⁵⁹ José Luis Calle García, *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia* (Madrid: Edición del autor, 1993), 24.

²⁶⁰ *Ibid.*, 83-84.

²⁶¹ «El coro *Aires da Terra*», *Vida Gallega*, enero 1909, s.p.

²⁶² José Luis Calle García, *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia* (Madrid: Edición del autor, 1993), 71.

señoritas y prepara unas escenas musicales gallegas que han de ofrecer un interés grandísimo».²⁶³

El principio fundacional recogido por Perfecto Feijóo lo asumieron los galleguistas desde la aparición de estas agrupaciones, como forma de galleguización de la sociedad:

Pero non é soyo nos teatros onde os tales coros teñen que faguel-a sua labor de galleguismo; é tamén no campo, nas festas e romaxes; dando exempro aos peisanos, que en ouvindo a leda gaita y escoitando os esquecidos alalás, hanse de ire encamiñando pol-a estrada que vai a Galicia de qu'estaban arredados, porque a nosa múseca espertará nos seus corazóns a lembranza de querer e agarimos que aviva nos corazóns a saudade.²⁶⁴

De hecho, en el programa del concierto de presentación de la Coral De Ruada se manifiesta este afán, a través del canto, baile y representación teatral:

1º. Saúdo. / 2º. Cantos de ruada, alalás e fuliadas, pol-o coro. / 3º. Estreo do pasillo cómico n-un auto y-en prosa, escrito en gallego por Xavier Prado (Lameiro), titulado N-a Corredoira representado pol-as mociñas Pepiña Las Heras e Antonia Figueiral, y-os mozos Iglesias, Prieto, Fernández, Las Heras e Destar. / 4º. Cantos de pandeiro, muiñeira e bailes gallegos, pol-as parexas de baile do coro. / 5º. Estreo d'a comédea n-un auto y-en prosa, escrita en castellano e gallego por Xavier Prado (Lameiro), chamada Luis de Castromao posta en escena pol-as señoritas Figueiral (A. e M.) e Las Heras, y-os xóvenes Prieto e Iglesias. / 6º. Canto de desafío, e Hino Galego pol-o coro.²⁶⁵

Sin embargo, su supuesta fidelidad al original canto popular, como una forma de sublimación de la representatividad de lo rural a modo de salvaguarda de la identidad, fue pronto puesta en duda. Esto ocurrió tanto en lo referido a la autenticidad de las recogidas como respecto de los instrumentos y de la recreación de presumibles escenas populares:

Estas típicas agrupaciones cantan acompañadas de gaita –¡o gaitas!– tamboril, bombo y pandero, a los que a veces se añaden el triángulo (¡) y unas grandes conchas. Su repertorio está formado por numerosos cantos típicos recogidos de diversas y muchas veces falsas fuentes. Cuando el Coro cuenta con alguna pareja de baile, el repertorio aumenta con algunas *muiñeiras*. Por deseo maligno de *épater* a sus colegas, los directores se han entregado febrilmente a la captura de algún nuevo *alalá*, de una *foliada* olvidada, de una *regueifa* poco oída. Pero ni la más mínima depuración, ni la comprobación más indispensable aparecen en tales cantos. [...] Los Coros efectúan su presentación en escena –que parece haber adquirido carácter protocolar– en medio de una desagradable algarabía de instrumentos, voces y *aturuxos* que parece querer ser una alegre marcha hacia una romería. [...] Si los coros gallegos estuviesen constituidos con el único designio de divulgar nuestro

²⁶³ «El coro *Aires da Terra*», *Vida Gallega*, enero 1909, s.p.

²⁶⁴ L. [Luis de] Sergude, «Os coros gallegos», *A Nosa Terra* 2, 24 de noviembre de 1916: 1.

²⁶⁵ «Programa da primeira actuación do *Coro de Ruada* o 24 de xuño de 1919 no Teatro Apolo, Ourense», *O Tío Marcos d'a Portela*, 21 de junio de 1919: 6.

folklore, al modo de las agrupaciones corales de otras regiones, sería muy justo ese hieratismo. Pero vemos que han tratado de introducir el elemento plástico -decoración, traje- además del puramente musical.

Por otra parte, el elemento plástico lo vemos también en la más mísera indigencia. El sugestivo encanto de una hora determinada, conseguido por un acoplamiento de luz y canción, jamás lo hemos visto, no ya logrado, ni siquiera simplemente perseguido. [...] La decoración siempre es la misma, casi nunca adecuada al ambiente de nuestro campo. [...] Las parejas de baile casi siempre actúan al final del concierto, luego que terminó la parte de canto. Pero en lugar de constituir una escena con vida propia, es una ilógica prolongación de la anterior. Después de haberse sentado en el suelo los coristas, se destacan las parejas al centro de la escena, comenzando su *muiñeira*. Esto, hecho así, viene a confirmar la actuación fríamente documental de los Coros. [...] Todo el que haya leído algo sobre Galicia y sus habitantes, habrá visto la variedad de indumentarias que se usaban - ¡otro pretérito!- correspondiendo a cada distinta comarca y, si se quiere, a cada diferente paisaje. Hoy los Coros están uniformados; mejor dicho, cada Coro viste a sus componentes dentro de la más férrea igualdad.²⁶⁶

Tras incidir en la ausencia de especialistas en recopilación folclórica en los Coros, señala:

El actual repertorio de los Coros es casi inservible, dado su estado de confusión. Para su empleo inmediato será precisa una primera selección que no impedirá las posteriores y más concienzudas. Señalada queda la inadecuación de músicas y letras, fácilmente subsanable con sólo sentido común. Además, el retorno al sencillo elemento folklórico, libre de empalagosas terceras y sextas, con su desnuda línea melódica, ha de constituir el único cimiento de la honradez armónica.²⁶⁷

Entre el repertorio figuraban cantos de ritmo *iusto*, como *xotas novas* y *muiñeiras vellas* y *novas*, así como cantos de ritmo libre, aunque en los *cancioneiros* iniciales, archivos y programas empleaban las antiguas nomenclaturas de foliadas, *pandeiradas*, *muiñeiras* y alalás, a los que añadieron otros cantos menos habituales (como cantos de *arrieiro*, desafíos, cantos de reis, cantos de berce...). En una curiosa mezcla de géneros, era habitual que gaitas y percusión interpretasen *muiñeiras* como estribillo, intercalando el coro estrofas de alalá, recurso empleado por Aires da Terra y extendido como práctica corriente (incluso en las formaciones actuales).

Pronto añadieron en sus actuaciones obras armonizadas a voces. De hecho, en programas de concierto de 1925 de la orensana Coral De Ruada se encuentran referencias a la interpretación de obras a cuatro voces, con melodías inspiradas en aires tradicionales (como *Os*

²⁶⁶ Jesús Bal y Gay, *Hacia el ballet gallego* (Lugo: Ronsel, 1924), 45-82.

²⁶⁷ *Ibid.*, 85.

teus ollos, de Castro «Chané») o que experimentaron un proceso de folclorización (como *Negra Sombra* de Juan Montes o la más famosa *Alborada gallega* de Pascual Veiga).²⁶⁸

En La Habana, el primer coro gallego del que se tiene constancia se denominó Os Cantores Celtas y fue creado (cómo no) por José Castro «Chané» en 1916. De vida efímera, al morir su director al año siguiente, dejó, sin embargo, una importante huella entre los gallegos de la emigración cubana.²⁶⁹ La prensa recoge la formación, integrada por diez hombres, además de un *gaiteiro* y el director, «vestidos con el traje típico regional»,²⁷⁰ es decir, próxima al primer modelo de Feijóo.



Fig. 49. Os Cantores Celtas. 1917²⁷¹

Tras la muerte de Castro «Chané» a inicios de 1917 se suceden unos años sin que haya constancia de una agrupación fija de este tipo, hasta la llegada a Cuba de Vide. La foto del Coro Típico,²⁷² creado por él mismo,²⁷³ presenta una agrupación con las características habituales de los coros gallegos, según el modelo de Perfecto Feijóo en Aires da Terra. Este modelo tuvo que ser conocido por Vide a través de las formaciones orensanas Coral De Ruada y Os Enxebres.

²⁶⁸ Miriam Perandones Lozano, «Entorno sociocultural, etnicidad y nacionalismo de la Coral de Ruada en su primera etapa (1918 - 1936)», *Etno-Folk, Revista galega de Etnomusicología* 9 (2007): 51-81.

²⁶⁹ «La Fiesta del Apóstol. Nuestros paisanos en la República de Cuba», *Diario de Galicia*, 19 de agosto de 1916, 1; «Los gallegos en Cuba», *Gaceta de Galicia*, 21 de agosto de 1916, 1.

²⁷⁰ «Sociedad de Beneficiencia de Naturales de Galicia», *Labor Gallega* 7, 25 de julio de 1916, 6.

²⁷¹ «Os Cantores Celtas», *Labor Gallega* 2, 5 de febrero de 1917, 7.

²⁷² José Calero Martín y Leopoldo Valdés Quesada (eds.), «El arte musical en el Muy Ilustre Centro Gallego». En *Cuba musical. Álbum resumen ilustrado de la Historia y de la actual situación del arte musical en Cuba* (La Habana: Imprenta de Molina y Cía., 1929), 1044.

²⁷³ *Ibid.*, 1043.

Además de gaita y tambor, la foto contiene un total de dieciocho cantores y nueve cantoras ataviados con el traje típico, siguiendo la tendencia marcada por Feijóo en el sentido de incorporar voces femeninas,²⁷⁴ de manera similar a las antedichas agrupaciones orensanas.



Fig. 50. Coro Típico del Muy Ilustre Centro Gallego. Sin datar. AMV

Aunque no hay datos absolutamente fiables de su creación, alguna noticia de prensa apunta que su debut se produjo en 1925, en el festival que la Beneficencia Galega organizaba con ocasión del Día de Santiago. Entre las novedades de ese año consta «la presentación de un coro típico compuesto de sesenta voces mixtas, dirigido por el compositor maestro señor José F. Vide».²⁷⁵ En lo que respecta a su evolución, a través de las fotografías se observa un aumento progresivo del número de componentes, si bien mantiene (al menos aparentemente) un único *gaitero*, lo que resulta extraño al aparecer como dúos algunas de las obras.

²⁷⁴ *Ibíd.*

²⁷⁵ «La Beneficencia Galega», *Diario de la Marina*, 18 de julio de 1925, 11.



Fig. 51. Coro Típico del Muy Ilustre Centro Gallego. Sin datar. AMV

Con ocasión de la Función Homenaje a la Colonia Gallega, celebrada «por la sección de Bellas Artes del Centro Gallego, bajo la dirección del Maestro Vide, celebrada en el Teatro Nacional, la noche del 7 de abril de 1932»,²⁷⁶ poco antes del regreso de Vide a España, se editaron unas tarjetas con fotografías de las diferentes agrupaciones de la Sección. En la correspondiente al Coro Típico se observa un número muy elevado de cantores, bastante superior al detectado en la foto recogida en *Cuba musical*, lo que puede dar muestra del buen hacer del compositor al frente de la formación y su consecuente crecimiento.

Probablemente, las diferentes agrupaciones del Centro Gallego se nutriesen entre sí de componentes, al igual que les proporcionarían otras actividades no estrictamente musicales. Como ejemplo, la prensa recoge a dos de sus integrantes femeninas, que «tienen un donaire muy semejante y saben lucir ese traje que en otros tiempos fue gala de las más apuestas mozas aldeanas», si bien «no les falta más que haber nacido en Galicia», lo que demuestra el sentido de pertenencia al colectivo del Centro Gallego, aunque fueran cubanas de segunda generación. Al mencionar la tutela de Vide, así como de las profesoras Andrea López y Manuela Barreiro²⁷⁷

²⁷⁶ AMV.

²⁷⁷ «También aquí vive el Alma Gallega», *Ideal Gallego: paladín de la cultura*, marzo de 1930, 16.

(docentes de grado y de corte y confección del plantel Concepción Arenal), se demuestra el intercambio de actividades existente en el entorno del colectivo gallego de La Habana.



Fig. 52. Dos integrantes femeninas del Coro Típico y del plantel Concepción Arenal. Marzo de 1930



Fig. 53. Coro Típico. Tarjeta recuerdo de la función homenaje. Abril de 1932. AMV

A pesar de la distancia con la península, los centros de la emigración estaban al tanto de la evolución que las formaciones experimentaban, probablemente impulsadas por los escritos de Bal y Gay y por la necesidad de ofrecer al público espectáculos rentables económicamente. Así, en 1927, el Coro Típico de la Agrupación Artística se renueva:

En la velada del entrante mes de febrero, tomará parte el nuevo Coro Típico, que se está organizando y que hará su debut en la función que en dicho mes se celebrará en el Teatro Nacional. Recientes triunfos obtenidos por esta clase de coros en España, han venido a dar una nueva orientación por su importancia y mérito artístico. Indudablemente que nada puede haber más típico ni más originalmente gallego que estos coros, en que se unen la música de la religión [región]: los alalás, las muñeiras, y las baladas, con las escenas de la vida aldeana, como son: las mallas, las *espadelas*, las *esbrugas* o *esfollas*, las fiestas campestres, las ruadas y tantas otras.²⁷⁸

Al igual que el de la Artística, el del Centro Gallego disponía, además de los géneros habituales cantados, de una *Escena bailable* (encontrada en el archivo del compositor y en

²⁷⁸ «Actividades de la Agrupación Artística Gallega», *Diario de la Marina*, 27 de enero de 1927, 20.

referencias de prensa), que responde, sin la menor duda, a esa mención presente en la noticia a las escenas de la vida aldeana, también empleadas por las agrupaciones de Galicia.

En relación con la función identitaria de la agrupación, máxime en un centro de la emigración (y de tradición tan galleguista como el de La Habana), las noticias recurren en ocasiones al tópico de la emigración: «No podrá faltar el Coro Típico gallego, ese cuadro de colorido que al presentarse a nuestra vista hace vibrar de cariñosas nostalgias nuestra alma».²⁷⁹ Igual función cumple la gaita: «El coro típico entonará varios alalás y demás cantigas gallegas que serán acompañadas por las vibrantes notas que cual dulces quejidos lanzará alegre y pujante la inmortal gaita gallega».²⁸⁰

El Coro Típico de la Sección de Bellas Artes del Centro Gallego era uno de los coros gallegos de la capital caribeña, junto al perteneciente a la Agrupación Artística Gallega. Esta última formación, fundada en 1920, tuvo como primer director artístico a David Rodríguez, antiguo componente de Os Enxebres de Ourense y hermano de Eligio Rodríguez.²⁸¹ No debió estar mucho tiempo al frente, ya que aparece de nuevo dirigiendo Os Enxebres en Ourense desde 1924.²⁸² En 1926 la prensa recoge que «el Coro Típico, bajo la competente batuta del maestro Núñez, está ensayando afanosamente algunas obras nuevas».²⁸³ Se refiere a Juan Núñez,²⁸⁴ si bien poco después aparece como nuevo director el tenor solista del Orfeón del Centro Gallego Antonio Ulloa,²⁸⁵ amigo de Vide y a quien el compositor dedicó en 1932 la canción criolla *Bella mujer*. La formación, como tantos otros coros gallegos, incluía pareja de

²⁷⁹ «La gran función del 16 en el Teatro Nacional», *Diario de la Marina*, 6 de mayo de 1926, 22.

²⁸⁰ «Los terrenos de “Víbora Park” serán inaugurados con una gran Romería Gallega», *Diario de la Marina*, 15 de agosto de 1926, 20.

²⁸¹ Ramom Pinheiro Almuinha, *A La Habana quiero ir. Los gallegos en la música de Cuba* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2008), 124-125; «Noticias», *La Región*, 29 de junio de 1920, 3.

²⁸² «Orense. Os Enxebres», *El Pueblo Gallego*, 6 de abril de 1924, 6; «Orense», *El Pueblo Gallego*, 17 de agosto de 1932, 9; *Ibid.*, 24 de mayo de 1933, 9.

²⁸³ «Notable fiesta en la Artística Gallega», *Diario de la Marina*, 22 de abril de 1926, 20.

²⁸⁴ «La brillante velada de la Agrupación Artística Gallega», *Diario de la Marina*, 27 de abril de 1926, 17.

²⁸⁵ «Actividades de la Agrupación Artística Gallega», *Diario de la Marina*, 17 de marzo de 1927, 20; «El notable coro típico de la Artística Gallega se presentará el día 10 en el Teatro Nacional», *Diario de la Marina*, 3 de julio de 1927, 22; «De la Agrupación A. Gallega. Brillante inauguración de su nuevo domicilio», *Eco de Galicia*, 15 de diciembre de 1927, 26; «Vida de la Colonia», *Eco de Galicia* 15 de febrero de 1928, 25.

baile, integrada por Aurora Campos y Eloy López,²⁸⁶ aunque aparecen posteriormente referencias a otros bailadores.²⁸⁷



Fig. 54. Coro Típico de la Agrupación Artística Gallega. 1929²⁸⁸

Aparte del papel que estas formaciones desempeñaron en el desarrollo del galleguismo, tanto dentro como fuera de Galicia, en el caso de la emigración parece evidente su capacidad de aunar una comunidad muy diversificada ideológica, económica, cultural y socialmente. La aportación de Vide debió ser notable, vista la repercusión de la agrupación en prensa y en las celebraciones del Centro Gallego. Indudablemente, le facilitó su trabajo el conocimiento de las formaciones orensanas similares, decantándose por el modelo de coro mixto propio de la década de 1910. De nuevo se demuestra la herencia de José Castro «Chané», esta vez relacionada con la formación Os Cantores Celtas.

²⁸⁶ «La brillante velada de la Agrupación Artística Gallega», *Diario de la Marina*, 27 de abril de 1926, 17.

²⁸⁷ «De la Agrupación Artística Gallega», *Diario de la Marina*, 3 de junio de 1927, 20.

²⁸⁸ «La Agrupación Artística Gallega», *Ideal Gallego: paladín de la cultura*, 25 de julio de 1929, 23.

III.5 El Coro de la Santísima Trinidad y otras formaciones de voces iguales de mujer

Acabada la Guerra Civil, Vide dirige «el coro parroquial de señoritas» de la Santísima Trinidad de Ourense,²⁸⁹ aunque ocasionalmente se le encuentra al frente de otras agrupaciones de voces femeninas, incluso organizadas para un evento concreto, bien para cantar villancicos en Navidad²⁹⁰, bien para participar en la Novena del Corazón de María,²⁹¹ en algunos casos no se especifica la tipología del coro²⁹² (por lo que podría incluir voces de hombres, si bien no aparecen muchas noticias al respecto). Probablemente, las actuaciones esporádicas se nutrieron de las mismas «señoritas» que, finalmente, se organizaron en formaciones estables.

Como aparece indistintamente también como director del Coro de la Cofradía de la Virgen del Carmen, en la parroquia de la Santísima Trinidad, presumiblemente se refieran a la misma agrupación. El coro del Carmen estaba íntegramente formado por voces de mujer, lo que justifica las composiciones de esta época (*Cor Jesu flagrans*, varios *Tantum Ergo*, *O sacrum convivium...*), aunque algunas de estas obras fueron escritas en claves para voces iguales de hombre. Es probable que el compositor escribiera por sistema para hombres, considerando la mayor parte de su producción hasta ese momento, o bien que ajustara mentalmente a la agrupación en cada caso desde la partitura, dada su preferencia por las voces iguales y su experiencia con estas formaciones. En cualquier caso, es evidente el equilibrio entre partes existente en estas piezas, lo que proporciona un buen resultado coral, independientemente de la ejecución con coros de voces iguales de mujeres u hombres.

A finales de la década de los cuarenta aparecen noticias de misas cantadas por el «coro del maestro Vide»,²⁹³ sin especificar si se trata de voces masculinas o femeninas. Sin embargo, los ámbitos de actuación, en actos de la Juventud Masculina o Juventud Femenina de Acción Católica, parecen orientar hacia una formación de voces de hombre²⁹⁴ o de mujer,²⁹⁵

²⁸⁹ «En la parroquia de la Santísima Trinidad. Con una solemne procesión terminará el novenario de la Virgen del Carmen», *La Región*, 15 de julio de 1939, 2; «Una boda», *La Región*, 10 de enero de 1940; «Cultos», *La Región*, 18 de julio de 1942, 2.

²⁹⁰ «Juventud Femenina de Acción Católica. Campaña de Navidad», *La Región*, 21 de diciembre de 1939, 2; «Juventud Femenina de Acción Católica», *La Región*, 6 de enero de 1940, 3.

²⁹¹ «Novena en honor del I. Corazón de María», *La Región*, 24 de octubre de 1939, 2.

²⁹² «Apostolado de la Oración», *La Región*, 2 de febrero de 1940, 4.

²⁹³ «Orense al día. Lección religiosa. La novena de san Francisco», *La Región*, 29 de septiembre de 1948, 2.

²⁹⁴ «Orense al día. Lección religiosa», *La Región*, 7 de diciembre de 1947, 2.

²⁹⁵ «Sección religiosa», *La Región*, 8 de mayo de 1948, 2.

respectivamente. También es habitual encontrar actos religiosos acompañados por «los veteranos del Orfeón Unión Orensana dirigidos por el maestro Vide»,²⁹⁶ además de referencias a una «nutrida *schola*, cuyos componentes fueron discípulos suyos» o, sin más, por cantantes bajo su dirección.²⁹⁷ Destaca la participación en las celebraciones de San Francisco, que se pueden seguir a lo largo de los años.²⁹⁸ El repertorio, basado en «la interpretación de los clásicos gozos al Seráfico Padre, los motetes al Santísimo y los Tantum ergo»,²⁹⁹ nos sitúan en las composiciones del Vide de la época, si bien esta referencia en prensa a los *Gozos* es previa a la composición de sus *Gozos a San Francisco de Asís*, realizada en 1951 y 1960.

III.6 El Orfeón Unión Orensana

La trayectoria personal y profesional de Vide muestra una enorme relación con las formaciones corales y, muy especialmente, con el Orfeón Unión Orensana, en el que desempeñó el puesto de cantor, instructor y director; además, el compositor vivió su infancia entre actuaciones de una agrupación musical que, como niño escolano en la Catedral, le debió resultar llamativa y cercana. Por tanto, se hace necesario determinar cuál fue el papel desempeñado por el Orfeón en la conformación del gusto musical de Vide, cómo influyó el repertorio abordado en su interés futuro y de qué manera se relacionó el compositor con el movimiento orfeonístico de su ciudad a lo largo de su existencia.

José Fernández Vide aparece dado de alta como socio del Orfeón con fecha de mayo de 1950, produciéndose la baja en noviembre de 1981, es decir, coincidiendo con su fallecimiento.³⁰⁰ Obviamente, el alta como socio debió producirse mucho antes, si bien no ha sido posible encontrar los libros de socios anteriores a esta fecha.

Como paso previo al estudio del papel de Vide en esta formación, se hace necesario analizar, sucintamente, el movimiento orfeonístico en su ciudad y el repertorio abordado, para

²⁹⁶ «Orense al día. La fiesta de los bomberos», *La Región*, 10 de agosto de 1947, 2.

²⁹⁷ «Información (de nuestros corresponsales). Celanova. Fiestas de la Encarnación», *La Región*, 5 de agosto de 1945, 4.

²⁹⁸ «Orense al día. Sección religiosa», *La Región*, 29 de septiembre de 1948, 2; *Ibíd.*, 4 de octubre de 1949, 2; *Ibíd.*, 1 de octubre de 1950, 4; «Sección religiosa», *La Región*, 26 de septiembre de 1951, 2.

²⁹⁹ «Orense al día. Lección religiosa. La novena de san Francisco», *La Región*, 29 de septiembre de 1948, 2.

³⁰⁰ En la primera página que se dedica a recoger los socios de número y eventuales, la columna dedicada al «año de nacimiento» ha sido tachada por otra en la que consta, a mano, «Edad», siendo la única página en la que se realiza este cambio. Vide aparece con 66 años, lo que corresponde a la fecha del alta, 1950. Es probable que el libro heredase algunos socios antiguos, ya que en el resto de páginas el rango de años discurre entre 1951 y 1991. «Socios de número y eventuales», *Registro de socios*, 2. AOÜO-A.

detectar su presencia o continuidad en las épocas en que Vide participó, como cantor, instructor de cuerda o director, en la agrupación. El primer intento de constituir un orfeón en Ourense parece datar de 1880 y cristalizó, tras una reunión en el Liceo, en la creación de la Sección Coral Eslava, bajo la dirección del pianista Mariano Pastor, quien posteriormente la cedería a Ricardo García. Las primeras partituras incorporadas al repertorio fueron *El amanecer*, *La Aurora* y *El crepúsculo*.³⁰¹ No constan datos de autoría en la fuente, pero debe tratarse de *La Aurora* de Reventós y *La hora del crepúsculo* de Vidal (piezas habituales en el Orfeón); en cuanto a *El amanecer*, es probable que se trate de la obra de Eslava, un clásico en el repertorio de estas formaciones.

El fracaso de la constitución de esta agrupación no impidió intentos posteriores, dando paso a la creación del Orfeón Orensano, dirigido por el flautista Arturo Fernández (más tarde director de la Banda Municipal), experimento también inconcluso. El tercer intento corresponde ya al Orfeón Unión Orensana, nacido de la necesidad de presentarse al certamen de orfeones convocado con motivo de la erección de la estatua dedicada al Padre Feijóo. Para presentarse a este concurso, un grupo de cantores de las anteriores formaciones, que se reunían en la tertulia del Café de la Unión, decidieron crear la agrupación, que recibirá el nombre de Orfeón Unión Orensana, en honor al propietario del Café, José Rodríguez Santos, el cual asumió los gastos del local de ensayo situado inicialmente en la calle del Progreso.

Ostentó la primera dirección de la agrupación el pianista Francisco Prieto, quien apenas dos meses después la cedió al violinista Enrique Fernández «el Trépedas».³⁰² El Certamen se celebró el 11 de septiembre de 1887 y el Orfeón se alzó con el triunfo, consistente en quinientas pesetas y estandarte, con la obra *El regreso a la Patria*, de Monasterio.³⁰³ Previamente, en

³⁰¹ José Adrio Menéndez, *Del Orense Antiguo (1930-1900)*, ed. facsímil (Ourense: Concellería de Cultura do Concello de Ourense, 2001), 255-256. Adrio ostentó la presidencia del Orfeón Unión Orensana. *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1930-1944*, 52, 8 de mayo de 1935. AOUO-A.

³⁰² De la consideración de la que, en tan poco tiempo de vida, gozaba el Orfeón, habla el hecho de que Fernández conformase tribunal, junto al maestro de capilla Julián Ortiz y el prior de San Clodio, en la oposición a sochantre de la Catedral en 1907, que ganó Lázaro Larrea y Albizuri. Emilio Duro Peña, *La música en la Catedral de Ourense* (Ourense: Caja de Ahorros Provincial de Ourense, 1996), 70.

³⁰³ «Resumen histórico de Orfeón Unión Orensana», *Orfeón Unión Orensana. LXXV Aniversario. 1887-1967*, 5-7.

agosto, debieron actuar en las fiestas de María Pita, en Coruña, con la obra *Amor de Patria* de Saldoni.³⁰⁴

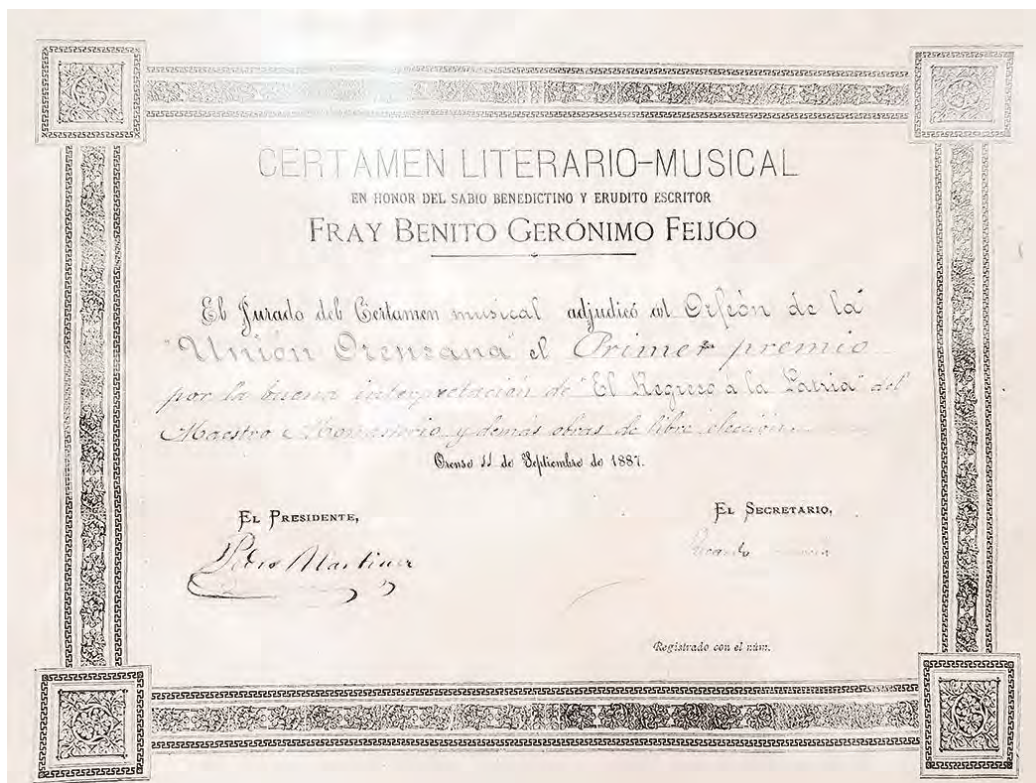


Fig. 55. Diploma del certamen en honor de Feijóo organizado en Ourense. 1887. OUO-B

Los escasos datos que se encuentran de estos años hacen hincapié en los premios conseguidos por la masa coral. Así, en el certamen de orfeones celebrado en Pontevedra en agosto de 1889, obtiene el segundo premio con la obra obligada *A festa do Patrón* y la libre *Elisa*, ambas de Varela Silvari, que actuaba como presidente del jurado.³⁰⁵ En 1890, gana el certamen de La Coruña con *El vals de los sueños* de De Rillé y la pieza de libre elección *Pietá Signore* de Stradella.³⁰⁶

En 1891, Enrique Fernández abandona la dirección y es sustituido por Adolfo Berges, con el que el colectivo obtiene grandes éxitos. Conocedor de estas agrupaciones, y a pesar de

³⁰⁴ Se da la circunstancia de que en el mismo festival actuó «el grupo de guitarras y bandurrias dirigido por el laureado profesor Sr. Castro Chané». «A las ocho y media de la noche dará principio en el Coliseo de San Jorge el solemne certamen musical». Galiciana, *Grandes fiestas de beneficencia que en conmemoración de la heroína María Pita celebrará en el mes de agosto de 1887*, 26. http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/pt/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1159835&presentacion=pagina&posicion=10®istrardownload=0

³⁰⁵ «La revancha», *Álbum literario*, 18 de agosto de 1889, 2.

³⁰⁶ «Juicios y noticias de la prensa coruñesa», *Álbum literario*, 7 de septiembre de 1890, 3.

ciertas carencias en su formación musical, compuso obras de buen efecto con atención a las de temática regional (*De Ruada, Alalá, No turreiro, Os meigallos*), algunas de las cuales permanecieron en el repertorio del coro durante tiempo. Con él al frente, el Orfeón obtuvo importantes reconocimientos: primer premio en el certamen organizado por la Sociedad La Oliva de Vigo en agosto de 1891 con la obra de concurso *Adiós a Granada* de Gaztambide y *La aurora* de Reventós como de libre elección.³⁰⁷



Fig. 56. Diploma del certamen organizado por la sociedad La Oliva de Vigo. 1891. OOU-B

En 1892, accésit en Santander con *Los hebreos cautivos* de Paillard como obligada y *Adiós a Granada* de Gaztambide.³⁰⁸ Al año siguiente, diploma en la Asamblea Nacional de Orfeones celebrado en Pontevedra. Primer premio en el Concurso Nacional de Orfeones de Segovia en 1894 con *El regreso a la Patria*, de Monasterio,³⁰⁹ que revalida en 1895 con la obligada el *Carnaval de Roma* de Thomas y la libre *Las Mariposas* de De Rillé.³¹⁰

³⁰⁷ «Locales», *Diario de avisos*, 4 de septiembre de 1891, 4.

³⁰⁸ «Correo local», *El Atlántico*, 19 de agosto de 1892, 3.

³⁰⁹ Enrique Bande Rodríguez y Carlos Taín Carril, *El Orfeón Unión Orensana. Génesis, desarrollo y actualidad* (Ourense: Orfeón Unión Orensana 1989), 15-16.

³¹⁰ «Correo de Galicia», *El Eco de Galicia: diario de la tarde*, 22 de junio de 1895, 3.

Berges emigró a Sao Paulo en Brasil en 1895,³¹¹ donde al poco tiempo ya se encontraba al frente de agrupaciones similares. Entonces, la dirección recae de nuevo en Enrique Fernández³¹² con quien, en julio de 1896, el Orfeón gana el primer premio del certamen de Tui y también se alza con este galardón en el convocado en octubre con motivo de la Exposición Regional de Lugo. En este último interpretó *El tren*³¹³ de José Alfonso y Fuentes como pieza obligada y *Las Mariposas* de De Rillé como de libre elección.³¹⁴



Fig. 57. Diploma del certamen organizado por la Exposición Regional de Lugo. 1896. OUO-B

En 1898 dirige la agrupación Laureano Rego, quien,³¹⁵ además de como director (y subdirector en ocasiones, bajo la dirección de Ramón Gutiérrez), se mostró activo en todo lo relacionado con las rondallas creadas, sobre todo, para las fiestas de Carnaval.³¹⁶ La agrupación

³¹¹ «De la región», *El Diario de Galicia: periódico católico*, 14 de enero de 1896, 1.

³¹² «Noticias de Galicia», *Gaceta de Galicia*, 21 de abril de 1896, 2.

³¹³ Enrique Bande Rodríguez y Carlos Taín Carril, *El Orfeón Unión Orensana. Génesis, desarrollo y actualidad* (Ourense: Orfeón Unión Orensana 1989), 15-16.

³¹⁴ «La ciudad. Certamen de Orfeones», *El Regional*, 12 de septiembre de 1896, 2.

³¹⁵ «De la región», *La Idea Moderna*, 15 de diciembre de 1898, 2.

³¹⁶ Isidoro Guede, «Recuerdo de D. Laureano Rego», *Orfeón Unión Orensana. LXXV Aniversario. 1887-1967*, 18.

no debió pasar buenos momentos, ya que apenas se encuentran noticias en prensa relativas a su trabajo e, incluso, se recoge un paréntesis en su actividad.³¹⁷

Más allá de una mera formación coral, la agrupación dará el paso para constituirse en sociedad cultural y de recreo bajo el nombre de Sociedad Artística Unión Orensana. Para ello, se nombró una comisión formada por Eduardo Macía y Francisco Álvarez de Nóvoa (escritor y autor del libreto de la zarzuela de Vide *Proba d'amor*).³¹⁸ Poco después, el escritor desempeñaría las funciones de bibliotecario de la Sociedad,³¹⁹ cargo del que dimitiría («sorprendidos todos» por la «decisión inesperada») el 16 de diciembre de ese año, si bien tuvo que continuar en él al no serle aceptada la dimisión.³²⁰

Los intentos por revitalizar el Orfeón pasan por la contratación de un director; Álvarez de Nóvoa propone como pianista y director a Ricardo Courtier,³²¹ si bien no fue posible por falta de presupuesto.³²² Sorprende esta carencia, toda vez que los libros de actas recogen aportaciones económicas considerables provenientes de los premios ganados por la agrupación. No obstante, también revelan cuantiosos gastos relativos a la compra de mobiliario para la Sociedad. Esta falta de correspondencia apunta a que el ámbito recreativo restó importancia al artístico coral, hecho repetido a lo largo de la historia de la Sociedad y que involucró a Vide en los momentos en que ejerció la dirección artística.

Finalmente, se acuerda sacar a concurso la plaza de pianista y director de las actividades musicales,³²³ que gana José Ruiz del Moral,³²⁴ residente en Lugo y que se anunciaba como «Primer Premio de Piano del Real Conservatorio de Madrid y exdirector de la Banda Municipal

³¹⁷ José Adrio Menéndez, *Del Orense Antiguo (1930-1900)*, ed. facsímil (Ourense: Concellería de Cultura do Concello de Ourense, 2001), 261.

³¹⁸ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1899-1901*, 1, 30 de abril de 1899. AHO.

³¹⁹ *Ibid.*, 2, 1 de junio de 1899.

³²⁰ *Ibid.*, 21, 16 de diciembre de 1899.

³²¹ *Ibid.*, 28, 8 de enero de 1900.

³²² *Ibid.*, 42, 16 de marzo de 1900.

³²³ *Ibid.*, 60, 1 de noviembre de 1900.

³²⁴ *Ibid.*, 62, 18 de noviembre de 1900.

de Motril».³²⁵ Además, desempeñó el cargo de pianista del Círculo de Bellas Artes de Lugo³²⁶ hasta ganar la plaza de Ourense.³²⁷

En 1901, las actas recogen como vicedirector de la masa coral a Laureano Rego,³²⁸ quien la ejercerá intermitentemente a lo largo de la historia de la agrupación. Parece ser un período convulso, con varios nombramientos y renunciaciones de directivos. En 1902 se afirma que el Orfeón, bajo la dirección de Enrique Fernández, se ha «reorganizado recientemente»;³²⁹ haría su presentación en público a inicios de 1904.³³⁰ El coro actúa para Alfonso XIII en la visita que el monarca efectuó a Ourense, interpretando *La Foliada* de Castro «Chané».³³¹ En mayo de 1905 lo hace en el Teatro Real de Madrid, en una función organizada por el Centro Gallego con ocasión del Centenario del Quijote, junto con otras agrupaciones,³³² bajo la dirección de Laureano Rego, miembro fundador, subdirector y buen conocedor de los instrumentos de púa. No se han encontrado actas desde 1903 hasta 1924.

En 1906, bajo la dirección de Enrique Fernández, actúa en el Certamen de Santiago, ganando el segundo premio con la obligada *Las Mariposas* y *El vals de los sueños* como libre elección, ambas piezas de De Rillé. El siguiente ejercicio no parece corresponderse con una buena época para la formación, de la que se retiran un buen número de cantores.³³³ Tras organizar un concurso de orfeones en Ourense, celebrado el 1 de junio de 1907 e incluido en las festividades del Corpus,³³⁴ la agrupación actuó en Tui, Braga y Oporto.³³⁵ Es de resaltar en este período la participación en la fiesta de la Música Gallega celebrada en la Plaza de Toros de La Coruña, que presidió la condesa Emilia Pardo Bazán con la presencia de José Castro «Chané» (aprovechando una estancia en la ciudad, antes de volver a La Habana), quien dirigió

³²⁵ «Anuncios. Profesor de Música», *El Correo de Lugo*, 11 de agosto de 1899, 3.

³²⁶ «Reporterismo», *La Idea Moderna*, 5 de septiembre de 1899, 3.

³²⁷ «Noticias de Galicia. Orense», *La Correspondencia Gallega*, 20 de noviembre de 1900, 2.

³²⁸ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1901-1903*, 7, 29 de octubre de 1901. AHO.

³²⁹ «Correo de Galicia», *Gaceta de Galicia*, 25 de octubre de 1903, 2.

³³⁰ «Noticias de Galicia. Orense», *La Correspondencia Gallega*, 2 de enero de 1904, 2.

³³¹ «El rey en Orense», *El Regional*, 17 de marzo de 1904, 1.

³³² «La fiesta en el Real. Teatro lleno. Los orfeones, ovacionados», *El Diario de Pontevedra*, 12 de mayo de 1905, 3.

³³³ «Apuntes noticieros», *El Diario de Pontevedra*, 15 de febrero de 1907, 3.

³³⁴ «Noticias de Galicia», *La Correspondencia Gallega*, 24 de mayo de 1907, 2.

³³⁵ «Noticias de Galicia», *El Eco de Galicia: órgano de los gallegos*, 20 de julio de 1907, 7.

a los coros participantes *La Alborada* de Veiga; por su parte, el Orfeón interpretó *De Ruada* de Berges.³³⁶

Al fallecer Enrique Fernández en 1910³³⁷ el coro parece vivir momentos difíciles, hasta su reorganización en 1911.³³⁸ Se hace cargo de la dirección artística el joven Florián Coba Gago,³³⁹ recobrando el Orfeón su anterior actividad; así, organiza de nuevo el certamen de orfeones en las fiestas del Corpus de 1912,³⁴⁰ en que todas las agrupaciones interpretaron conjuntamente *Negra sombra* de Montes. Con ocasión del Día de San Juan, el coro interpretó un programa que refleja la prensa: *A Foliada* de Chané, «Rataplán» de *Los Hugonotes* de Meyerbeer, *Mazurka* de Berges y *Negra sombra* de Montes. Para esta ocasión, Coba no ejerció la dirección, sino que fue sustituido por Vide: «a pesar de que quien dirige el Orfeón por ahora es un joven que no pasa de 20 años, el segundo organista de la Catedral, D. José Fernández, una de las obras fue muy aplaudida por lo bien interpretada».³⁴¹ Pocos días antes, el 12 de junio, el Orfeón interpretó el *Negra sombra* delante de la casa del alcalde y de la de Antonio Sacristán, organista titular de la Catedral y maestro de Vide, por lo que puede que, al menos en esos momentos, el papel que Vide desempeñaba en la agrupación fuera de algo más que de mero cantor.³⁴²

Se hacen cargo de la dirección, intermitentemente con Coba, el vigués Ángel Berges a finales de ese 1912³⁴³ y un joven Daniel González (director de la Coral De Ruada años después, que compartió clases con Vide en la Escuela Catedralicia) en octubre de 1914.³⁴⁴ Con González, la agrupación hace su presentación oficial en la ciudad el 18 de enero de 1915.³⁴⁵

³³⁶ «Festival de la Música Gallega», *A Nosa Terra*, 25 de agosto de 1907, 3.

³³⁷ «Noticias de Galicia», *El Norte de Galicia*, 18 de agosto de 1910, 2.

³³⁸ «Noticias de Galicia. Orense», *La Correspondencia Gallega*, 4 de julio de 1911, 2.

³³⁹ «Crónica regional. Orense», *El Correo de Galicia*, 6 de diciembre de 1911, 2.

³⁴⁰ «De Orense. Las fiestas del Corpus», *La Voz de la Verdad*, 22 de mayo de 1912, 3.

³⁴¹ «De Orense. La verbena de San Juan», *Noticiero de Vigo*, 26 de junio de 1912, 1.

³⁴² «El Orfeón Unión Orensana», *La Región*, 13 de junio de 1912, 3.

³⁴³ «Noticias regionales. Orense», *Gaceta de Galicia*, 8 de octubre de 1912, 2.

³⁴⁴ «Galicia. Orense», *Gaceta de Galicia*, 8 de octubre de 1912, 4.

³⁴⁵ «Galicia. Orense», *La Voz de la Verdad*, 20 de enero de 1915, 4.

El Orfeón participa en agosto de 1915 en el certamen de Vigo, en que obtuvo el segundo premio con la obligada *La Primavera* de Martínez Imbert³⁴⁶ y, como pieza de libre elección, el *Adiós a Granada* de Gaztambide.³⁴⁷ En el archivo del compositor se ha encontrado fotografía de la actuación, de lo que se desprende su participación en la agrupación, fuera como cantor o instructor, al ser el director Florián Coba y el subdirector Laureano Rego, quienes fueron homenajeados por el éxito obtenido.³⁴⁸ En esa misma fecha la prensa recoge el nombramiento como «vicedirector» del joven Vide.³⁴⁹

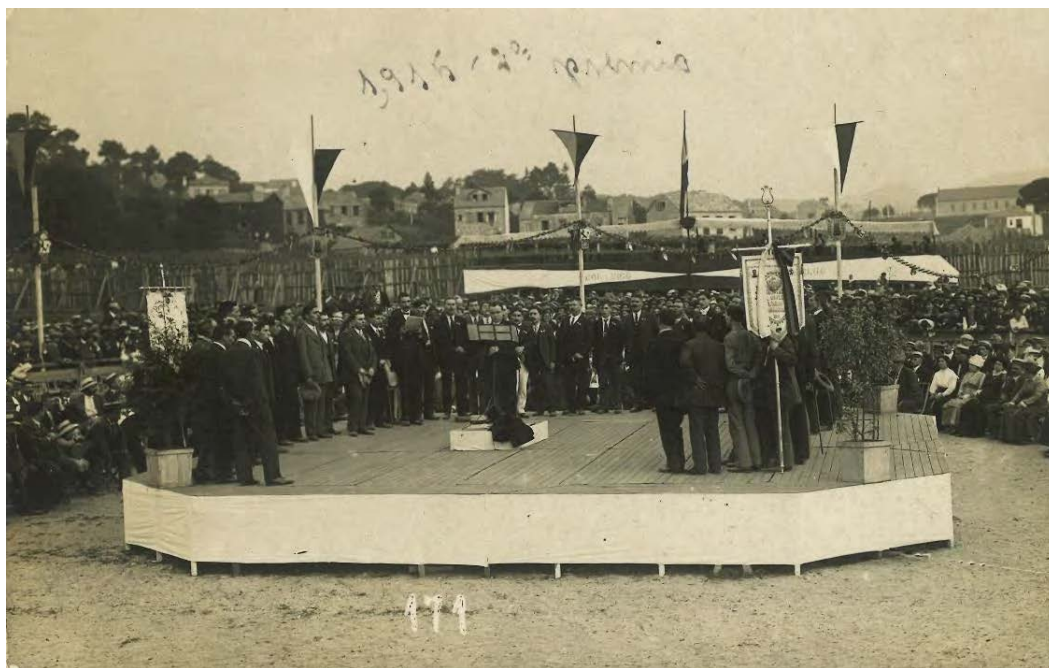


Fig. 58. El Orfeón en el Certamen de Vigo. 1915. AMV

³⁴⁶ Bande y Taín recogen la autoría de «Mtez Juabert», refiriéndose a Claudio Martínez Imbert.

³⁴⁷ «El concurso de Orfeones en Vigo», *Gaceta de Galicia*, 24 de agosto de 1915, 3.

³⁴⁸ «La Región. Orense», *Diario de Galicia*, 7 de septiembre de 1915, 2.

³⁴⁹ «En el Hotel Miño el banquete del domingo», *La Región*, 7 de septiembre de 1915, 2. El dato no se ha podido comprobar en las actas del Orfeón, ya que no han sido localizadas las de ese período.



Fig. 59. Diploma del certamen de Vigo. 1915. OUO-B



Fig. 60. El Orfeón en el Certamen de Vigo. 1916. AMV

Al año siguiente en Vigo, de nuevo con ocasión de las fiestas del Cristo de la Victoria en agosto, conquista el primer premio³⁵⁰ con *El bosque* de Hucken, interpretando como obra de

³⁵⁰ «El certamen de orfeones de Vigo», *El Diario de Pontevedra*, 16 de agosto de 1916, 2; «Crónica local», *El Correo de Galicia*, 17 de agosto de 1916, 4; «De Vigo. El certamen de orfeones», *El Norte de Galicia*, 17 de agosto de 1916, 1; «La región», *Diario de Galicia*, 18 de agosto de 1916, 2.

libre elección *La Noche de De Rillé*³⁵¹ (probablemente se refiera al arreglo de *La Nuit de Rameau* realizado por De Rillé). Las fotos de ambos certámenes demuestran que se realizaron en el mismo lugar, probablemente el Campo Deportivo de Coia.³⁵²

La prensa refleja documentación gráfica de la formación vencedora, que posa con la bandera conquistada (a pie de foto, la leyenda «El Orfeón Unión Orensana con la bandera del primer premio, ganada en Vigo»). El director, Florián Coba, aparece sentado en el centro de la fila, mientras que a su derecha se reconocen los rasgos de Fernández Vide.³⁵³



Fig. 61. El Orfeón Unión Orensana con la bandera del primer premio, ganado en Vigo. 1917

Pocos días después, obtiene el segundo premio en el certamen de Ribadavia (Ourense) con *El regreso a la Patria* de Monasterio.³⁵⁴

³⁵¹ «El certamen de orfeones de Vigo», *El Diario de Pontevedra*, 16 de agosto de 1916, 2

³⁵² «Galicia festera. Vigo», *Gaceta de Galicia*, 12 de agosto de 1916, 1.

³⁵³ «El Orfeón Unión Orensana», *Labor Gallega*, 5 de febrero de 1917, 17-18.

³⁵⁴ Enrique Bande Rodríguez y Carlos Taín Carril, *El Orfeón Unión Orensana. Génesis, desarrollo y actualidad* (Ourense: Orfeón Unión Orensana 1989), 15-16.



Fig. 62. Diploma del certamen de Ribadavia en 1916. OUO-B

En esa época, Vide podría desempeñar el puesto de instructor del Orfeón; esta figura enseñaba música a los cantores y protagonizaba el ensayo por cuerdas. La siguiente foto podría recoger a Vide, en la primera fila, tercero por la izquierda.³⁵⁵



Fig. 63. Socios de la directiva, el director, Florián Coba e instructores del Orfeón Unión Orensana. 1916

³⁵⁵ «Orense. Algunos socios de la directiva, el director e instructores del Orfeón Unión Orensana», *Vida Gallega*, 15 de octubre de 1916, 15. Se ha encontrado idéntica fotografía en el archivo del compositor.

Tras la dimisión de Coba, se produce un vacío en la dirección artística, que es cubierto por Daniel González, cuya presentación oficial se realizó el 27 de mayo de 1917,³⁵⁶ si bien tras las elecciones a nueva junta directiva de julio de ese año se reincorpora Florián Coba.³⁵⁷ En el certamen de Pontevedra de 1917, el Orfeón obtuvo otro segundo premio, interpretando la obligada *La hora del crepúsculo* y como pieza de libre elección *El regreso a la Patria*.³⁵⁸

En mayo de 1918, participa en la Función de la Prensa junto a la Banda Municipal, dirigida por Ricardo Courtier, en la que ambas agrupaciones interpretaron conjuntamente *La canción del soldado* de Serrano y el Orfeón interpretó, además, *Negra sombra* de Montes. También se estrenó la obra *Marzadas* de Xavier Prado «Lameiro» (fundador de la Coral De Ruada y miembro moderado de las Irmandades de Ourense), a cargo de Fabriciano Iglesias (otro de los fundadores de esa agrupación) y Marina Gil, y varios coros de aficionados representaron fragmentos de zarzuela. Además, el «poeta Antonio Noriega Varela dio lectura a unas poesías suyas inéditas, que titula *Cantos de la Montaña*».³⁵⁹

Si Vide pertenecía al Orfeón en esta época, como todo apunta, debió participar en la función y escuchar a Noriega Varela, al que admiraba profundamente³⁶⁰ y del que tomó la letra para la pieza coral *Saudade*, compuesta para el Orfeón del Centro Gallego de La Habana en 1930. En cuanto a la obra leída, podría ser *Poema de montaña*, pese a que la calificación de Noriega como «poeta de la montaña», debido a las temáticas escogidas, no facilita la localización del texto. El éxito de la función fue de tal magnitud que hubo de ser repetida días después, aunque con ligeros ajustes de programa.³⁶¹

Entre 1918 y 1921 apenas se recogen noticias del coro, sumido en una crisis que lleva a su reorganización.³⁶² No parece que el proyecto saliera adelante, ya que se encuentran noticias similares en 1924, cuando la agrupación se pone en marcha de nuevo para asistir al certamen

³⁵⁶ «Cosas del Orfeón. El nuevo director», *La Región*, 29 de mayo de 1917, 2.

³⁵⁷ «El Unión Orensana. Nueva directiva del Orfeón», *La Región*, 1 de julio de 1917, 2.

³⁵⁸ «El certamen de orfeones», *El Progreso: semanario independiente*, 16 de septiembre de 1917, 3; «Pontevedra. El certamen de orfeones. Llegada de los orfeonistas», *Diario de Galicia*, 17 de septiembre de 1917, 1.

³⁵⁹ «Anoche en el Salón Apolo. El espectáculo», *La Región*, 12 de mayo de 1918, 2.

³⁶⁰ Antonio Fernández García, en conversación telefónica con el autor, 5 de septiembre de 2018.

³⁶¹ «En el salón Apolo. Repetición del festival de la Prensa Orensana», *La Región*, 14 de mayo de 1918, 2.

³⁶² «Noticias», *El Progreso: semanario independiente*, 23 de octubre de 1921, 3.

de La Coruña a celebrar en agosto.³⁶³ En él, y bajo la dirección de Florián Coba, la masa coral, compuesta por sesenta orfeonistas, obtuvo el primer premio con la obra obligada *La hora del crepúsculo* de Vidal y, como pieza de libre elección, *Carnaval de Roma* de Thomas.³⁶⁴ A partir de esta fecha, Vide se encuentra en La Habana, por lo que la trayectoria del Orfeón solo interesa para contextualizar la relación del compositor con la agrupación a su regreso a Ourense.

Coba debió dimitir de su cargo, momentáneamente, en 1925. Bajo sus órdenes figuran como instructores de cuerda Bragado, Daniel González y Eligio Rodríguez;³⁶⁵ tanto Coba como Rodríguez pertenecieron al sexteto Vide, lo que demuestra la relación del compositor con la agrupación, ratificada por el haberse acordado «dirigirse al Director del Orfeón del Centro Gallego de La Habana, D. José Vide, solicitando algún donativo para el homenaje del Director Sr. Coba».³⁶⁶

Bajo la dirección de Florián Coba, la agrupación sigue cosechando éxitos: en 1925, primer premio en el antedicho certamen de orfeones de Vigo con *La voz del mar*; en 1926, en el de Pontevedra, primer premio con *Los marinos de Kermor*; en agosto de 1929, segundo premio en Avilés...

³⁶³ «Noticias de Galicia. Orense», *Galicia: revista semanal*, 25 de julio de 1924, 19.

³⁶⁴ «La Coruña en fiestas. Certamen de orfeones», *El Ideal Gallego*, 19 de agosto de 1924, 8.

³⁶⁵ El 5 de julio de 1925 se recoge en acta que «Leídas por el Secretario las bases del próximo Certamen de Orfeones a celebrar en Vigo el 30 de agosto de 1925, acuérdase asistir al mismo comisionando a los Sres. Méndez y Cobelas para que visiten a Florián rogándole tome de nuevo la dirección de esta Masa Coral». *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1924-1929*, 2, 5 de julio de 1925. AOOU-A.

³⁶⁶ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1924-1929*, 6, 9 de octubre de 1925. AOOU-A.



Fig. 64. Diploma del certamen celebrado en Pontevedra en 1926. OUO-B

De entre los acuerdos recogidos en acta, destaca el nombramiento de una comisión, integrada por parte de la directiva y el director artístico «para que practiquen todas las gestiones necesarias con objeto de poder llevar a la práctica la constitución del Orfeón Mixto».³⁶⁷ El acuerdo demuestra que la conversión de la agrupación a voces mixtas no era solamente un planteamiento de Vide, que aparece de forma recurrente en los períodos en que el compositor ejerció la dirección artística de la agrupación y que culminó en su último período, correspondiente a los años cincuenta, sino compartido por la masa coral desde antiguo. El plan debió llevarse a cabo, ya que, en la noticia del entierro del director, constan los nombres de las «señoritas del coro mixto del Orfeón, Lola Rodríguez, Estrella Pérez, Concha Fernández, Juanita Bermejo, Asunción Calviño, Maruja y Virginia Nóvoa, Amelia Destar, Lola López, Amelia Guede, Antoñita Rodríguez y María Nieves».³⁶⁸

En esta época entra en la directiva del Orfeón, como vicesecretario, Manuel Fernández Vide, hermano más joven del compositor.³⁶⁹ Pero la marcha triunfante del Orfeón se interrumpe

³⁶⁷ *Ibid.*, 21, 9 de octubre de 1928.

³⁶⁸ «Florián Coba», *La Región*, 2 de junio de 1931, 8.

³⁶⁹ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1930-1944*, 4-5, 3 de julio de 1930. AOUO-A.

ante la muerte del director, Florián Coba, en 1931.³⁷⁰ La directiva acuerda por aclamación hacer «constar en acta el sentimiento de esta Junta ante el fallecimiento del que en vida fue Ilustre Director de esta Colectividad, D. Florián Coba. También se acuerda tributar un homenaje al fallecido Director consistente en la erección de un Mausoleo que será costado por subscripción popular».³⁷¹ Desde La Habana, Vide escribió una carta solidarizándose con la idea de levantar el mausoleo a Coba, así como una relación de donantes de la isla.³⁷² En el listado de donantes de Ourense publicado, se encuentran los nombres de dos hermanos del compositor,³⁷³ lo que demuestra la estrecha relación que la familia Fernández Vide mantenía con el Orfeón, continuada años más tarde por los tres hijos de Vide.

Tres años después, en 1934, se recoge en acta el acuerdo de que «dicho panteón sea destinado a recoger los restos de los que dirigieron esta Colectividad, D. Enrique Fernández, D. Adolfo Berges y D. Laureano Rego y todos los demás que en lo sucesivo puedan dirigirla, previo consentimiento de sus familiares».³⁷⁴ Constan las aportaciones realizadas por la propia agrupación coral, implicada en el proyecto, a través de las recaudaciones obtenidas en festivales celebrados a propósito.³⁷⁵

Vide ejerció, momentáneamente, la dirección de la Coral De Ruada en esta época.³⁷⁶ Tras la dimisión de Daniel González en 1931, al regresar de la gira de la agrupación por Sudamérica, la dirección recayó inicialmente en el *gaitero* Virxilio Fernández; después, Vide la asumió hasta el regreso de González en 1934. Debido a esta corta, pero destacada colaboración, el compositor ostenta el título de Director de Honra de la Coral De Ruada.³⁷⁷

³⁷⁰ «Noticias», *El Compostelano*, 1 de junio de 1931, 2.

³⁷¹ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1930-1944*, 16, 4 de junio de 1931. AOOU-A.

³⁷² «Por el alma de Florián Coba», *La Región*, 22 de noviembre de 1931, 8.

³⁷³ Consta la aportación de Manuel F. Vide, hermano pequeño del compositor. «Para el mausoleo de Florián Coba. Lista de suscripción», *La Región*, 17 de junio de 1931, 8. En el homenaje que se le ofreció al propio Coba en 1925, participó Ágenor Fernández Vide. «Homenaje al director del Orfeón», *La Región*, 13 de septiembre de 1925, 1.

³⁷⁴ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1930-1944*, 39, 20 de enero de 1934. AOOU-A.

³⁷⁵ «Necrología», *La Zarpa*, 15 de mayo de 1934, 5.

³⁷⁶ «Nuestros valores artísticos. La agrupación Coral De Ruada. Su brillantísimo historial», *La Región*, 15 de junio de 1933, 5.

³⁷⁷ Emilio Rodríguez Portabales, «A música relixiosa no repertorio da Coral De Ruada e a súa participación en actos relixiosos. A Coral De Ruada e a Catedral de Ourense», *Rudesindus* 11 (2018): 315.

En 1931 se hace cargo de la dirección del Orfeón Unión Orensana Eligio Rodríguez,³⁷⁸ si bien todo apunta a que no se sintió lo suficientemente involucrado en la labor.³⁷⁹ No se recoge ninguna otra acta desde este momento hasta el 22 de mayo de 1933, pero se desprende que Eligio Rodríguez fue sustituido en la dirección de la masa coral por Vide. Según noticias de prensa, Vide se dio a conocer como director del Orfeón en un festival benéfico de los Comedores de Caridad, celebrado en abril de 1933,³⁸⁰ en el que, además, puso en escena la zarzuela *Proba d'amor*. Para la ocasión, Vide contó con voces de mujer,³⁸¹ lo que le permitió dividir el repertorio en dos partes: en la primera, a coro mixto, interpretó *Préstame un beso* (canción montañesa) de Lázaro, *A yalma triste* (balada) de Vide, *Tonadas de ronda* de Benedito y *Canto de Arrieiro* (estreno) de Vide; en la segunda, a voces de hombre, *Canción de abril* de De Rillé y *Negra sombra* de Montes.³⁸² Ese mismo año, el coro participó en las fiestas del Corpus.³⁸³

Por lo que parece según los programas recogidos, Vide continuó con el empeño de convertir permanentemente la agrupación en una de voces mixtas. Así, en una importante actuación en Vigo interpretó su *Canto de Arrieiro* y la *Tonada de ronda* de Benedito (para voces mixtas), *Negra sombra* de Montes y *Tardes de otoño* de De Rillé, (para voces graves), *Préstame un beso* de Lázaro y *A yalma triste* de Vide (coro mixto) y la *Serenata romántica* de Vide, con la colaboración de la rondalla de La Troya, que, junto al coro Os Enxebres, participaba también en el festival.³⁸⁴

El libro de actas recoge su dirección artística, así como la existencia de un coro de voces mixtas, rondalla y cuadro de declamación (en el mismo día que anuncia el fallecimiento de uno

³⁷⁸ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1930-1944*, 17, 15 de septiembre de 1931. AOOU-A; «Noticias», *El Compostelano*, 26 de junio de 1931, 2; «Orfeón Unión Orensana», *La Región*, 24 de junio de 1931, 1.

³⁷⁹ «Se plantea el problema de la dirección del Orfeón y después de discutir ampliamente sobre este asunto se acuerda nombrar a los Sres. Veiras, José M^a Cid y Juan Antonio Mendez para que se entrevisten con el actual Director D. Eligio Rodríguez para ver si se puede hacer cargo de los ensayos y de la labor artística del Orfeón para poder empezar a laborar lo más pronto posible». *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1930-1944*, 28, 9 de septiembre de 1932. AOOU-A.

³⁸⁰ Arturo Rodríguez, «El Orfeón en el Principal», *La Región*, 14 de abril de 1933, 6.

³⁸¹ «Crónica de Orense», *Faro de Vigo*, 13 de abril de 1933, 2.

³⁸² «Para los comedores de caridad. El Festival del Orfeón», *Galicia: diario de la mañana*, 14 de abril de 1933, 6.

³⁸³ «Orense», *El Pueblo Gallego*, 31 de mayo de 1933, 11.

³⁸⁴ «Información regional. Orense», *El Pueblo Gallego*, 19 de agosto de 1933, 9.

de los antiguos directores, Laureano Rego).³⁸⁵ La zarzuela a la que el acta hace referencia es *Proba d'amor*, estrenada en La Habana en 1928 sobre libro de Álvarez de Nóvoa, ligado al Orfeón desde antiguo, lo que lo relaciona, de nuevo, con Vide.

Sin embargo, no queda del todo claro si Vide se hizo cargo del Orfeón de forma permanente o momentánea; es más, la noticia de prensa da a entender que el compositor tan solo se encuentra circunstancialmente en Ourense de vacaciones, antes de volver a Cuba.³⁸⁶ Acompaña la noticia una foto de Vide y otra de la coral, en la que se puede contar a unos cuarenta y tres hombres y nueve mujeres, además de al director.

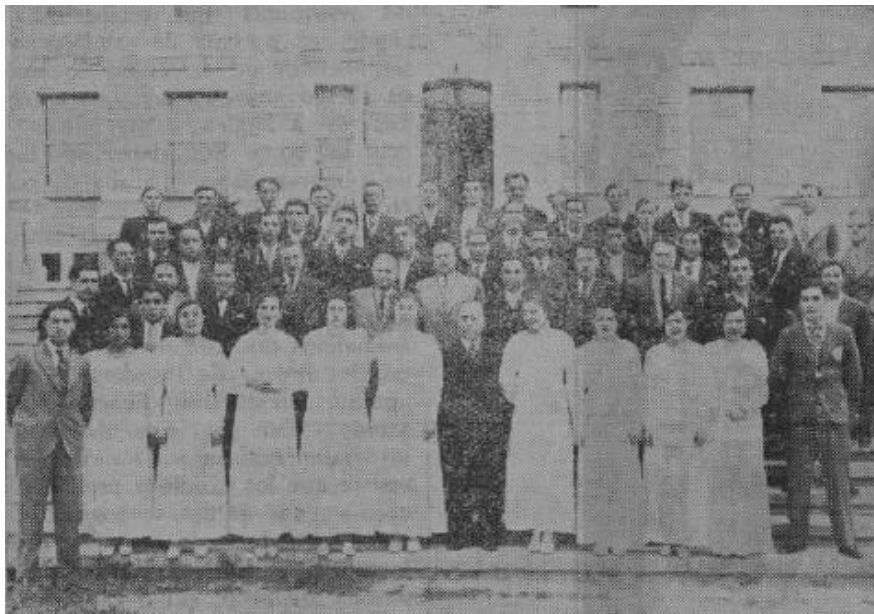


Fig. 65. El Orfeón con presencia de voces femeninas. Junio de 1933

³⁸⁵ «Se dio lectura de una carta de D. Pedro Paz Domínguez, director de una Masa Coral en Oeiras (Portugal) y otra del coro Anaquiños da Terra de Madrid. // A D. Pedro Paz Domínguez, se le contestó diciéndole, que esta Masa Coral cuenta con setenta voces mixtas, un cuadro de declamación y una rondalla compuesta por treinta Srs. con distintas clases de instrumental. // Se le remitió un programa del festival organizado en ésta para que juzgaran como está la Colectividad (...) en donde figuran obras del Director, D. José F. Vide, y una zarzuela en ambiente gallego con música del mismo y letra de D. Francisco Álvarez de Nóvoa, teniendo que repetir el festival, como podrán observar por el programa remitido». *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1930-1944*, 35, 25 de noviembre de 1933. AOOU-A.

³⁸⁶ «Llevaba ya una gran temporada nuestro Orfeón sin dar señales de vida, y el señor Fernández Vide (don José), que se halla en Orense pasando un período de descanso a su labor artística llevada a cabo en países tropicales, al solicitar los orfeonistas su dirección para tal objeto, prestóse gustoso y haciendo un verdadero y desinteresado sacrificio, preparó al Orfeón en muy poco tiempo». «El Orfeón Unión Orensana», *La Región*, 15 de junio de 1933, 15.

No parece que la marcha de la masa coral fuera idónea,³⁸⁷ lo que pudo originar la dimisión de Vide, admitida por la directiva.³⁸⁸ Días después, «se acuerda nombrar directores indistintamente a D. Eligio Rodríguez y a D. Daniel González, por dimisión de D. José Vide»,³⁸⁹ aunque al poco tiempo se hizo cargo de ella exclusivamente Rodríguez;³⁹⁰ a finales de este mismo 1934, González desempeña el puesto de subdirector.³⁹¹

Esa misma tendencia hacia el coro de voces mixtas planteada por la directiva de la agrupación, y abordada por Vide, continúa bajo la dirección de Eligio Rodríguez,³⁹² tal y como se observa en los programas inmediatamente posteriores a la dimisión del compositor, en los que se interpretó *Grandeza de Dios* de Beethoven y *El regreso* de Orlando di Lasso (voces mixtas), así como *Las tardes de otoño* de De Rillé y *El regreso a la Patria* de Monasterio.³⁹³ Repitió idéntico programa en la Plaza de Toros de Pontevedra dos meses después,³⁹⁴ en lo que parece un progresivo fortalecimiento del coro de voces mixtas.

En esta época se consolidó, definitivamente, la rondalla del Orfeón,³⁹⁵ tras varios intentos fallidos realizados a finales de la década de los veinte³⁹⁶ y la función citada de 1933. Apenas se producen noticias relacionadas con la masa coral, aunque la Sociedad sí mantiene su ritmo de

³⁸⁷ «se dé comienzo a los ensayos (...) y ver si piensan [los orfeonistas] seguir colaborando con esta Sociedad para, en otro caso, valerse de nuevos elementos (...). Se acordó igualmente entrevistarse con el Director Sr. Vide para que nombre instructores». *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1930-1944*, 39, 23 de febrero de 1934. AOOU-A.

³⁸⁸ «teniendo en cuenta que obedece a quebrantamiento de salud, debido a una antigua lesión que padece; lo que se pondrá en conocimiento del interesado (...) haciendo constar que esta directiva lo lamenta grandemente, máxime teniendo en cuenta las causas que la motivan y asimismo que tal cargo lo vino desempeñando a satisfacción de todos». *Ibíd.*, 40, 25 de abril de 1934.

³⁸⁹ *Ibíd.*, 41, 9 de mayo de 1934.

³⁹⁰ «por haber sido nombrado D. Daniel González del Coro de Ruada, causa esta alegada por tal Sr.». *Ibíd.*, 42, 15 de junio de 1934.

³⁹¹ *Ibíd.*, 48, 20 de diciembre de 1934. AOOU-A.

³⁹² «El festival del sábado en el Principal», *La Zarpa*, 29 de mayo de 1934, 7; «Orense», *El Pueblo Gallego*, 29 de mayo de 1934, 14.

³⁹³ «El festival del Orfeón Unión Orensana», *La Zarpa*, 25 de mayo de 1934, 3. Se trata de las piezas *Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre*, *Sur tour regrets* y *Soirée d'automne*, respectivamente.

³⁹⁴ «Pontevedra», *El Pueblo Gallego*, 28 de julio de 1934, 10.

³⁹⁵ «Orense», *El Pueblo Gallego*, 16 de septiembre de 1934, 11.

³⁹⁶ «Correo de la región. Orense», *Heraldo de Galicia*, 13 de diciembre de 1930, 4.

trabajo habitual. Es nombrado director de la primera Félix Molina,³⁹⁷ quien dimite al poco tiempo y solicita a Eligio Rodríguez que vuelva a asumir la dirección,³⁹⁸ aunque este la rechaza.³⁹⁹ Poco antes del estallido de la Guerra Civil, la agrupación, dirigida por Antonio Soto, presenta una formación mixta.⁴⁰⁰ De esta cadena de dimisiones y de ausencia de noticias relativas a actuaciones se desprende que Vide no fue fácilmente sustituible al frente del coro.

No se han encontrado actas desde el 5 de enero de 1937 hasta el 27 de febrero de 1939. Como era de esperar, durante la Guerra Civil la agrupación disminuyó su actividad, si bien la prensa recoge noticias de actuaciones (benéficas la mayor parte de ellas) en las que se reúnen personalidades culturales orensanas muy activas tanto antes como después de la contienda y que desempeñarán importante papel en la vida de Vide.

Así, dentro del año 1936, el Orfeón Unión Orensana celebró una función a beneficio del ejército en el Teatro Losada, en la que la masa coral, dirigida por Eligio Rodríguez, participó con la rondalla Los Trovadores de la Sociedad, dirigida por Arturo Jesús, músico de segunda del batallón de Mérida⁴⁰¹ (seguramente la rondalla se mantuviera como formación estable tras las fiestas de carnaval de ese año, en las que obtuvieron gran éxito,⁴⁰² aunque hay menciones a dicha rondalla desde 1927, en que consta presentación al público,⁴⁰³ tras recorrer las calles de la ciudad a finales de 1926).⁴⁰⁴ El coro interpretó *Ausencias* de Busca de Sagastizábal y *La Aurora* de Reventós; por su parte, la rondalla ejecutó el pasodoble *España* de Jiménez, *Follas Novas* de Brage, *Alma de Dios* (farruca y zambra) de Serrano, una tanda de vales vieneses y *Las corsarias* de Alonso,⁴⁰⁵ lo que demuestra el alto nivel de la agrupación. Contaron, además,

³⁹⁷ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1930-1944*, 55, 9 de septiembre de 1935. AOOU-A. Félix Molina fue músico militar, y dirigió las bandas militares del Regimiento de Castilla n.º 16 en Badajoz y Regimiento de Mérida n.º 3 en Ourense. Disuelto este en 1931, permaneció en la ciudad, como director sucesivamente de las bandas de Cea-Albán, Alongos y la Municipal de Ourense. «D. Félix Molina dirige, a los 74 años, una zarzuela para Liceo de Arte», *El Pueblo Gallego*, 18 de marzo de 1958, 14.

³⁹⁸ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1930-1944*, 62, 19 de febrero de 1936. AOOU-A.

³⁹⁹ *Ibid.*, 62, 15 de abril de 1936.

⁴⁰⁰ «El Orfeón Unión Orensana mira su futuro a través de interesantes proyectos», *El Pueblo Gallego*, 14 de junio de 1936, 11.

⁴⁰¹ «La rondalla de Los Trovadores», *La Región*, 19 de marzo de 1927, 4.

⁴⁰² «Orense. Los Trovadores ante nuestra casa», *El Pueblo Gallego*, 27 de febrero de 1936, 12.

⁴⁰³ «Teatro Principal. El festival de Los Trovadores», *La Región*, 22 de febrero de 1927, 2.

⁴⁰⁴ «Los Trovadores», *La Región*, 30 de diciembre de 1926, 2.

⁴⁰⁵ «El concierto del Orfeón, hoy», *La Región*, 28 de noviembre de 1936, 4.

con una sección de declamación, que puso en escena *Almas sinxelas* de Xavier Prado «Lameiro» (presidente fundador de la Coral De Ruada), en la que participaron, entre otros, el monologuista Julio Borrajo (que compartió escena tanto con De Ruada como con el Orfeón) y Virgilio Fernández (*gaiteiro* fundador de la Coral De Ruada, excelente actor reconocido por su papel en *O cego da Xestosa*, también de «Lameiro», y un habitual también en el Orfeón).⁴⁰⁶ El éxito de la actuación, así como la recaudación, excedieron de lo esperado por la organización.⁴⁰⁷

En lo que respecta a la rondalla, constan actuaciones junto a la de La Troya, incluso formando una agrupación con elementos seleccionados de ambas, dirigida por Arturo Jesús Pérez.⁴⁰⁸ Probablemente, elementos de la rondalla Los Trovadores acabaron integrándose en la agrupación similar de la sociedad Orfeón Unión Orensana.

Varios orfeonistas participaron en la Guerra Civil, cesando su actividad la agrupación. En ese momento, Juan Rodríguez Soutullo cuidó de que «no desapareciese esta agrupación coral, llegando a guardar y conservar en su domicilio particular, no solo los enseres, sino los estandartes, banderas y demás trofeos de la misma».⁴⁰⁹

Poco antes de finalizar la contienda, el Orfeón nombra una nueva directiva presidida por Luis Madriñán, que colaboraría posteriormente con Vide en *La Santa de Aguas Santas* y como director de escena en la reposición en Ourense de la zarzuela *Miñatos de vran*, de Vide, a cargo de Educación y Descanso. El citado Virgilio Fernández desempeñaría el papel de vocal.⁴¹⁰ A primeros de marzo de 1939, «para poder resurgir el Orfeón», se propone ofrecer a Vide el cargo de director;⁴¹¹ este acepta, y el presidente informa a la directiva en la junta del 11 de abril de 1939.⁴¹² Curiosamente, a finales de marzo y pocos días antes de concluir la Guerra Civil, la directiva del Orfeón convocó a través de la prensa «a los ensayos de una misa y otras obras»,

⁴⁰⁶ «El concierto del Orfeón Unión Orensana, el sábado en el Losada», *La Región*, 1 de diciembre de 1936, 4.

⁴⁰⁷ Se entregó al Gobernador Civil la cantidad de 1.01,80 pesetas. «Donativos para el ejército», *La Región*, 3 de diciembre de 1936, 1.

⁴⁰⁸ «Notas de la vida local. En el Puente», *La Región*, 1 de abril de 1937, 3.

⁴⁰⁹ «Breve Resumen Histórico del Orfeón Unión Orensana», septiembre de 1956. AMV.

⁴¹⁰ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1930-1944*, 67, 27 de febrero de 1939. AOOU-A; «Información del Magisterio. Orfeón Unión Orensana. Nueva directiva», *La Región*, 8 de marzo de 1939, 2.

⁴¹¹ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1930-1944*, 68, 7 de marzo de 1939. AOOU-A.

⁴¹² *Ibid.*, 68, 11 de abril de 1939.

dentro de los homenajes al general Franco,⁴¹³ por lo que Vide ya habría aceptado la dirección mucho antes de que el presidente informara oficialmente a la directiva o bien ocupó la dirección previa aceptación del cargo. Esa «misa solemne, cantada por un nutrido coro, dirigido por el maestro Vide»,⁴¹⁴ puede considerarse la primera de una serie de actuaciones con el compositor al frente de la agrupación, destacando entre ellas la misa de campaña cantada en la Alameda en mayo de 1939, dentro de las Fiestas de la Victoria.⁴¹⁵ De esta forma, se reactiva la masa coral, bajo la batuta, una vez más (y también, de nuevo, en difíciles circunstancias), del Maestro Vide.

Las noticias de prensa recogen su dirección entre 1939 y 1940,⁴¹⁶ tanto en misas como en actuaciones públicas. En un festival para el XIX Centenario de la Virgen del Pilar, celebrado en febrero de 1940, el Orfeón interpretó *Las ruinas de Atenas* de Beethoven y *Saudade*, del propio Vide.⁴¹⁷

De las excelentes relaciones con el nuevo régimen, tanto de la Sociedad como de su director, da fe la noticia de que:

El Sr. Fernández propone que esta Colectividad acepte en depósito y siempre a disposición del Exmo. Sr. Gobernador Militar de la Plaza y Provincia de Orense, un piano marca Ronisch sin número, barnizado de negro exteriormente y cuya proposición fue aceptada por el dicho Sr. Gobernador Militar de la Plaza, D. Pedro Torrado (...) Se acuerda también (...) se deposite en casa del director Fdez Vide.⁴¹⁸

El piano se mantuvo en casa del compositor desde 1939 hasta ser requerido a la Sociedad por su propietario, Germán Rodríguez Yáñez, a través del Gobernador Militar de Ourense, en 1957.⁴¹⁹ La directiva trasladó noticia a Vide para su devolución, que se efectuó, según el acta, «en el día de la fecha».⁴²⁰ No deja de ser curioso que se solicitase cerca de veinte años después

⁴¹³ «Orfeón Unión Orensana», *La Región*, 25 de marzo de 1939, 2.

⁴¹⁴ «Por el triunfo de España. Acción de gracias del pueblo de Orense a la Santísima Virgen», *La Región*, 14 de abril de 1939, 3.

⁴¹⁵ «Ante las Fiestas de la Victoria. Nuestra ciudad se sumará fervorosamente al regocijo nacional», *La Región*, 17 de mayo de 1939, 4.

⁴¹⁶ «Orense. El festival del Orfeón Unión Orensano [sic] en el Principal», *Faro de Vigo*, 17 de febrero de 1940, 4; «Sociedad», *La Región*, 2 de marzo de 1940, 2; «La Fiesta Nacional del Libro, el 28 del actual. Su celebración en Orense», *La Región*, 27 de abril de 1940, 4.

⁴¹⁷ «Orense. El festival del Orfeón Unión Orensano [sic] en el Principal», *Faro de Vigo*, 17 de febrero de 1940, 4.

⁴¹⁸ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1930-1944*, 69, 26 de junio de 1939. AOOU-A.

⁴¹⁹ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1952-1958*, 78, 11 de mayo de 1957. AOOU-A.

⁴²⁰ *Ibid.*, 84, 21 de septiembre de 1957.

del depósito y que no aparezca interés por el instrumento (por parte del propietario, ni del Gobierno Militar ni de la Sociedad) en el intervalo de entre 1940 y 1950, en el que Vide no ejerció la dirección del Orfeón.

La masa coral, integrada por noventa voces, celebra las bodas de oro de la agrupación (pospuesta desde 1937 por la Guerra Civil),⁴²¹ en las que participó también su rondalla.⁴²² En el concierto conmemorativo se interpretó *Grandeza de Dios* de Beethoven y *Saudade* de Vide. Más tarde, la agrupación se trasladó al cementerio de San Francisco para interpretar el responso de Varela Silvari ante el mausoleo de la colectividad, donde reposaban los restos del director Florián Caba, amigo de Vide y miembro, en su juventud, del sexteto del Café Royalty.⁴²³ La primera noticia de interpretación del *Libera me, Domine* de Varela Silvari pertenece, precisamente, a la época de Caba como director,⁴²⁴ en la que Vide desempeñaba el cargo de instructor de cuerda.

Días después, en una función con ocasión de la festividad de la Inmaculada,⁴²⁵ el Orfeón actuó junto a la rondalla de la Sociedad, dirigida por Jesús Pérez,⁴²⁶ (debe referirse a Arturo Jesús Pérez), contando también con Virgilio Fernández y Julio Borrajo. Virgilio representó el sainete *O cego da Xestosa* (uno de sus papeles habituales, también en de Ruada), de Xavier Prado «Lameiro» (presidente fundador de la Coral y escritor perteneciente al sector más moderado de las Irmandades da Fala). La actuación sintetiza la nueva orientación de la política cultural orensana.

A pesar del acuerdo de gratificar al director con el 12 % mensual de lo recaudado en los recibos, los pagos no se realizaron, lo que provocó su renuncia y la consiguiente reacción de la directiva, el ofrecimiento de pagarle cien pesetas mensuales.⁴²⁷ No debió hacerse efectivo el pago, ya que en septiembre de 1940 se acuerda disolver el Orfeón y proceder a su

⁴²¹ Luis Madriñán, «Hoy celebra el Orfeón Unión Orensana sus Bodas de Oro. Orfeón Unión Orensana, 1887-1937», *La Región*, 26 de noviembre de 1939, 4.

⁴²² «Las Bodas de Oro del Orfeón», *La Región*, 28 de noviembre de 1939, 3.

⁴²³ «Orfeón Unión Orensana», *La Región*, 25 de noviembre de 1939, 4.

⁴²⁴ «De Orense. Don Pedro Romero Cambón. Su entierro», *El Norte de Galicia*, 3 de septiembre de 1917, 3.

⁴²⁵ «Orense celebró con gran solemnidad la festividad de la Inmaculada. En el Teatro Principal», *La Región*, 9 de diciembre de 1939, 3.

⁴²⁶ «Deportes», *La Región*, 8 de diciembre de 1939, 3.

⁴²⁷ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1930-1944*, 72-75, 2 de abril de 1940; 30 de abril de 1940; *Ibid.*, 2 de mayo de 1940; *Ibid.*, 7 de mayo de 1940; 10 de julio de 1940. AOUO-A.

reorganización.⁴²⁸ En el mes de noviembre se nombra director del Orfeón a Francisco Beristain y se reanudan los ensayos.⁴²⁹ El coro actuó pocos días después, en la misa de Santa Cecilia de ese 1940.⁴³⁰ Beristain puso en escena con el Orfeón la zarzuela *A leenda* [sic] *de Montelongo* de Bernardo del Río, para lo cual se desplazó a Santiago y se entrevistó con el compositor; probablemente se conocieran con anterioridad, ya que Beristain residió en Compostela, donde ejerció como músico militar en la Banda del Regimiento Zaragoza.⁴³¹ Se ha encontrado en el Orfeón⁴³² reducción pianística de la zarzuela firmada por Beristain, quien no ejerció la dirección mucho tiempo, pues fue sucedido por Eligio Rodríguez en mayo de 1941.⁴³³ En esta época se separan las diferentes expresiones de la Sociedad, dando lugar a «tres comisiones llamadas Recreativa, Artística y Económica»,⁴³⁴ aunque el difícil equilibrio entre la parte recreativa y la formación coral seguirá originando fricciones hasta la disolución de la Sociedad.

Según un informante, «en 1942, siendo director D. Eligio Rodríguez, se ensayó también la zarzuela en gallego *A leenda de Montelongo*, con la que dimos tres representaciones, con bastante éxito todas ellas».⁴³⁵ Parece evidente que el proyecto comenzado por Beristain a finales de 1941 fue continuado por Rodríguez, derivando en representaciones en Ourense ese mismo

⁴²⁸ *Ibid.*, 77, 27 de septiembre de 1940.

⁴²⁹ *Ibid.*, 78, 15 de noviembre de 1940.

⁴³⁰ «Diario de Orense. Las obras de la Catedral. La patrona de los músicos», *El Pueblo Gallego*, 26 de noviembre de 1940, 2.

⁴³¹ «Notas de arte», *El Correo Gallego*, 27 de febrero de 1941, 2. La transcripción de la reducción pianística de esta zarzuela está firmada por Beristain. AOUO-B. Bernardo del Río Parada (1893-1952), natural de Vilagarcía de Arousa, ejerció como músico y director de bandas, además de fundar y dirigir en Santiago de Compostela el coro gallego Cantigas e Agarimos. La zarzuela, de 1924, presenta seis números musicales y trata de un amor entre jóvenes campesinos de diferente nivel económico que, finalmente, acaba con la boda de la pareja. Javier Jurado Luque, «*A Leenda de Montelongo*. A zarzuela galega como manifestación cultural multidisciplinar na conformación do nacionalismo galego» (tesis doctoral, UAC, 2010), 1:162-166. Fecha de lectura, 17 de diciembre de 2010. <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/7348>

⁴³² «*A Leenda de Montelongo*. Zarzuela en un acto y dos cuadros. Música de B. del Río. Es copia. José Francisco Beristain. Orense-8-11-941». AOUO-B.

⁴³³ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1930-1944*, 84, 10 de mayo de 1941. AOUO-A.

⁴³⁴ *Ibid.*, 81, 10 de enero de 1941.

⁴³⁵ F. [Francisco] Álvarez Alonso, «Una entrevista. Benjamín Rodríguez Neira. Un orfeonista condecorado con la medalla Marcial del Adalid», *La Región*, 14 de octubre de 1969, 5.

año⁴³⁶ y, probablemente, también en Santiago de Compostela⁴³⁷ (se entiende el error de fecha por parte del informante, al referirse a hechos acontecidos el año anterior).

No fue la única zarzuela representada por la agrupación, ya que en 1944 se escenificó *Non chores, Sabeliña!*, con música de Gustavo Freire sobre libro de José Trapero Pardo.⁴³⁸ Dirigió la orquesta el propio compositor y no el director del Orfeón;⁴³⁹ la obra fue repuesta días más tarde, en dos funciones, en el Coliseo Xesteira.⁴⁴⁰ Además de en Ourense, se representó en A Coruña y Lugo.⁴⁴¹ Al año siguiente lo hizo con *El Pazo de San Payo*, letra y música de José Manuel Novoa,⁴⁴² director del coro del Orfeón desde inicios de 1944.⁴⁴³

Al igual que otras sociedades, el Orfeón Unión Orensana experimenta el control del Régimen. Así, la elección como presidente de Jaime Casas Blanco⁴⁴⁴ es revocada por el Gobernador Civil, que ordena nuevas elecciones.⁴⁴⁵ A la asamblea convocada con este fin asiste el Delegado Gubernativo, y resulta elegido Luis Madriñán.⁴⁴⁶ Más allá de la curiosidad del dato y lo que supone de intervencionismo, interesa el hecho de que Madriñán ejerciera la presidencia del Orfeón en esta y sucesivas épocas por interés del Régimen, dado que Vide y él compartieron en esta etapa autoría del sainete lírico *La Santa de Aguas Santas*, pieza dedicada a Santa Marina

⁴³⁶ «Diario de Orense. El Orfeón en el Principal», *El Pueblo Gallego*, 13 de diciembre de 1941, 5.

⁴³⁷ «Santiago de Compostela. El Orfeón La Unión Orensana», *El Correo Gallego*, 3 de septiembre de 1941, 2.

⁴³⁸ «Teatro Losada», *El Pueblo Gallego*, 18 de mayo de 1944, 4. El lucense Gustavo Freire (1885-1948) estudió y trabajó en Madrid, como violinista de la Orquesta Sinfónica Nacional y, posteriormente, en la Orquesta Filarmónica de Barcelona, regresando a Lugo al final de la Guerra Civil, donde ejerció un importante papel cultural. *Non chores, Sabeliña!* narra una historia de amor y celos entre una pareja, a lo largo de diez años de su vida. Javier Jurado Luque, «A Lenda de Montelongo. A zarzuela galega como manifestación cultural multidisciplinar na conformación do nacionalismo galego» (tesis doctoral, UAC, 2010), 1:278-281. Fecha de lectura, 17 de diciembre de 2010. <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/7348>

⁴³⁹ «Non chores, Sabeliña! Ha obtenido un resonante éxito en Orense», *El Progreso*, 21 de mayo de 1944, 4.

⁴⁴⁰ «Viernes 2. Reposición en Coliseo Xesteira de la zarzuela de ambiente gallego», *El Pueblo Gallego*, 28 de mayo de 1944, 5.

⁴⁴¹ «Noticias de la región. Lugo», *El Correo Gallego*, 15 de julio de 1944, 3.

⁴⁴² «Síntesis informativa regional. Orense», *El Pueblo Gallego*, 18 de mayo de 1945, 3.

⁴⁴³ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1930-1944*, 98, 28 de enero de 1944. AOOU-A.

⁴⁴⁴ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1944-1952*, 1, 17 de diciembre de 1944. AOOU-A.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, 2, 5 de enero de 1945. Diligencia del secretario añadida al acta anterior.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, 2-3, 7 de enero de 1945.

y, más tarde, coincidieron en la misma directiva, como director artístico y presidente, respectivamente.

En esa misma línea de intervención, la Sociedad estudió la integración en la obra de Educación y Descanso.⁴⁴⁷ No se refleja la marcha de la gestión debido a la ausencia de actas en el período comprendido entre el 30 de julio de 1945 y el 15 de marzo de 1949 (excepto la que recoge el nombramiento como presidente de Adolfo Villar González).⁴⁴⁸ Extraña que el proceso se alargara en el tiempo hasta acordar no solicitar el ingreso en Educación y Descanso en 1950.⁴⁴⁹

Antes de asumir Vide la dirección de la agrupación a finales de 1950, la masa coral había casi desaparecido, dando primacía a la labor recreativa de la Sociedad sobre la musical.⁴⁵⁰ Tras la inspección de sus cuentas por parte de un inspector gubernativo,⁴⁵¹ al acta se adjunta un documento del Gobierno Civil en la que se insta a que se reanuden las actividades artísticas y se ratifica como presidente a Isidro Garde Bordas y como director artístico a D. José Fernández Vide.⁴⁵² Una vez más, Vide desempeña la dirección del coro en difíciles circunstancias, tal y como aconteció en 1932 (tras el fallecimiento de Florián Coba) o 1939 (tras la Guerra Civil). También se hace patente, de nuevo, el complejo equilibrio entre la parte recreativa de la Sociedad y la artística musical.

En relación con esto, la nueva directiva se propuso, en palabras del recientemente nombrado presidente, «eliminar a una pequeña minoría que se había infiltrado y que pretendía prevaleciese la actividad recreativa sobre la artística».⁴⁵³ Garde Bordás, elegido en 1950,⁴⁵⁴ fue

⁴⁴⁷ *Ibid.*, 4-5, 3 de abril de 1945; *Ibid.*, 23 de mayo de 1945.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, 8, 29 de abril de 1947.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, 20, 10 de febrero de 1950.

⁴⁵⁰ «Orense al día. Intereses de Orense. Algo sobre el Orfeón Unión Orensana», *La Región*, 19 de febrero de 1949.

⁴⁵¹ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1944-1952*, 20, 2 de diciembre de 1950. AOUO-A. Isidro Garde aparece previamente nombrado presidente. *Ibid.*, 11, 10 de febrero de 1950. AOUO-A.

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ F. [Francisco] Álvarez Alonso, «Sobre la marcha. Don Isidro Garde Bordas, presidente del Orfeón Unión Orensana», *La Región*, 3 de noviembre de 1951, 4.

⁴⁵⁴ «Galicia al día. Orense», *La Noche*, 1 de marzo de 1950, 2.

reelegido en 1951,⁴⁵⁵ 1952⁴⁵⁶ y 1953;⁴⁵⁷ aunque la directiva cesó al año siguiente,⁴⁵⁸ ello permitió extender en el tiempo su política cultural, beneficiando a la masa coral y a su director. Este espíritu renovador consideró tener presente la opinión del compositor: «se estudió a fondo el sostenimiento de las actividades artísticas, especialmente lo referente a la masa coral. El Maestro Director informa sobre distintos planes a seguir que la Junta toma en consideración, encargándose la Presidencia de estudiar una fórmula como igualmente las visitas necesarias a las Autoridades».⁴⁵⁹

La primera mención a la dirección de Vide encontrada en prensa corresponde a un festival a beneficio del asilo de los Ancianos Desamparados, celebrado a inicios de 1951, en el que se sucedieron diversas intervenciones musicales, dramáticas y danzadas bajo la dirección escénica de Luis Madriñán.⁴⁶⁰ Las noticias se suceden profusamente a lo largo del año, lo que denota una gran actividad por parte del colectivo (tanto del Orfeón como de la Rondalla). La revisión del repertorio incluyó nuevas obras en Semana Santa,⁴⁶¹ así como la celebración de un concierto para las autoridades a cargo de la masa coral y la rondalla,⁴⁶² el 2 de marzo de 1951; en él se interpretó *El regreso a la Patria* de Monasterio (con Enrique Rey como tenor solista),⁴⁶³ *Morriña* de Vide, *Vals de los sueños* de De Rillé y *Miña nai* de Vide.⁴⁶⁴ Ambas formaciones, el Orfeón y la Rondalla, dirigida por Jesús Pérez, obtuvieron un clamoroso éxito.⁴⁶⁵ En cuanto al concierto de Cuaresma, consta interpretación del motete *Inter vestibulum* de Rodrigo de

⁴⁵⁵ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1944-1952*, 41, 23 de diciembre de 1951. AOOU-A.

⁴⁵⁶ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1952-1958*, 11, 14 de diciembre de 1952. AOOU-A.

⁴⁵⁷ «Orense al día. Noticiero. La directiva del Orfeón», *La Región*, 25 de enero de 1953, 2.

⁴⁵⁸ «Noticiero. Nueva directiva del Orfeón Unión Orensana», *La Región*, 20 de febrero de 1954, 2.

⁴⁵⁹ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1944-1952*, 21, 13 de enero de 1951. AOOU-A.

⁴⁶⁰ «Orense al día. El festival de ayer en el Xesteira», *La Región*, 5 de enero de 1951, 2.

⁴⁶¹ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1944-1952*, 22, 15 de febrero de 1951. AOOU-A.

⁴⁶² «Noticiero», *La Región*, 14 de febrero de 1951, 2; *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1944-1952*, 22-23, 23 de febrero de 1951. AOOU-A.

⁴⁶³ «Orense al día. Presentación del Orfeón», *La Región*, 4 de marzo de 1951, 2.

⁴⁶⁴ «Orense al día. El festival de hoy en el Orfeón», *La Región*, 2 de marzo de 1951, 2.

⁴⁶⁵ «Orense al día. Presentación del Orfeón», *La Región*, 4 de marzo de 1951, 2.

Ceballos en la Plaza Mayor de Ourense, al paso de la procesión del Santo Entierro el Viernes Santo.⁴⁶⁶

Ante las fiestas del Corpus, la prensa reconoce «el magnífico momento del Orfeón Unión Orensana en esta su nueva etapa de resurgimiento».⁴⁶⁷ El coro actuó en la Plaza Mayor el día 27 de mayo, con el siguiente programa: *Las mariposas* de De Rillé, *Morriña* de Vide, *Inter vestibulum* de Ceballos, *Vals de los sueños* de De Rillé, *Miña nai* de Vide y *El regreso a la Patria* de Monasterio (con Enrique Rey como tenor solista).⁴⁶⁸ Se evidencia el interés de Vide por varias de sus piezas (*Morriña*, *Miña nai*) y la recuperación de otras que, como estas, también fueron interpretadas por el Orfeón del Muy Ilustre Centro Gallego de La Habana (*Vals de los sueños*), coincidentes con obras del denominado «viejo archivo orfeonístico».⁴⁶⁹

Las actuaciones se suceden, destacando la interpretación de la misa de Perosi en las Bodas de Plata de la ordenación del párroco José Fernández Ribada, solista del Orfeón, de la parroquia de Campobeceros (Verín, Ourense),⁴⁷⁰ el día 29 de julio.

⁴⁶⁶ «Orense al día. El Orfeón Unión Orensana actuará el Viernes Santo», *La Región*, 18 de marzo de 1951, 2.

⁴⁶⁷ «Noticiero. El Orfeón y las fiestas de Corpus», *La Región*, 17 de mayo de 1951, 2.

⁴⁶⁸ «Orense al día. El de Ayer fue un espléndido día de fiesta», *La Región*, 26 de mayo de 1951, 2.

⁴⁶⁹ «El domingo finalizaron los festejos del Corpus. Una magnífica batalla de flores, un buen concierto de la Banda Municipal y otro del Orfeón Unión Orensana», *La Región*, 29 de mayo de 1951, 2.

⁴⁷⁰ En la que ejercía ministerio desde 1929. «Información del Obispado. Relación de las primeras propuestas para proveer los curatos vacantes en esta diócesis». *La Zarpa*, 23 de mayo de 1929, 5.



Fig. 66. El Orfeón Unión Orensana, Ribada y Vide en Campobeceros. 29 de julio de 1951. AOUO-A

En dicho homenaje se le ofreció al sacerdote un pergamino conmemorativo realizado por Virgilio Fernández, tenor de la agrupación.⁴⁷¹ No debe extrañar el caso, ya que el mencionado Virgilio Fernández González (*gaiteiro*, recopilador de folclore, fundador de la Coral De Ruada y directivo e integrante del Orfeón) era, además, pintor y delineante de la Diputación de Ourense.⁴⁷²

⁴⁷¹ «Orense al día. Noticiario. El Orfeón Unión Orensana a Campobeceros», *La Región*, 25 de julio de 1951, 2.

⁴⁷² Emilio Rodríguez Portabales, en conversación telefónica con el autor, 14 de septiembre de 2021.



Fig. 67. Homenaje a José Fernández Ribada. Julio de 1951. AMV

A la vuelta a Ourense, la masa coral actuó en Verín,⁴⁷³ en el domicilio particular de Laureano Peláez Canellas, quien agradeció con un donativo la actuación. La directiva decidió repartir la suma entre Vide (300 pesetas) y el solista Enrique Rey (100 pesetas), «en calidad de gratificación por su meritoria labor»,⁴⁷⁴ lo que denota la consideración de la que gozaban ambos en la agrupación y de su estrecha colaboración. En la fotografía realizada el mismo día se aprecia a Vide (tercera fila, sexto por la derecha, junto a un niño) y a los hijos del compositor, Pepe (primera fila, segundo hombre desde la derecha), Moncho (misma fila, séptimo por la derecha) y Antonio (fila del fondo, de pie, octavo por la izquierda).

⁴⁷³ «Orense al día. Sociedad. El Orfeón Unión Orensana obtiene un resonante triunfo en Campobeceros y Verín», *La Región*, 1 de agosto de 1951, 2.

⁴⁷⁴ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1944-1952*, 31, 11 de agosto de 1951. AOUO-A.



Fig. 68. El Orfeón Unión Orensana. Julio de 1951. AMV⁴⁷⁵

Se da la circunstancia de que el Orfeón Unión Orensana también había cantado la primera misa celebrada por Fernández Ribada, en su primer destino en San Miguel de Melias (Ourense), el 24 de junio de 1926; para la ocasión, fue apadrinado por el Gobernador Civil y su esposa,⁴⁷⁶ previa petición a esta autoridad por parte de la directiva de la Sociedad.⁴⁷⁷ Aunque Vide se encontraba en Cuba en esa época, en el archivo familiar se ha encontrado una foto de la celebración posterior, en la que se aprecia a Florián Coba sentado en el centro y, de pie en el fondo, al nuevo presbítero. El documento pone de manifiesto el sentido de pertenencia a la agrupación del compositor, a pesar de la distancia.

⁴⁷⁵ AMV. Idéntica foto se ha encontrado en el AOOU-B, enmarcada y con la leyenda escrita: «En Campobecerros (Verín). Año 1951».

⁴⁷⁶ «De Orense. Por correo», *El Correo Gallego*, 24 de junio de 1926, 2.

⁴⁷⁷ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1924-1929*, 11, 30 de mayo de 1926. AOOU-A.



Fig. 69. Celebración tras la primera misa del tenor José Fernández Ribada. 24 de junio de 1926. AMV⁴⁷⁸

Días más tarde, y aún a principios de agosto de 1951, cantaron la misa en honor de Curros Enríquez, el poeta de «Chané», uno de los referentes de Vide en Cuba.⁴⁷⁹ En el concierto de Santa Cecilia de este 1951, el coro interpretó *Saudade* de Vide, *Las mariposas* de De Rillé, *Negra sombra* de Montes, *El vals de los sueños* de De Rillé,⁴⁸⁰ continuando Vide la tendencia de elección de piezas mencionada. Idéntico repertorio se repitió días después, en el local del Orfeón, con motivo del nombramiento del Gobernador Civil como presidente de honor; al finalizar el acto, Antonio García Nóvoa «Perniñas» (colaborador de Vide como letrista de *La Alborada*, *Mentira de amor* y *Mariposa*) leyó unos versos.⁴⁸¹

A finales de 1951, transcurrido apenas un año desde la llegada de Vide al Orfeón, la masa coral la integran entre cincuenta y cinco y sesenta orfeonistas y realiza ensayos a diario excepto los lunes, repercutiendo sobre una masa social de seiscientos afiliados.⁴⁸² El reconocimiento a

⁴⁷⁸ En el reverso, aparece a mano: «Una misa cantada en San Miguel de Melias. Sr. Rivada Tenor del Orfeón. Á mi amigo Vide. Juan A. Méndez».

⁴⁷⁹ «El centenario de Curros Enríquez», *La Región*, 9 de agosto de 1951, 3.

⁴⁸⁰ «Noticario. El Orfeón ante la Festividad de Santa Cecilia», *La Región*, 15 de noviembre de 1951, 2; *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1944-1952*, 36, 7 de noviembre de 1951. AOUO-A.

⁴⁸¹ «El acto del domingo en el Orfeón. Fue nombrado presidente de honor el Excmo. Sr. Gobernador Civil», *La Región*, 4 de diciembre de 1951, 4.

⁴⁸² F. [Francisco] Álvarez Alonso, «Sobre la marcha. Don Isidro Garde Bordas, presidente del Orfeón Unión Orensana», *La Región*, 3 de noviembre de 1951, 4.

la labor de Vide por la Sociedad es patente⁴⁸³ y se plasma en la gratificación provisional de 200 pesetas, más 100 a cada profesor de música de su equipo de instructores de cuerda.⁴⁸⁴

La ascendente trayectoria del Orfeón continúa en 1952, con la participación en el entierro del obispo de Ourense, Francisco Blanco Nájera, interpretando en la explanada de la iglesia del Couto (donde se despedía el cortejo fúnebre) el *Libera me* de Varela Silvari.⁴⁸⁵ En el mismo sentido, y probablemente con el mismo responso, participó en los funerales conmemorativos del asesinato de José Calvo Sotelo,⁴⁸⁶ cantó la misa del Pilar⁴⁸⁷ y la de Santa Cecilia.⁴⁸⁸

Uno de los hechos más relevantes en la historia de esta agrupación fue la obtención del primer premio en el Certamen de Masas Corales⁴⁸⁹ celebrado en Lugo el 15 de junio de 1952, con ocasión de la realización de la Peregrinación Nacional a la Infraoctava del Corpus; ese año correspondía a la ciudad de Ourense realizar la ofrenda tradicional en nombre del antiguo Reino de Galicia.⁴⁹⁰ La obra obligada del concurso fue *O Sacrum Convivium*, de Tomás Luís de Victoria, y, como obras de libre elección, Vide escogió *Saudade*, arreglada a siete voces con la incorporación de voces femeninas, y *Negra sombra* de Montes.⁴⁹¹ Para ello, el Orfeón contó, entre otras, con la ayuda del Coro de Orfeonistas de Acción Católica, exclusivamente femenino, dirigido por Enrique Rey, alumno y colaborador de Vide. El hecho no estuvo exento de anécdota, propia de la cultura y sociedad de la época: dadas las características de ambas

⁴⁸³ «Acuerdo para que conste en acta la felicitación merecida al maestro Director, Instructores y componentes en general de la masa coral, por su ejemplar comportamiento en todos los actos celebrados con motivo de la Festividad de Santa Cecilia, tanto los públicos celebrados en la Iglesia de Santa Eufemia y en el cementerio de San Francisco, como los privados en el domicilio social en presencia de las Autoridades e invitados, que constituyeron los más cálidos elogios». *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1944-1952*, 39, 5 de diciembre de 1951. AOOU-A.

⁴⁸⁴ *Ibíd.*, 42, 30 de enero de 1952.

⁴⁸⁵ «Hoy será inhumado el cadáver del amadísimo prelado. Para asistir a los funerales y entierro llegaron ayer a nuestra ciudad el Arzobispo de Santiago y los obispos de Oviedo, Tuy y Mondoñedo y el abad mitrado de Samos», *La Región*, 18 de enero de 1952.

⁴⁸⁶ «Orense al día. En los funerales por Calvo Sotelo del sábado, el Orfeón cantará un responso», *La Región*, 10 de julio de 1952, 2.

⁴⁸⁷ «El Día de la Hispanidad. La Guardia Civil orensana celebró con gran brillantez la festividad de su Patrona La Virgen del Pilar», *La Región*, 14 de octubre de 1952, 4.

⁴⁸⁸ «Noticiero. El Orfeón y la festividad de Santa Cecilia», *La Región*, 12 de noviembre de 1952, 2.

⁴⁸⁹ El primer premio consistía en diez mil pesetas y diploma acreditativo. *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1952-1958*, 1, 16 de junio de 1952. AOOU-A.

⁴⁹⁰ «Orense ante las fiestas del Corpus en Lugo. El Orfeón Unión Orensana acudirá al certamen de masas corales», *El Progreso*, 25 de mayo de 1952, 4.

⁴⁹¹ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1952-1958*, 1, 16 de junio de 1952. AOOU-A.

formaciones, no parecía factible una unión de ellas con vistas a poder participar en el certamen, por lo que el propio gobernador civil de la provincia tuvo que hacer la gestión de llamar a las familias de las «señoritas», con vistas a que les permitieran cantar con los hombres.⁴⁹² Otras voces femeninas con las que contó para esta ocasión provenían del coro de la parroquia de la Santísima Trinidad e, incluso, del coro del colegio de las Carmelitas.⁴⁹³



Fig. 70. Diploma del certamen de Lugo en 1952. OOU-B

En la foto tomada para la ocasión, en junio de 1952 en Lugo,⁴⁹⁴ se aprecia una agrupación integrada por unas veinte mujeres y más de cincuenta hombres, lo que resulta coincidente con el dato de que integraron la masa coral cincuenta y tres voces de hombre, veintiuna de mujer y dos voces blancas.⁴⁹⁵

⁴⁹² Enrique Rey, en conversación con el autor, en fecha sin determinar. Enrique Rey y el autor de este trabajo compartieron directiva en la Federación Coral Gallega en el periodo 1988-1992, por lo que muchos de los datos proporcionados se produjeron de forma informal.

⁴⁹³ Teté Torre, en participación tras el coloquio surgido tras la conferencia. Javier Jurado, «Obra e vida do compositor Mestre Vide», VI Festival Internacional Pórtico do Paraíso, Liceo de Ourense, 20 de febrero de 2013. No ha sido posible actualizar la información proporcionada por la soprano debido a su delicado estado de salud. Teté Torre, en conversación telefónica con el autor, 11 de septiembre de 2021.

⁴⁹⁴ Idéntica foto se ha encontrado en el AOUO-B, enmarcada y con la leyenda escrita: «Certamen Masas Corales. Lugo-Junio 1952. Primer Premio».

⁴⁹⁵ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1952-1958*, 1, 16 de junio de 1952. AOUO-A.



Fig. 71. El Orfeón Unión Orensana en Lugo. Junio de 1952. AMV

Por lo comentado por Vide, la aportación de voces femeninas fue consecuencia de las bases de dicho concurso, ya que «las chicas formaron parte del Orfeón como cosa provisional, exigida por las partituras que se llevaron al concurso de Lugo. Nuestro propósito es, sin embargo, ir al coro mixto, que luce mucho más y canta obras de gran envergadura».⁴⁹⁶ Según el archivo del Orfeón:

Al fin, después de varios intentos, logra reunir en 1951 un grupo entusiasta de jóvenes orfeonistas que con su constancia y amor a la Colectividad que fuera de sus mayores, se impone a todas las dificultades bajo la dirección de D. José Fernández Vide. Colaboran eficazmente con la Directiva imponiéndose la labor de volver a prestigiar la Masa Coral y lo logran plenamente venciendo todas las dificultades. Buscan elementos, dan continuo ejemplo de sacrificio y animan sin cesar la Sociedad la cual va recobrándose a pasos agigantados en el aspecto artístico y como no podía ser menos, en el social. El entusiasta orfeonista Enrique Rey consigue la colaboración de un escogido conjunto de señoritas, del Coro de Orfeonistas de Acción Católica, y de esta forma se logra un formidable Orfeón que tiene ocasión de demostrar sus posibilidades en el Certamen de Lugo el 15 de junio de 1952.

La adaptación de *Saudade* para coro mixto fue el inicio de una serie de transcripciones realizadas en ese sentido, al igual que sus composiciones de nueva creación comenzarían a ser destinadas a agrupaciones de voces mixtas (como lo era la formación que dirigía). A pesar de la adaptación para coro de voces mixtas, Vide mantenía en las portadas de las obras la fecha inicial de composición de la concepción original para cuatro voces de hombre, como acontece

⁴⁹⁶ F. [Francisco] Álvarez Alonso, «Sobre la marcha. El maestro Vide y el Orfeón Unión Orensana», *La Región*, 20 de diciembre de 1952, 4.

con *Saudade*, que presenta la versión con la misma fecha que la obra, cuando se sabe que la pensada para voces mixtas corresponde a los años cincuenta.

La masa coral cantó la misa de funeral en honor de José Calvo Sotelo el día 12 de julio, tras invitación cursada por Falange Española, nueva demostración de la relación de la Sociedad, y el propio director, con el Régimen. Esa misma acta recoge la gratificación de 500 pesetas al director y de hacer un obsequio «al instructor Enrique Rey», muestra de la relación entre ambos y que subraya el papel desempeñado por cada uno de ellos en esta época del Orfeón.⁴⁹⁷ El reconocimiento de la Sociedad se plasma en la solicitud de la directiva a la Real Academia de Bellas Artes de La Coruña del premio por constancia musical Marcial del Adalid para el director y siete veteranos orfeonistas en activo.⁴⁹⁸ La petición fue desestimada por la Real Academia, lo que provocó que la junta hiciera constar su protesta en acta.⁴⁹⁹ Curiosamente, sí fueron concedidas tres medallas de esta distinción a miembros del coro cuatro años después, en 1957,⁵⁰⁰ así como en otras fechas posteriores.⁵⁰¹

De la importancia del repertorio polifónico del Orfeón y del buen hacer del Maestro Vide como director habla el hecho de que fueran invitados por el Secretario del Ayuntamiento de Carballiño para actuar en dicha villa el 17 de septiembre,⁵⁰² con ocasión de la bendición del templo de la Vera Cruz, obra neogótica de Antonio Palacios. Para la consagración del templo, Vide escogió la misa *Hoc est Corpus meum*, de Perosi, habitual en programa en aquellas fechas. Por la tarde, el Orfeón ofreció un concierto en el que combinaron tanto obras del repertorio sacro como del profano, seleccionadas exhaustivamente, tal y como Vide acostumbraba; según las crónicas del Orfeón, estuvieron presentes en los actos ilustres personajes de la Iglesia y del Estado.⁵⁰³ La actuación finalizó con la interpretación de «la canción popular de Carballino, de

⁴⁹⁷ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1952-1958*, 3, 9 de julio de 1952. AOUO-A.

⁴⁹⁸ *Ibíd.*, 4, 23 de julio de 1952.

⁴⁹⁹ *Ibíd.*, 17, 24 de junio de 1953.

⁵⁰⁰ *Ibíd.*, 81, 4 de julio de 1957.

⁵⁰¹ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1969-1980*, 6, 21 de febrero de 1969. AOUO-A.

⁵⁰² *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1952-1958*, 5, 14 de agosto de 1952. AOUO-A.

⁵⁰³ Los datos fueron facilitados por diferentes miembros del Orfeón en esa época. Manuel González Casanovas, «El Orfeón Unión Orensana», *Revista Coral* 6, diciembre de 1952. González Casanovas desempeñaba el puesto de secretario del Orfeón.

la que es autor el Maestro Vide, a cargo de la tiple solista Amparito Santamarina y coro general». ⁵⁰⁴

Los actos en honor a Santa Cecilia se celebraron el domingo 23 de noviembre, cantando la misa en la parroquia de Santa Eufemia del Centro. La masa coral interpretó la misa a tres voces *Hoc est corpus meum* de Perosi, entonando en el Ofertorio *O Sacrum Convivium* de Victoria y, al final de la ceremonia, el responso *Libera me* de Varela Silvari, en memoria de los directores y orfeonistas fallecidos. Finalizados los actos religiosos, se celebró un acto en el domicilio social, en que se le impuso a Vide la Medalla de Bronce de Mérito Social Penitenciario. ⁵⁰⁵ A pesar del dato, recogido en acta, pudiera ser que el responso se cantase en el mausoleo de directores del cementerio de San Francisco, como era costumbre.

Consta la reanudación de ensayos a finales de marzo de 1953, de lo que se desprende que existió un período de inactividad a inicios de ese año. ⁵⁰⁶ Los reconocimientos a la masa coral y a su director se suceden, llegando incluso a recibir regalos del Centro Orensano de Buenos Aires ⁵⁰⁷ y de la Agrupación Coral Guarda e Passa de Montevideo. ⁵⁰⁸

Otro hecho destacable es el concierto privado ofrecido al cardenal Fernando Quiroga Palacios en su visita a Ourense, su ciudad natal. La masa coral interpretó *Inter Vestibulum* de Ceballos, *Tardes de Otoño* de De Rillé, *Negra sombra* de Montes y *Saudade y Miña Nai* de Vide. ⁵⁰⁹

En 1953 el Orfeón continúa sus éxitos, que, probablemente debido a las circunstancias del momento, inciden sobre todo en la interpretación de música religiosa. Destaca el responso cantado por un grupo de orfeonistas y ruadistas, dirigidos por Vide, en la conducción del cadáver de Manuel Soto Iglesias, fundador de la Coral De Ruada y antiguo cantor del Orfeón; ⁵¹⁰ que fuera Vide el encargado de dirigir ambas agrupaciones es representativo de la consideración que poseía. En el mismo ámbito sacro, el Orfeón interpretó la misa de Perosi y el *Inter*

⁵⁰⁴ «El Orfeón Unión Orensana a Carballino», *La Región*, 17 de septiembre de 1952, 2.

⁵⁰⁵ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1952-1958*, 8-9, 20 de noviembre de 1952. AOUO-A.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, 15, 25 de marzo de 1953.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, 16, 6 de mayo de 1953.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, 17, 28 de mayo de 1953.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, 18, 24 de junio de 1953.

⁵¹⁰ «Necrología», *La Región*, 12 de julio de 1953, 5.

vestibulum de Ceballos en Bande,⁵¹¹ aprovechando la salida para ofrecer conciertos en Bande y Celanova,⁵¹² basados en el programa siguiente: *Tardes de otoño* de De Rillé, *Negra sombra de Montes*, *Vals de los sueños* de De Rillé y *L'Ampurdá* de Morella.⁵¹³

Para la festividad de Santa Cecilia, el Orfeón acordó «invitar a las señoritas que colaboraron en actuaciones anteriores artísticamente para ofrecer en dicho festival la interpretación de alguna nueva obra a voces mixtas».⁵¹⁴ Se ensayaron dos obras de Tomás Luis de Victoria, *O Sacrum Convivium* y *Ave María*, «con la colaboración de distinguidas señoritas y la inclusión de voces blancas, resultando un conjunto vocal magnífico».⁵¹⁵ Consta documentación gráfica de los ensayos. Según recoge la prensa, el Orfeón interpretó la misa *Hoc est Corpus meum* de Perosi, a tres voces graves, pero en el Ofertorio cantaron *O Sacrum Convivium*, según unas fuentes,⁵¹⁶ o *Ave María*, según otras.⁵¹⁷ Las actas de la Sociedad recogen que los actos comenzaron «en la parroquia de Santa Eufemia del Centro, solemne misa cantada a toda orquesta, interpretando el Orfeón Unión Orensana, bajo la dirección del laureado maestro Vide, la misa a tres voces de Perosi *Hoc est corpus meum*, en el Ofertorio la masa coral ejecutará *Ave María* de Victoria, a voces mixtas»; a primera hora de la tarde interpretaron un responso ante el mausoleo de los directores del Orfeón.⁵¹⁸ La plática estuvo a cargo del Rvdo. P. Guillén, amigo de Vide y dedicatario de su obra *Gozos a San Francisco de Asís* de 1951.

⁵¹¹ «Noticiario. El Orfeón Unión Orensana y su próxima excursión», *La Región*, 9 de septiembre de 1953, 2.

⁵¹² *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1952-1958*, 20, 2 de septiembre de 1953. AOOU-A.

⁵¹³ «Noticiario. El Orfeón Unión Orensana obtiene un señalado triunfo en Bande y Celanova», *La Región*, 15 de septiembre de 1953, 2.

⁵¹⁴ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1952-1958*, 21, 14 de septiembre de 1953. AOOU-A.

⁵¹⁵ «Noticiario. El Orfeón Unión Orensana ante la festividad de Santa Cecilia», *La Región*, 25 de octubre de 1953, 2.

⁵¹⁶ «La fiesta de Santa Cecilia en Orense. Brillantes actos conmemorativos del Orfeón», *La Región*, 24 de noviembre de 1953, 2.

⁵¹⁷ «Noticiario. El Orfeón Unión Orensana y la fiesta de Santa Cecilia», *La Región*, 17 de noviembre de 1953, 2; «Orense. Para conmemorar la festividad de Santa Cecilia», *Faro de Vigo*, 18 de noviembre de 1953, 4.

⁵¹⁸ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1952-1958*, 23, 18 de noviembre de 1953. AOOU-A.



Fig. 72. Ensayos del Orfeón para la festividad de Santa Cecilia. 1953⁵¹⁹

Con posterioridad, en el local del Orfeón se celebró un acto en el que se impusieron distintivos de oro de la sociedad a los directores Eligio Rodríguez González, Daniel González Rodríguez, David Rodríguez González y José Fernández Vide. Entre los nombrados orfeonistas de honor, aparece Ágenor Fernández Vide, hermano del compositor, y entre los orfeonistas de mérito, José Fernández Ribada, párroco de Camposancos (Verín), al que la masa coral había acompañado en su primera misa y homenajeado en sus bodas de plata como sacerdote.⁵²⁰ En el concierto posterior, el Orfeón cantó *A yalma triste*, «a voces mixtas».⁵²¹

⁵¹⁹ AOOU-B. La foto está enmarcada y presenta la leyenda: «Festividad de S^{ta} Cecilia-Año 1953».

⁵²⁰ «Orense. Para conmemorar la festividad de Santa Cecilia», *Faro de Vigo*, 18 de noviembre de 1953, 4; *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1952-1958*, 21, 14 de septiembre de 1953. AOOU-A.

⁵²¹ «La fiesta de Santa Cecilia en Orense. Brillantes actos conmemorativos del Orfeón», *La Región*, 24 de noviembre de 1953, 2.



Fig. 73. Ribada (izq.) y Vide (der.) en el homenaje tributado por el Orfeón. 18 de noviembre de 1953. AOUO-A



Fig. 74. Otros de los homenajeados en el Orfeón. 18 de noviembre de 1953. AOUO-A⁵²²

⁵²² Aunque no constan nombres, se reconoce a Daniel González Rodríguez, Ágenor Fernández Vide, Eligio Rodríguez González y David Rodríguez González.

Otro hermano, Ángel Fernández Vide, obtendría la distinción de Orfeonista de Honor tres años más tarde, cuando Vide ya no ejercía la dirección artística de la masa coral.⁵²³ Esta se reorganiza a inicios de 1954, estableciendo una serie de normas que incluyen la creación de una Comisión Artística integrada por el director y dos comisionados, y otorga al director la gratificación mensual de 400 pesetas, «siempre que la situación económica de la Sociedad lo permita». Además, deberá dar clase de música a los orfeonistas y a los hijos de los socios.⁵²⁴

El 30 de mayo de 1954, el coro forma parte de la Peregrinación Diocesana a Santiago,⁵²⁵ ofreciendo un concierto privado en la Catedral ante el Cardenal y, posteriormente, uno público en los Jardines de Rosalía.⁵²⁶ La foto de la agrupación correspondiente a ese 1954 muestra un conjunto numeroso de hombres, mujeres y voces blancas.



Fig. 75. Presentación en Santiago. Mayo de 1954. AMV⁵²⁷

Como era costumbre, la masa coral participa en la misa de Santa Cecilia celebrada en la Catedral de Ourense el 28 de noviembre.⁵²⁸ A finales de año, actúa en Carballiño, villa muy cercana a Vide y en la que el Orfeón obtuvo varios éxitos, interpretando a voces iguales de

⁵²³ «Orense al día. Terminaron los actos conmemorativos del LXX aniversario del Orfeón Unión Orensana», *La Región*, 26 de diciembre de 1956.

⁵²⁴ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1952-1958*, 27, 4 de febrero de 1954. AOUO-A.

⁵²⁵ *Ibid.*, 31, 26 de mayo de 1954.

⁵²⁶ «Resumen histórico de Orfeón Unión Orensana», *Orfeón Unión Orensana. LXXV Aniversario. 1887-1967*, 5-7.

⁵²⁷ AMV. Idéntica foto se ha encontrado en el AOUO-B, enmarcada y con la leyenda escrita: «Presentación en Santiago. Año Mariano de Mayo 1954».

⁵²⁸ «Diario de Orense. Vida sindical. Actos en honor de Santa Cecilia», *El Pueblo Gallego*, 21 de noviembre de 1954, 13.

hombre *Saudade* de Vide, *Lanxano* de Novoa, *Alalá de Lobeira* de Félix Molina, *Negra sombra* de Montes, *L'Ampurdá* de Morera y *Los mártires* de Gounod. En la última parte del concierto ejecutaron a seis voces mixtas *Camina la Virgen Pura* y *Campos de Galilea*, ambas obras de Julio Gómez. En la misma actuación consta la canción *Canto a Carballiño*, ejecutada por la solista Amparito Santamarina, que podría ser la canción *Carballiño* de Vide, sobre letra de Xosé Fariña Jamardo, Secretario del Ayuntamiento.⁵²⁹

El año 1955 comienza con actuación, redundando en la continuada presencia de la agrupación en cuanta fiesta se celebra en la ciudad. Así, actúan delante del Belén instalado en la Plaza Mayor, bajo el arco central del Ayuntamiento.⁵³⁰ Fieles a esa presencia, actúan ante la procesión de la Soledad el Viernes Santo en los Jardines del Padre Feijóo, interpretando *Inter vestibulum* de Ceballos.⁵³¹

De la actuación realizada en las fiestas del Corpus de 1955 se desprende que el empleo de voces de mujer estaba plenamente consolidado. Integró el programa «*Campos de Galicia*, a seis voces mixtas, de Julio Gómez; *Lonxano*, a cuatro voces mixtas, de Manuel Nóvoa; *Camina la Virgen Pura*, a seis voces mixtas, de Julio Gómez; *Alalá de Lobeira*, a cuatro voces, de Félix Molina; *Salve, Rosalía*, a siete voces mixtas, de Vide». ⁵³² En esos momentos, la agrupación contaba con setenta voces, veinte de ellas, blancas, y realizaba tres ensayos semanales. En entrevista de prensa a Constantino Prieto Salgado, presidente del Orfeón, y al propio Vide; el primero incide en la necesidad de recuperar la esencia del Orfeón como entidad musical y no solo recreativa, mientras que Vide justifica el momento de decaimiento musical por la falta de certámenes.⁵³³

En agosto, la masa coral actúa en la Plaza de Toros de Pontevedra con ocasión de las fiestas patronales de la ciudad, junto a Airiños Mareiros de Marín y La Artística de Educación y Descanso. También ofrecieron un concierto por la noche en la Alameda.⁵³⁴

⁵²⁹ «Carballino. El Orfeón Unión Orensana», *Faro de Vigo*, 15 de diciembre de 1954, 4.

⁵³⁰ «Diario de Orense. Gran fiesta de los Reyes Magos», *El Pueblo Gallego*, 5 de enero de 1955, 4.

⁵³¹ «Más información regional. La Semana Santa y el Orfeón Unión Orensana», *La Noche*, 12 de abril de 1955, 4.

⁵³² «Noticiero. Orfeón Unión Orensana», *La Región*, 9 de junio de 1955, 2.

⁵³³ «El Orfeón Unión Orensana el Jueves de Corpus dará una audición pública», *El Pueblo Gallego*, 5 de junio de 1955, 16.

⁵³⁴ «Hoy comienzan los festejos de San Bartolomé. Se celebraron con mucho éxito el festival folclórico y las pruebas motoristas de ayer», *El Pueblo Gallego*, 23 de agosto de 1955, 7.

Como respuesta a la ausencia de certámenes comentada por Vide, la formación participa el 11 de septiembre en el Concurso de Coros y Danzas, celebrado en la Plaza de Toros, a petición de la Vicesecretaría Provincial de Obras Sindicales, dentro del programa de la III Feria Exposición Agropecuaria de Ourense, si bien en una condición de invitado⁵³⁵ compartida con Coral De Ruada. Los coros inscritos fueron Airiños Mareiros de Marín, Encantiños do Umia de Caldas de Reis, Toxos e Froles de Ferrol, Masa Coral de la C. N. S. de Coruña, Artística de Pontevedra, la masa coral de Educación y Descanso de Lugo y la Agrupación Coral Estradense de A Estrada.⁵³⁶ Resultó ganador este último, interpretando *Os teus ollos* de Castro «Chané»⁵³⁷ y la obra obligada de concurso *Cantiga da Cañiza* de Antonio Jaunsarás, Canónigo Prefecto de Música de la Catedral de Ourense.

Se celebra la festividad de Santa Cecilia con la Delegación Sindical el día 22 de noviembre, y el domingo siguiente, con un baile en honor a los orfeonistas. Poco tiempo después retoma la presidencia Isidro Garde Bordas.⁵³⁸ Apenas se encuentran noticias en prensa relativas a la masa coral, de lo que se desprende que no fueron buenos momentos para la agrupación, quizás debido a algún problema con la dirección artística. De hecho, el acta recoge que «en el deseo de esta Junta de dignificar la categoría de las actividades artísticas se acuerda de momento suspender las mismas incluso clases de solfeo, ínterin no se proceda a su reorganización».⁵³⁹ En la siguiente acta, se plasma que «de resultas de gestiones llevadas a cabo por esta Junta Directiva, que culminaron con todo éxito, se acuerda por unanimidad aprobar la colaboración como Director de la Masa Coral a D. Javier García Bazoco, con facultades para el desempeño de su cargo».⁵⁴⁰

En ningún momento se recoge en acta dimisión o despido del director, pero Vide debió abandonar el cargo en los inicios de 1956, siendo sustituido por Javier García Basoco, director de la Banda Municipal de Música. El nuevo director realiza su primer concierto en el Teatro Principal, otorgando una parte del mismo a cada formación (segunda parte, al Orfeón, lo que

⁵³⁵ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1952-1958*, 37, 12 de agosto de 1955. AOOU-A.

⁵³⁶ «La feria de Orense. Concurso de coros regionales», *El Progreso*, 24 de agosto de 1955, 2.

⁵³⁷ Juan Pedro Pérez Pérez, «El Teatro Principal, corazón cultural de A Estrada», *A Estrada* 12 (2009): 32-33.

⁵³⁸ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1952-1958*, 44, 19 de diciembre de 1955. AOOU-A.

⁵³⁹ *Ibid.*, 47, 22 de enero de 1956.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, 49, 16 de febrero de 1956.

parece muestra del prestigio del colectivo). El programa interpretado no incluyó obras de Vide: *La sardana de las monjas* de Morera, a seis voces mixtas, el *Ave María* de Victoria, a cuatro voces mixtas, *¡Ay!, ¡ay! Con el ay, ay, ay* de Arenal, a seis voces mixtas y, con la colaboración de la Banda de Música, las *Danzas Guerreras del Príncipe Igor* de Borodin.⁵⁴¹

A partir de este momento, las actas apenas recogen datos sobre Vide. Incluso en la celebración de la Semana Cultural del Orfeón, se cuenta con conferenciantes como Ramón Otero Pedrayo,⁵⁴² Daniel González,⁵⁴³ Matilde Lloria,⁵⁴⁴ Vicente Risco,⁵⁴⁵ Álvaro Cunqueiro, Francisco Fernández del Riego, Ricardo Carballo Calero, Sebastián Martínez Risco,⁵⁴⁶ Celso Emilio Ferreiro,⁵⁴⁷ Pedro Echesama, Matías Prats, Jaime de Armiñán, Álvaro de la Iglesia, Fernando Vizcaíno Casas,⁵⁴⁸ Carlos Amable Valiñas, Julio Francisco Ogando Vázquez, José Filgueira Valverde, Ramón Piñeiro, Carlos Casares y Antonio Fernández García (hijo de Vide),⁵⁴⁹ entre otros, pero no del compositor (más allá de, quizás, alguna colaboración como tertuliano).⁵⁵⁰

⁵⁴¹ «Diario de Orense. Nueva etapa del Orfeón», *El Pueblo Gallego*, 22 de junio de 1956, 9.

⁵⁴² *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1952-1958*, 67, 8 de noviembre de 1956. AOUO-A. *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1958-1969*, 17-18, 6 de noviembre de 1958. AOUO-A; *Ibid.*, 82, 4 de noviembre de 1960. *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1961-1969*, 117, 15 de noviembre de 1961. AOUO-A. *Ibid.*, 173, 10 de noviembre de 1964. *Ibid.*, 199, 18 de noviembre de 1965. Incluso se le entregó una placa conmemorativa por cumplir sus Bodas de Oro matrimoniales. *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1969-1980*, 91, 25 de octubre de 1973. AOUO-A. *Ibid.*, 93, 13 de noviembre de 1973. Igualmente, se le trasladó el pésame de la Sociedad por el fallecimiento de su esposa. *Ibid.*, 118, 15 de abril de 1975. El Orfeón se adhirió al homenaje que se le tributó a Otero. *Ibid.*, 128, 20 de septiembre de 1975. Igualmente, consta en acta «el general sentimiento de esta Sociedad por el fallecimiento de D. Ramón Otero Pedrayo, Socio de Honor de esta Colectividad u gran amigo y benefactor de la misma». *Ibid.*, 149-150, 22 de abril de 1976. Por lo que se desprende de los informantes, en los últimos años Otero Pedrayo afrontaba diversos temas en formato de tertulia, en las que podía participar Xaquín Lorenzo «Xocas» o el propio Vide, junto a Otero. José Antonio García Fernández, en entrevista personal con Erea Carbajales (colaboradora del autor), 27 de julio de 2021.

⁵⁴³ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1952-1958*, 67, 8 de noviembre de 1956. AOUO-A. *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1961-1969*, 199, 18 de noviembre de 1965. AOUO-A.

⁵⁴⁴ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1952-1958*, 87, 16 de noviembre de 1957. AOUO-A. Constan intervenciones de Lloria en otras ocasiones. *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1958-1969*, 82, 4 de noviembre de 1960. AOUO-A.

⁵⁴⁵ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1961-1969*, 117, 15 de noviembre de 1961. AOUO-A.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, 138, 29 de octubre de 1962.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, 173, 10 de noviembre de 1964.

⁵⁴⁸ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1969-1980*, 93, 13 de noviembre de 1973. AOUO-A.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, 154, 13 de noviembre de 1976.

⁵⁵⁰ José Antonio García Fernández, en entrevista personal con Erea Carbajales (colaboradora del autor), 27 de julio de 2021.

Otero Pedrayo fue distinguido con el Diploma de Socio de Honor y la Insignia de Oro de la Sociedad «como premio a sus muchos servicios prestados, de diversa índole, al Orfeón Unión Orensana».⁵⁵¹ Sin desmerecer la labor de Otero, sorprende la ausencia de Vide como protagonista (ya que sí asistía como público) en los actos culturales y su escaso reconocimiento.

Las actas recogen la reorganización de la masa coral en 1958⁵⁵² y el nombramiento como director de José Manuel Nóvoa.⁵⁵³ Constan actuaciones bajo su dirección interpretando *Lonxano* del propio Nóvoa, *Ave María* de Victoria y *La sardana de las monjas* de Morera,⁵⁵⁴ así como *Eu de Marín ausenteime*, *Barcarola* de Weber, *Campanita* de Jaroff y *L'Ampurdá* de Morera,⁵⁵⁵ ninguna obra de las compuestas por Vide, por más conocidas que fueran por la agrupación. Nóvoa dimite en abril de 1962, y recoge el testigo en la dirección Daniel González.⁵⁵⁶ No debió ejercerla demasiado tiempo, ya que las actas del Orfeón (en las que no consta su marcha) dan cuenta de la dimisión de su sucesor, Gálvez,⁵⁵⁷ que es sustituido, a su vez, por Gerardo Salgado Valdés, organista de la Catedral.⁵⁵⁸ Este se mantuvo en el cargo menos de tres años hasta su dimisión y fue reemplazado por Ángel Losada Nine, profesor del conservatorio de la ciudad. A pesar del escaso tiempo que ejerció la dirección Salgado Valdés, al menos en esta etapa (ya que retomaría el puesto más adelante), fue reconocido con el nombramiento de director de honor.⁵⁵⁹ Losada dimitió en 1975,⁵⁶⁰ aunque no consta su sustitución al frente de la masa coral, más allá del nombramiento como instructor del tenor primero Gabriel Fidalgo⁵⁶¹ y la aparición, de nuevo como director, de Gerardo Salgado Valdés.⁵⁶² Como evidencian los programas localizados, Salgado Valdés mostró un gran interés por la figura de Vide, recuperando en el repertorio algunas de sus composiciones, con atención

⁵⁵¹ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1961-1969*, 156, 15 de noviembre de 1963. AOUO-A.

⁵⁵² *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1958-1969*, 3, 3 de junio de 1958. AOUO-A.

⁵⁵³ *Ibid.*, 3, 19 de junio de 1958.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, 17-18, 6 de noviembre de 1958.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, 83, 21 de noviembre de 1960.

⁵⁵⁶ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1961-1969*, 126, 2 de abril de 1962. AOUO-A.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, 152-153, 6 de septiembre de 1963.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, 153, 13 de septiembre de 1963.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, 217, 9 de marzo de 1967.

⁵⁶⁰ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1969-1980*, 114, 24 de marzo de 1975. AOUO-A.

⁵⁶¹ *Ibid.*, 126, 26 de septiembre de 1975.

⁵⁶² *Ibid.*, 154, 13 de noviembre de 1976.

a *Morriña*, de la que realizó la versión a cuatro voces mixtas (como se indica en el apartado correspondiente al repertorio).

Las actas recogen actuaciones de la masa coral del Orfeón en la Prisión Provincial, con ocasión de la Virgen de la Merced, que eran habitualmente cantadas por Vide.⁵⁶³ Hay que esperar hasta 1973 para que las actas de la Sociedad mencionen al compositor con ocasión de la celebración de la «Misa en Santa Eufemia del Centro, la que será interpretada por los antiguos orfeonistas bajo la dirección del Maestro Vide».

Conclusiones sobre el Orfeón

De lo hasta aquí estudiado sobre el trato que Vide mantuvo con el Orfeón se desprenden varias conclusiones. En primer lugar, es obvio que la relación del compositor y su entorno con la agrupación fue más que destacada: dos de sus hermanos y sus tres hijos cantaron durante años en la masa coral. También varios de los directores de la agrupación pertenecieron al círculo de Vide: Eligio Rodríguez y Florián Coba fueron miembros del sexteto Vide y Daniel González compañero suyo en la Escuela de la Catedral. Además de cantor y miembro de rondallas próximas al Orfeón, Vide desempeñó los cargos de instructor y de director y consta como socio desde antiguo y hasta el final de su vida.

En segundo lugar, destaca su compromiso con la formación, incluso en los peores momentos. Excepción hecha de alguna actuación ocasional (en sustitución de Coba, por ejemplo), los períodos en que ejerció la dirección corresponden a momentos complicados por los que atravesó la masa coral: tras la muerte de Florián Coba (acaecida en 1931), al rematar la Guerra Civil y tras la crisis del Orfeón Unión Orensana (debida a la orientación exclusivamente recreativa de la Sociedad, y no musical, que pretendían algunos socios) en 1950. En todos estos períodos se reconoció su labor, pero no parece que se favoreciera su continuidad en el cargo, por alguna razón desconocida. En algunos períodos consta escasa, incluso nula, remuneración económica por su trabajo, a pesar de los ingresos que los éxitos de la formación supusieron para la Sociedad. También se aprecia una lucha constante entre el aspecto recreativo y el artístico musical del Orfeón Unión Orensana; aunque no se trate de un hecho que afectase únicamente a Vide, resulta innegable.

⁵⁶³ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1961-1969*, 101, 17 de mayo de 1961. AOUO-A; *Ibíd.*, 135, 27 de septiembre de 1962.

Otro aspecto, aunque parezca anecdótico, sucede alrededor del depósito del piano, que el Gobernador Militar facilita a la Sociedad y esta, evidentemente con su conocimiento, cede al director para que lo lleve a su domicilio. Una vez abandonada la dirección en 1940, el piano no es devuelto a la Sociedad, ni parece que esta lo reclamara, pero sí lo hizo al finalizar el último período de dirección. Quizás se debiera a la jubilación del director y al cese de su actividad (en 1956 tendría 63 años, si bien siguió ejerciendo docencia en el Instituto de Enseñanza Media y en la Escuela Normal de Maestros con posterioridad) o bien a que la relación con la directiva de la Sociedad se rompiera de forma abrupta.

Una vez finalizado su trabajo como director artístico, Vide no parece constituir un referente para la Sociedad a la que sirvió tantos años. De hecho, apenas se cuenta con él en las Semanas Culturales, más allá de su continua aparición junto a la figura de Otero Pedrayo.

En lo que se refiere al repertorio preferido por el compositor, se observa la predilección por ciertas obras, compartida, en ocasiones, por la tradición de la agrupación que dirigía. Así, en los programas del Orfeón del Centro Gallego de La Habana se encuentran habitualmente clásicos de la polifonía coral gallega (*Negra sombra* de Montes y *Alborada* de Veiga), al igual que piezas de la misma categoría compuestas por Vide (*Morriña* y *A yalma triste*) y Berges (*De Ruada-Farruquiña*), a las que habría que sumar obras del orfeonista, director y compositor De Rillé (*Vals de los sueños* y *Adiós al recluta*). De ellas, *Negra sombra* y *Vals de los sueños* pertenecían al repertorio del Orfeón Unión Orensana de la época previa a su marcha a Cuba, por lo que es probable que los conociera como cantor e instructor o, incluso, dirigiera (de lo que existe constancia en el caso del *Negra sombra*).

También era habitual la presencia en la agrupación orensana de obras de De Rillé tales como *Vals de los sueños* (también interpretado por el Orfeón de La Habana) y *Las Mariposas*, que Vide empleó incluso en la década de los cincuenta junto a antiguas piezas del repertorio del Orfeón Unión Orensana, entre ellas, *El regreso a la Patria* de Monasterio. Igualmente perteneció al repertorio del Orfeón Unión Orensana *Grandeza de Dios* de Beethoven, que utilizó en alguna actuación puntual.

En lo que se refiere a la música religiosa, parecen ser una constante el responso *Libera me, Domine* de Varela Silvari, que debió interpretar como orfeonista bajo la dirección de Florián Coba. También herencia del Orfeón es la elección de la misa *Hoc est Corpus meum*, de Perosi, repertorio al que habría que sumar sus propias composiciones para coro de voces iguales.

Esta misma misa de Perosi fue escogida por Vide para celebrar la festividad de Santa Cecilia con el Orfeón en la iglesia de Santa Eufemia del Centro entre los años 1951 y 1953, según consta en los programas de mano,⁵⁶⁴ y en 1950, en prensa (si bien en este caso especifica que se trata de la misa segunda de Perosi, lo que extraña al tratarse de una obra para coro mixto).⁵⁶⁵ En el año 51 se incluye la *Plática por el docto P. Franciscano Rdo. Padre Guillén*, amigo personal de Vide (y dedicatario de uno de los *Gozos a San Francisco de Asís*). La relación con los franciscanos venía de lejos, tanto por parte del compositor como por parte de la agrupación, ya que el Orfeón cuenta con su propio mausoleo de directores en el cementerio de San Francisco.

III.7 El coro Amigos del Maestro Vide

Los últimos años corresponden a la época del retiro del compositor, a partir de inicios de los años sesenta. Cuando abandonó definitivamente la dirección del Orfeón Unión Orensana, fueron muchos los cantores que lo acompañaron; se trataba de un grupo de hombres que igual podían salir a la taberna que reunirse para cantar. Se llamaron a sí mismos Amigos del Maestro Vide o, indistintamente, Amigos del Orfeón y, según consta en las fotos que se conservan y en las crónicas de los componentes del coro, eran apenas veinte voces. En esa formación también se encontraban sus hijos, Pepe al órgano, «Antonio en la cuerda de bajos y Ramón en la de segundos».⁵⁶⁶

Con anterioridad a este período o simultáneamente a la participación en el Orfeón Unión Orensana, Vide promocionaba cantar en actividades de tipo menor con el Coro de Amigos, en las novenas de la parroquia de la Trinidad, actos religiosos en Santa Eufemia del Centro o de los Franciscanos.⁵⁶⁷ Esta actividad fue continuada en el tiempo, si bien la prensa recoge escasa información de sus actuaciones, lo cual es lógico si se considera el carácter no oficial del coro. Así, en 1948, un «coro que dirige el Maestro Vide» cantó la Misa del Gallo en la iglesia de los Franciscanos; veinte años después, en la Capilla del Cuartel de San Francisco, y con ocasión de la festividad de la Inmaculada Concepción, «un grupo de amigos del maestro Vide,

⁵⁶⁴ AMV.

⁵⁶⁵ «El domingo celebraron los músicos orensanos la festividad de Santa Cecilia», *La Región*, 28 de noviembre de 1950, 2.

⁵⁶⁶ José Fernández García (hijo de José Fernández Vide), en carta al autor, 3 de septiembre de 1999.

⁵⁶⁷ Albino Núñez Rodríguez, en conversación telefónica con el autor, 20 de abril de 2021.

interpretaron varios motetes en destacados pasajes de la Santa Misa». ⁵⁶⁸ Hay datos, incluso, de 1975, aunque todo apunta a actuaciones posteriores con los veteranos del Orfeón. Algunos de estos cantores actuaban tanto en la agrupación de Vide como en otra de Enrique Rey, de estilo similar y con la que se superponían actuaciones. ⁵⁶⁹

Entre las obras de su repertorio contaban con la misa *Hoc est Corpus meum* de Perosi (la que cantaban anteriormente en la misa de la Merced, tras abandonar paulatinamente la de García —sin más datos— y la de César Chiesa *Laudabilis Virgo*, que cantaban en la cárcel desde, al menos, 1947), ⁵⁷⁰ motetes y los *Gozos a San Francisco de Asís*. De esta temática existen varias versiones, dadas las excelentes relaciones que Vide mantuvo con el convento de San Francisco, así como la cantidad de ocasiones en las que actuó allí.

La misa de Perosi *Hoc est Corpus meum* la cantaron en la prisión al menos desde 1950, dándose la circunstancia de que participaban reclusos incorporados al coro, integrado por orfeonistas. ⁵⁷¹ Según la visión del compositor, se debería primar la participación de los presos, entre los que «se acoplan elementos de la calle, que se prestan a ello desinteresadamente». ⁵⁷² Una vez jubilado el compositor, la agrupación continuó interpretando la misa de Perosi en la prisión ⁵⁷³ con el apoyo del Orfeón, «que se complace en invitar a los antiguos y veteranos orfeonistas a la asistencia (...) al ensayo de la misa de Perosi *Hoc est Corpus meum* (...) bajo

⁵⁶⁸ «En honor de la Patrona de Infantería», *El Pueblo Gallego*, 10 de diciembre de 1968, 12.

⁵⁶⁹ «Sociedad», *La Región*, 9 de abril de 1950, 2. El informante recuerda cantar con Rey los domingos como entretenimiento. Albino Núñez Rodríguez, en conversación telefónica con el autor, 20 de abril de 2021.

⁵⁷⁰ «La vida en la provincia. La fiesta de la Merced en la Prisión Provincial», *La Región*, 25 de septiembre de 1947, 3. La noticia recoge que se interpretó al final una *Salve popular*, probablemente la encontrada, bajo el mismo título, en el archivo del compositor.

⁵⁷¹ «La fiesta de la Merced en la Prisión Provincial», *La Región*, 26 de septiembre de 1950, 4; «Diario de Orense. Fiesta de La Merced en la Prisión», *El Pueblo Gallego*, 26 de septiembre de 1962, 15; «Diario de Orense. La fiesta de La Merced en la Prisión», *El Pueblo Gallego*, 25 de septiembre de 1963, 15.

⁵⁷² F. [Francisco] Álvarez Alonso, «Sobre la marcha. El maestro Vide y el Orfeón Unión Orensana», *La Región*, 20 de diciembre de 1952, 4.

⁵⁷³ R. «La fiesta de la Merced en la prisión», *La Región*, 25 de septiembre de 1968, 6; «La ciudad. Ayer se celebró el día de Ntra. Señora de la Merced», *La Región*, 25 de septiembre de 1969, 12; «Actos celebrados en la prisión provincial en honor de la Virgen de la Merced», *Faro de Vigo*, 25 de septiembre de 1971, 22.

la dirección del maestro Vide»,⁵⁷⁴ con acompañamiento al órgano de su hijo Pepe.⁵⁷⁵ Se encuentran noticias similares posteriormente.⁵⁷⁶



Fig. 76. Vide con un grupo de cantores en la Prisión Provincial. Sin datar. AMV

La participación en la misa que abría la Semana Cultural del Orfeón, cantada en la parroquia de Santa Eufemia del Centro y coincidente con la festividad de Santa Cecilia, fue, también, una constante para los cantores veteranos.

⁵⁷⁴ «Próximo comienzo de la Semana Cultural del Orfeón Unión Orensana», *La Región*, 14 de noviembre de 1968, 3; «Programa de actos de la Semana Cultural del Orfeón Unión Orensana», *Faro de Vigo*, 12 de noviembre de 1968, 19.

⁵⁷⁵ «Comienzo, mañana, de la Semana Cultural del Orfeón U. Orensana», *La Región*, 16 de noviembre de 1968, 3.

⁵⁷⁶ «Orfeón Unión Orensana», *La Región*, 11 de noviembre de 1969, 6; «Los reclusos son: 45. Ayer fiesta de la Merced en la prisión», *El Pueblo Gallego*, 25 de septiembre de 1975, 18.



Fig. 77. Vide dirigiendo a los veteranos del Orfeón en Santa Eufemia, con su hijo Pepe al órgano. Sin datar. AMV

En el período final de su vida, comienzan a escasear las apariciones del compositor en actos públicos al frente de esta agrupación. Una de las pocas de las que tenemos constancia fue su participación en la misa de Santa Cecilia organizada por el Orfeón en la iglesia de Santa Eufemia del Centro en el año 1970.⁵⁷⁷ Junto al órgano, Vide cantó, como antiguo director y con otros jubilados de la coral, la misa de Perosi. El reconocimiento de Vide en esos momentos era tan elevado en la ciudad que ese aparentemente sencillo acto provocó todo un artículo en la prensa local, bajo el metafórico titular de «Santa Cecilia no se ha jubilado».⁵⁷⁸

Vide siguió dirigiendo la misa de Santa Cecilia en años sucesivos,⁵⁷⁹ incluso en 1973, cuando el compositor contaba 80 años de edad. En relación con esto, la prensa local recogía

⁵⁷⁷ «La Semana Cultural del Orfeón», *Faro de Vigo*, 14 de noviembre de 1970, 19.

⁵⁷⁸ «Entre ellos, como director y maestro, D. José Fernández Vide. Saben nuestros lectores que el Maestro Vide se ha jubilado ya. Después de sus bien pasados años setenta, bien hubiera parecido que su actividad profesional hubiese pasado al archivo. Pero, gratamente, no es así. Ahora ejerce como aficionado. Estoy seguro de que a Vide no se le podía pasar desapercibida la festividad de la Santa Cecilia, ya que para él no es sólo la abstracta Santa patrona de los músicos, sino que le guarda una especial e íntima veneración [...] // Ahora, como un rito anual, los veteranos, los afectuosos «viejas glorias» del Orfeón, vuelven al coro de la iglesia a cantarle a Santa Cecilia. Allí, como si “desentonasen”, algunos jóvenes. Es la herencia de Vide, del viejo músico orensano que ahora y cada año nos enseña a los jóvenes a saber amar lo que a la música se debe y lo que el oficio ha sabido dejarnos para consuelo, para íntimo gozo y para espiritual veneración». AMV.

⁵⁷⁹ «Se inicia hoy la Semana Cultural del Orfeón», *Faro de Vigo*, 20 de noviembre de 1971, 23.

que dirigió la misa de Perosi en Santa Eufemia del Centro, «por el alma de los directores, directivos, orfeonistas y socios fallecidos».⁵⁸⁰

Conclusiones sobre la música coral

En lo relativo a aspectos musicales, sorprende que un Vide maestro absoluto en la composición y dirección de coros de voces iguales (con experiencia en orfeones de hombres y coros femeninos) luchara en los períodos en los que ejerció la dirección del Orfeón Unión Orensana por la consecución de una masa coral de voces mixtas.

Del conocimiento de estas agrupaciones habla su capacidad a la hora de adaptar el repertorio de sus grandes obras orfeonísticas, pensadas para coro de voces iguales, a coro mixto a seis, o más, voces. Partiendo de una agrupación de hombres exclusivamente, y ya de por sí numerosa, adapta las obras a coro mixto sin prescindir, en lo esencial, de lo ya escrito para voces masculinas; hay que tener presente que sus cantores leían poco (o nada) y que la lucha para que estudiaran solfeo fue una constante en una Sociedad que, según recogen las actas, impartía clase de música a orfeonistas e hijos de socios. Al tener los cantores las obras aprendidas de oído, y memorizadas, realizar cualquier cambio en el movimiento de las voces no debió resultar sencillo; por ello, Vide se vio obligado a recurrir a la textura polifónica entre hombres y mujeres, con *divisis* entre estas. Más que arreglar o versionar las obras de orfeón para coro mixto, añadió voces femeninas sin perder, en esencia, el movimiento original de las voces graves.

La forma de incluir progresivamente mujeres en la formación desvela cierto carácter pedagógico (hacia el público) y pragmático (dividiendo el concierto en una parte a voces mixtas y otra a voces de hombre, aprovechando repertorio previo para esta formación). No debió ser una tarea sencilla en su época, por más que se justificara con la inclusión de obras de la polifonía clásica sacra (habitual en los orfeones decimonónicos, seguramente a través del empleo de falsetistas), al tener que superar los estereotipos sociales del momento (ante la participación de la mujer en actividades de esta índole), así como un uso de voces mixtas ligadas en su ciudad, por tradición, a los coros gallegos (coros folclóricos que interpretaban repertorio de raíz tradicional). De hecho, el establecimiento definitivo de la agrupación a voces mixtas coincide con el último período de su dirección, ya en los años cincuenta, si bien no parece haberse hecho

⁵⁸⁰ «Noticias breves. Hoy, apertura de la Semana Cultural del Orfeón», *El Pueblo Gallego*, 18 de noviembre de 1973, 18.

oficialmente efectivo, según se desprende de la lectura de las actas de la Sociedad y de las notas de prensa, hasta algunos años después.

Otra cuestión que surge de este estudio se refiere al repertorio, lo que afecta tanto a la composición de obras nuevas (sea para esta agrupación, sea para la que dirigió en el Centro Gallego de La Habana) como al empleo, más o menos continuado, de cierta compilación de su preferencia (por lo que parece tras analizar los programas, coincidente con la empleada por otros directores). En cuanto a las composiciones propias, el estudio de las fechas pone en evidencia la existencia de coincidencias con momentos destacados de las agrupaciones mencionadas, aunque en el caso de las versiones para coro mixto de obras concebidas originalmente para coro de voces masculinas, la costumbre del compositor de reflejar en portada la fecha de la composición original no facilita el seguimiento del proceso compositivo (si bien cierta aproximación es posible a partir de lo reflejado en prensa).

Las obras para coro de hombres y agrupación de pulso y púa se compusieron tras la victoria de la Rondalla del Centro Gallego en el Certamen de Estudiantinas celebrado en marzo de 1926. Tanto en la *Serenata de amor* (1927) como en la *Serenata romántica* (sin datar, probablemente del mismo año, a tenor de las informaciones de prensa), Vide pudo contar con los tenores solistas del Orfeón del Centro Gallego, mientras que *La Tropical* (1927) se limita a la participación de la masa coral.

Además de estas, destacan las compuestas para el Orfeón del Centro Gallego a cuatro voces iguales sin acompañamiento, sean para el Coro Típico o para el Orfeón (en ocasiones no queda claro el destinatario) o, quizás, indistintamente para ambas agrupaciones (que podrían compartir miembros). Así, *Morriña* (1925) habría sido compuesta al poco de hacerse cargo de la dirección en La Habana. Por su parte, *A yalma triste*, *Alaláas*, *Miña nai!*, *Enseñáchesme a querer* y *Saudade* (1930) coinciden con el año en que alcanzó mayores éxitos en Cuba y con su nombramiento como director del Conservatorio del Centro Gallego. *Salayos* es la última pieza datada compuesta en La Habana, aunque, dadas sus características, podría haber sido concebida para coro gallego y no para orfeón, doblando las mujeres las voces del tenor 1º a octava.

El *Canto de arrieiro* (1932) corresponde a su vuelta a Ourense y período de dirección del Orfeón Unión Orensana. Originalmente compuesto para voces mixtas, fue empleado en el festival en el que se representó en Ourense la zarzuela *Proba d'amor*, un intento más de Vide por integrar voces de mujer en la agrupación.

Al último período de dirección del Orfeón corresponden las transcripciones de obras anteriores para voces iguales (inicio de los 50) y las versionadas a voces mixtas (posteriores a junio de 1952). Así, adaptó a voces iguales y con acompañamiento pianístico la *Serenata romántica* (adaptada desde la concebida en La Habana, con Enrique Rey como solista, a inicios de la década de los cincuenta) y *La Tropical*. Tras la incorporación a la formación de voces femeninas, Vide versionó para la agrupación *Saudade* (incorporada en ese mismo 1952) y *A yalma triste* a voces mixtas (de la que hay referencias en 1953) y compuso la amplísima *Salve Rosalía* (estrenada en 1954).

Una vez abandonada la dirección del Orfeón, el compositor regresó a la dirección de coros de hombres, con su Coro de Amigos, para los que compondría *Señor san Amaro* (1957), en versiones a tres y cuatro voces, además de recuperar el repertorio más asequible del Orfeón (*Miña nai!* a tres voces, por ejemplo). A estas composiciones habría que sumar las correspondientes al repertorio religioso pensado para voces graves, como el *Tantum ergo* de 1918, y el correspondiente a la posguerra y años 40, compuesto para el Coro de la Santísima Trinidad y similares de voces iguales de mujer (*Bendita sea tu pureza*, villancico *Ahí van os Reyes Magos*, *Cor Jesu flagrans*, los *Tantum ergo* de 1940, 1941 y 1942, *O Sacrum, Panis Angelicum* y *Villancico Pastoril*). Debió crear específicamente para los Amigos el *Ave María* (1957), *Tantum ergo* (1961), *Villancico ô Neno Xesús* (1962), *A Belén camiña* (1964), *Pol-os outeiros* (1966) y el responso *Libera me, Domine* (1971). Los *Gozos a San Francisco de Asís*, tanto en la versión de 1951 como la de 1961, pertenecerían al repertorio del Coro de Amigos, ya que, pese a que la fecha del primero pertenezca al último período de dirección del Orfeón Unión Orensana, por lo que parece, era interpretado por orfeonistas voluntarios y no por la masa coral institucional.

En cuanto a otras piezas, a pesar de los problemas armónicos que darían al ser ejecutados por voces iguales, en las partes sueltas encontradas en el archivo del compositor parece recogerse la intención de que *Camiñando pra Belén* (1956), *Arrorrou* (1960) y *Non dorme o Neno* (1966) fueran concebidas para voces graves. Quedarían sin situar las versiones a cuatro voces de hombre y a cuatro mixtas de la no datada *Se chover, deixa chover*. Extraña la relación entre ambas, dado que se trata de la misma música cambiando la tesitura de las voces (de tenores 1.^{os}, 2.^{os}, barítonos y bajos a, en idéntico orden descendente, tenores, tiple 1.^{as}, 2.^{as} y bajos), lo que no responde a la práctica habitual de Vide a la hora de arreglar desde originales a cuatro voces de hombre a varias mixtas; en todo caso, la compuesta para voces graves es, sin duda, anterior. La conducción de las cuatro voces de la también sin datar *Alalá de Pontevedra* no

establece con claridad si se dirige a coro mixto o de voces iguales. Se considera fuera del estudio *Panadeiriñas de Cea* (1944), compuesta para Os Enxebres da Troya en el momento en que el coro gallego Os Enxebres se integra en la sociedad cultural del barrio orensano de A Ponte.

En definitiva, las fechas de composición y arreglo demuestran la pericia de Vide a la hora de componer para las agrupaciones que tenía a mano, así como su oficio a la hora de reutilizar la misma obra en diferentes circunstancias y formaciones, dando lugar a arreglos diversos, estrictamente vocales o con acompañamiento de agrupación de pulso y púa, piano u órgano. En la dirección ejercida por Vide, tanto del Orfeón del Centro Gallego de La Habana como del Orfeón Unión Orensana, se observa la presencia de obras de composición propia que, en el caso de la más repetida, *Morriña*, excede de las épocas en que estuvo activo como director. Hasta el momento de su jubilación, no se encuentra representación de sus obras en el repertorio escogido por los directores que le sucedieron, siendo después, prácticamente testimonial y referido, sobremanera, a *Morriña*.

III.8 Pianista acompañante de repertorio lírico

Es indudable que la experiencia en el café cantante proporcionó a Vide una sólida destreza a la hora de enfrentarse a las tareas de pianista acompañante de música lírica. No se han encontrado datos de los cantantes a los que Vide acompañó en sus inicios, aunque es de suponer que no rechazaría este trabajo cuando, ocasionalmente, se le ofreciera.

Tras su marcha a Cuba, la prensa recoge su dedicación a esta actividad, acompañando a figuras de desigual categoría. El 21 de marzo de 1925, a poco de establecerse Vide en La Habana, el Centro Gallego celebró en el Teatro Nacional un festival homenaje a la «excelsa soprano gallega María Isaura» (Villaoz); actuó el barítono (José Álvarez) Abella, las secciones de Declamación del Centro Gallego y de la Agrupación Artística Gallega, además del Orfeón y la Rondalla del Centro Gallego,⁵⁸¹ que dirigía Vide. Si bien no consta acompañamiento del compositor al piano (ni de ningún otro), la foto encontrada en el archivo familiar parece orientar en ese sentido.

⁵⁸¹ Antonio Pereira, «Sociedades Gallegas», *Galicia: revista semanal*, 22 de marzo de 1925, 13.



Fig. 78. María Isaura Villaoz. Sin datar. AMV⁵⁸²

Así, en un programa de 1927 se le encuentra como pianista acompañante de diversos solistas del Orfeón del Centro Gallego, interpretando un repertorio variado que, entre errores e imprecisiones, no aporta apenas datos:

Romanza, por el tenor del Orfeón señor Marcelino P. del Llano, acompañado al piano por el maestro señor J. Vide (...). Melodía gallega por el tenor señor Nicolás Blanco. *El Pobre bolero*, por la señorita Estela Herrera y el tenor señor Blanco,

⁵⁸² AMV. A mano, aparece la leyenda: «Para mi buen amigo y paisano el gran maestro Vide. Afectuoso recuerdo de Mary Isaura Villaoz».

acompañados al piano por el señor Vide (...). *A la luz de la luna*, canción de J. Pallás.
Mi tierra, jota de Guerrero, cantada por el tenor señor Miguel Gervolés.⁵⁸³

Resulta frecuente encontrar a Vide acompañando al tenor solista del Orfeón, Miguel Gervolés, en diferentes entornos, no solamente en el Centro Gallego.⁵⁸⁴ En alguna ocasión, Gervolés y Vide comparten cartel con la soprano Maruja González.⁵⁸⁵ Vide acompañó también a José Rial y a otro solista del Orfeón, Marcelino Pérez,⁵⁸⁶ así como al tenor vasco Valentín Urrestarazu,⁵⁸⁷ que desempeñó el papel de Manuel en el estreno de la zarzuela *Miñatos de vran*. Por la cantidad y calidad de sus actuaciones, Urrestarazu y Gervolés podrían haber sido los de mayor nivel musical. Desgraciadamente, los periódicos apenas recogen los programas interpretados, más allá de mencionar algunos títulos menores, correspondientes a canciones antillanas e hispanoamericanas, romanzas y arias. Dado que Vide compuso en La Habana la canción para voz y piano *¡Que tarde tan meiga!* y las dos zarzuelas, se suponen interpretaciones de esta balada y de alguna de las romanzas de las zarzuelas, escogidas según las tesituras de los cantantes a los que acompañaba.

Durante la Guerra Civil, Vide participa en algunos conciertos benéficos en los que retoma su papel de pianista acompañante, si bien no se han encontrado excesivos datos, probablemente debido a la escasa oferta cultural por mor de las circunstancias. Así, en 1938 acompaña a «la eminente soprano Carmucha Seoane» en un festival organizado por el Destacamento del Regimiento Infantería Zaragoza n.º 30 a beneficio del soldado, interpretando *Las Hilanderas*

⁵⁸³ «Sociedades españolas. Del Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 9 de septiembre de 1927, 22.

⁵⁸⁴ «Sociedades españolas. Regias fiestas celebrará la patriótica Asociación Española Integral», *Diario de la Marina*, 6 de enero de 1928, 22; «Sociedades españolas». Centro Valenciano», *Diario de la Marina*, 22 de enero de 1928, 25; «Sociedades españolas. El M. I. Centro Gallego de La Habana se dispone a celebrar la grata fecha de su fundación», *Diario de la Marina*, 7 de febrero de 1928, 23; «Sociedades españolas. El concierto de anoche en el Muy Ilustre Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 20 de agosto de 1928, 20; «Sociedades cubanas», *Diario de la Marina*, 24 de agosto de 1928, 20; «Sociedades españolas. Las de Rafael María de Labra y su gran labor», *Diario de la Marina*, 11 de septiembre de 1928, 20; «Sociedades Españolas: fueron repartidos los Diplomas a los educandos del Gran Plantel Concepción Arenal del Centro Gallego de La Habana», *Diario de la Marina*, 17 de septiembre de 1928, 21; «Sociedades españolas. Juveniles de Cuba y España en el Imperio», *Diario de la Marina*, 3 de octubre de 1928, 22; «Sociedades españolas. Velada de los de Ortigueira», *Diario de la Marina*, 23 de noviembre de 1928, 4; «Sociedades. Magnífica velada será la del Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 22 de noviembre de 1929, 4.

⁵⁸⁵ «La fiesta de la coronación de la Reina de Galicia será brillante», *Diario de la Marina*, 27 de mayo de 1929, 24.

⁵⁸⁶ «Resultó un acto solemne y brillante el reparto de premios y la apertura del curso en el plantel Concepción Arenal del Muy Ilustre Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 13 de septiembre de 1926, 14, 21

⁵⁸⁷ «Sociedades españolas. Regias fiestas celebrará la patriótica Asociación Española Integral», *Diario de la Marina*, 6 de enero de 1928, 22; «Sociedades españolas. El M. I. Centro Gallego de La Habana se dispone a celebrar la grata fecha de su fundación», *Diario de la Marina*, 7 de febrero de 1928, 23.

de Serrano, «Plegaria» de *Tosca* de Puccini y *La Marchenera* de Moreno Torroba. Se da la circunstancia de que en la variada función actuó como responsable del movimiento escénico Luis Madriñán, que coincidiría con Vide en otros muchos proyectos (*La santa de Aguas Santas*, la reposición en Ourense de *Miñatos de vran...*) y que ostentó la presidencia del Orfeón Unión Orensana en el período de posguerra.⁵⁸⁸

En cualquier caso, la participación del compositor en esta función y otras similares, semeja ser anecdótica. Seguramente, el Vide de esta época orientó su trabajo hacia otros derroteros (clases particulares, dirección de agrupaciones corales) y no hacia la labor de pianista acompañante, que podría ejercer de forma intermitente siempre que se le precisara. De hecho, relacionado con ello, en este período solamente compuso dos piezas líricas, *Desengano* y *¡¡Cantan os galos...!!*, y, por lo que parece, ambas fueron creadas para ser presentadas a concursos de composición.

Finalizada la Guerra, inicia sus colaboraciones con Enrique Rey Lorenzo, persona ligada al Centro Parroquial de la Santísima Trinidad, instructor de la cuerda de tenores del Orfeón y excelente tenor. Consta intervención con Vide al piano, interpretando *Suspiro del Moro* de Chapí, *Viejo amor* de Asensi, *Un adiós a Mariquiña* de Castro «Chané» sobre letra de Curro Enríquez y *A Granada* de Álvarez.⁵⁸⁹ Aunque no aparece ninguna de las grandes baladas de Vide, se hace patente su interés por Castro «Chané» y Curros, cuyo recuerdo, como ya se ha visto, influyó en el compositor durante su estancia en Cuba.

Enrique Rey llegó a desempeñar papeles de tenor solista en el Orfeón Unión Orensana, así como un papel activo al incorporar voces de mujer para la participación en el Concurso de Orfeones celebrado en Lugo en 1952. Afincado posteriormente en Vigo, al menos desde 1956,⁵⁹⁰ ostentó la dirección artística del coro de la ONCE (él mismo era invidente desde los 24 años) y el cargo de presidente honorario de la Federación Coral Galega (FECOGA). En entrevista con ocasión de la presentación en público del coro de la ONCE de Vigo, Rey divide el repertorio de la agrupación en sacro y gallego, citando en el primer grupo a Victoria, Iruarrizaga y Otaño y, en el segundo, a Jaunsarás, Berges y Vide. De esta manera, ratifica su compromiso tanto en el ámbito coral como con el Orfeón Unión Orensana y, por supuesto, con Vide.

⁵⁸⁸ «Información local y provincial. Teatro Losada», *La Región*, 3 de marzo de 1938, 3

⁵⁸⁹ «Mañana en el Teatro Losada. Gran función organizada por los Jóvenes de Acción Católica», *La Región*, 18 de junio de 1943, 3.

⁵⁹⁰ «Ciegos y modistas festejaron a Santa Lucía», *El Pueblo Gallego*, 14 de diciembre de 1956, 4.



Fig. 79. Enrique Rey Lorenzo. Sin datar. AMV⁵⁹¹

Años después, Rey aparece «acompañado al piano por J. Vide (hijo)»,⁵⁹² de forma que Pepe sustituye paulatinamente a su padre no solo en su función de pianista acompañante, sino también como integrante de la orquesta Vide.⁵⁹³ Aun así, Enrique seguirá apareciendo junto a Vide en grandes ocasiones.

A partir de 1949 se abre la época de colaboración de Vide con la actriz y cantante Maruxa Villanueva, quien llegó a Santiago de Compostela en ese mismo año «para estudiar el teatro gallego y el ballet regional», con vistas a fomentar dichas actividades en Sudamérica.⁵⁹⁴ María Isaura Vázquez Blanco, conocida como Maruxa Villanueva (1906-1998), emigró a Argentina en 1926, donde desarrolló una destacada labor artística y también de activismo político con los

⁵⁹¹ A mano, detrás de la foto, aparece: «En fechas memorables se avivan los afectos; por eso no quiero que pase este día de su Santo sin que recibas de tu amigo el más ferviente deseo de que seas y lo pases muy feliz. Enrique (rúbrica). Orense 19-3-1951.

⁵⁹² «Fiesta conmemorativa del Centro de los Jóvenes de A.C. de la Santísima Trinidad», *La Región*, 5 de mayo de 1948, 4.

⁵⁹³ «Más sobre la verbena de la Prensa», *La Región*, 7 de septiembre de 1951, 4.

⁵⁹⁴ «Santiago», *La Noche*, 26 de julio de 1949, 2.

galleguistas exiliados. Como decíamos, volvió a Ourense en el año 1949 y realizó actuaciones en toda Galicia; sin embargo, en 1958, regresó a Buenos Aires y no se estableció definitivamente en Galicia hasta 1962; desde 1971 fue responsable del Museo Casa de Rosalía.⁵⁹⁵

Probablemente, Villanueva conoció a Vide en 1949, aunque podrían haber tenido conocimiento con anterioridad a través de Manuel Fernández Vide, hermano del compositor (tal y como refleja la carta del poeta Avelino Díaz con ocasión del estreno de la canción *Gratitude*, de cuya letra era autor). Además, era amiga del poeta orensano Eduardo Blanco Amor, persona conocida de Vide (y de quien tomaría textos para su canción *¡¡Cantan os galos...!!* y la coral *Arrorrou*). La cantante frecuentaría en Ourense, además, los círculos de Ramón Otero Pedrayo, al que conoció previamente en Argentina, ambientes a los que también pertenecía el compositor.



Fig. 80. Maruxa Villanueva. Sin datar⁵⁹⁶

⁵⁹⁵ Andrés Pociña y Aurora López, *Conversas con Maruxa Villanueva na Casa de Rosalía* (A Coruña: Hércules, 1995).

⁵⁹⁶ *Ibid.*, 9.

En su estancia en Galicia a partir de 1949, Villanueva, junto a su marido, el comediógrafo Manuel Daniel Varela Buján, participó de la excursión que la sociedad cultural Posío, Arte y Letras realizó al monasterio de Oseira (Ourense). Tras la excursión, recalaron en el Casino de Carballiño, donde la actriz y soprano interpretó varias piezas acompañada al piano por Vide.⁵⁹⁷ Considerando las aportaciones presentes en la revista *Posío*, pertenecerían a la sociedad, entre otros, los escritores Ramón Otero Pedrayo, José Luis López Cid, Teodoro López Sanmartín, Javier de Burgos, Augusto Casas, el director del Museo Arqueológico de Ourense Basilio Osaba y Ruiz de Erenchun, el investigador Xesús Ferro Couselo, el médico Cristino Bravo Mateos y la poetisa Matilde Lloria, además del propio Vide.⁵⁹⁸



Fig. 81. Matilde Lloria con Josefina Bustamante, esposa de Ramón Otero Pedrayo. Sin datar⁵⁹⁹

Dos meses después, en el teatro Losada se presentará «al público orensano por primera vez, la gran actriz y cantante gallega, que tantos triunfos ha obtenido en América del Sur, Maruja Villanueva (...). Le acompañará al piano el maestro Fernández Vide»,⁶⁰⁰ actuando en

⁵⁹⁷ «La excursión de Posío, Artes y Letras a Oseira», *La Región*, 13 de julio de 1950, 2.

⁵⁹⁸ *Posío, Arte y Letras* 3- 4-5 (1951).

⁵⁹⁹ AROP. <http://arquivo.galiciiana.gal/arpadweb/es.ga.36057.afp/es/consulta/registro.do?control=ADGD20160011722> En la biblioteca del escritor se encuentra el libro *Camino del Cántico*, de Lloria, dedicado «A Don Ramón Otero y distinguida esposa con absoluta humildad poética. [Rúbrica] Septiembre 1949».

⁶⁰⁰ «Orense al día. Teatro Losada», *La Región*, 16 de septiembre de 1950, 2.

los descansos el monologuista Julio Borrajo,⁶⁰¹ que provenía de Coral De Ruada. Villanueva también participó en programas de radio, como el ofrecido en Radio Vigo.⁶⁰²

El 12 de diciembre de 1951 se celebra un magno concierto con Os Enxebres da Troya, dirigidos por Juan García (Boente), en el que participaron como invitados Maruxa Villanueva, Enrique Rey «y el pianista y compositor D. José Fernández Vide».⁶⁰³ En el programa del recital se ejecutaron, en este orden, *Canto de Arada* (alalá), popular armonizado por Maruja Iniesta, interpretado por Maruja Villanueva; *Doces Galeguiños Aires (o adiós do emigrado)*, con música de Alejandro Gutiérrez del Barrio sobre música de Maruxa Villanueva, interpretado por Enrique Rey; *Bágoas de nai*, música de José Barreiro sobre letra de Avelino Díaz, interpretado por Maruxa Villanueva; la *ribeirana* bailada *A veiriña do mar* y *Airiños de Pontevedra* de Luis Sancho y Tafall, a cargo de Os Enxebres. La segunda parte la abrió de nuevo Villanueva, cantando *Desengano*, de Vide, sobre letra de Curros Enríquez (concretamente, extraída de *A Virxe do Cristal*), seguida del baile de una muiñeira y una nueva interpretación de la cantante, *Rosalía!*, música de Barreiro sobre letra de la propia Villanueva. A su vez, Os Enxebres da Troya interpretaron «una selección de sus cantos populares y polifónicos», cerrando el acto la actuación conjunta del coro Os Enxebres y su grupo de baile junto a Villanueva, ejecutando *O rumor dos pinos*.⁶⁰⁴ Obviamente, Vide acompañó los números cantados al piano, lo que le otorga cierto protagonismo, además de lo que supuso la interpretación de su *Desengano* por parte de la atracción central del festival, Maruxa Villanueva. En todo caso, resulta innegable la importancia de García Boente y de Os Enxebres da Troya, Maruxa Villanueva, Enrique Rey y Vide en el evento.

⁶⁰¹ «Maruja Villanueva dará mañana un recital», *La Noche*, 15 de septiembre de 1950, 2.

⁶⁰² «Notas de arte», *El Pueblo Gallego*, 29 de noviembre de 1950, 2.

⁶⁰³ «Teatro Losada», *El Pueblo Gallego*, 12 de diciembre de 1951, 2.

⁶⁰⁴ Andrés Pociña y Aurora López, *Conversas con Maruxa Villanueva na Casa de Rosalía* (A Coruña: Hércules, 1995), 88.



Fig. 82. Anuncio en prensa del Festival de Os Enxebres⁶⁰⁵

Tal y como recoge el programa de mano, la dirección artística dependía de Juan García. Realmente, se trata de Juan Benigno García Boente, de quien hay varias noticias al frente de la agrupación en este 1951,⁶⁰⁶ aunque aparece fotografiado con el coro anteriormente, en 1947 (se ignora el mes)⁶⁰⁷ y 1948,⁶⁰⁸ de lo que se deduce que ejercía la dirección artística ya en esos años.

⁶⁰⁵ «Teatro Losada», *La Región* 12 de diciembre de 1951, 2.

⁶⁰⁶ «Brillante actuación de Os Enxebres da Troya», *La Región*, 27 de septiembre de 1951, 2; «El concierto de la Orquesta-Banda y del Coro», *La Región*, 19 de diciembre de 1951, 2; «El concierto mixto de ayer en el Avenida», *La Región*, 22 de diciembre de 1951, 2.

⁶⁰⁷ José Manuel Fernández Sobrino, ««Os Enxebres en el Cuartel de San Francisco en 1947», *Revista Coral De Ruada* 9 (2010), 19. La identidad del director en esta y la siguiente foto fue corroborada por Alberto Abal García, en correo electrónico al autor, 3 de enero de 2021.

⁶⁰⁸ José Manuel Fernández Sobrino, ««Os Enxebres en el Teatro Losada en 1948», *Revista Coral De Ruada* 9 (2010), 18. Puede reconocerse a Vide, de traje, *tercero a la derecha*.



Fig. 83. Os Enxebres da Troya. García Boente aparece, de traje, a la derecha. 1947



Fig. 84. Os Enxebres da Troya. García Boente aparece, de traje, en el centro. 1948

«Don Juan» era un antiguo sacerdote que renunció a su ministerio para contraer matrimonio,⁶⁰⁹ por lo que se presume que tendría grandes conocimientos musicales, lo que puede justificar la elección de un repertorio para la ocasión en el que destacan obras de muy diversa índole, todas de calidad. García Boente era, además, amigo personal de Enrique Rey⁶¹⁰ (alumno y colaborador de Vide y que desarrollaría una importante labor en el Orfeón Unión

⁶⁰⁹ José Manuel Fernández Sobrino, «Os Enxebres da Troya», *Revista Coral De Ruada* 9 (2010), 18. Dato corroborado por Alberto Abal García, en conversación con el autor, 14 de enero de 2021.

⁶¹⁰ Alberto Abal García, en correo electrónico al autor, 2 de febrero de 2021.

Orensana) y admirador del propio Vide (quien también participó en el festival). Se ignora cuándo se hizo cargo García Boente del coro, pero hasta mayo de 1947 consta dirección de David Rodríguez⁶¹¹ (que ejerció como director del Orfeón y, con anterioridad a este, de Os Enxebres; era, además, hermano de Eligio Rodríguez, director del Orfeón y miembro del sexteto Vide en su juventud). La prensa recoge la puesta en escena de «un programa completamente nuevo»⁶¹² en noviembre de 1951, por tanto, la nueva dirección debería ya estar completamente asentada.

Por su parte, Enrique Rey participó como solista con Os Enxebres (al igual que ese año lo hizo en numerosas ocasiones con el Orfeón Unión Orensana), pocos días después del festival, en una actuación benéfica con ocasión de la Campaña de Navidad,⁶¹³ en la que intervino, además, la Banda Municipal de Música, convertida en orquesta con los oportunos refuerzos.⁶¹⁴ Existe constancia de la colaboración de Rey con Os Enxebres desde, al menos, 1948.⁶¹⁵

En lo que se refiere a la pieza recogida en el programa de mano como *O rumor dos pinos*, no se han encontrado datos. Sin embargo, en el archivo de García Boente, director de Os Enxebres en esos años, se ha hallado partitura de *Queixumes dos pinos* (traducible como «gemidos de los pinos»), que podría responder a esta misma obra.⁶¹⁶ Se trata de un popurrí de piezas folclóricas altamente populares, en orden de géneros muiñeira, alalá, foliada, alborada (en realidad, jota), alalá, foliada, de repertorio habitual, para coro mixto y orquesta (solo se detallan las entradas de la agrupación y los compases de espera de los coristas). Dado que no hay noticias en el programa de que interviniera una orquesta o banda en el festival, existe la posibilidad de que fuera el propio Vide quien interpretase la reducción pianística de acompañamiento.

⁶¹¹ «Música. El concierto de Os Enxebres», *La Región*, 17 de mayo de 1947, 4.

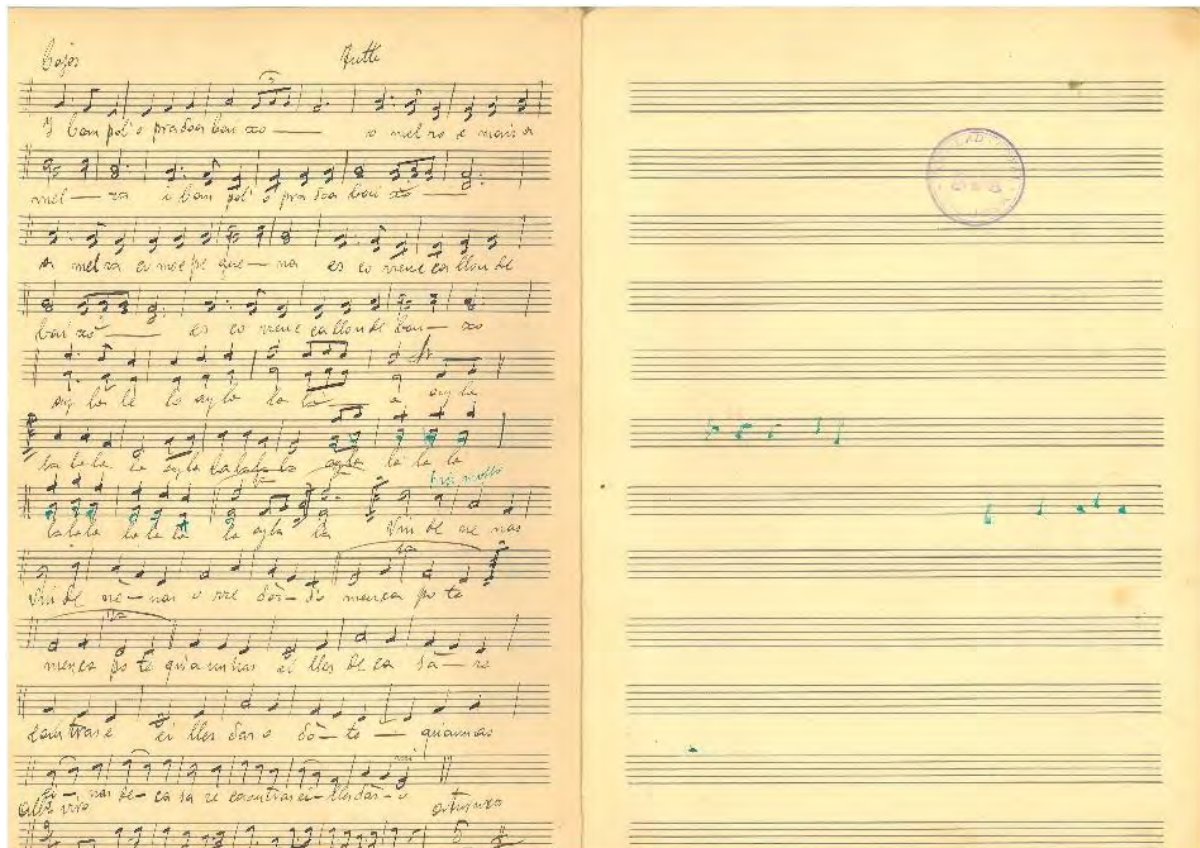
⁶¹² «Música. Hoy Concierto del coro Os Enxebres da Troya en el Losada», *La Región*, 13 de noviembre de 1948, 3.

⁶¹³ El coro recaudó la cantidad de 4.460,44 pesetas. «Gobierno Civil. Obra Benéfico-Social. Campaña de Navidad», *La Región*, 30 de diciembre de 1951, 1.

⁶¹⁴ «El concierto mixto de ayer en el Avenida», *La Región*, 22 de diciembre de 1951, 2.

⁶¹⁵ Interpretaron, entre otras piezas, *Panadeiriñas de Cea*, a cuatro voces, y *Saudade*, a cinco, ambas obras de Vide. «La Provincia. Actuación de Os Enxebres da Troya en Monforte», *El Progreso*, 14 de diciembre de 1948, 2.

⁶¹⁶ Se trata de la versión para voces. «Coro Curros Enríquez. Voces mixtas. *Queixumes dos pinos*. *Rapsodia de cantos gallegos*. Letra y música popular. Para orquesta y Banda por Santos Rodríguez Gómez, Vigo, junio 1935».

Fig. 85. Partitura de *Queixumes dos pinos*. AGB

En mayo de 1952, Villanueva y Vide actuaron de nuevo en el Liceo de Ourense, en un concierto organizado por el grupo Posío, en el que interpretaron quince canciones de «Gustavo Freire, Luis Brage, José Barreiro, Torres Creo, Maruja Iniesta, Lens Vieira, P. Luis Fernández (Espinosa), Baldomir, Paz Hermo, R. Lozano y Fernández Vide».⁶¹⁷ La preparación del recital derivó en una gira por la geografía gallega, con actuaciones en el Círculo de las Artes de Lugo,⁶¹⁸ en el Real Club Náutico de Vigo (no consta pianista,⁶¹⁹ pero sí que el concierto fue presentado por el popular actor José Rodríguez de Vicente «Joselín»)⁶²⁰ y en el Círculo Mercantil de Vigo,⁶²¹ acompañada por Yepes (sin duda, Jesús Fernández de Yepes-Cotte, pianista madrileño establecido en Vigo desde la Guerra Civil y que sería a partir de 1956, y

⁶¹⁷ «Mañana por la tarde será la inauguración del teléfono automático», *La Región*, 16 de mayo de 1952, 4.

⁶¹⁸ «Lugo. Crónica luguesa», *El Pueblo Gallego*, 27 de junio de 1952, 2.

⁶¹⁹ «Ecos de sociedad», *El Pueblo Gallego*, 28 de septiembre de 1952, 4.

⁶²⁰ Andrés Pociña y Aurora López, *Conversas con Maruxa Villanueva na Casa de Rosalía* (A Coruña: Hércules, 1995), 94

⁶²¹ «Ecos de sociedad. El brillante recital de canto ayer en el Círculo Mercantil de Vigo», *El Pueblo Gallego*, 17 de octubre de 1952, 5.

durante veinte años, primer director del conservatorio de la ciudad),⁶²² así como otra posible en Carballiño.⁶²³

Tabla 5. Programa interpretado por Villanueva en Lugo

| Círculo de las Artes (Lugo) ⁶²⁴ | | | |
|--|---|-------------------------|--|
| Parte | Título | Autor de la letra | Autor de la música |
| 1ª | <i>Alalá de Lugo</i> | Varela Buján | Popular |
| | <i>Fror nova</i> (melodía) | Arzobispo Lago González | Torres Creo |
| | <i>Un adiós a Mariquiña</i> (melodía) | Curros Enríquez | José Castro («Chané») |
| | <i>Unha vez tiveren un cravo</i> | Rosalía de Castro | Maruja Iniesta |
| | <i>Nosa gaitiña</i> (alalá) | M. Villanueva | José Barreiro |
| | <i>Malenconía (A morte de Rosalía)</i> | A. Brañas Menéndez | Lens Viera |
| | <i>Miña nai</i> | | Gustavo Freire |
| | <i>Airiños de Pontevedra</i> | Fernández Tafall | Alfonso Lois |
| 2ª | <i>Lonxe da terriña</i> (balada) | Aureliano J. Pereira | Juan Montes |
| | <i>Camiña don Sancho</i> | Romance del siglo XVI | Armonización del Padre Luis María Fernández Espinosa |
| | <i>Campanas de Bastabales</i> (alalá) | Rosalía de Castro | Anónimo |
| | <i>Os Reises</i> (villancico) | Anónimo | |
| | <i>Duerme, cariña de rosa</i> (canto de berce) | M. Villanueva | Rodolfo Lozano |
| | <i>Desengano</i> , fragmento de <i>A Virxe do Cristal</i> | Curros Enríquez | José Fernández Vide |

En Santiago, la cantante fue acompañada al piano por Ángel Brage, en el marco de un acto literario musical en el que intervino Ramón Otero Pedrayo.⁶²⁵ Al igual que en la actuación de Lugo, los compositores (y, en consecuencia, las obras, casi con toda certeza) recogidos en prensa coinciden con los interpretados: Gustavo Freire, Luis Brage, José Barreiro, Torres Creo,

⁶²² Josefa Estarque Vila, *50 años del Conservatorio de Vigo* (Pontevedra: Deputación Provincial, 2016), 21-22.

⁶²³ «Santiago», *El Pueblo Gallego*, 27 de julio de 1952, 2.

⁶²⁴ «Notas locales», *El Progreso*, 27 de junio de 1952, 2; Andrés Pociña y Aurora López, *Conversas con Maruxa Villanueva na Casa de Rosalía* (A Coruña: Hércules, 1995), 90.

⁶²⁵ «Homenaje a Rosalía y Brañas, en el Mercantil», *El Correo Gallego*, 25 de julio de 1952, 2.

Maruja Iniesta, Lens Vieira, P. Luis Fernández (Espinosa), Baldomir, Paz Hermo, R. Lozano y Fernández Vide.

Tabla 6. Programa interpretado por Villanueva en Santiago de Compostela

| Círculo Mercantil (Santiago de Compostela) ⁶²⁶ | | | |
|---|--|--|----------------------------|
| Parte | Título | Autor de la letra | Autor de la música |
| 1ª | <i>Miñ'aldeiña</i> (alalá) | Varela Buján | Armonización de M. Iniesta |
| | <i>Bágoas de nai</i> (balada) | Avelino Díaz | José Barreiro |
| | <i>Os Reises</i> (villancico) | Anónimo | Anónimo |
| | <i>O Mariscal</i> (romance) | Ramón Cabanillas | E. Paz Hermo |
| | <i>Desengano.</i> | <i>A Virxe do Cristal</i> , de Curros Enríquez | José Fernández Vide |
| | <i>Campanas de Compostela</i> | M. Villanueva | Rodolfo Lozano |
| | <i>Flor nova.</i> | Arzobispo M. Lago González | Torres Creo |
| | <i>Malenconía (A morte de Rosalía)</i> | Alfredo Brañas | Lens Viera |
| 2ª | <i>Nena das soledades</i> (balada) | Manuel Murguía | José Fernández Vide |
| | <i>Mayo longo</i> (melodía) | Rosalía de Castro | José Baldomir |
| | <i>Cantart'ei miña Galicia</i> (canto popular) | Rosalía de Castro | Eduardo Grau |
| | <i>Unha vez tiven un cravo</i> | Rosalía de Castro | Maruja Iniesta |
| | <i>Campanas de Bastabales</i> (alalá) | Rosalía de Castro | Armonización de M. Iniesta |
| | <i>Nasín cand'as prantas nasen</i> | Rosalía de Castro | Juan Antonio Moreno |

Como se puede comprobar al comparar ambos programas, la cantante otorga cierto protagonismo a las letras de su marido, el escritor Manuel Daniel Varela Buján, así como a las suyas propias, y a las musicalizaciones de su gran amiga Maruja Iniesta (soprano y pianista bonaerense). De hecho, existe cierta tendencia a abrir el concierto con letras de Varela Buján o música de Iniesta. También se observa la predilección de Villanueva por el género del alalá, que le llevó a ser conocida en Argentina como «la Reina del Alalá».⁶²⁷ Llama la atención que en la actuación de Santiago se agruparan las obras con letra de Rosalía al final del concierto,

⁶²⁶ «Esta tarde en el Mercantil hablará Otero Pedrayo y cantará Maruja Villanueva», *La Noche*, 26 de julio de 1952, 2.

⁶²⁷ Andrés Pociña y Aurora López, *Conversas con Maruxa Villanueva na Casa de Rosalía* (A Coruña: Hércules, 1995), 38.

aun siendo sus músicas tan dispares en estilo; se trata, sin duda, de un homenaje a la poetisa de Iria Flavia, villa próxima a Santiago, máximo exponente del *Rexurdimento* y símbolo del galleguismo. La mayoría del resto de letristas también pertenece a esta corriente literaria como, junto a Rosalía, Manuel Murguía (su esposo) y Manuel Curros Enríquez.

Vide aparece en ambos programas con las mismas obras: *Nena d'as soledades* y *Desengano*. La primera aparece publicada, precisamente, en la revista *Posío, Arte y Letras*, portavoz de la asociación cultural Posío y a la que pertenecían Vide y Villanueva; si consideramos la fecha de publicación de la revista, entendemos que la balada debió ser compuesta expresamente teniendo en cuenta la posibilidad de realizar esta gira, quizás planteada en la salida de la asociación Posío al Monasterio de Oseira. Además, la balada destaca al tratarse de la musicalización del primer poema escrito por Manuel Murguía, presidente de la Real Academia Galega, uno de los precursores del *rexionalismo*, esposo de Rosalía de Castro (que también aparece ampliamente en ambos programas) y, por tanto, de gran poder simbólico por su relación con los poetas del *Rexurdimento*. En cuanto a *Desengano*, resulta una musicalización de *A Virxe do Cristal* de Curros Enríquez, poeta de la emigración cubana y amigo del compositor José Castro «Chané», antecesor y referente de Vide en el Centro Gallego de La Habana; además, la leyenda de la Virgen de Cristal (*Virxe do Cristal*, en gallego) da pie al *Alalá de Vilanova* (y, por ello, al mismo canto bajo la denominación de *Alalá do Cristal*) perteneciente al repertorio del Coro Típico del Centro Gallego de La Habana y cuyo arreglo se interpretó a partir del regreso de Vide a Ourense, tanto a cargo de Os Enxebres como de la Coral De Ruada.

El resto de obras interpretadas son, en su mayoría, clásicos del género de la balada gallega, a cargo de compositores y poetas de reconocido prestigio. Resulta extraño que la obra de Juan Antonio Moreno Fuentes, maestro de capilla en la Catedral de Lugo, no se interpretara en esa ciudad y sí un mes después en Santiago. Probablemente, fue facilitada a la cantante por el propio compositor en la actuación de Lugo, ya que sería extraño que la prensa lucense no se hiciera eco de un autor de tan gran reconocimiento local, si es que hubiera sido interpretado en el programa de dicha función.

Consta un nuevo concierto de balada gallega celebrado en el Hostal de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela con motivo de las Fiestas del Apóstol,⁶²⁸ el 16 de julio de

⁶²⁸ Programa de las funciones dispuestas en la ciudad de Santiago... en obsequio al Patrón de las Españas n.º 1, 15 de julio de 1958, 2.

1958, en el que la cantante fue acompañada por Ángel Brage Villar. En el repertorio no figuraron obras de Vide.⁶²⁹

Continuando con el tratamiento de los cantantes líricos con los que Vide trabajó, encontramos referencias a la soprano Teté Torre y al barítono Arturo Fernández Sequeiros en 1953,⁶³⁰ si bien la soprano ya había trabajado con el compositor, como cantora de coro, en diversos proyectos. Sequeiros desarrolló una destacada labor como miembro de la Agrupación Lírica Orensana (que se recoge como Liceo de Arte desde 1954), formando parte del elenco de cantores y de su directiva.⁶³¹ Torre aparece en la escena de la ciudad en 1952 como integrante de la Agrupación Lírica Orensana en *La canción del olvido*.⁶³² Sequeiros también desempeñó el puesto de barítono solista del Orfeón, aunque no asistía a los ensayos de forma regular (y fue sustituido en este papel por Albino Núñez).⁶³³ Además, en su faceta lírica, fue acompañado habitualmente por el hijo mayor del compositor, José Fernández García,⁶³⁴ quien también acompañaría a Teté, con la que llegó a grabar un disco.⁶³⁵

El Liceo de Arte desarrolló una intensa labor dramática musical, incluso contando con el apoyo del empresario Isaac Fraga para la representación de sus obras en Vigo. En el elenco que llevó a escena *Luisa Fernanda* en 1958 se encuentran algunos de los cantores y actores responsables del reestreno de *Miñatos de vran* en 1959: Teté Torre, Mary Paz Gallego, Pili Santos, Pili Fernández, Arturo Fernández Sequeiros, Raúl Baltar, Carlos Trapote, Pedro Castro y José Luis Feijóo, bajo la dirección artística de Luis Madriñán y la colaboración artística de Félix Molina y Vide⁶³⁶ (en realidad, la noticia se refiere al hijo mayor del compositor, Pepe).⁶³⁷

⁶²⁹ Andrés Pociña y Aurora López, *Conversas con Maruxa Villanueva na Casa de Rosalía* (A Coruña: Hércules, 1995), 93.

⁶³⁰ «Teatro Principal», *La Región*, 18 de abril de 1953.

⁶³¹ «Actualidad orensana. El Liceo de Arte renovó su directiva», *La Noche*, 18 de octubre de 1954, 2.

⁶³² «Gran éxito de la Agrupación Lírica Orensana. Fue puesta en escena *Katiuska*», *El Progreso*, 30 de octubre de 1952, 4.

⁶³³ Albino Núñez Rodríguez, en conversación telefónica con el autor, 20 de abril de 2021.

⁶³⁴ «La fiesta patronal de la Banca», *La Región*, 2 de noviembre de 1956, 5. José trabajó en la banca y ejerció como músico aficionado.

⁶³⁵ Teté Torre y José Fernández G. Vide, *Doce sono. A nosa lírica*, Edisco XTT-01 MC, 1996, CD.

⁶³⁶ «La zarzuela Luisa Fernanda», *El Pueblo Gallego*, 6 de marzo de 1958, 11.

⁶³⁷ «Diario de Orense. Liceo de Arte pondrá en escena *Luisa Fernanda*», *El Pueblo Gallego*, 5 de marzo de 1958, 12.

Castro había sido barítono en la Coral De Ruada hasta 1954,⁶³⁸ mientras que Torre provenía del Orfeón, lo que evidencia, una vez más, el estrecho círculo musical del Ourense de la época. También pertenecería al Liceo de Arte Albino Núñez.⁶³⁹

Resulta evidente que Vide, aunque lo hiciera de forma puntual, desarrolló cierta labor como pianista acompañante de cantantes de muy diversa categoría, desde aficionados pertenecientes a las agrupaciones vocales que dirigía hasta colaboradores cercanos e, incluso, solistas profesionales. En líneas generales, se puede afirmar que mantuvo en todo momento un nivel medio-alto de repertorio, así como cierto interés por compositores y escritores concretos, la mayoría ligados a movimientos culturales galleguistas.

Desde el punto de vista musical, probablemente, el oficio adquirido como pianista de café concierto le resultara de gran utilidad en esta faceta de acompañante lírico, si bien esta afirmación no sería demostrable de forma fehaciente.

⁶³⁸ «Conversa co antigo coralista Pedro Castro Vizcaíno», *Coral De Ruada* 5 (2006): 27-30.

⁶³⁹ Albino Núñez Rodríguez, en conversación telefónica con el autor, 20 de abril de 2021.

CAPÍTULO IV. ACTIVIDAD DOCENTE

IV.1 Centro Gallego de La Habana

Además de dirigir el Orfeón y el Coro Típico, Vide impartió clases de cuerda pulsada y frotada en el Centro Gallego de La Habana: «La clase de violín, creada hace tres años, está a cargo del profesor José F. Vide, así como la de mandolina, guitarra y bandurria que antes habían desempeñado los señores Zon y Eustaquio López».¹ La referencia a la academia de música del Muy Ilustre Centro Gallego se ve apoyada por las fotos de las clases de solfeo y piano, e instrumentos de arco y púa, que suman, en total, más de cien alumnos.



Fig. 86. Vide impartiendo una clase de violín en el Centro Gallego. Sin datar. AAFG

¹ José Calero Martín y Leopoldo Valdés Quesada (eds.), «El arte musical en el Muy Ilustre Centro Gallego». En *Cuba musical* (La Habana: Imprenta de Molina y Compañía, 1929), 1043.

Apenas hay constancia documental de su paso por las aulas del Centro Gallego, pero se ha podido determinar, con cierta exactitud, la filiación de alguno de sus alumnos. En el archivo familiar se han encontrado varias fotos, cuya dedicatoria puede facilitar su origen. Es el caso de «cariñoso recuerdo a mi distinguido profesor y señora. G. Mauriz», probablemente hijo de Gerardo Mauriz, hombre próximo a la Sociedad Mugardesa² y que regentaba una empresa inmobiliaria en La Habana. Participó como apoderado en las elecciones del Centro Gallego, junto a Francisco Pego Pita,³ presidente de honor de la Sociedad y dedicatario del pasodoble *Partagás de Vide*.



Fig. 87. Foto dedicada de G. Mauriz, alumno de Vide. Julio de 1929. AMV

² «Elecciones de los Mugardeses», *Diario de la Marina*, 5 de mayo de 1929, 23.

³ «Fue grandiosa la jornada electoral realizada por el Muy Ilustre Centro Gallego de La Habana», *Diario de la Marina*, 7 de enero de 1929, 24.

A pesar de los amplios registros de alumnos recogidos por la prensa cubana, tan solo Luz Suárez Concha (alumna de mandolina y, más tarde, de violín) dejó huella en la obra del maestro, como dedicataria del pasodoble *Fiestas de oro*. Sin negarle el mérito a su participación, no parece que surgieran alumnos destacables en la isla, más allá de Tomás Ríos.

Alumno de Vide en La Habana, Ríos decidió dedicarse a la música moderna y triunfó en París, Londres, Roma, Chicago y Nueva York. Volvió a Ourense en 1948, con ocasión de la gira de presentación de su espectáculo *Radio Teatro* celebrada el 4 y 5 de mayo de ese año.⁴ Ríos reconoció públicamente en dicha actuación las enseñanzas de Vide, quien lo «ha iniciado en los secretos del arte musical y ha dirigido sus primeros pasos por el camino que tan lejos había de llevarle; por eso sus palabras fueron de inmensa gratitud, de noble correspondencia, de emocionada sinceridad».⁵ Se desconoce a través de qué medio se produjo el reconocimiento de Ríos, aunque de la expresión del periodista se desprende que lo hizo oralmente, dirigiéndose al público durante la función de su *Radio Teatro* en el Principal.

Tomás Ríos, que aparece tanto en los registros de la SGAE⁶ como en los de la revista *Ritmo*,⁷ con la que colaboró como Tomás Ríos Obelleiro, nació en Coruña en 1909 y de niño emigró a La Habana con sus padres. Se sabe que estudió allí violín, probablemente con Vide. En relación con ello, se encuentran referencias desde 1926 a un alumno de violín de nombre Tomás Ríos Abelleira,⁸ perteneciente al plantel Concepción Arenal; otras fuentes citan a un violinista Tomás Ríos⁹ (sin segundo apellido), al tiempo que se anuncia la orquesta de Tomás Ríos para amenizar un bailable en 1930.¹⁰ Pudiera tratarse del mismo violinista.

⁴ «Tomás Ríos el gallego que conquistó a Broadway y su orquesta, al Principal», *El Correo Gallego*, 4 de mayo de 1948, 5.

⁵ (F.) [Francisco] Álvarez Alonso, «Sobre la marcha. El maestro Fernández Vide. La zarzuela *Milanos de verano* [sic] y algunas cosas más», *La Región*, 9 de mayo de 1948, 1, 3.

⁶ <https://enlinea.sgae.es/RepertorioOnline/>

⁷ «Noticias. Con nombre propio», *Ritmo* 535, 1 de julio de 1983, 75.

⁸ «Sociedades Españolas. Los exámenes del Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 22 de junio de 1926, 20; «El Secretario de Instrucción Pública presidió la distribución de premios a los alumnos de Concepción Arenal», *Diario de la Marina*, 12 de septiembre de 1927, 1, 13.

⁹ «Sociedades españolas. El concierto de anoche en el Muy Ilustre Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 20 de agosto de 1928, 20; «Una brillante fiesta-homenaje celebrada en España Integral», *Diario de la Marina*, 8 de junio de 1929 26; «Sociedades Españolas. Velada en honor a Concepción Arenal», *Diario de la Marina*, 30 de enero de 1930, 10.

¹⁰ «Sociedades Españolas. El Carnaval en el Centro Vasco», *Diario de la Marina*, 30 de enero de 1930, 10.

La prensa recoge el programa de la función celebrada el día 7 de mayo de 1948, que, en forma de revista, se divide en dos partes, «en un estudio de radio» y «en una sala de fiestas», engarzando los diferentes números.¹¹ Tras sus triunfos en Madrid, Ríos, esposo de la bailarina Pilar López (hermana de «La Argentinita»), se estableció en París en 1951.¹² Tomás Ríos compuso una destacada cantidad de piezas que alcanzaron gran éxito en su tiempo, además de interpretar con su orquesta gran parte de los bailes de salón más en boga en los años cuarenta e inicios de los sesenta.¹³



Fig. 88. Tomás Ríos. Sin datar. AMV¹⁴

IV.2 Clases particulares

Vide impartió clases particulares en Ourense a un buen número de conciudadanos, sobre todo en la década de los cuarenta. Estas clases debieron restarle tiempo para otros proyectos,

¹¹ «Es hoy en Jofre cuando hace su tan esperada presentación el formidable conjunto Radio Teatro», *El Correo Gallego*, 7 de mayo de 1948, 2.

¹² «Al habla Madrid. Marcha Tomás Ríos», *El Correo Gallego*, 18 de marzo de 1951, 6.

¹³ «Ríos, Tomás (1912-1983)». <http://datos.bne.es/persona/XX1439580.html>

¹⁴ A pie presenta la leyenda a mano: «A mi querido profesor y gran amigo José Fernández Vide. Un abrazo. Tomás Ríos».

tal y como manifiesta el compositor a la prensa en 1948: «No tengo tiempo para nada, ya que todo se lo dedico a la enseñanza. Como usted comprenderá, con cuarenta y tantos alumnos, la mayoría con clases individuales, hay que dedicarles a ellos todas las horas de que uno pueda disponer». Continúa afirmando que la falta de tiempo es la que le ha obligado a rechazar las propuestas de varias bandas de la provincia para que las dirigiera, si bien no hace constar ningún nombre.¹⁵

Camilo Andrade, canónigo de la Catedral de Ourense y Maestro de Capilla (1973-1991), recoge en pocas palabras la capacidad musical de Vide:

Tratei, coñecín e agasaloume por primeira vez coa súa amizade o Sr. Vide co gallo da miña oposición a Mestre de Capela da S. I. Catedral de Ourense no ano 1954. Guiado pola súa man mestra, rememorei os meus coñecementos de Harmonía e composición e alí puiden decatarme que estaba perante dun músico en toda a extensión da palabra.¹⁶

IV.3 El Instituto Femenino

En 1954, y durante algunos años, Vide continúa con su labor docente como profesor del Instituto Femenino, actualmente IES Otero Pedrayo (conocido como Instituto del Posío). El libro de actas refleja el 2 de enero de 1954 como fecha de toma de posesión, con efectos económicos de la víspera, por «nombramiento de la Dirección General con el sueldo o gratificación anual de 4.000 pesetas».¹⁷ No ha sido posible encontrar la fecha de cese de Vide tras consultar los libros de actas, al estar desaparecido el correspondiente al período de entre 1956 y 1966, donde se debió recoger (y, también, el de Ramón Otero Pedrayo), seguramente producido por jubilación en 1964.

IV.4 Escuela Hogar

Vide ejerció el cargo de profesor de música de la Escuela del Hogar del Instituto a partir del 9 de octubre de 1953 y hasta 1958, sucediendo a Enrique Rey, quien, a su vez, sustituyó a la profesora Purita García el 3 de noviembre de 1951.¹⁸ Los registros diarios de alumnos fluctúan, pero a finales del período exceden, con mucho, del centenar. De hecho, hacia el cierre

¹⁵ (F.) [Francisco] Álvarez Alonso, «Sobre la marcha. El maestro Fernández Vide. La zarzuela *Milanos de verano* [sic] y algunas cosas más», *La Región*, 9 de mayo de 1948, 1, 3.

¹⁶ Camilo Andrade Rodicio, «Prólogo», *Maestro Vide. 12 canciones* (Ourense: La Región, 1990), s. n.

¹⁷ «Registro de tomas de posesión. Comienza el 5-XII-1946», *Instituto Nacional de Enseñanza Media. Orense*. En el lomo, especifica: «*Posesiones/Ceses del 5-XII-1946 al 1-03-56*». Entrada 209. AIOP.

¹⁸ *Diario de la Escuela de la S.F. de F.E.T. y de las J.O.N.S. Orense –Instituto N.E.M.* AIOP.

del curso 1954-1955, el compositor se refiere, en una entrevista de prensa, a su trabajo como «profesor de música en la Escuela del Hogar del Instituto».

Preguntado sobre el «Coro del Instituto» responde que tiene «alrededor de cien alumnos entre chicos y chicas y este es mi modo de ver la cantera que habrá de colaborar con nosotros en la recuperación de nuestra masa coral»,¹⁹ aludiendo al Orfeón Unión Orensana. Extraña la afirmación, ya que las Escuelas de Hogar solo admitían mujeres y, por ello, el coro no sería mixto. De aquí se deduce que podría existir un coro en el Instituto de Enseñanzas Medias, donde Vide también impartía clases y que, en aquella época, admitía estudiantes de ambos sexos, si bien de forma separada (con las aulas de los chicos en la planta baja y las de las chicas en la primera), escenario previo a la segregación en dos centros que supuso la creación del Instituto Masculino en el Barrio da Ponte, ya en los años sesenta.²⁰

Corroborando esta teoría, algunos informantes²¹ aseguran que dirigía un coro en el Instituto Femenino (denominación popular que se mantiene hoy día, por más que en esta época el centro albergara alumnos y alumnas) que llegó a ganar un premio en un certamen de Zaragoza. De hecho, en el archivo del compositor se ha encontrado parte suelta de la melodía del villancico *Ahí van os Reyes Magos*, con la indicación «Instituto» escrita a mano en la parte superior, centrada.

Podría darse el caso de que los informantes se refirieran a la Escuela de Hogar del Instituto, y no al Instituto de Enseñanzas Medias; si fuera así, se trataría de la participación en un certamen de los Coros y Danzas de la Sección Femenina. Se realizaban periódicamente concursos provinciales de canto y danzas, y los ganadores asistían al año siguiente a una final. Los concursos de coros se realizaban regionalmente de forma simultánea, pero con anterioridad a los de danzas. Los coros actuaban de forma separada de los grupos de danza, cuya final se celebraba siempre en Madrid, mientras que la de los coros se realizaba en diferentes capitales, variando según el año.²²

¹⁹ «El Orfeón Unión Orensana el Jueves de Corpus dará una audición pública», *El Pueblo Gallego*, 5 de junio de 1955, 16.

²⁰ IES Ramón Otero Pedrayo, «Historia del centro», 17 de julio de 2016. <https://www.edu.xunta.gal/centros/iesoteropedraioourense/node/19>

²¹ No se recogieron sus datos, ya que surgieron de forma espontánea en el coloquio que siguió a la conferencia impartida por el autor. Javier Jurado, «Mestre Vide. Vida e obra» (conferencia, Centro Cultural Marcos Valcárcel de Ourense, 23 de octubre de 2018).

²² Crisanto Sanmartín Martínez, en correo electrónico al autor, 8 de noviembre de 2020.

No se han encontrado más datos, ya que, cuando desapareció la Jefatura del Movimiento, los responsables ordenaron destruir sus archivos. Aunque muchos de los responsables locales no acataron esta orden y pasaron dicha documentación a los archivos públicos, no aconteció así con el de Ourense, no transferido a su Archivo Histórico y del que apenas se guardan datos.²³

Llama también la atención que, en la Escuela del Hogar, producto de la Sección Femenina de la FET y de las JONS, impartieran clase de música dos hombres, Enrique Rey y Fernández Vide (de hecho, son los dos únicos casos recogidos en los diarios de clase de la institución), en puestos que solían desempeñar instructoras o religiosas. Respecto a la filiación, consta el vínculo de Enrique Rey con Acción Católica desde antiguo, primero como integrante y, después, como director del Coro de Orfeonistas de Acción Católica, integrado exclusivamente por mujeres, a inicios de la década de los cincuenta. Aunque ambas organizaciones presentasen puntos de vista distintos sobre el papel de la mujer, para comprender la correspondencia de la organización religiosa con la civil conviene tener presente que, a diferencia de lo que ocurrió en las grandes ciudades, las mujeres participantes tanto en Sección Femenina como en Acción Católica en Ourense y otras pequeñas ciudades compartían extracción social.²⁴ Es entendible que la relación con Acción Católica llevase a un reconocido cantante y director de coros (ligado, además, a la Cofradía del Carmen en la parroquia de la Santísima Trinidad) como Enrique Rey a la docencia en la Escuela del Hogar.

Por su parte, Vide debió sustituir a Rey, colaborador, tenor solista e instructor de cuerda en el Orfeón, presumiblemente al establecerse este en Vigo por motivos laborales. El hecho de que se permitiera a Vide impartir clases a las alumnas de la Escuela del Hogar muestra la consideración personal y profesional de la que debió gozar el compositor en este momento por parte de las autoridades del Régimen.

²³ «En respuesta a una pregunta del diputado autonómico, José Luis Méndez Romeu, la Xunta de Galicia ha informado sobre la localización actual de los fondos documentales de los Coros y Danzas de la Sección Femenina del Movimiento Nacional de las cuatro provincias gallegas. Por tratarse de una documentación de enorme valor histórico, transcribimos la información publicada en el Boletín Oficial del Parlamento de Galicia de 1 de julio (...). Archivo Histórico de Ourense. Esta documentación nunca fue transferida al archivo. Lo único que se conserva son 27 unidades de instalación de la Jefatura Provincial del Movimiento, que corresponden a expedientes de excombatientes». Mundo Clásico, 12 de agosto de 1999, <https://www.mundoclasico.com/articulo/12881/Fondos-de-M%C3%BAssica-y-Danza-de-la-Secci%C3%B3n-femenina>.

²⁴ Ana Cebreiros Iglesias, «La Sección Femenina. Aproximación a la ideología de una organización femenina en tiempos de Franco», *I Congreso Virtual sobre historia de las mujeres*, 15-31 de octubre de 2009. https://www.revistacodice.es/publi_virtuales/i_con_h_mujeres/documentos/comunicaciones/comucebreirosiglesias.pdf

IV.5 Escuela Normal de Maestros

En cuanto a la Escuela Normal de Maestros de Ourense, Vide fue nombrado profesor interino de música del centro el 27 de junio de 1917, con la gratificación anual de 1 000 pesetas.²⁵ Considerando la fecha del nombramiento, debió suceder en el puesto a Ramón Gutiérrez Parada, que impartió docencia interinamente durante el curso 1915-1916.²⁶ Gutiérrez dirigió la rondalla Caballeros de Luis XIV, en la que participó Vide, como se tratará en el apartado dedicado a su música coral.

El Real Decreto de 24 de septiembre de 1903 estableció que los estudios de Magisterio se dividirían en estudios elementales, de dos años de duración, y otros superiores de otros dos años; era en estos dos últimos donde se impartía música. El Real Decreto de 30 de agosto de 1914 modificó el plan de estudios, unificando el elemental y el superior, además de añadir nuevas asignaturas a la titulación. Una de las materias afectadas fue Música, que pasó a impartirse en los dos primeros cursos de los cuatro de los que constaba la titulación.²⁷

La catedrática titular de la Escuela Normal de Maestros de Ourense, Araceli Ancochea (1893-1991), era una pianista consumada, alumna de Tomás Bretón, que no desarrolló carrera como concertista para dedicarse a la docencia, siguiendo los deseos de su padre. Superó la oposición a cátedras en 1915 y obtuvo como destino la Escuela Normal de Cuenca; no obstante, se trasladó a la de Ourense al año siguiente, plaza en la que se mantuvo hasta su jubilación en 1963.²⁸ No se han localizado datos del cese de Vide, por lo que es probable que su contrato se extinguiera por la toma de posesión de Ancochea (en ese caso, el compositor no hubiera llegado a impartir clase en este período, a pesar del nombramiento).

Vide retoma su papel como profesor ayudante de música de la Normal mucho tiempo después, en marzo de 1960, y se prorroga su nombramiento para el curso 1963-1964 al hacerse cargo de la plaza que dejó vacante por jubilación forzosa Araceli Ancochea Roldán el 26 de agosto de 1963, y por acuerdo de Claustro de 11 de septiembre de 1963, habiendo sido

²⁵ El nombramiento fue firmado por don Eloy Bullón y Fernández, entonces Director General de Primera Enseñanza. El registro del título tiene fecha de 3 de julio, y corresponde al folio 40 núm. 79 del libro mencionado. La fecha de la notificación a Vide es el 2 de julio de 1917. AMV.

²⁶ Isabel Rey Sanmartín, «A guitarra na Galiza» (tesis de doctorado, Universidad de Santiago de Compostela), 1656. Fecha de lectura, 14 de septiembre de 2020. <http://hdl.handle.net/10347/24044>

²⁷ Rosa María Cid Galante, *A Escola Normal de Mestras de Ourense (1877-1970). A súa orixe e os seus emprazamentos* (Vigo: Universidad de Vigo, 2013), 21-23.

²⁸ Rosa María Cid Galante, <http://mulleresourensas.blogspot.com/2009/04/araceli-ancocheaoldan.html>

propuesto a la superioridad para que ocupara la vacante y se le reconocieran los correspondientes haberes. La Dirección General aceptó la propuesta y le reconoció el sueldo o la gratificación de 15 120 pesetas anuales, con efectos del 1 de octubre de 1963.²⁹

Según parece desprenderse de las crónicas de los numerosos alumnos y alumnas consultados, el papel de Vide se limitó a la enseñanza de lenguaje musical y de algunas piezas folclóricas. A pesar de lo que podría considerarse por su nivel de preparación, ningún informante recuerda que organizara o dirigiera ninguna agrupación coral en la Escuela Normal de Maestros excepto, quizás, de manera puntual para alguna celebración o función interna.

En el archivo familiar se conserva una foto en la que Vide aparece delante, rodeado de alumnas. Los informantes han reconocido tanto el entorno (la antigua Normal, ahora Escuela de Prácticas) como a la catedrática de Música, Ancochea, al fondo y ligeramente a la izquierda. Los planos del edificio datan de 1956,³⁰ y fue inaugurado en septiembre de 1961, por lo que ambos docentes estarían en activo en el momento de la foto, que, probablemente, date de ese curso o del siguiente (más tarde no sería posible, por haberse jubilado Ancochea).

²⁹ *Libro tercero del personal docente, administrativo y subalterno de las Escuelas del Magisterio. Orense. Orense, 24 de septiembre de 1955. Página 22, entrada 66. El libro incluye registros entre 1955-1964. AFCE.*

³⁰ Archivo General de la Administración. Escuela de Magisterio y Anejas de Orense (1956). Legajo 19371, TOP 32/65.705-67.302. AEMO. Citado en Rosa María Cid Galante, *A Escola Normal de Mestras de Ourense (1877-1970). A súa orixe e os seus emprazamentos* (Vigo: Universidad de Vigo, 2013), 88.



Fig. 89. Vide y Ancochea con las alumnas de la Escuela Normal de Maestras. Sin datar. AMV

Como se ha podido observar, a lo largo de su vida Vide trabajó en la enseñanza de una manera continuada y variada: ejerció como instructor del Orfeón, profesor de violín e instrumentos de cuerda en el Centro Gallego, profesor particular (lenguaje musical, violín y piano), en la Escuela Hogar y en centros reglados como el Instituto del Posío y la Escuela Normal de Maestros. Por lo que parece, en su época obtuvo cierto reconocimiento como docente, aunque no creó escuela ni tuvo un discípulo destacado, más allá del comentado Tomás Ríos. Sin embargo, dentro de lo funcionales que tuvieron que ser sus clases (lenguaje musical en los centros docentes y particularmente para alumnado de Magisterio, más práctica instrumental enfocada a violín y piano y, en menor medida, a instrumentos de cuerda pulsada), debió llegar a un elevado número de sus conciudadanos.

IV.6 Vide y Carballiño

Aunque en este capítulo se ha seguido una división tradicional en lo que respecta a los puestos de trabajo desempeñados por Vide, varios de ellos confluyen en la actividad que mantuvo con la orensana villa de O Carballiño. Es más que probable que esta relación, iniciada en los años cincuenta, partiera de su amistad con Juan Corral (1910-2008), maestro y músico aficionado.³¹ Entre los cursos de 1922-1923 y 1930-1931, Corral cursó Latín, Humanidades,

³¹ Antonio Fernández García, en conversación con el autor, 16 de marzo de 2019.

Filosofía y Teología en el Seminario Mayor de Ourense,³² con vistas a ordenarse sacerdote. Tras abandonar estos estudios, validó gran parte de ellos en la Escuela Normal de Maestros y obtuvo la titulación requerida como docente, trabajo al que dedicó el resto de su vida en su propio centro, el colegio Isabel la Católica de Carballiño (conocido popularmente como «Colegio del Corral»).

La relación de Corral con el compositor debió ser muy estrecha, ya que llegó a participar con él cantando en las misas de la Merced a inicios de la década de los cincuenta, si bien nunca cantó con Vide en el Orfeón Unión Orensana (solo en una ocasión, circunstancialmente y sin haber ensayado antes, al acompañar a la agrupación a la Catedral de Santiago en 1954, sin duda en la comentada Peregrinación Diocesana a Santiago). Sí lo hizo su hijo mayor, Juan, en los años que estudió el curso preuniversitario en el Instituto del Posío.³³ Curiosamente, Juan (hijo de Corral) y Antonio (hijo de Vide) fueron condiscípulos en este centro y aún hoy día conservan recuerdos de su amistad.³⁴

Gran aficionado a la música, y músico él mismo, Juan Corral Pajariño participó activamente en la creación de la rondalla de carnaval ligada al Sporting Club de Carballiño, en los años 1950 y 1951. Además, promovió la creación de la Coral del Casino, en la que participó como tenor y, pasados los años, como barítono. La afición por el canto y la música podría provenir de cuando era niño, al ser promovido por Fernando Quiroga Palacios (cardenal en Santiago posteriormente, como se trató), que coincidió con Corral en sus años de formación en el Seminario.³⁵

Por entonces, las rondallas, tunas o estudiantinas proporcionaron a la población una forma cultural de ocupar el tiempo de ocio. El repertorio de la del Sporting Club estaba integrado por piezas (marchas, pasodobles...) y arreglos (*Danza húngara* n.º 5 de Brahms, «Minueto» del *Septimino* de Beethoven, *España Cañí* de Marquina, «Intermedio» de *La Leyenda del Beso* de Soutullo y Vert, *El sitio de Zaragoza* de Oudrid, «Fantasía» de *La Verbena de la Paloma* de

³² «Juan Corral Pajariño. Certificación Académica Personal. Seminario Mayor Divino Maestro. Ourense. Expedida el 13 de diciembre de 2016 por Jorge Juan Pérez Gallego, secretario». AACP.

³³ Juan Corral Pérez, en conversación con el autor, 29 de marzo de 2019.

³⁴ Antonio Fernández García, en conversación telefónica con el autor, 16 de marzo de 2019; Juan Corral Pérez, en conversación telefónica con el autor, 29 de marzo de 2019.

³⁵ Avelino Corral Pérez, en conversación con el autor, 20 de marzo de 2019. Independientemente de la dificultad de la comprobación del dato, si Quiroga acabó sus estudios en el Seminario en junio de 1922 y Corral comenzó en el curso siguiente (1922-1923), las fechas coincidirían. Además, Quiroga permaneció en Ourense varios años hasta matricularse en la Universidad Pontificia de Santiago en 1925.

Bretón...). Además de desfilarse en el carnaval, la formación actuaba en teatros por toda la geografía gallega (en la ocasión reflejada en las fotografías, en el Teatro Colón de Coruña y en Santiago para el Cardenal Quiroga Palacios).³⁶ Juan Corral ensayaba al grupo, pero no interpretaba; sí lo hacía su hijo mayor, Juan, tocando la pandereta de niño y, años después, la bandurria. En 1952 se produce una escisión en la agrupación que dio lugar a la conocida como Los Rebeldes.³⁷



Fig. 90. Rondalla Los Interrogantes. Juan Corral aparece de pie en la primera fila, descubierto. 1950. AACP

³⁶ El Agüista, «La tuna carballinesa en La Coruña y Compostela», *La Noche*, 10 de febrero de 1953, 2.

³⁷ Juan Corral Pérez, en conversación telefónica con el autor, 29 de marzo de 2019.



Fig. 91. Rondalla Caballeros de otro siglo. 1951³⁸

En 1951, la rondalla Caballeros de otro siglo estaba integrada por bandurrias, laúdes, mandolinas, flautas y violines, si bien estos últimos probablemente no eran vecinos de la villa, sino que eran contratados para la ocasión. La agrupación fue conocida como Los mosqueteros, a causa de los trajes de sus miembros y de los primeros versos de la letra de Xosé Fariña Jamardo: «Somos en el traje Mosqueteros, Mosqueteros somos del amor...». Juan Corral, José Fernández Vide y Xosé Fariña Jamardo coincidieron, en 1951, en esta formación, desempeñando diferentes funciones.

Consta actuación de la agrupación, integrada en el Carballiño Sporting, en el Teatro Cine Alameda de Carballiño, en cuya primera parte interpretaron *Caballeros de otro siglo*, *Serenata de Schubert*, *Fox-Fado* y *La tuna pasa* (sin lugar a dudas, se trata del pasodoble «La Tuna» de la zarzuela *Miñatos de vran*, que Vide incorporó como pieza independiente al repertorio de la Estudiantina del Centro Gallego de La Habana en 1931 con el *Pasa la tuna* y empleó en la comparsa Los Cosacos, de Ribadavia, en 1934) y, en la tercera, *La doble águila* de Wagner, *Alborada gallega* de Veiga, *Ondas del Danubio* de Ivanovich y la *Serenata romántica* de Vide.

³⁸ Miguel Anxo Fernández Fernández, *O Carballiño. Vellas historias, vellas fotografías. 1870-1970* (O Carballiño: Xociviga, 1992), 173.

La segunda parte estuvo a cargo del cuadro de declamación de la sociedad, que representó *Almas sinxelas*, de Xavier Prado «Lameiro» (presidente fundador de la Coral De Ruada).³⁹

Caballeros de otro siglo, con música de Vide sobre letra de Xosé Fariña Jamarido, es la siguiente:

Somos en el traje Mosqueteros,
Mosqueteros somos del amor,
en galantería los primeros,
defendemos de las damas el honor.

Somos Caballeros de otro siglo,
caballeros de ideal,
en Carballino hemos nacido
al nacer el Carnaval.

Trovadores de coplas rimadas
en el bello lenguaje de Orfeo,
conjugamos en cantos sonoros
las endechas de dulces deseos.

Así con nuestras guitarras,
jubilosos a los vientos,
lanzamos las armonías
de amorosos sentimientos.

Amamos las mujeres
con amor y ferviente ideal,
cual jardinero que cultiva
las rosas de un bello rosal.

Como único premio os pedimos
una sonrisa, una flor,
y una mirada de cariño,
que es preludeo del amor.⁴⁰

En el mismo programa de mano que plasma esta letra se recoge la célebre *Serenata romántica*, con música de Vide sobre letra de José Álvarez Núñez, autor también de la de la *Serenata de amor*. Tal y como se relata en el punto correspondiente a la música para estudiantina, Vide la compuso hacia 1927 para tenor solista con acompañamiento de mandolinas, laúdes, flauta y guitarra, añadiendo intervenciones de coro de voces iguales (tenores 1º y 2º, barítonos, bajos), con toda certeza para la interpretación conjunta del Orfeón y la Estudiantina del Centro Gallego de La Habana. Dada la complejidad de la versión original

³⁹ «Carballino. El brillante festival artístico-musical», *Faro de Vigo*, 9 de febrero de 1951, 3.

⁴⁰ «Carnaval. Rondalla Caballeros de otro siglo de Sporting Club Carballiño. 1951» (Programa de mano). Carballiño, 1951. AMV.

para voces con acompañamiento de agrupación de pulso y púa, el nivel instrumental de la rondalla Caballeros de otro siglo debió ser excelente.

Serenata romántica

Letra: José Álvarez Núñez. Música: José Fernández Vide.

Escucha reina de las sirenas,
la canción triste del trovador
que, olvidando sus propias penas,
va por el mundo cantando amor.

Escucha, reina de la hermosura,
las dulces rimas del trovador
que, olvidando las amarguras,
va por el mundo cantando amor.

¿Por qué brota el llanto de tus lindos ojos?
¿Qué espinas, qué abrojos causan tu pesar?
Rompe con premura las áureas cadenas
que forjan tus penas y te hacen llorar.

Ven... que mis canciones en los corazones
prenden los anhelos, las ansias de amar.
Ven... que haré tu lecho de olorosas flores
bajo los primores de un claro lunar.
La voz de la noche misteriosamente
dirá dulcemente: amar, siempre amar.

Camino, errante, sin paz ni calma.
Este es mi sino: cantar, cantar.
Llevando el llanto dentro del alma
sin que a los ojos pueda asomar.
Cansinos vamos, sin paz ni calma,
es vuestro sino: cantar, cantar.
Llevando el llanto dentro del alma
sin que a los ojos pueda asomar.

¿No escuchas el canto de los ruiseñores?
¿No te hablan las flores de algo embriagador?
¿Y el rumor de brisas entre los pinares,
los ríos, los mares, no dicen de amor?

¿No ves que mi boca está ansiosa y loca
por besar tu boca llena de dulzor?
¿Y nada te cuenta la luz de esa estrella
que radiante y bella da su resplandor?
Ella sabe historias de los trovadores
que, cantando amores, murieron de amor.⁴¹

⁴¹ José Fernández Vide, *Obra completa III. Música coral*, ed. por Javier Jurado (Ourense: Deputación Provincial, 2008), 61-90.

En lo que respecta al letrista, Xosé Fariña Jamardo (que se tratará ampliamente en el apartado dedicado a la canción *Carballiño*) era secretario del ayuntamiento de la villa en esa misma década de los cincuenta. Mantuvo una excelente relación con Juan Corral Pajariño, del que sería vecino (vivían a unos cincuenta metros uno del otro); grandes conversadores, según fuentes familiares de Corral, ambos coincidían en las tascas La Gazpara y El Bodegón.

La coincidencia de Corral, Vide y Fariña Jamardo en Carballiño durante 1951 y 1952 constituyó un acontecimiento cultural de gran relevancia, fruto del cual nació, en agosto de 1952, la canción *Carballiño*, además de las rondallas de carnaval antedichas. Sin embargo, no acaba aquí la relación de Vide con Carballiño, al ser invitado para participar con el Orfeón Unión Orensana en la bendición y consagración del templo de la Vera Cruz el 17 de septiembre de 1952. Como vimos en el apartado dedicado al Orfeón, Vide eligió la misa *Hoc est Corpus meum* de Perosi más *O Sacrum Convivium* de Victoria,⁴² además de ofrecer un concierto público por la tarde.

En conclusión, la villa de Carballiño, que experimentó un auge debido a la calidad de sus aguas termales, así como al desarrollo de sus comunicaciones con Ourense capital, dio lugar al nacimiento de un pequeño círculo cultural en el que Juan Corral, antiguo conocido de estudios, presentó a Vide y Xosé Fariña Jamardo. Juntos, los tres desarrollaron una serie de proyectos que, desde la más sencilla colaboración en comparsas de carnaval (germen de una estudiantina de calidad), llegó a dar lugar a la composición *Carballiño* (con letra de Fariña sobre música de Vide). La participación del Orfeón en la consagración del templo de la Vera Cruz, joya del neogótico del arquitecto Antonio Palacios, demuestra que la red de relaciones particular del compositor y la propia de la Sociedad tenían, cuando menos, puntos en común, tanto con las autoridades de la Iglesia como del Estado.

⁴² Juan Corral Pérez, en conversación telefónica con el autor, 29 de marzo de 2019.

CAPÍTULO V. ACTIVIDAD COMPOSITIVA

V.1 Apuntes generales sobre el estilo

V.1.1 Géneros. Obra, versión y arreglo

A) Géneros

Dada la variedad de estilos presentes en el catálogo de Vide, no siempre es factible hablar de géneros. Especialmente en el caso de la música coral, pareció lógico dividir por temáticas (religiosa y profana), al igual que se hizo en el repertorio de canciones con el idioma escogido (castellano o gallego). Sin embargo, sí se aprecian preferencias por géneros dentro de la música de salón, con abundancia de pasodobles y vales, así como de algunos basados en tradiciones populares, tanto pertenecientes a la música coral como pianística.

A la hora de determinar los tipos de pasodoble cultivados se ha seguido la división de Silva Berdús,¹ quien distingue el pasodoble marcha del regional, de concierto y torero, añadiendo el pasodoble canción. En ese sentido, Martínez del Baño² considera las tipologías de taurino (o torero), militar (marcha), regional y para banda o de concierto. El pasodoble regional surgiría de la adaptación del «movimiento binario del pasodoble a un determinado canto o ritmo regional».³ Una primera aproximación a las obras de Vide desvela que suele mezclar tipos de pasodoble, diferenciando los diferentes aires según secciones (como, por ejemplo, en *Aires de España*, que comienza como pasodoble torero y remata en pasodoble regional, con una sonoridad gallega influida por los preludios de alborada).

En cuanto a los vales, aparentemente se podrían diferenciar aquellos ordenados en tandas (como *Violetas*) de otros presentados independientemente (como *María de los Ángeles*). En ambos casos se detecta un cierto interés por el vals vienés, sin que su estancia en Cuba dejara huella en forma de vales antillanos o de influencia hispanoamericana. De hecho, siguiendo el modelo vienés, la estructura de las tandas presenta introducción, dos secciones que se repiten, una tercera sección y reexposición de las iniciales, con fraseo cuadrado y cierto interés armónico, especialmente en las repeticiones.

¹ Juan Silva Berdús, *Música y toros. El pasodoble torero* (Madrid: Los sabios del Toreo, 2008).

² Benito Martínez del Baño, «Cartagena y el pasodoble», *La madrugá. Revista de Investigación sobre flamenco* 15 (2008): 117-141.

³ Mariano Sanz de Pedre, *La música en los toros y la música de los toros. Estudio técnico biográfico* (Madrid: ed. del autor, 1981), 73-74.

En los bailes de salón se aprecia cierto interés por los aires preferidos en su época (antillanos heredados de su estancia en Cuba, foxtrot, marchas...), además de los ya comentados pasodoble y vals, lo que resulta lógico si se tiene en cuenta su funcionalidad. Estas sonoridades raramente afectan a las canciones, especialmente a las que emplean como idioma el castellano, relacionadas con el café concierto (aires regionales y cuplés, sobre todo).

Los géneros populares gallegos se advierten en el repertorio coral (tanto para orfeón como para coro gallego), así como en la obra pianística (especialmente en las suites gallegas, en orden alborada-alalá-bailable, y en las muiñeiras) y en las zarzuelas (alboradas en los preludios, números basados en alalás, cantos de Reis, foliadas, etc.). Los más presentes en estas son la alborada, el alalá, la muiñeira y la jota, considerando también dentro de esta última, su variante de foliada (por ejemplo, en *Proba d'amor*, alborada en el Preludio y n.º 1, muiñeira en el n.º 3 y Canto de Reis en el n.º 4, dejando el 2 y el 5 para las romanzas de *mezzosoprano* y tenor, respectivamente).

B) Obra, versión, arreglo

Como ya se ha comentado, gran parte de las obras compuestas por Vide fueron versionadas por el propio compositor y, además, no siempre se trata de piezas completamente originales de su autoría. En este caso se encuentran desde meras menciones a temas monódicos de piezas pertenecientes al folclore hasta instrumentaciones y adaptaciones de obras previas, escritas por otros compositores. Por ello, se hace necesario establecer, previamente, cuándo se trata de obras, versiones y adaptaciones.

El estudio del catálogo parece considerar, de partida, estas tres jerarquías. Así, el término «obra» se refiere a cualquier pieza original compuesta por Vide. Bajo el término «versión» se incluyen los cambios de la obra que afectan, sobre todo, al orgánico para el que fue concebida (por ejemplo, las de *A Montañesa*, sea en versión para piano o la orquestada). Sin embargo, no siempre es sencillo determinar el orden en el que las versiones se produjeron desde un supuesto original (aunque, considerando la formación del compositor, podría ser válido tomar como original la de piano solo, cuando existe).

Para establecer el orden de composición, se encuentran dos problemas: en primer lugar, el compositor databa en portada (cuando lo hacía) las diferentes versiones con la misma fecha (lo que hace imposible detectar cuál es la original). En segundo lugar, de algunas solo se tiene referencia a través de datos indirectos, como su mención en prensa para determinada formación; tal es el caso del pasodoble *Los Arenaleses*, originalmente para estudiantina (perdido) y

posteriormente versionado para diferentes agrupaciones, como piano con intervención de flauta y violonchelo, orquestina de variedades o de café y, posiblemente, también ejecutado con piano solo (obviando la flauta y el violonchelo mencionados). Por ello, no siempre es posible considerar (al menos, con total exactitud) una obra como original y establecer, a partir de ella, sus versiones, a no ser que se encontrasen datos sobre su filiación, como, por ejemplo, del estreno de determinada orquestación (como el caso de *Los Arenaleses* antedicho).

En cuanto al término «arreglo», se considera tal cuando existe, mínimo, una voz previa no perteneciente al compositor. Así, el arreglo es siempre de otro autor o bien se origina desde una melodía proveniente del folclore. En el primer caso se encuentra el primer movimiento de la *Sinfonía «Pastoral»* de Beethoven, transcrito para estudiantina, al igual que *Die junge Mutter* de Schubert, arreglado para coro. En el ámbito de lo popular, sin embargo, la categorización es más compleja, ya que, si bien es cierto que algunas piezas surgen de simples armonizaciones de canciones tradicionales (como en el popurrí *Aires da Terra*), en otras, se trata de una mera mención a un tema popular que sirve de entrada o cita (como acontece con el alalá que abre la primera frase de *Los Arenaleses*, por lo que debería ser considerada obra y no arreglo).

El empleo del pasodoble *Los Arenaleses* como ejemplo a lo largo de esta discusión no es casual. Se ha escogido, precisamente, para ilustrar la complejidad de establecer tanto la correcta filiación estémica de las fuentes como la variedad de casos encontrados. Por ello, se ha optado por evitar una categorización entre obra, versión y arreglo que pudiera dar pie a una consideración jerárquica entre dichas categorías. Simplemente se ha reservado para el comentario pormenorizado de cada obra si existen versiones o arreglos de ella, así como las características de cada una y una posible datación aproximada, relacionada con el orgánico presentado.

Como consecuencia directa de ello, se ha decidido alterar el habitual orden del catálogo, que, siguiendo el modelo del RISM y del Grove, debería comenzar con las obras de mayor envergadura y complejidad para reflejar, posteriormente, otras de mayor simpleza orgánica. No obstante, la necesidad de tratar inseparablemente cada obra con sus versiones, además de la ausencia de obras para grandes agrupaciones que no provengan de versionar otras de menor formato ha provocado la modificación de la presentación del catálogo comentado, que muestra como ordenación la siguiente: composiciones para el teatro, estudiantina, coros (de diverso tipo), piano, canciones y otras piezas no clasificables (obra diversa). En el caso de la música para orquestina de café concierto, solamente se especificarán sus características, ya que todo

ese repertorio habrá sido tratado, previamente y como versiones de otras obras, en los apartados dedicados a la producción para piano y estudiantina.

V.1.2 Características estilísticas

Antes de abordar la génesis, características y datos de cada obra, ordenada por la formación para la que fue concebida, se recogen los rasgos generales de la música de Vide, presentados por parámetros.

En lo que se refiere al ritmo, el compositor emplea compases que responden a ritmos binarios y ternarios, tanto simples como compuestos, pero no otros metros. Su música no presenta complejidades, más allá de grupos rítmicos de valoración especial empleados para crear contraste y tensión. Utiliza ritmos caribeños en las piezas de dicha temática, así como bailables de ritmo marcado (mayoritariamente valeses y pasodobles), debido al conocimiento de la música de salón. La melodía es *cantabile*, siempre basada en grados conjuntos y saltos consonantes, plegada al ámbito tonal, altamente definida en su perfil.

La armonía es tonal, basada en el empleo de tríadas y cuatríadas sobre funciones tonales básicas, que dan lugar a acordes poco complejos. El tratamiento de la disonancia difiere por géneros, siendo más audaz en las canciones y en la música pianística que en la música coral y de café concierto, con toda certeza debido a su funcionalidad. Emplea como notas auxiliares apoyaturas y floreos, mostrando un cariz conservador. Las modulaciones son diatónicas y se producen a tonos cercanos, aunque usa progresiones, aventuradas a veces.

En lo que se refiere a la forma, muestra predilección por estructuras basadas en secciones contrastantes, dependiendo del género (lo que resulta evidente en las canciones, pasodobles, suites gallegas y muiñeiras, así como en la música coral —esta de estructura más sencilla—). En la música destinada al café cantante tiende a emplear formas estróficas o de canción con estribillo, más asequibles para el público.

La textura aparece asociada a la forma y es tratada por secciones. Emplea mayoritariamente la homofonía en la música coral (exceptuando imitaciones entre voces en los arreglos para coro mixto de obras inicialmente concebidas para coro de hombres), melodía acompañada en las canciones (si bien se observa un papel más destacado del piano en las que están en gallego), homofonía y polifonía en las de estudiantina (con papel ligeramente imitativo del laúd y de la bandurria o mandolina segunda, sobre pasajes virtuosísticos de la flauta) y con variedad de enfoques en la música pianística, dependiendo del género y su funcionalidad (más simple en la música utilitaria del café concierto).

En lo que respecta a la instrumentación, resulta manifiesto que Vide compuso siempre para las agrupaciones que dirigía (lo que resulta más evidente en el caso de la música coral, al versionar obras de orfeón de hombres para coro mixto o interpretar piezas concebidas para voces de mujer con voces masculinas). En el caso de la música de orquestina con piano conductor, alterna entre su formación inicial de sexteto (que, como corresponde al período, de entre 1919 y 1924 incluía, además de piano, flauta, clarinete o saxo, contrabajo y dos violines, o bien violín y violonchelo) y otra más influida por el jazz (en los años cuarenta y de conformación variable, con violín, trompeta, dos saxos altos y un tenor, básicamente), llegando hasta orquestinas de mayores proporciones puntualmente (*Aguas risueñas*, *Gratitude...* probablemente en las décadas de los cincuenta y sesenta). Aparecen pocas obras para orquesta y, cuando las hay, puede tratarse de una orquesta sinfónica o bien de una orquesta de variedades, es decir, sin violas ni trompas y, en ocasiones, añadiendo saxos.

Por géneros, y dado su oficio, muestra predilección por los bailables (valeses, pasodobles y ritmos hispanoamericanos), además de música sobre motivos folclóricos gallegos, música de café y música coral, tanto sacra como profana. El estudio del catálogo desvela una abundante producción, poco esperable en un autor de estas características.

En cuanto al estilo, destaca, en general, su sentido del *rubato* en la música lírica, así como su melodismo. Como resulta habitual en autores que ejercieron la profesión de músicos desde muy diversos enfoques, la funcionalidad está presente en toda su obra y se muestra desde la elección de agrupaciones hasta el hecho de versionar varias veces la misma obra, con vistas a extraer de ella todo el provecho posible.

No es fácil hablar de rasgos comunes en las obras de Vide, ya que su estilo personal depende en mayor medida de la funcionalidad de cada pieza que de la época compositiva. Así, en la música para piano resultan característicos el melodismo y el interés por los ritmos bailables, de moda en la época (y más en el ámbito del café concierto). Vide era, ante todo, un pianista de oficio, por lo que su música para piano, por diversa que resulte, es de gran interés. De ese pensamiento pianístico deriva la adecuación a otros géneros, bien sea a través de estudiantinas (que, gracias a sus nociones como violinista, conocía bien), bien asumiendo el papel de pianista acompañante de voz (hecho detectable en el acompañamiento de sus canciones). A todo ello se une el conocimiento lírico adquirido, primero, como escolano de la catedral y, poco después, como cantor, instructor y director de coros.

Ese mismo melodismo se hace patente en sus canciones, primando formas de cierta complejidad, extrañas al género de la balada gallega, con interés por las progresiones armónicas. Sin embargo, en la música coral las armonías son más clásicas, lo que resulta especialmente perceptible en la música religiosa. Los enlaces de acordes suelen estar bien resueltos, añadiendo interesantes cromatismos y ciertos toques contrapuntísticos. No obstante, en otras ocasiones se aleja de lo convencional: resoluciones excepcionales, enlaces poco habituales, extraña conducción de voces, etc. A ello habría que añadir problemas derivados del cruce de voces en las piezas para orfeón de hombres, quizás consecuencia de la aplicación a la composición de un pensamiento exclusivamente pianístico, si bien se podría atribuir al hecho de no disponer de unos buenos tenores 2^{os} y sí de una más que aceptable cuerda de barítonos.

La escasa atención prestada a la música para grandes agrupaciones pone en evidencia cierto desconocimiento de la orquestación, así como la necesidad de componer considerando los medios de los que disponía, no solo en cuanto al instrumental, sino, probablemente, partiendo del nivel interpretativo de cada ejecutante. Las duplicaciones de funciones por grupos, permisibles en la agrupación bandística (debido a la interpretación del repertorio al aire libre), no lo son en la orquestal, lo que demuestra, de nuevo, la falta de familiaridad con la orquestación por parte del compositor.

V.2 Descripción y características de cada obra, ordenada por géneros

A continuación, se tratará pormenorizadamente cada obra de Vide (sea composición, versión o arreglo) encontrada hasta el momento, que se recoge asimismo editada en los anexos. En caso de que una misma obra se presente en dos o más versiones, ambas se comentarán únicamente en uno de los apartados, haciendo constar las características de la versión en el mismo. La decisión sobre cuál es la obra que origina las diferentes versiones, con vistas a su inclusión en el apartado correspondiente, se ha tomado bien a través de fuentes indirectas, como menciones de prensa, bien partiendo de la lógica del proceso compositivo (en el caso de la música para orquestina, considerando como obra la composición pianística, aunque se trate de una reducción).

En la relación de obras, ordenadas por géneros, se ha seguido un criterio cronológico, que permite extraer conclusiones sobre la evolución del estilo y su vinculación con el momento personal y, sobre todo, profesional, del compositor. En lo que respecta al catálogo, en cada pieza se ha partido de las iniciales MV (Maestro Vide), seguidas del número de apartado correspondiente:

Tabla 7. Categorías del catálogo del Maestro Vide

| | |
|---------------------------------|--|
| 1. Música teatral | |
| 2. Música para estudiantina | |
| 3. Música coral | Subserie 3.1, números de catálogo 0-100, Música coral religiosa |
| | Subserie 3.2, números de catálogo 101 en adelante, Música coral profana |
| 4. Repertorio para coro gallego | |
| 5. Música para piano | |
| 6. Canciones | Subserie 6.1, números de catálogo 0-100, Canciones en gallego |
| | Subserie 6.2, números de catálogo 101 en adelante, Canciones en castellano |
| 7. Obra diversa | |

Las versiones se ficharon empleando la misma numeración arábica de la obra y diferenciándolas por letras consecutivas (2a, 2b...). En todos los casos, originales y versiones aparecen editados musicalmente y con la signatura correspondiente (coincidente con la empleada en el catálogo) en los anexos del trabajo. Para facilitar el reconocimiento de la numeración, se separa con dos puntos cada tres símbolos. Así, la muiñeira *Sobrado*, música originalmente concebida para piano, se representa por MV 5:2a, mientras que su versión para orquestina sería MV 5:2b.

A la hora de determinar la forma musical, especificando las secciones con números de compás, se ha evitado concretar la parte y subdivisión concreta, así como especificar las anacrusas, para evitar una redacción redundante.

V.2.1 Música teatral

Vide compuso dos zarzuelas gallegas y la música incidental para una representación teatral en castellano. Como paso previo a explicar las características de las zarzuelas, se hace preciso delimitar claramente cuáles son las características de este género, que va mucho más allá de una mera cuestión idiomática. En ellas se encuentran influencias tanto de la zarzuela española como propias. Los personajes poseen carácter popular y sus particularidades vienen dadas por la acción dramática y no por la música; presentan vestimentas y habla características y responden a tipos cotidianos sobre realidades sociales reconocibles, apartados del estereotipo habitual presente en las zarzuelas de costumbres gallegas (escritas en castellano). Emplean coros como apertura y cierre de las obras tras un preludio instrumental no demasiado extenso ni complejo.

Como características propias, la zarzuela gallega incluye menciones a la situación social, económica y cultural que atravesaba Galicia en el momento de su composición. Muestra especial cuidado por la ambientación escénica: no cae en el tópico, sino que resulta reflejo de la realidad circundante. Responde a ambientes y situaciones corrientes en la vida de la aldea y, muy raramente, de la ciudad, a la que sitúa circunstancialmente y de manera contrastante con el núcleo rural.

Los referentes escénicos presentan una localización realista, lejos de los considerados típicamente gallegos fuera de Galicia. La escenografía, muy cuidada, corría a cargo de una figura con experiencia en las representaciones escénicas teatrales o de las llamadas «estampas galegas».

El libro emplea un uso idiomático real y, en ocasiones, incorpora refranes y dichos populares; de utilizarse dialectalismos, se hace como medio de diferenciación de los personajes, pero nunca con intencionalidad peyorativa ni como parte de una visión típica. Incluyen palabras cultas, menciones de obras literarias gallegas (implícita o explícitamente), así como uso de un vocabulario acorde con lo recogido, sea en obras literarias o en diccionarios históricos, en su época. Suelen estar a cargo de escritores reconocidos y recogen referencias a la producción de las grandes figuras de las letras gallegas. Destaca la coordinación entre los diferentes creadores, plasmada en la cuidada acentuación de los textos musicales, en la ambientación y decorados, además de en los recursos escénicos empleados.

El argumento es similar al del género chico español: dos jóvenes que se quieren encuentran alguna dificultad para culminar su amor, aunque la situación finaliza felizmente. En mayor o menor medida, presenta situación de enredo. Lo acontecido tiene carácter de realidad, lo que probablemente incidió en el éxito de las obras.

Se detecta la presencia de sonoridades asumibles como gallegas en lo que se refiere al ritmo, melodía, armonía, géneros, texturas... y no solo por el empleo de instrumental popular. Aunque presentan la orquestación y tratamiento habitual del género chico, se percibe la influencia de las formas musicales autóctonas. Tras levantarse el telón, abre un coro inicial y suele haber un coro final, cuya participación es mayor que en la zarzuela en castellano, posea o no temática gallega. Las exigencias vocales son menores, por estar compuestas mayoritariamente para aficionados y no para compañías líricas.

En cuanto al empleo de la música del folclore, se encuentran indicaciones sobre la aparición y orden de las cantigas populares que acompañan a la acción, de manera que

combinan elementos musicales y dramáticos. Intercalan géneros y tipos claramente gallegos (alborada, muiñeira, *xota*...) entre los habituales de la zarzuela española (romanzas, dúos, coros...), más preludios instrumentales. Son corrientes las citas de obras populares, manteniendo o no la letra original (característica que también aparece excepcionalmente en alguna zarzuela en castellano, como *La meiga* de Guridi, *Amores de aldea* de Soutullo y *Santos e meigas* de Baldomir). Presenta fiesta popular a la manera tradicional, con bailes y cantos representativos del folclore.⁴

Por todo ello, se reconoce que las dos zarzuelas compuestas por Vide en La Habana, *Miñatos de vran* y *Proba d'amor*, se relacionan absolutamente con la zarzuela gallega y pueden ser enmarcadas en la tradición del galleguismo ejercido por los centros gallegos de Ultramar. El momento que vive la zarzuela cubana en la época⁵ justificaría una influencia mutua entre ambos géneros, especialmente a través de las producciones cubanas de Ernesto Lecuona.

***Miñatos de vran*. MV 1:1**

El hecho de que se trate de la obra de mayores dimensiones del compositor, además de la existencia de dos grupos de representaciones diferenciadas (afectadas, incluso, por un cambio sustancial del libreto), aconsejó realizar subapartados para un estudio más ordenado.

A) Representaciones

El estudio de *Miñatos de vran* no resulta fácil, ya que el libro original escrito en La Habana no se conserva. Los fondos del Centro Gallego fueron expropiados, junto con el edificio, por la revolución de 1959 y la consiguiente intervención por parte del Estado de la institución, y trasladados al sótano del antiguo hospital creado por la Beneficencia Gallega (hoy denominado Miguel Enríquez, aunque sigue siendo popularmente conocido como La Benéfica). Tiempo después, un funcionario decidió que la documentación allí presente no pertenecía al Ministerio de Salud Pública, por lo que destinó todo el archivo a recuperación de materias primas; así, gran parte de la documentación del Centro Gallego fue quemada o procesada.⁶

⁴ Javier Jurado Luque, «*A Lenda de Montelongo*. A zarzuela galega como manifestación cultural multidisciplinar na conformación do nacionalismo galego» (tesis doctoral, UAC, 2010), 1:215-342. Fecha de lectura, 17 de diciembre de 2010.

⁵ Cristina Iglesias Feijóo, «La zarzuela en Galicia y en Cuba». En *Galicia-Cuba: un patrimonio cultural de referencias y confluencias: actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela, 24-26 de marzo 1999*, ed. por Concha Fontenla San Juan y Manuel Silve (Sada-A Coruña: Edición do Castro, 2000), 417-427.

⁶ Yarelis Domínguez Benejam, en correo electrónico al autor, 12 de febrero de 2007. Traslada la información del señor Basanta (sin más datos) que, en esa fecha, atendía el archivo del Centro Gallego en Cuba.

Los únicos datos encontrados de la zarzuela original de 1928 fueron localizados en el cartel del estreno y en algunas crónicas de la época, que reflejan el éxito obtenido por la obra, que repercutió en Galicia.⁷ Acompañan al cartel anunciador, en el que aparecen datos relevantes sobre la puesta en escena, las fotos del compositor y libretista, además de la soprano canaria Carmen Hernández y del tenor vasco Valentín Urrestarazu, que desempeñaron los papeles protagonistas, siendo cubiertos el resto por las agrupaciones de la Sección de Bellas Artes del Muy Ilustre Centro Gallego, formaciones a las que iban destinados los beneficios de la obra.⁸ Según recoge la prensa de esos años, ambos cantantes lograron cierta proyección artística (sobre todo el tenor vasco), si bien tan solo Urrestarazu llegó a ser acompañado por Vide en circunstancias diferentes a las derivadas de esta zarzuela.

⁷ «En La Habana. Un músico orensano estrena una ópera en la capital de Cuba», *La Región*, 14 de febrero de 1928, 6.

⁸ «Sociedades Españolas. De arte gallego», *Diario de la Marina*, 29 de diciembre de 1927, 22.

TEATRO NACIONAL



Maestro: Sr. José F. Vide

Gran Noche Gallega

18 DE ENERO

En honor de las Agrupaciones Artísticas
de la Sección de Bellas Artes
del M. I. Centro Gallego



Sr. Enrique Zas

ESTRENO
ESTRENO
ESTRENO

De la preciosa zarzuela lírica gallega en 2 actos y 8 cuadros, original
del maestro Vide y Enrique Zas, titulada:



Soprano: Sra. Carmen Hernández

MIÑATOS DE VRAN

(MILANOS DE VERANO)

40 Profesores de Orquesta

Coros de 60 voces

GRAN ACTO DE CONCIERTO

Las localidades están a la venta en la
Secretaría de la Sección de Bellas Artes
todos los días laborables. -



Tenor: Sr. Valentín Urrestarazu

Luneta: \$1.00

Fig. 92. Cartel anunciador del estreno de *Miñatos de vran*. AMV

Según información del propio compositor, proporcionada con motivo de su reposición en Ourense en 1959, la zarzuela surgió de su colaboración con el escritor Enrique Zas en La Habana.⁹ Enrique de Zas y Simo (La Coruña 1877-La Habana 1929) fue un periodista,

⁹ «[*Miñatos de vran*] nació de mi amistad con don Enrique Zas, gran literato e historiador gallego, muerto hace ya muchos años. Como no había teatro lírico, nos pusimos de acuerdo para hacer una obra del género. Esto fue en La Habana, allá por el año 1927 [...] El libreto lo escribió don Enrique en seguida, y en cuanto a la música, una vez que hube estudiado el libreto, fui ambientándome poco a poco hasta conseguir componer una partitura adecuada al tema [...] La obra se estrenó el 18 de enero del año 28 en el Gran Teatro Nacional, patrocinada por la Sección de Bellas Artes del Centro Gallego de La Habana. Fue un éxito, en efecto, a lo cual contribuyó mucho la

investigador, escritor y dramaturgo que emigró a Cuba a principios de siglo. Como periodista fundó y dirigió el periódico agrarista *La Región Gallega*,¹⁰ ligado a las ideas de Basilio Álvarez, además de colaborar en otros, como *Cuba contemporánea*, *Ideal Gallego*, *Labor Gallega*, *Pro-Galicia*, *La Ilustración*, el suplemento cultural del *Diario Español*, *Los lunes del diario español* y *La palabra española*.¹¹ Escritor reconocido, alcanzó fama con sus cuentos *De raza brava*,¹² así como con *As redimidas* y *Guango, o pescador de altura*; como dramaturgo sobresalió con la obra *Digna Collazo*.¹³ Su trabajo como historiador e investigador se centró alrededor de la *Historia de Cuba* y de sus tesis sobre el origen gallego de Cristóbal Colón, plasmado en su *Galicia, patria de Colón*.¹⁴

Aunque se afirma que Zas «también escribió algunas zarzuelas que fueron musicalizadas por el compositor J.F. Vide»,¹⁵ no se conoce más colaboración entre ellos que la mantenida en *Miñatos de vran*, si bien Zas sí escribió libretos para otros compositores.¹⁶ Teniendo en cuenta que Vide llegó a Cuba en fecha indeterminada del último trimestre del año 1924 y que Zas falleció a inicios de 1929, no parece fácil que pudieran trabajar juntos en otros proyectos.

La zarzuela incluye números para la estudiantina y una extensa participación de los coros, lo que facilitaría a Vide lucir las agrupaciones que dirigía en La Habana. Se encuentran datos de la participación de sus formaciones en obras previas, junto al Cuadro de Declamación del Centro Gallego (con el Coro Típico y la estudiantina en *O Zoqueiro de Vilaboa*),¹⁷ por lo que

magnífica orquesta, integrada por sesenta profesores. [Se representó] allí varias veces». Francisco Álvarez Alonso, «Sobre la marcha. El maestro Vide ante el estreno de *Miñatos de vran*», *La Región*, 25 de enero de 1959, 3.

¹⁰ Jorge Domingo Cuadriello, *Espanoles en Cuba en el siglo XX* (Sevilla: Renacimiento, 2004), 89-90.

¹¹ Jorge Domingo Cuadriello, *Los españoles en las letras cubanas durante el siglo XX* (Sevilla: Renacimiento, 2002), 176, 242, 250.

¹² Francisco Javier Romero Costas, «Enrique Zas y Simo», *Gran Enciclopedia Gallega* (A Coruña: Gran Enciclopedia Gallega, 1995), 30:252.

¹³ Jorge Domingo Cuadriello, *Los españoles en las letras cubanas durante el siglo XX* (Sevilla: Renacimiento, 2002), 176.

¹⁴ Jorge Domingo Cuadriello, *Espanoles en Cuba en el siglo XX* (Sevilla: Renacimiento, 2004), 100. De hecho, Zas participó en el acto organizado por el Centro Gallego en conmemoración del descubrimiento de América, junto al Cuadro de Declamación, Orfeón, Rondalla, Coro Típico y otros números de concierto, leyendo un documento que demostraba el origen español de Colón. Antonio Pereira, «Sociedades Gallegas», *Galicia: revista semanal*, 17 de octubre de 1926.

¹⁵ Jorge Domingo Cuadriello, *Los españoles en las letras cubanas durante el siglo XX* (Sevilla: Renacimiento, 2002), 176.

¹⁶ Ramón Pinheiro Almuinha, *A La Habana quiero ir. Los gallegos en la música de Cuba* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2008), 158.

¹⁷ Antonio Pereira, «Sociedades Gallegas», *Galicia: revista semanal*, 15 de noviembre de 1925.

no extraña que considerase la posibilidad de realizar una obra de grandes proporciones que diera cabida al Orfeón y a la Estudiantina.

Por lo que se desprende de la crítica, los cantantes protagonistas no estuvieron del todo afortunados, al igual que el coro, lo que obligó a Vide «a hacer maromas con la batuta para dirigirlos y así marchar casi de acuerdo con la orquesta». Tampoco sale bien parado el libreto, «a nuestro juicio muy inferior a lo que su autor puede producir».¹⁸

La obra despertó una inmensa expectación en la ciudadanía, no solo de la colonia gallega, de manera que las localidades se agotaron días antes de la función. Concurrieron al estreno los socios del Centro Gallego, su Comisión Ejecutiva, los Presidentes de las Secciones, la Asamblea de Apoderados de casi todas las Sociedades Gallegas de Instrucción y grupos artísticos gallegos.¹⁹ La Secretaría de Estado para los Delegados Panamericanos adquirió las localidades de dos palcos para cubrir la asistencia de los representantes de las naciones, engalanando los palcos con las banderas correspondientes.²⁰

Según Vide, el original de Zás se perdió:

[No se estrenó en España] porque el autor del libreto quiso reformarlo poco después del estreno, pero cuando había escrito dos actos, tuvo que operarse de apendicitis con tan mala fortuna que falleció a consecuencia de la operación, quedando desde entonces pendiente del tercero [...] A don Enrique la obra le parecía excesivamente larga, pues constaba de ocho cuadros y era mucho subir y bajar el telón. Él quería reducirla conservando lo fundamental [...] Sólo había un libreto de ella, que estaba en poder del autor. Cuando poco después de su muerte fui a su casa para buscarlo fue imposible dar con él.²¹

La fecha del fallecimiento del escritor, el 2 de febrero de 1929,²² parece confirmar este hecho, aunque contradice la afirmación de Vide de que la obra se representó en La Habana varias veces. Cabe la posibilidad de que se refiriese a las sucesivas funciones celebradas con ocasión del estreno o, simplemente, exagerase el hecho.

¹⁸ O. de Velle, «De arte gallego. El estreno de *Miñatos de vran* en el Nacional», *Eco de Galicia*, 1 de febrero de 1928, 20.

¹⁹ «El arte gallego en el Teatro Nacional», *Diario de la Marina*, 19 de enero de 1928, 25.

²⁰ «La gran fiesta de hoy en el Nacional», *Diario de la Marina*, 18 de enero de 1928, 20.

²¹ Francisco Álvarez Alonso, «Sobre la marcha. El maestro Vide ante el estreno de *Miñatos de vran*», *La Región*, 25 de enero de 1959, 3.

²² Jorge Domingo Cuadriello, *Los españoles en las letras cubanas durante el siglo XX* (Sevilla: Renacimiento, 2002), 176.

Años después, la zarzuela fue repuesta en el Coliseo Xesteira de Ourense por el Liceo de Arte de Educación y Descanso. La obra se representó en dos únicas funciones (19:45 y 11:00 horas), el día 30 de enero de 1959²³ y constituyó todo un éxito en la ciudad.²⁴

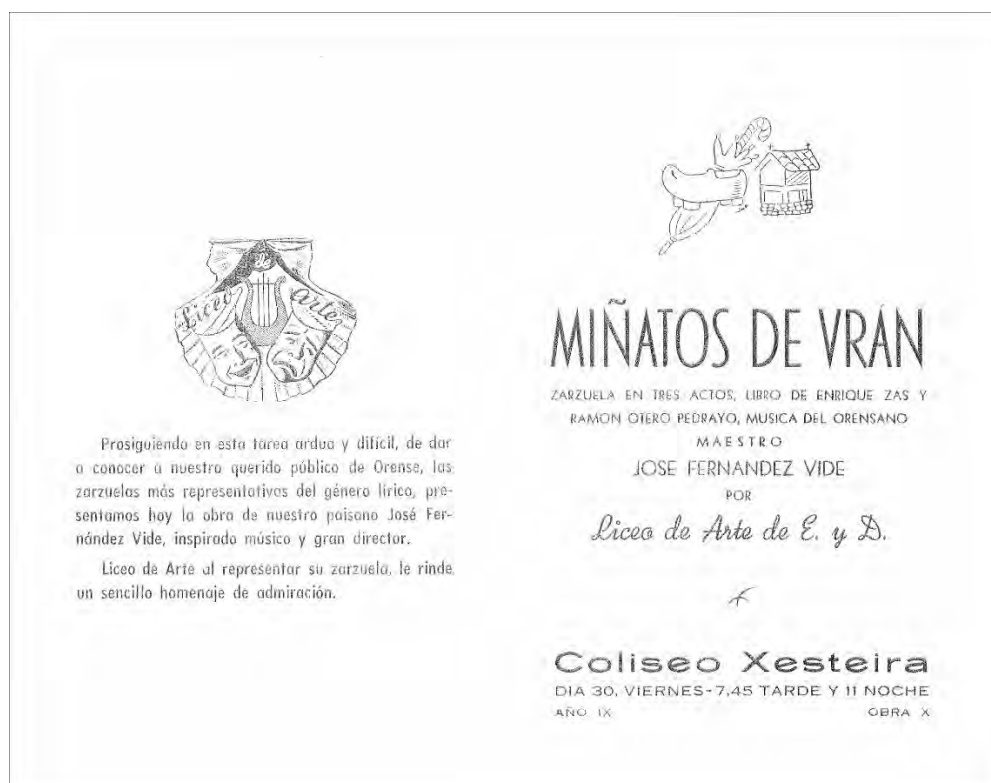


Fig. 93. Anverso del programa de mano de la reposición en Ourense de *Miñatos de vran*. AMV

El libro original de Enrique Zas en dos actos (según consta en algunas portadas de las partes orquestales presentes en el archivo del compositor y en el cartel anunciador de la función de La Habana) y ocho cuadros (según esas mismas fuentes, datos aportados por Vide a la prensa y referencias de los periódicos),²⁵ fue reelaborado por Ramón Otero Pedrayo para la ocasión, aparentemente reordenando los cuadros y añadiendo un acto. Pero si el libro original de Enrique Zas, según Vide, no fue encontrado tras su muerte, y solo existía una copia, Otero debió hacer mucho más que elaborar un nuevo tercer acto y adaptar los dos previos desde los apuntes (o, incluso, los recuerdos) que tuviera el compositor de la música, al no existir, quizás, otras fuentes. Este hecho no niega la importancia de Zas, autor de la idea original, como se reconoció:

²³ «Expectación ante la representación de *Miñatos de vran*», *La Región*, 28 de enero de 1959, 2; «En la víspera de la representación de *Miñatos de vran*», *La Región*, 29 de enero de 1959, 2; «Liceo de Arte, de nuevo ante el público ourensano», *La Región*, 30 de enero de 1959, 3; «El gran éxito de Liceo de Arte ayer con el estreno de *Miñatos de vran*, zarzuela gallega con música de Fernández Vide», *La Región*, 31 de enero de 1959, 3.

²⁴ Teté Torre, en conversación telefónica con el autor, 21 de julio de 2009.

²⁵ «Sociedades Españolas. De arte gallego», *Diario de la Marina*, 29 de diciembre de 1927, 22.

«El próximo viernes y en funciones de tarde y noche, Liceo de Arte, de Educación y Descanso, pondrá en escena en el Coliseo Xesteira la zarzuela en tres actos *Miñatos de vran*, libro de Enrique Zas y Ramón Otero Pedrayo y música del maestro José Fernández Vide». «[A.A.] ¿Modifica el tercer acto, de Otero Pedrayo, lo sustancial del argumento? [J.F.V.] Lo modifica algo, desde luego, pero responde perfectamente al desarrollo de los dos anteriores». ²⁶ «El libreto fue escrito por Enrique Zas y completado luego por don Ramón Otero Pedrayo». ²⁷

Durante días, la prensa reflejó el hecho del estreno, creando una enorme expectación en la ciudad, lo que sin duda influyó en el éxito de las funciones. ²⁸ El maestro Félix Molina, que dirigió los ensayos por enfermedad de Vide, se refirió a la obra en estos términos:

Se trata de una zarzuela excelente, muy inspirada y, técnicamente, muy bien hecha. Si el señor Fernández Vide hubiese residido en Madrid o Barcelona, en vez de vivir en Orense, podría figurar como uno de los buenos compositores [...]. Yo creo que *Miñatos de vran* puede codearse con cualquiera de ellas [las zarzuelas más populares] y figurar entre las buenas obras del género lírico que en la actualidad se presentan. ²⁹

Según algún informante, parte de los vientos provenían de la Banda Municipal, mientras que otra parte de la formación pudo pertenecer a la Orquesta Continental (que era, en realidad, un quinteto) y a otras de la ciudad. ³⁰ Teniendo en cuenta las partes encontradas en el archivo del compositor, habría sido orquestada para flauta, oboe, dos clarinetes, saxofón tenor, dos

²⁶ Francisco Álvarez Alonso, «Sobre la marcha. El maestro Vide ante el estreno de *Miñatos de vran*», *La Región*, 25 de enero de 1959, 3.

²⁷ «El gran éxito de Liceo de Arte ayer con el estreno de *Miñatos de vran*, zarzuela gallega con música de Fernández Vide», *La Región*, 31 de enero de 1959, 3.

²⁸ «En la víspera de la representación de *Miñatos de vran*. El éxito de taquilla parece asegurado para Liceo de Arte. Está justificadísimo el ambiente de expectación cada día más vivo que se advierte en torno al acontecimiento teatral de mañana con la representación por Liceo de Arte de Orense de la zarzuela *Miñatos de vran*. Aunque no fuera más que por apreciar los méritos de la obra en su aspecto musical, que en el caso de la zarzuela destaca sobre el puramente dramático de la obra literaria, o sea, el libreto, pues no puede existir dramatismo en la escena, o comicidad, según el caso, si falta la inspiración musical, si esta no crea el clima adecuado por elevado que sea el grado que el libro alcance, aunque no sea, lo repetimos, más que por un apreciar esos méritos que corresponderían a un orensano, y el valor escénico de los intérpretes de los distintos personajes, es natural que el interés crezca entre los múltiples aficionados que en Orense hay al género lírico». «En la víspera de la representación de *Miñatos de vran*», *La Región*, 29 de enero de 1959, 2; «Liceo de Arte, de nuevo ante el público orensano. Con la zarzuela *Miñatos de vran* que hoy presenta en el Coliseo Xesteira. El acontecimiento lírico de que hemos venido ocupándonos estos días, la zarzuela del maestro Fernández Vide *Miñatos de vran*, está señalado para hoy, en el Xesteira, en funciones de tarde y noche [...] La expectación se advierte desde hace días». «Liceo de Arte, de nuevo ante el público orensano», *La Región*, 30 de enero de 1959, 3.

²⁹ Francisco Álvarez Alonso, «Sobre la marcha. El maestro Félix Molina habla de la zarzuela del maestro José F. Vide», *La Región*, 29 de enero de 1959, 3.

³⁰ Albino Núñez Rodríguez, en conversación telefónica con el autor, 20 de abril de 2021. En ese año de 1959 se produjeron otras interacciones entre la Orquesta Continental y el Orfeón. «La fiesta de Santa Cecilia, Patrona de los músicos», *El Pueblo Gallego*, 22 de noviembre de 1959, 14.

trompas, dos trompetas, dos trombones, violines (1º A, 1º B, 2º), violonchelos, contrabajos, timbales y percusión (dos percusionistas podrían cubrir los papeles de caja, bombo y triángulo); participó, además, una estudiantina (en escena, mandolina 1ª y 2ª, flauta y guitarras).

Los programas de mano y la prensa reflejan el reparto, en el que encontramos conocidos nombres pertenecientes a las formaciones corales de la ciudad, como el Orfeón Unión Orensana y Coral De Ruada, así como otras destacadas personalidades de la cultura de la época. La dirección artística corrió a cargo de Luis Madriñán, persona ligada al Régimen y que había desempeñado el puesto de presidente del Orfeón, y la musical del propio Vide, con su hijo mayor como pianista repetidor.

≡ R E P A R T O ≡

| | |
|-------------------------------------|------------------------------------|
| Maripepa, TETE TORRE DE TRAPOTE. | Guardia, JESUS ESPINO. |
| Celina, M.ª PAZ GALLEGO. | Toni, CARLOS NUÑEZ. |
| Manuel, RAUL BALŦAR. | Tía Antona, M.ª PAZ GALLEGO. |
| Eduardo, CARLOS TRAPOTE. | Pili, TETE BLANCO. |
| Carlitos, DAMASO R. DE LA ESCOSURA. | Pepita, OLGUITA BABARRO. |
| Corisco, JOSE RAMON VAZQUEZ. | Neviñas, ANA MARY ALVAREZ. |
| Faneco, ALFONSO G. VILLAR. | Valdomir, LUIS IGLESIAS. |
| Sereno, J. ALBERTO GALLEGO. | Santiso, C. NUÑEZ RODRIGUEZ. |
| | Niño, JOSE LUIS CERVIÑO RODRIGUEZ. |

C O R O

Srtas. Liete Gomez Ochoa, Ana M.ª Alvarez, Teté y M.ª del Carmen Blanco Meléndez, Amparito G. Tuñón, Olguita Babarro, M.ª Pura Azpilche, Marosa Bermudo, M.ª del Carmen Pérez, Pili Fernández y M.ª del Carmen Plasencia

Sres. Antonio Anta, Luis Iglesias, José Alberto Gallego, Carlos Núñez, Jesús Espino, Alejandro Pérez, José Luis Borrajo, Lito Fernández, Gregorio Pérez, José Ramón Vázquez, Arturo Biempica, Luis Rodríguez, Alfonso Villar, Luis G. Villar y A. N. Rodríguez

R O N D A L L A

Domingo Iglesias, Manuel F. Velo, José Salgado, Sixto Gomez, Jaquin González, Angel Novoa, José Manuel Uruburu, Manuel Feijoo, Julio Pérez y Gumersindo Alvarez

Pescadores, pescadoras, mozos y mozas. — Orquesta de 40 profesores

Pianista, José Fernández (Vide hijo). — Regidor 1.º, Pedro Castro Vizcaino. — Regidor 2.º, José Luis Cerviño Tejada. — Regidor 3.º, Luis Calviño. — Vestuario, Páris hermanas, de Madrid. — Decorados, Juan Ros, de Madrid. — Maquillador, Ramón, de Orense. — Calzados, Blason, de Orense

Dirección Artística: LUIS MADRIÑAN NEIRA — Dirección Musical: JOSE FERNANDEZ VIDE

Imp. y Pas. "La Repita", - Orense -

Fig. 94. Reverso del programa de mano de la reposición en Ourense de *Miñatos de vran*

No parece existir mucha diferencia entre la música de la versión original y de la revisada, en palabras del compositor (como se demostrará), aunque no sea posible afirmar lo mismo de los dos libros:

En lo fundamental [la música] es la primitiva, si bien ampliada y con bastantes números nuevos. Aun no hace mucho, los de Liceo de Arte me han pedido dos números más, que cantarán Mary Paz Gallego uno y Antonio [sic] Sequeiros, el otro. A.A.: ¿Modifica el tercer acto, de Otero Pedrayo, lo sustancial del argumento?

J.F.V.: Lo modifica algo, desde luego, pero responde perfectamente al desarrollo de los dos anteriores.³¹

La incorporación de Sequeiros, recogida por Vide en esta noticia, ha sido corroborada por los informantes,³² si bien su papel no consta en el programa de mano de la función. En esas fechas, Arturo Fernández Sequeiros fue nombrado director de la sucursal del Banco Hispanoamericano de Tui, por lo que debió marchar de Ourense. Las noticias lo sitúan en Tui, al menos, en agosto de ese mismo 1959.³³ La prensa, tras el estreno, no recoge su participación en la función.

En relación con la participación de Sequeiros, así como de otros actuantes, en una de las fuentes mecanografiadas del libreto (F5) se recoge un reparto en el que aparecen añadidos a mano el nombre y apellidos, no siempre coincidente con el del programa de mano o el aportado en prensa. Se han sombreado las casillas con datos divergentes:

Tabla 8. Comparación entre el reparto de la fuente del libreto F5 y el programa de mano y prensa

| Personaje | Libreto (F5) | Programa de mano y prensa |
|-------------------------|--------------------------|-----------------------------|
| Maripepa | Teté Torre | Teté Torre |
| Celiña | Mary Paz Gallego | M. ^a Paz Gallego |
| Manuel | Raúl Baltar | Raúl Baltar |
| Eduardo | Carlos Trapote | Carlos Trapote |
| Carlitos | Dámaso R. de la Escosura | Dámaso R. de la Escosura |
| Corisco | Arturo Sequeiros | José Ramón Vázquez |
| Faneco [añadido a mano] | José Luis Fe_ [?] | Alfonso G. Villar |
| Rodríguez «Tumbalobos» | P. Castro | J. Alberto Gallego |
| Fandiño | José Ramón | Jesús Espino |
| Tía Antonia «a do Can» | Mary Paz Gallego | M. ^a Paz Gallego |

Partiendo de la hipótesis de que el papel de Corisco estuviera otorgado a Sequeiros (como confirman los informantes y el propio Vide a prensa), pero no pudiera desempeñarlo finalmente (por trasladarse a Tui o cualquier otra razón), este habría pasado a José Ramón Vázquez, que,

³¹ Francisco Álvarez Alonso, «Sobre la marcha. El maestro Vide ante el estreno de *Miñatos de vran*», *La Región*, 25 de enero de 1959, 3.

³² Albino Núñez Rodríguez, en conversación telefónica con el autor, 20 de abril de 2021. El informante recuerda que llegó a ensayar alguna parte por si se necesitase sustituir a Sequeiros.

³³ «De sociedad», *El Pueblo Gallego*, 12 de agosto de 1959, 11.

por tanto, no habría podido actuar como Fandiño (suponiendo que el José Ramón de F5 sea el José Ramón Vázquez del programa). Libre el papel de Fandiño, lo ocuparía Jesús Espino (que seguramente contase inicialmente solo en el coro). Se ignora el motivo del cambio de los personajes de Faneco (Villar) y de Rodríguez (Alberto Gallego «Chuti»), pero ambos colaboraron habitualmente con Vide (de hecho, en una de las fotografías recogidas en esta investigación y correspondiente a una de las misas de la Merced en la cárcel con el coro de veteranos, se aprecia a ambos Gallego, padre e hijo, con otros «amigos del maestro Vide», como se recoge en el pie). El propio Villar me confirmó que desempeñó el papel de Faneco (incluso saludándome durante días como «Aquí, Faneco»³⁴).

El periódico *La Región* se hizo eco al día siguiente del evento y resaltó el papel de la soprano Teté Torre, así como las palabras de Otero Pedrayo:

El Coliseo Xesteira presentaba ayer el aspecto de las grandes solemnidades. El anuncio del estreno de *Miñatos de vran* despertó gran interés, como pudo comprobarse por la extraordinaria asistencia de público [...] Todos los elementos de Liceo de Arte estuvieron magníficos. El elogio merecidísimo por la actuación de ayer alcanza a todos por igual; pero debemos hacer mención especialísima de Teté Torre de Trapote, muy bien de voz, de expresión y de gusto y Raúl Baltar, a quien descubrimos ayer como un cantante estupendo, de voz muy bien timbrada y que dice con mucha intención su parte. Junto a ellos José Ramón Vázquez, muy bien en su papel, como actor y como cantante, y Carlos Trapote, que es el gran dominador de la escena de siempre [...] Don Ramón Otero Pedrayo, que fue recibido con una gran ovación, tuvo palabras de aliento para toda la compañía, deseándoles que este éxito de ahora sea el comienzo de una larga serie de ellos.³⁵

El éxito de la obra fue reflejado, también, por la prensa regional, que aportó datos de interés sobre algunos actores y cantantes, los cuales ayudan a determinar los números que pudieron añadirse a la primera representación de 1928.³⁶

³⁴ Alfonso Villar, en conversación con el autor, 13 de diciembre de 2011 (en la presentación del cuarto volumen de la obra de Vide, editada por el autor de esta investigación). Se da la circunstancia de que tanto José Alberto Gallego «Chuti» como Alfonso Villar coincidieron como cantores en la etapa en que el autor de esta investigación ejerció la dirección artística de Coral De Ruada.

³⁵ «El gran éxito de Liceo de Arte ayer con el estreno de *Miñatos de vran*, zarzuela gallega con música de Fernández Vide», *La Región*, 31 de enero de 1959, 3.

³⁶ «Capítulo aparte merece la actuación individual de Liceo de Arte. Teté Torre hizo realidad una Mariposa sencillamente adorable, tanto en la edición [*sic*] como cantando. A su lado, y sin importar apenas la brevedad de su intervención, María Paz Gallego, rebosando gracia y buen humor, convirtió a su personaje, de los más sencillos, en uno de los más sobresalientes. Junto a estas protagonistas, una vez más Raúl Baltar nos dio sensación de gran tenor bien secundado por José Vázquez bajo. Carlos Trapote, en un papel irregular y nada fácil, supo llevar a cabo una actuación lucida. Dámaso R. de la Escosura, Alfonso G. Villar, Jesús Espino, Carlos Núñez, Olguita Babarro, Ana Mary Álvarez, Luis Iglesias, C. Núñez Rodríguez y el niño José Luis Cerviño completaron el reparto. Un nutrido grupo de jóvenes compuso el coro, sobre el que el director artístico, Luis Madriñán, quiso mover con soltura; y esto no era nada fácil de conseguir, puesto que por sí numeroso, en un escenario reducido y obstaculizado

A partir de esa fecha, la obra no volvió a ser representada, aunque parece que sí existió el proyecto de hacerla girar por ultramar: «El escritor Eduardo Blanco Amor, que estuvo en los ensayos durante su permanencia en Orense, manifestó que en Buenos Aires esta zarzuela podría estar hasta siete meses representándose».³⁷

B) El argumento. Significación social

El argumento, como es habitual en el género chico y en la zarzuela gallega, gira en torno a una difícil historia de amor entre Manuel (tenor) y Maripepa (tiple), que acaba con un juramento de amor eterno. El propio Vide manifestó que «recoge las andanzas de unos estudiantes señoritos que pretenden a unas muchachas campesinas».³⁸ La trama expuesta a continuación hace referencia a la función de 1959, de la que se conserva el libreto autógrafo original.

El primer acto transcurre en un pueblo entre marinero y turístico, donde Carlitos, un chico madrileño veraneante, pretende sin éxito a la pescadera Maripepa, enamorada del señorito Eduardo, un casi licenciado en medicina. Manuel, marinero que conoce a la joven desde niña, confiesa a su amigo Corisco que está enamorado de ella. Eduardo convence a Maripepa de que huya con él esa noche a Santiago de Compostela y ella, finalmente, accede. En el dúo con Manuel, este le confiesa su amor, pero ella lo rechaza. Carlitos contrata al viejo marinero Faneco para que le enseñe a hablar gallego y, así, poder declararle su amor a Maripepa.

El segundo acto acontece en una calle de Santiago, donde Maripepa trabaja en la taberna de la señora Antona, situada frente a la casa de Celiña, rica heredera prometida de Eduardo. Antona coincidió con Maripepa en el viaje a la ciudad y consiguió convencerla de que no escapase con Eduardo, dándole un empleo en su establecimiento; trabajando allí, Maripepa descubrió que Eduardo estaba prometido, por interés, con la rica heredera Celiña, y que solo

además con el montaje apenas si había libertad de movimientos. No obstante, en esto y en general en la dirección de Madriñán supo –como un elemento más de Liceo de Arte– llevar a feliz término la puesta en escena de esta obra del compositor orensano. Todos, del primer al último componente de Liceo de Arte, contribuyeron a que número tras número Vide, muy emocionado por cierto, hubiera de volverse al público que le premiaba con cerradas ovaciones. Prueba de ello es que casi la totalidad de los números hubieron de repetirse. En uno de los entreactos, junto con el señor Vide, subieron al escenario el presidente de Liceo de Arte, señor Fernández Mouriño, y don Ramón Otero Pedrayo. Se hizo entrega al maestro de un pergamino de la Agrupación, al autor en el estreno de su obra». F. Sobrino, J.M., «El estreno de *Miñatos do [sic] vran*: un éxito grande para Fernández Vide y Liceo de Arte», *El Pueblo Gallego*, 1 de febrero de 1959, 15.

³⁷ Francisco Álvarez Alonso, «Sobre la marcha. El maestro Félix Molina habla de la zarzuela del maestro José F. Vide», *La Región*, 29 de enero de 1959, 3.

³⁸ Francisco Álvarez Alonso, «Sobre la marcha. El maestro Vide ante el estreno de *Miñatos de vran*», *La Región*, 25 de enero de 1959, 3.

pretendía hacerla su amante. Antona, de acuerdo con Corisco y otros amigos de Manuel, trama fingir que entrega a Maripepa a Eduardo, para lo cual le hace escribir una nota de amor dirigida a ella. Una vez que la tiene en su poder, emborracha a Eduardo, momento en que Corisco y los demás lo desnudan y le pegan plumas por todo el cuerpo, abandonándolo en la calle tras mostrarlo a Celiña y darle la nota de amor que Eduardo escribió a Maripepa; la señorita, desengañada, rompe su compromiso con él. Mientras, Manuel pasea por Santiago con intención de matar a Eduardo, que, borracho y tirado desnudo en la calle, es encontrado por un guardia, el sereno y la tuna compostelana. Manuel y Corisco se encuentran, y este le explica lo que sucedió con Maripepa y Eduardo y le aconseja que se case con ella, ya que está arrepentida de lo que hizo.

El tercer acto, más corto, transcurre en el mismo pueblo marinero que el primero; las mozas, en presencia de Faneco, chismorrear sobre la huida de Maripepa con Eduardo, pero una de ellas les explica lo que pasó realmente. Maripepa y Manuel se prometen y, aunque la señorita Celiña quiere ser la madrina, dicho papel recae, finalmente, en la señora Antona, quien, a su vez, se casa con Corisco.

La constelación de personajes y el esqueleto dramático ponen en evidencia la complejidad de la trama:

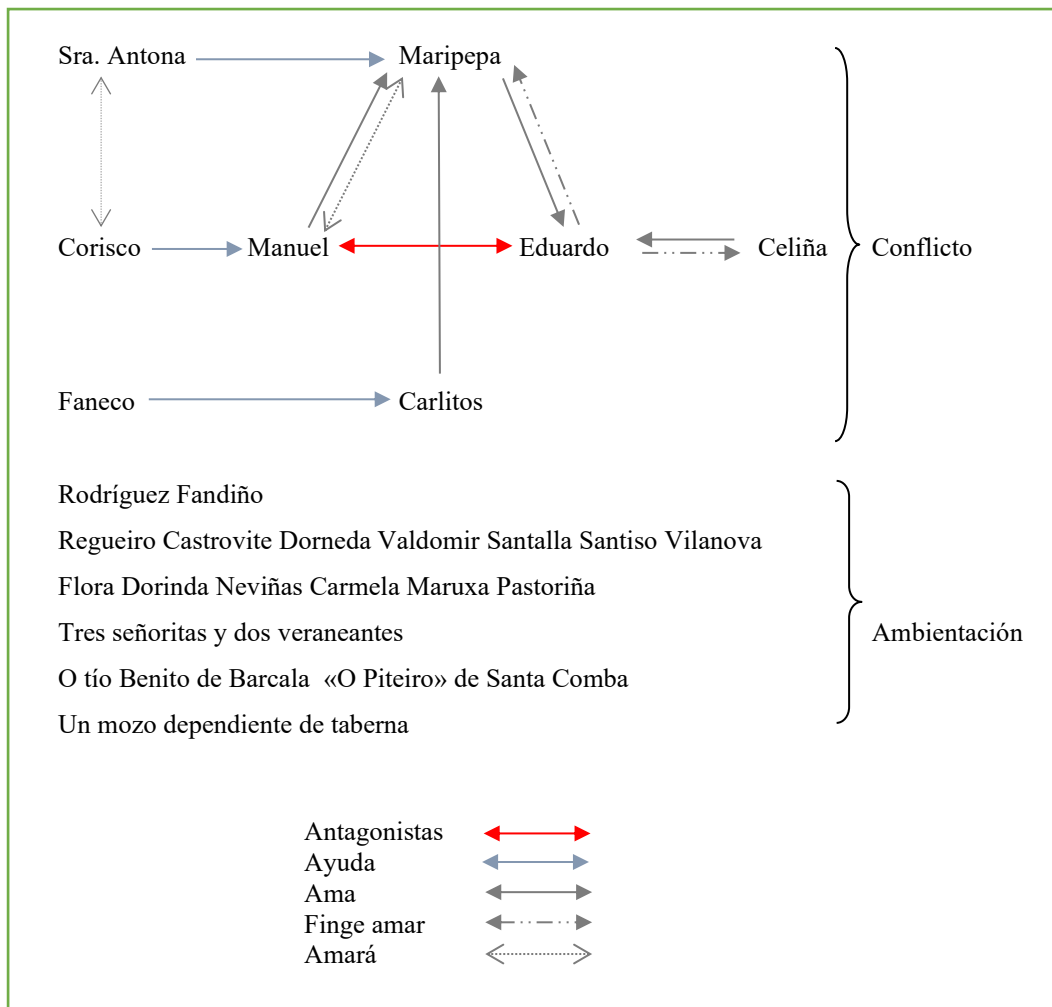


Fig. 95. Constelación de personajes de *Miñatos de vran*

Tabla 9. Esqueleto dramático de *Miñatos de vran*

| Acto 1º | | | |
|---|--------------------|---------------------------------|--------------------------|
| Escena 1ª. <i>A praia ao amencer. Un equipo de mariñeiros atrae, en movementos rítmicos, tirando dos cables, a embarcación. Á dereita, a rúa empinada da localidade. Por ela baixan as mulleres coas cestas e reciben as cargas de brillante sardiña. A animación dos grupos, a alegría da faena, móstrase en conxuntos naturalmente harmoniosos e coloridos.</i> | | | |
| n.º 1 | Coro | CORO GENERAL: | «Vento que zoa mareiro» |
| Escena 7ª. <i>Entra Carlitos acariciándose disimuladamente a dorida meixela. Estírase con arrogancia ao percibir a actitude do grupo.</i> | | | |
| n.º 2 | Coplas de Carlitos | CARLITOS Y CORO DE VERANEANTES: | «No existe tal historia» |
| Escena 9ª. <i>Maripepa un intre soa. Axiña aparece Manuel.</i> | | | |
| n.º 3 | Dúo | MANUEL Y MARIPEPA: | «Como castiga a sorte» |
| Escena 13ª. <i>(Entran en escena mariñeiros e mulleres sobre a música do preludio).</i> | | | |
| n.º 3 bis | Coro | CORO DE MARIÑEIROS: | «Os mariñáns da ribeira» |
| Acto 2º | | | |

| | | | |
|--|------------------|--|--|
| <i>Cuadro 1º. A escena representa unha rúa de Santiago en perspectiva de soportais. Á dereita, unha casa con porta e pequeno escaparate de establecemento de comidas e taberna. En fronte, á esquerda, casa de nobre traza con ventá de reixa no soportal. Na esquina, un farol. Soan lentamente as once no reloxo da catedral. Algúns transeúntes, deles un ou dous clérigos con paraugas. Dous homes con aspecto de tratantes entran na taberna. Ao pouco tempo sae dela Maripepa, moi arroupada con pano e mantón e un balde na man. Detrás dela, a señora Antona, muller grosa, conselleira e simpática. Na reixa da casa nobre, Celiña, a prometida de Eduardo.</i> | | | |
| Escena 2ª. (Entra Manuel pola esquerda). | | | |
| n.º 4 | Romanza | MANUEL: | «Canto máis tempo pasa máis fondo» |
| Escena 3ª. (Eduardo, un rapaz, Celiña e Maripepa). | | | |
| n.º 5 | Canción | CELIÑA: | «Sentadita aquí en mi balcón» |
| <i>Cuadro 2º. A escena representa a bodega dunha taberna e parador, estancia baixa, abovedada, con pipas e barrís. Arreos de cabalerías, unha mesa, ao fondo unha pequena porta. Alumea debilmente un candil.</i> | | | |
| <i>Cuadro 3º. (A mesma escena do primeiro. Escóitase ao lonxe a tuna).</i> | | | |
| Escena 1ª. (A tuna e outros moitos estudantes, todos de capa. Regueiro, Castrovite, Dorneda, Valdomir, Santalla, Santiso e Vilanova son as partes principais. Dirixe Santiso). | | | |
| n.º 6 | Barcarola | TUNA COMPOSTELANA: | «Niña ideal, dulce angelical» |
| | Pasodoble | TUNA COMPOSTELANA: | (Instrumental) |
| Acto 3º | | | |
| <i>A mesma escena do primeiro. Marea baixa, hora de sol e calma. Uns mariñeiros, sentados nas penas e cestas, miran ao horizonte fumando nas súas cachimbas. Outros repasan as redes. Van entrando as mulleres: Flora, Dorinda, Neviñas, Carmela, Maruxa «A frol do argazo», Pastoriña. A señora Antona, moi composta, espera un pouco afastada. Maripepa cruza, pensativa, excitando a curiosidade disimulada das mulleres que esperan a chegada das barcas pescadoras.</i> | | | |
| Escena 2ª. (Faneco e as mulleres) | | | |
| n.º 7 | Coplas | FANECO Y CORO DE MOZAS: | «O demo seica vos xunta» |
| Escena 5ª. (Maripepa, Manuel, señora Antona, Corisco, mozos e mozas). | | | |
| n.º 8 | Balada | MANUEL: | «Outro tempo a sospeita maldita» |
| n.º 9 | Romanza | MARIPEPA: | «Quixen morrer, a vida era un tormento!» |
| n.º 10 | Canción | CORISCO: | «Cando mozo, levaba no peito» |
| n.º 11 | Dúo y coro final | MANUEL, MARIPEPA, CORISCO, ANTONA, CORO GENERAL: | «Que fermosa é a vida» |

Además de las habituales connotaciones ideológicas de este tipo de obras, destacamos en ella la importancia del empleo del idioma y la llamada de atención sobre la situación de diglosia relacionada con el contexto social: si los marineros hablan gallego, los señoritos Eduardo y Celiña hablan castellano (siendo gallegos), al igual que el madrileño Carlitos; además, Faneco

emplea una variedad dialectal. La complejidad de la trama y la extensión de la obra la alejan ligeramente de la mayoría de otras del género, si bien responde de manera general a sus características en la construcción, tanto literaria como musical.

C) Autoría

Aunque inicialmente las noticias hagan aparecer como autor del libreto a Enrique Zas y Simó, apareciendo Ramón Otero Pedrayo como revisor o arreglista para la función de 1959, una serie de cuestiones hacen pensar que el papel desarrollado por Otero fue mucho mayor del que consta. Aunque la sucesión de números musicales (así como la letra presente en las partituras originales de 1927) evidencia una trama concebida por Zas, esto no significa que Otero no retocara con posterioridad la redacción de todo el resto del libro, respetando, eso sí, el argumento central de la obra. No lo hizo de la misma manera con su estructura, pues amplió a tres los dos actos iniciales, probablemente con vistas a evitar los numerosos cambios de decorado precisos en los dos actos de la versión original (reflexión del propio Zas, según Vide manifestó a la prensa). Si la participación de Otero Pedrayo hubiera consistido solamente en añadir un tercer acto, no se entendería la unidad de lenguaje, expresión y estilo presente a lo largo de todo el libreto, ya que su mano solo afectaría a dicho acto y nunca a los dos iniciales y supuestamente originales. Además, seguiría precisando considerables bajadas y subidas del telón para cambiar los decorados para cada cuadro de los dos primeros actos, tal y como consta que aconteció en el original de Zas. De hecho, el estudio de la grafía del libreto autógrafo encontrado en el archivo del compositor evidencia que es de la autoría de Otero Pedrayo.

A pesar de esa evidencia, podría darse el caso de que Otero reescribiera una copia previa de Zas, hecho que parece desprenderse de una entrevista a Vide: «Yo le entregué el libreto a don Ramón Otero Pedrayo, quien puede decirse que lo rehízo por completo, aunque respetando el asunto».³⁹ Sin embargo, el estudio del libreto pone de manifiesto que está escrito por una única mano: el lenguaje del libro muestra un gallego claramente evolucionado, más propio de los años cincuenta que de los veinte; refleja una habla dialectal propia del Ourense natal de Otero Pedrayo y no de la Coruña de Zas, emigrado en su juventud a la Habana, donde murió, y que, por lo tanto, no tendría contacto con el uso idiomático del área lucu-auriense, empleado de manera exclusiva en el texto. De hecho, aunque la acción se desarrolla, según las acotaciones, «en un puerto pescador del noroeste de Galicia», la variedad dialectal no corresponde a la de

³⁹ Francisco Álvarez Alonso, «Sobre la marcha. El Maestro Fernández Vide, la zarzuela *Milanos de verano* [sic] y algunas cosas más», *La Región*, 9 de mayo de 1948, 1, 3.

esa zona. Además, el escritor e historiador Enrique Zas solía escribir en castellano mayoritariamente y no en gallego, en el que desarrolla poca producción, mientras que las expresiones y vocabulario empleados en *Miñatos de vran* son habituales en la obra de Otero Pedrayo, llegando incluso a coincidir en el uso de algunos términos y apodos (como se señala en la edición anotada del libreto presente en los anexos de esta investigación).

Las fuentes dan buena muestra de esto. En las escrita a máquina faltan signos de puntuación; se detectan numerosos errores en la transcripción, con faltas de ortografía y letras y palabras cambiadas, hecho que evidencia que transcriptor y autor no eran la misma persona; incluso parece que el primero no hubiera entendido la letra del autor, teniendo que interpretar, no siempre correctamente, lo escrito. Confirmando este hecho, se sabe que Otero Pedrayo solía escribir a mano (por lo que era otra persona quien transcribía a máquina sus obras), no revisaba las pruebas de imprenta y obviaba muchos signos de puntuación;⁴⁰ por ello, se toma esta falta de concordancia como otra prueba de la autoría del libreto.

El análisis de la letra del número 2, «Coplas de Carlitos», también apunta en esta dirección. La partitura autógrafa de Vide, datada en 1930 (correspondiente, por tanto, a la zarzuela original estrenada en 1928), presenta una letra referida a las reivindicaciones feministas. Sin embargo, la correspondiente al libreto autógrafa de Otero Pedrayo hace alusión a una ninfa «arrullada por las olas en la orilla de la mar»; dado que el arranque hablado posterior de Eduardo a dicha canción parte, precisamente, de la referencia a «una ninfa de pañuelo rojo, trenzas, *corpiño mariñán* y refajo», es evidente que el libreto se retocó para enlazar la nueva letra del número musical con el texto siguiente. Este fragmento pertenece al acto primero, que, en teoría, sería original de Zas, pero, evidentemente, no con esa letra.

La lectura atenta de la escena muestra cómo Carlitos sigue a la protagonista por la playa, lo cual está relacionado con la canción y la acción. Sin embargo, si la letra de Carlitos se limitara a tratar las consideraciones feministas (del original de 1927 presente en la partitura datada), la acción del libreto en la que precisa seguir a Maripepa no tendría sentido ninguno, lo que prueba la modificación posterior de la escena. El respeto al original sería difícil, por más que Otero conociera la letra de la canción gracias a Vide, ya que esas reivindicaciones sufragistas no tendrían sentido en la España franquista de 1959.

⁴⁰ Ramón Otero Pedrayo, *Artigos de posguerra: Finisterre e sonata gallega* (Vigo: Galaxia, 2002), 26-27.

Otra prueba es la afirmación del propio Vide, cuando sitúa como perdido el libreto original tras la muerte de Zas en los inicios de 1929: «Sólo había un libreto de ella, que estaba en poder del autor. Cuando poco después de su muerte fui a su casa para buscarlo fue imposible dar con él».⁴¹

En resumen, independientemente de que la trama hubiera sido concebida por Zas, todo apunta a que Otero Pedrayo revisó el libro, reelaborándolo de la manera que conocemos actualmente. Para su elaboración, partió de los datos obtenidos por el propio Vide sobre el argumento y el desarrollo de los dos primeros actos escritos por el coruñés.

Otra cuestión sería en qué fecha pudo reescribir Otero el libreto, ya que, a pesar de haberse representado su versión en enero de 1959, diversas fuentes señalan que la obra estaba preparada para su ejecución en otoño de 1947, a cargo del coro Os Enxebres de la Sociedad Artística La Troya:

El Cuadro Artístico de la sociedad prepara actualmente y con vistas a ser estrenada en el próximo otoño la zarzuela *Milanos de verano* [sic], música del maestro Fernández Vide y libreto de Zas y Pedrayo, siendo también digno de mención el hecho de que su Cuadro de Declamación, además del repertorio que posee en el dialecto vernáculo, prepara intensamente sus actividades en castellano.

Como una novedad que, sin duda alguna, agrada a todos los amantes de la música de cuerda, diremos aquí que ya se está constituyendo la gran rondalla de La Troya, compuesta de cuarenta y tantos instrumentos y que, según parece, hará su presentación ante el público orensano el mismo día en que se ponga en estreno la misma zarzuela que acabamos de referenciar.⁴²

No encontramos otros datos, por lo que es probable que *Miñatos de vran* no se pusiera en escena esa temporada, con independencia de que el libreto de Otero estuviera listo, o no, en ese momento. Dado que en su copia autógrafa no aparecen dos números (correspondientes a Celiña y a Corisco), y que Vide afirmó en 1959 que añadió otros dos (uno de ellos para la segunda soprano, que desarrolló el papel de Celiña) en la entrevista celebrada con ocasión de la función de Ourense, es posible que Otero Pedrayo reelaborase el libro en 1948, tal y como afirma Vide ese año,⁴³ al margen de que se corrigiera o modificara once años después, fuese él u otro responsable de la representación (lo que justificaría las tachaduras en una de las fuentes

⁴¹ Francisco Álvarez Alonso, «Sobre la marcha. El maestro Vide ante el estreno de *Miñatos de vran*», *La Región*, 25 de enero de 1959, 3.

⁴² «El Puente en fiestas. La Sociedad Artística La Troya y su Coro Os Enxebres», *La Región*, 25 de julio de 1947, 3.

⁴³ Francisco Álvarez Alonso, «Sobre la marcha. El Maestro Fernández Vide, la zarzuela *Milanos de verano* [sic] y algunas cosas más», *La Región*, 9 de mayo de 1948, 1, 3.

mecanografiadas, así como el añadido a mano, con letra no identificada, del número árabe y — a veces— del nombre de ciertos números musicales, en otras).

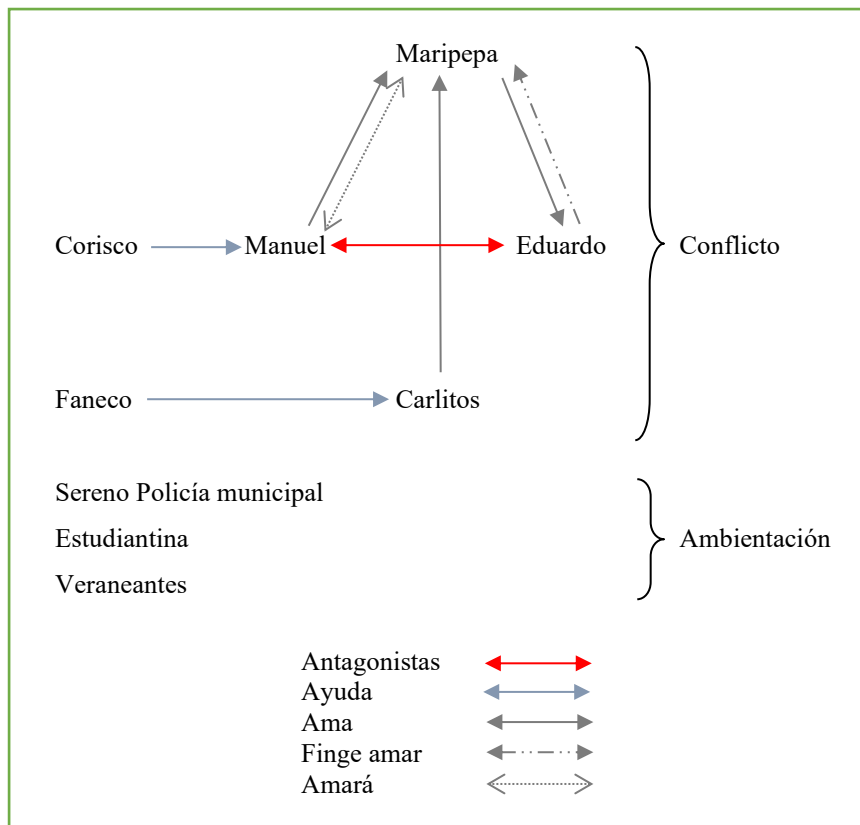
D) El libreto

Aunque no se ha encontrado el libreto original de Zas, probablemente perdido, es posible la reconstrucción de su trama a partir de la información aparecida en la prensa con ocasión del estreno en 1928.

La acción se desarrolla en una aldea gallega de pescadores y labradores que sirve también de lugar de vacaciones en verano. Entre las jóvenes del lugar destaca la bella Maripepa, a quien ama en secreto Manuel, un marinero de la villa. Carlitos, veraneante madrileño prototipo de la ridiculez ciudadana, y Eduardo, estudiante de medicina que se encuentra de vacaciones, pretenden a Maripepa; finalmente, ella es seducida por el señorito Eduardo, con el que huye a Santiago donde, abandonada, descubre que ha sido objeto de su engaño. Manuel, que ha jurado vengarse de esta afrenta, llega a Santiago, siguiendo la pista dada por su amigo Corisco, quien le narró la seducción de Maripepa por Eduardo y la vuelta de ella a la aldea. Manuel localiza a Eduardo en las calles a la noche, cuando este enamora a una señorita, mas el paso de una estudiantina detiene la conversación del señorito con la joven y, aprovechando la oscuridad, Manuel logra sorprenderlo y matarlo sin ser descubierto. De regreso a la aldea, Manuel observa a Maripepa, que, de luto tras la muerte de su padre, se encamina hacia el mar, al que se arroja con ánimo suicida; pero Manuel consigue salvarla y ambos se juran eterno amor.⁴⁴

Considerando lo recogido en esta noticia de prensa, se ha elaborado la constelación de personajes original. Para ello, además de contar con la trama recogida en prensa, se tuvieron presentes las referencias a otros personajes reflejados en la crítica, así como las letras presentes en las partituras de Vide, que, en el caso de las «Coplas de Carlitos», añaden un coro de veraneantes con los que dialoga:

⁴⁴ «Del Arte Gallego. *Miñatos de vran*», *Diario de la Marina*, 11 de enero de 1928, 22.

Fig. 96. Posible constelación de personajes de *Miñatos de vran* de Zas

La misma noticia refleja personajes también presentes en la versión de Otero Pedrayo, como el tío Faneco («viejo pescador marrullero y bebedor sempiterno»), «serenos santiagueses que sostienen un gracioso coloquio» y otras escenas hilarantes como los diálogos de Carlitos con Faneco, Carlitos con Maripepa, y Faneco y Corisco, lo que establece relación directa entre ambos libretos. También señala números musicales comunes a ambas versiones, tales como la romanza de tenor «Canto máis tempo pasa» y la balada «Pra vingar á túa honriña» (coincidente en música con «Outro tempo a sospeita maldita» de la versión de Otero), el dúo de Manuel y Maripepa y la romanza de soprano «Quero morrer», así como el coro final. Sin embargo, destaca un dúo final que no existe como tal en la revisión de Otero (aunque sí como arranque del concertante final) y que podría anteceder al coro final, como se demostrará.

A pesar de estas similitudes, el enfoque ruralista de Otero dista del trágico de Zas en lo que se refiere a la seducción y abandono de Maripepa y al asesinato de Eduardo a manos de Manuel. El original se relaciona con la literatura naturalista, dado que esta traslada el teatro a la zona de la verdad y se aleja de la ilusión que produce lo falso de la escena.⁴⁵ En comparación

⁴⁵ Rafael Cansinos Assens, *Los temas literarios y su interpretación* (Madrid: Palomeque, 1924), 177.

con el trágico desenlace, e incluso con el intento de suicidio de Maripepa, en la versión de Otero Pedrayo la honra de la joven se salvó en última instancia por la providencial aparición de la señora Antona, siendo el infame seductor Eduardo, burlado y escarmentado por la misma mano.

Según los informantes, Vide no aprobó esta segunda versión del libreto, aunque no consta que se pronunciase públicamente al respecto⁴⁶ (probablemente, por respeto al escritor, dada su relación con Otero Pedrayo y su círculo, y no solamente por la labor cultural que ambos compartían en el Orfeón Unión Orensana). En todo caso, la trama de ambas versiones establece una clara vinculación, siendo su constelación de personajes prácticamente idéntica.

Se encuentran características comunes con otras zarzuelas gallegas de la época. En cuanto a los personajes, además de los populares, más numerosos de lo habitual, aparecen otros pertenecientes a clases sociales más elevadas. Presentan vestimentas características y reflejan realidades sociales fácilmente reconocibles por el público.⁴⁷ Como es usual, reflejan figuras corrientes en el entorno costero (pescaderas, marineros, veraneantes) o de la ciudad (sereno, guardia municipal) y, más concretamente, de Santiago (clérigos, estudiantes, tunos). La ambientación escénica está cuidada⁴⁸ y responde a ambientes y situaciones cotidianas, por lo que la acción se sitúa en lugares representativos y reconocibles,⁴⁹ localizados y exclusivos de Galicia.

⁴⁶ José Fernández García, en carta al autor, 28 de septiembre de 1999.

⁴⁷ «Entra por la derecha. Es un pollo afectado y elegante, de pantalón blanco, chaqueta sport, una bufanda al cuello. Parece excitado y presumido».

⁴⁸ «Desfilan marineros y pescadores por la derecha cargando redes y cestas al tiempo que los últimos versos se pierden entre bastidores. La escena un momento desierta se ilumina con la luz de la mañana».

⁴⁹ «La playa al amanecer. Un equipo de marineros atrae en movimientos rítmicos, tirando de los cables, la embarcación. A la derecha, la calle empinada del pueblo. Por ella bajan las mujeres con las cestas y reciben las cargas de brillante sardina. La animación de los grupos, la alegría de la faena, se muestra en conjuntos naturalmente armoniosos y coloridos».

El libreto incluye aspectos sociales,⁵⁰ que se reflejan en el empleo de diferentes idiomas, argot madrileño y variedades dialectales del gallego, con dichos⁵¹ y refranes,⁵² así como un rico uso idiomático con empleo de *i* antihiático («*ialma*»), e paragógico («*lembrare*»), diminutivos («*toliño*»), rotacismo («*pergúntello*»), frecuentes elipsis vocálicas, influencias del castellano («*pedá*») o empleo directo del mismo en situación de diglosia («*adiós*»). Emplea dialectalismos que, mayoritariamente, parecen responder a la variedad lucu-auriense («*abofellas*», «*maus*» y, en ocasiones, conjunción «*i*» por «*e*» y del pronombre «*il*» por «*el*»), además de *geada* («*cieja*»). Aunque se transcribe el texto como se produce en el habla, utiliza a veces un gallego más culto de lo habitual en el género.⁵³ El empleo de los dos idiomas posibilita malentendidos y juegos de palabras, proporcionando un cómico enfoque de la diglosia,⁵⁴ que no oculta la reivindicación del gallego.⁵⁵

El público es partícipe único de la acción⁵⁶ y conoce el pensamiento de los personajes por los diálogos entre ellos y la abundancia de apartes.⁵⁷ En cuanto a la música, aunque recoge la participación de una agrupación musical tan popular como la tuna compostelana de medicina, no incluye fiesta popular al estilo tradicional. El papel del coro es destacado (tras levantarse el telón, al final del primer acto y de la obra), y en la obra se reconocen sonoridades gallegas (referidas al ritmo, melodía, escalas...) y géneros (pasodoble, jota).

⁵⁰ «Después de todo, Eduardo, con toda su fachenda es un señorito de pueblo, será... un médico de aldea... ¿qué vale comparado conmigo, que nací en el rincón castizo de la corte y me desteté con “coci”? A mí, que lo mismo me llevo la palma en el baile de Bellas Artes que en la verbena de Lavapiés»; «Y tú dedícate a divertirte con los veraneantes. Como eres guapa y los de aquí son tontos no te faltará después de que haya pasado la flor de la mocedad algún honrado marinero que te haga su mujer. Serás la reina de la casa y poco a poco se irán olvidando las murmuraciones y dejarán de señalar con el dedo a la desvergonzada».

⁵¹ Tanto en castellano («Diantre con la mañanita», «Mal rayo te parta») como en gallego («Santos e bos días», «Malpocado de min!»).

⁵² Propios gallegos o traducidos del castellano, como «Isa perla non se pesca coas bragas enxoitas» por «Coas bragas enxoitas non se collen troitas».

⁵³ «Como se ve que che morreu a aboa! Hoxe non son as mulleres como daquela... Calquer laberco as engaiola. Eu poría as maus no lume por a Maripepa... E xa ves como da que falar as linguas albelas»; «Ha estilar seu sangue podre pinga a pinga como estilou a súa pezoña no inocente corazón».

⁵⁴ «Carlitos.- Con solo una sonrisa y un monosílabo de tus labios coralinos serás, ya no princesa, sino reina, y al pie de tu trono... Maripepa.- O trono vai estoupar deseguido se me busca o xenio decindo tantas androminas para me encaltrar».

⁵⁵ «N’ista fala m’arrolaron no berce, e n’ela adeprendín a cantigar e n’ela hei morrer».

⁵⁶ Cuando Manuel cuenta que está enamorado de Maripepa en la escena 4ª del acto 1º no hay nadie más en escena, por lo que queda claro que es el auditorio el destinatario final de su confesión.

⁵⁷ Por ejemplo, en los comentarios respectivos sobre el otro que sostienen los dos viejos marineros en la escena 5ª del acto 3º.

E) Análisis por números

Para el análisis de los números musicales se tomó la fuente autógrafa, partiendo de la hipótesis de que la música de 1959 incluía los originales de 1927. En cuanto al «Preludio y coro», el primero presenta los movimientos descendentes ornamentados característicos de los preludios de gaita; su inicio, sobre los mordentes a acordes, fija este motivo en el oyente (que será empleado en varios números más de la obra, otorgándole, así, cierta coherencia interna). El tratamiento de la línea melódica del coro puede calificarse de excelente, como es habitual en el compositor, buen conocedor de los géneros vocales y provisto de una excelente capacidad lírica.

El número 2, «Coplas de Carlitos», proporciona un momento distendido en el que la orquesta desempeña un destacado papel. En su única intervención cantada, no se le exige demasiado al tenor cómico, cubierto por la orquesta y por las intervenciones dialogadas que mantiene con el coro; la influencia del género chico es evidente, sin poder negar cierta presencia del café cantante, bien conocido por Vide.

El número 3, «Dúo de Manuel e Maripepa», se relaciona absolutamente con la zarzuela española; en el dúo destaca el papel de la soprano, que alcanza notas extremadamente agudas para lo que resulta común en el género de la zarzuela gallega, en el que los papeles eran desempeñados por cantoras de coro y no por sopranos profesionales como, en este caso, Carmen Hernández. En la función de Ourense interpretó el papel Teté Torre, colaboradora habitual de Vide y solista del Orfeón Unión Orensana, lo que dice mucho de sus condiciones vocales.

El número 3 bis (sin título) guarda relación estrecha con el número 1, del que cambia la letra y reduce la extensión. El número 4, «Celiña», es una pieza corta en ritmo de vals relacionada estilísticamente con las «Coplas de Carlitos». El siguiente número, «Romanza» para tenor, deriva del género español y cumple con la función de lucimiento de las calidades vocales del solista.

El número 6, «Barcarola», posee las características habituales de otras obras escritas por Vide para el Orfeón acompañado por la estudiantina del Centro Gallego, como la *Serenata Romántica*. Al igual que esta, presenta una lúcida línea de tenor solista con participación de un coro de hombres a cuatro voces, más acompañamiento de instrumentos de pulso y púa a los que proporciona el contrapunto la flauta. También de similares características es el pasodoble «La tuna», exclusivamente instrumental, con más relación con un pasodoble torero a tiempo de marcha que con el pasodoble gallego; la experiencia de Vide en el género facilita la consecución

de un buen resultado, dentro de una aportación contrastante con los demás números (ya que no presenta acompañamiento de la orquesta), referencia explícita a la tuna compostelana como elemento autóctono (si bien no diferenciador, al ser esta formación frecuente en otros muchos lugares).

El número 7, «Balada de tenor», es una simple canción estrófica de escasas dimensiones, que comparte características con la balada gallega, género bien conocido y cultivado por Vide. Las «Coplas de Faneco» no son sino una jota con intervenciones de coro de mujeres en intervalos de terceras y sextas, de clara influencia popular; el acompañamiento presenta el ritmo habitual en las foliadas, propias del repertorio de los coros gallegos.

El número 9, «Quixen morrer!» (romanza para tiple), guarda relación con el género de la balada gallega, tal y como demuestra el hecho de que Vide la incorporase al repertorio de este género sacándola del contexto de *Miñatos de vran*, para lo cual realizó ciertas modificaciones de la letra y en el título.⁵⁸ Su extrema dificultad la hace enormemente atractiva, todo un reto para la soprano.

El número 10, «Canción de Corisco», es otro número español para barítono, tesitura propia del personaje de Corisco, más popular y algo rústico. A pesar de eso, no es un papel demasiado complejo, aunque cumple su función de llenar y lucir a un mayor número de cantantes que los tres papeles obligados en el género chico. Por último, el «Coro final» incluye participación de otros solistas, además del coro general, y se presenta como un ritmo de alborada al que sigue una apoteosis final de orquesta y coro.

A continuación, se aborda la información obtenida de las diferentes fuentes, tanto literarias como musicales, encontradas en el archivo del compositor. Dada su cantidad y variedad, lo que deriva en profusión de datos, se comentarán cuestiones relacionadas con la edición simultáneamente a su descripción.

⁵⁸ «Quero morrer, que a vida é un tormento. Quero dormir o sono derradeiro na sombra do arcipreste medoñento, nun curruncho do quedo cimenterio. Quero morrer, pra non sentir a vida. Quero morrer, dormir eterno sono, baixo a branca pedriña que poñen aos mortos, e ter por veciños da morte sinxelos paxaros e cheirosas froles. Un día, ai!, que doce lembranza, despertei arroutada de amores, e o querer foi pra min sempre viva imaxe tristeira de todos os dores. E por iso, aqueles que aman esmorecen cal follas de rosas e no mundo non alcontran sosego e son, coma elas, na vida xuguete do vento, na morte almiñas ditosas. Vida que come a tristura non é vida pra vivir; ven axiña, negra morte, que estou cansa de sufrir. Adiós praia, adiós aldea, voume orfiña de ilusións. Espranzas esmorecidas, adiós para sempre, adiós». Quizás se trate de la letra original de Zas, considerando el contexto.

Para la función de 1959, el primer acto se divide en trece escenas, sin cuadros, el segundo en tres cuadros con cinco, dos y cuatro escenas respectivamente y el tercer acto en seis escenas. Una curiosa división que se aleja del original de Zas en dos actos y ocho cuadros.

F) Fuentes. Comparación entre versiones

No resultó tarea fácil organizar todos los números musicales ni saber cuáles corresponden a los originales de 1928. Incluso el orden de los mismos, según las diferentes fuentes que recogen el libreto y la numeración presente en las portadillas, muestra una falta de coincidencia entre el estreno en La Habana y la reposición de 1959:

Tabla 10. Fuentes del libreto de *Miñatos de vran*

| |
|--|
| Fuentes literarias |
| F1. Autógrafo de Otero Pedrayo, en disposición vertical. Las diversas piezas no están numeradas. |
| F2. Transcripción mecanografiada del autógrafo (disposición vertical, tinta azul). Las canciones del autógrafo poseen diferencias en el texto que las de la F2 a la F6. Presenta numeración añadida a mano de los números musicales. |
| F3. Idéntica a F2. Presenta numeración a mano de los números musicales, con grafía no coincidente con F2. Las portadas manuscritas de F2 y F3 tienen el mismo diseño, pero diferente (por poco) disposición escrita; en F3 se ha añadido, con otra grafía tras el apellido de Zas, «y Arreglo de R. Otero Pedrayo»). Sin embargo, el contenido mecanografiado y su disposición es idéntico, como si se tratase de dos fotocopias diferentes de la misma fuente, pero con diferente calidad de impresión. |
| F4. Transcripción mecanografiada del autógrafo (disposición vertical, tinta negra). Presenta distinta disposición del texto en relación con F2 y F3. |
| F5. Idéntica a F4, pero con numerosas tachaduras a mano que, en ocasiones, afectan a párrafos o escenas completos. En F5 se ha añadido a mano, tras el apellido de Zas, «Arreglo de R. Otero Pedrayo». El libreto presenta anotaciones a mano, con la grafía de Luis Madriñán (director de escena); ⁵⁹ junto al reparto mecanografiado, aparecen añadidos por él los actores y cantantes, que no coinciden de forma absoluta con lo aparecido en el programa de mano y prensa de 1959. |
| F6. Transcripción mecanografiada del primer y tercer acto (cuartillas apaisadas, tinta negra). Aparecen señaladas con una X a mano las intervenciones de Carlitos, por lo que puede tratarse de su copia de ensayo. Hay otra copia del tercer acto (mismo formato, tinta verde). |

Se da la circunstancia de que el contenido de las fuentes mecanografiadas es el mismo, por lo que es probable que se copiaran desde una misma de ellas. Sin embargo, en varios sitios

⁵⁹ La comparación de las grafías fue posible gracias a la dedicatoria del autor, a mano y firmada, de un ejemplar de su *Romance de bazar*. La consulta de su archivo no fue posible debido a las condiciones sanitarias vividas por la COVID19. María Rivero Madriñán, en mensaje de Messenger al autor, 26 de abril de 2020.

se observan discrepancias considerables con la copia autógrafa,⁶⁰ lo que demuestra una ausencia de revisión por parte de Otero Pedrayo y que las fuentes mecanografiadas no son fiables.⁶¹

En lo que compete a los números musicales dentro del libreto, la comparación entre las fuentes literarias ofrece este resultado:

Tabla 11. Relación de números musicales en las fuentes literarias de *Miñatos de vran*

| | Número ⁶² | Íncipit literario | F1 | F2 | F3 | F4 | F5 | F6 |
|--------------|------------------------------------|--|----|----|-----------------|----|----|----|
| Primer acto | 1. Coro | «Vento que zoa mareiro» | x | x | x | x | x | x |
| | 2. Carlitos y veraneantes | «No existe tal historia» | x | x | x | x | x | x |
| | 3. Manuel, después Mari Pepa | «Cómo castiga a sorte» | x | x | x | x | x | x |
| | 3 Bis. Coro | «Os mariñeiros da Ribeira» (en F1, «os mariñáns da ribeira») | x | x | x | x | x | x |
| Segundo acto | 4. Manuel | «Canto máis tempo pasa» | x | x | x | x | x | - |
| | 5. Tuna | «Barcarola n.º 5» ⁶³ | - | x | x | - | - | - |
| Tercer acto | 6. Faneco y mozas | «O demo seica vos xunta» | x | x | x | x | x | x |
| | «Balada Manuel» | «Outro tempo a sospeita maldita» ⁶⁴ | - | - | x ⁶⁵ | - | x | x |
| | 7. Maripepa y Manuel ⁶⁶ | «Quixen morrer, a vida era un tromento!» | x | x | x | x | x | x |

⁶⁰ Como, por ejemplo, «preparada a cusicha c'a vica sieira» (F2-F6) por «preparada a cuncha c'a rica vieira» (F1), en la quinta escena del acto tercero.

⁶¹ Así como la necesidad de una revisión y nueva edición del libreto, dado que para la publicación de las zarzuelas solamente se contó con copia mecanografiada y no con el autógrafa original de Otero Pedrayo. José Fernández Vide, *Obra completa IV. Zarzuelas*, ed. por Javier Jurado (Ourense: Deputación Provincial, 2011).

⁶² Los números solamente aparecen añadidos en F2 y F3 (escritos a mano con diferente grafía).

⁶³ Sin la letra copiada. Añadido a mano tan solo «Barcarola (n.º 5)» en F2 y «Barcarola n.º 5» en F3. En relación al otro número para estudiantina, al final de la escena 1ª todos los libretos mencionan que «el grupo de amigos se aleja al son del pasodoble», pero no aparece indicación alguna respecto de qué pasodoble se trata.

⁶⁴ Según la fuente, aparece en este lugar o más adelante. En F3 se recoge en los dos lugares, señalado por el título en uno y con letra escrita en otro.

⁶⁵ En F3, añadido a mano «Balada Manuel», al final de la escena segunda. En F5, mismo lugar, añadido a mano «Balada de Manuel (1)».

⁶⁶ En F1. En F2, F3 y F4 solo aparece Manuel (aunque por el contenido del texto, sí canta Maripepa la última estrofa). En F5, idéntica copia a F4, está tachado a mano el nombre de Manuel, de la escena y delante del texto del canto, con lo que solamente aparece Maripepa. En F6 canta Maripepa sola toda la pieza, sin que aparezca mención a Manuel.

| | | | | | | | | |
|----|----------------------------------|----------------------------------|-----------------|---|---|---|-----------------|---|
| 8. | Manuel y Maripepa ⁶⁷ | «Outro tempo a sospeita maldita» | x | x | x | x | x ⁶⁸ | - |
| 9. | Antona y Corisco. | «Meu Corisco mariñeiro» | x ⁶⁹ | x | x | x | x | - |
| | Después, Manuel, Maripepa y coro | «Sempre para ti/min» | | | | | | x |

La comparación de los textos de cada número musical demuestra que son idénticos en las fuentes mecanografiadas, pero difieren con los números finales de la autógrafa (y con alguna palabra mal entendida de los iniciales). En relación con «Quixen morrer» y «Outro tempo a sospeita maldita», la disposición de varias estrofas en el autógrafo dificulta su encaje en las secciones musicales debido a cuestiones de métrica y rima, por lo que debieron ser eliminadas o transformadas (posiblemente por el propio escritor) en las fuentes posteriores (de hecho, no aparecen en las fuentes musicales). En lo que respecta al número final, desde «Meu Corisco mariñeiro» de Antona y Corisco, en el autógrafo aparecen intervenciones de Faneco, Manuel,

⁶⁷ La letra de la soprano dice: «Mar de pé, meu Manuel, ista probe flor da camariña agardaba que al fin te mirases na ialma cristaliña, que agardaba por ti suspirando cando era meniña i, hoxe moza, tremendo te agarda como unha pombiña».

⁶⁸ En F5, aparece tachada a mano el contenido de toda la escena, lo que afecta a «Outro tempo a sospeita maldita» y «Meu Corisco mariñeiro», quedando solamente la intervención de Manuel y Maripepa con el coro, «Sempre para ti/min» (al igual que en F6).

⁶⁹ Otero Pedrayo propone un dúo de la Señora Antona e Corisco, que enlaza con el final de la obra. El texto del escritor es: «*Señora Antona*: Meu Corisco, mariñeiro, / meu baril lobo de mar. / No meu peito namorado / vas por fin a repousar. / Din que son serea fondona / non'as queiras escoitar / qu'os ricos froitos de outono / teñen millor paladar. / Co meu dengue e muradana inda che sei rebrincar / si toca a gaita grileira... / deixa a envexa murmurar. / Verás que cocho tan quente / e que vida ch'ei brindar, / e que ledos de ganchete / imos os dous pasear, / polas rúas de Compostela / oíndo á xente rexoubar. / Malos demoños a coman! / “Fagan calle, van pasar, / reventando de contentos / a pulpeira i o arroás”. // *Corisco*: Quen urca dixo? Ti es dorna / i eu teu patrón, capitán, / almirante, que sei eu! / pois empezo a desbarrar / mirando com'a marea / enche teu peito a toupar. / Quen dixo fondona? Envexas... / Que moza ten ise andar / que mesmamente semella / dunha gaivota o pisar, / cos seus peñños lixeiros / fero penedo do mar, / cando abre as alas disposta / a andar o mundo nun voar? / Pombiña. // *Señora Antona*: Miñado! // *Corisco*: Deixa / que vouche axiña apreixar. // *Señora Antona*: Teño vergonza, socorro! / Tiburón, lobo de mar. // *Faneco*: Isto é moito amosar / ten conta vella gabarra / non vaias a naufragar. / (Con tal que corra a augardente, / déixalos namorouzar). / Vivan os noivos! / Rapazas, quen me quere namorar? / Si é moda pelexos vellos, / nistes tempos de casar / eiquí tendes ó Faneco / que aínda, vamos! N'está mal. // *Manuel*: Que risa tan fermosa / agarda a entrambos dous / xunguidos para sempre / no sono dun amor. / Todo canta e celebra / nosa doce ilusión, / i hastra é livián sentiño / a circia virazón. // *Maripepa*: Vellas sombras do pasado, / apartai do meu redor, / ao final de tanto inverno, / miña sorrisa ten flor. / Gasalleira e recendente / pra os beizos do meu amor / meu Manuel, meu Manueliño!, / loubemos xuntos a Dios. // *Manuel*: Sempre pra ti, sempre pra min, xa son feliz co teu amor, vivir eisí, meu doce ben, sempre pra ti sempre pra min. // *Maripepa*: Sempre pra min, sempre pra ti, xa son feliz co meu amor, vivir eisí, meu doce ben, sempre pra min, sempre pra ti. // *Coro*: Ditosos son, bendito Dios, tras de sufrir tras do dolor, vivir eisí, que doce fin, co seu amor sempre feliz». No encaja con ninguna de las fuentes musicales encontradas.

Maripepa y el coro, que fueron, también, eliminadas en la fuente musical definitiva (F1), pero de la que quedan vestigios en otras fuentes musicales (F2).

Llama la atención el diferente lugar que ocupa la balada de tenor «Outro tempo a sospeita maldita», según la fuente, así como la participación de Maripepa en ella, o de Manuel en «Quixen morrer». Como se tratará más adelante, en todas las fuentes musicales la balada del tenor y la romanza de la soprano fueron resueltas como tales, sin participación, por pequeña que fuese, del otro personaje.

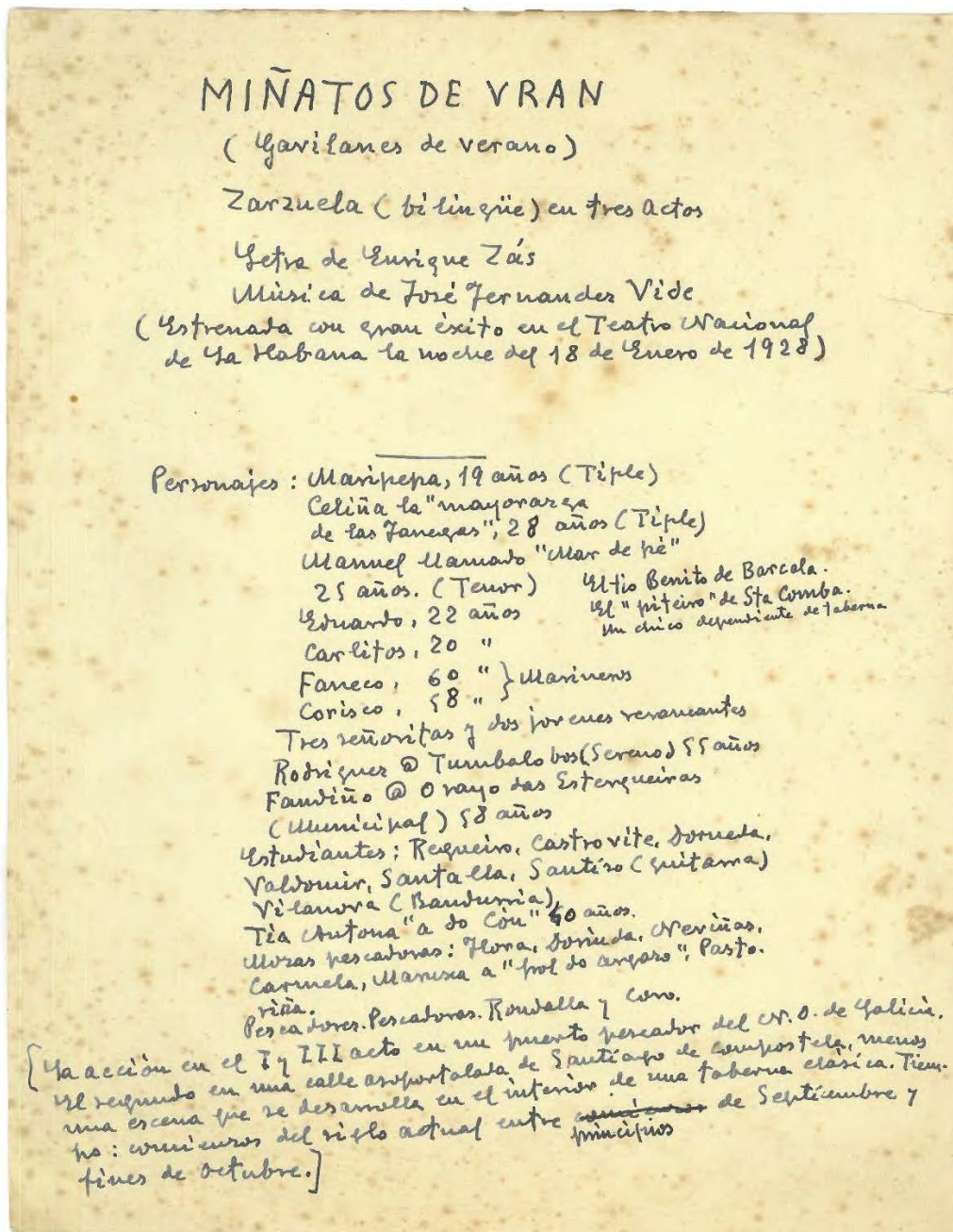


Fig. 97. Primera página del libreto autógrafo de Otero Pedrayo de *Miñatos de vran*

En cuanto a las fuentes musicales, en el archivo del compositor se encontraron reducciones autógrafas para voz y piano, junto con partes independientes de voces e instrumentos. En lo relativo a la reducción, se señala tras cada número cuántas fuentes se encontraron:

Tabla 12. Números de la reducción pianística de *Miñatos de vran*

| Número e intérprete | Íncipit literario |
|--|---|
| 1. «Preludio y coro» (2) | «Vento que zoa mareiro» |
| 2. «Coplas de Carlitos». Carlitos y veraneantes (1) | «No existe tal historia» |
| 3. «Dúo de Manuel y Maripepa» (2) | «Cómo castiga a sorte» |
| 3 Bis. Coro (2, a tres pautas y con coro desplegado) | «Os mariñáns da ribeira» |
| 4. «Canción de Celiña» (2) | «Sentadita aquí en mi balcón» |
| 4.4. <u>5</u> . «Romanza (tenor)» Manuel (3) | «Canto máis tempo pasa» |
| <u>6</u> . «Barcarola». Tuna (1) | «Niña ideal» |
| 6. 7. «Coplas de Faneco». Faneco y mozas (2, una de ellas sin letra) | «O demo seica vos xunta» |
| 7. <u>8</u> . «Balada de tenor». Manuel (2) | «Outro tempo a sospeita maldita» |
| 8. <u>9</u> . «Romanza tiple. Quixen morrer» (2) | «Quixen morrer, a vida era un tromento» |
| 10. «Canción de Corisco» (1) | «Cando mozo levaba no peito» |
| 11. «Coro final». Manuel, Maripepa, Corisco, Antona, coro (3) | «Que fermosa é a vida» [...] «Sempre para min/ti» |

En la portada de algunos números aparece indicado si la zarzuela constaba de dos actos (en el n.º 8 —una de las copias—, 9) o tres (n.º 1, 3 bis —a tres pautas—, 6, 11). A veces, los números difieren entre fuentes o han sido reescritos por encima (representado en la tabla con negritas subrayadas).

La coincidencia del incipit literario, así como la posibilidad de seguir las dos numeraciones considerando, o no, lo subrayado (sabiendo que los números 4 y 10 se añadieron en 1959) facilitan establecer relación entre las dos funciones, a pesar de los más de treinta años que las separan.

Se aborda a continuación el estudio comparativo de las fuentes de la reducción pianística, ordenadas por números. En caso de existir dos o más fuentes de un mismo número, se han agrupado por tipo de papel pautado y grafía (series F1 y F2, ambas verticales).

De las dos fuentes del «Preludio y coro», una (F1) coincide con la letra del libreto de Otero, mientras que la otra (F2) presenta letra incompleta y alguna estrofa diferente, coincidente

con la recogida para el coro en el n.º 3 bis. Ambas portadillas subtítulan *Miñatos de Vran* como «Zarzuela en tres actos», haciendo constar como autores a «Enrique Zás (o Zás) y José F. Vide».

La única fuente encontrada del número 2, «Coplas de Carlitos», no presenta subtítulo. El texto de la partitura no coincide con el del libreto y, además, no sería posible encajarlo en la música tal y como está concebido, por cuestiones de métrica. Toda vez que la letra de la partitura no tendría sentido bajo el régimen del general Franco de finales de los cincuenta (al tratar de la independencia de la mujer), se entiende esta como la original y la del libreto como adaptación posterior. Además, la participación hablada de Eduardo que le sigue en el libreto hace referencia, como se vio, a la última estrofa de la canción de Carlitos, lo que demuestra que la letra original (presente en la partitura) fue sustituida por la nueva de Otero.

Las dos fuentes del número 3, «Dúo de Manuel e Maripepa», no coinciden entre sí. El texto del libreto corresponde a la serie F1, excepto el añadido final de la expresión «d'amor», en la que soprano y tenor saltan al agudo (mi-la) en la cadencia auténtica. En la F1 no aparece subtítulo en la portadilla, recogido como «Zarzuela de costumbres gallegas en dos actos» en la F2. La letra, reconstruida contando con la parte suelta de tenor (como se tratará al analizar dicha fuente), evidencia que el texto de F2 corresponde al original de Enrique Zás, aunque en algunos compases de la partitura se recoge tanto este como el nuevo de Otero (escribiendo arriba y debajo de la melodía, con tachaduras y correcciones constantes).

Las dos fuentes del número 3 bis presentan idéntica grafía y papel pautado, por lo que, para respetar la idea de relacionar la clave de cada fuente con una posible versión concreta de la zarzuela, se denominó F1 a la que incluye portada con idéntica disposición a las anteriores (con el subtítulo de «Zarzuela en tres actos») y F1' a la que no presenta portada (ni, tampoco, la letra del coro). Considerando el problema expuesto con los textos de las fuentes musicales F1 y F2 al tratar el número 1, parece probable que Vide emplease ese mismo coro de entrada para cerrar un primer acto de la nueva división del libreto planteado por Otero Pedrayo (lo que justificaría la numeración «3 bis») y que, musicalmente, no sea sino la repetición reducida del número 1).

Se han encontrado dos fuentes del número 4, «Canción de Celiña» (F1, 12 pautas) y «Celiña» (F1'). Como ya se recogió, Vide afirmó a la prensa que había añadido dos números más, para Mary Paz Gallego y Arturo Sequeiros (Celiña y Corisco, respectivamente), correspondientes a los números 4 y 10. La ubicación precisa del número en la acción aparece en la fuente literaria F5 (mecanografiada tachada y anotada por Madriñán), al añadir este último

a mano «Eduardo y el chico hacen mutis. Se oye la voz de Celina [*sic*], cantando la romanza», tras la intervención última del chico en la escena 3ª del segundo acto.

El añadido del número 4 para la función de 1959 desajustaría la relación correlativa asociada, *a priori*, a la fuente F1 (Ourense, 1959), pero no a la F2 (La Habana, 1928). Por ello, a partir de aquí la numeración de las fuentes puede arrojar algo de luz sobre el orden de ambas funciones. La romanza de tenor «Canto más tempo pasa» no solamente muestra este hecho (al aparecer una fuente con el n.º 5 —F1— y grafía de la función correspondiente a 1959, y las otras dos —F1' y F2— como n.º 4), sino el proceso compositivo seguido en ella. Así, en una de las fuentes (denominada F1', ya que su melodía presenta la misma letra que la presente en la fuente autógrafa de Otero Pedrayo), se recoge: «N.º 4. *Miñatos de vran*. Acto 2º. Preludio y Romanza de Manuel. Enrique Zas-José Fernández Vide»; su preludio, de ocho compases, coincide con los ocho primeros del número 1 (presente en ambas fuentes musicales, F1 y F2) y ha sido tachado con una única aspa que recorre los dos sistemas que ocupa. La fuente F2 no presenta texto en la línea melódica, pero coincide en el papel pautado empleado con las otras fuentes relacionadas con la composición original; los primeros compases no han sido tachados, pero contienen el mismo preludio musical de la F1'. La F1, sin portadilla, tiene la misma letra presente en el libreto autógrafo. Se concluye que el preludio del segundo acto de la función de 1959 se basaba en el preludio del primer acto, pero que fue suprimido en último lugar; de hecho, aparece tachado igualmente en algunas de las fuentes de las partes de los instrumentos orquestales (flauta, clarinetes, violines, violonchelo), o bien ni aparece (trompas, trombones).

La «Barcarola», para tenor solo y coro a cuatro voces de hombre (tenores 1^{os} y 2^{os}, barítonos, bajos), presenta portadilla con el subtítulo de «Zarzuela en tres actos». Además de esta reducción pianística autógrafa, se encontraron partes orquestales y, también, hojas sueltas para acompañamiento de instrumentos de cuerda pulsada más flauta, en una formación de estudiantina compuesta, indudablemente, para la del Centro Gallego de La Habana.

En cuanto al número de Faneco, una de las fuentes (titulada «Coplas. N.º 6», —F2—) no presenta letra, pero sí el lugar de entrada de las «Mozas». La fuente «N.º 7. Coplas de Faneco» (F1, con portadilla y grafía habitual de las fuentes 1) señala la alternancia entre «Faneco» y las «Mozas» e incluye la letra de la primera estrofa bajo la melodía, añadiendo tres estrofas escritas más al final de la pieza, prácticamente idénticas a las incluidas en el libreto autógrafo de Otero

(salvo cambios menores, como de «mozas» a «rapazas» por cuestiones de métrica); en la partitura falta la última estrofa del libreto, pero resulta perfectamente encajable en la música.⁷⁰

Se encontraron dos fuentes de la balada de Manuel, «N.º 8. Balada tenor» (F1), con portadilla que especifica «Zarzuela en dos actos» y letra idéntica a la presente en el libreto autógrafo, y «N.º 7. Balada de tenor» (F1'), ya que no parece sencillo determinar si corresponde a la grafía de una u otra época del compositor, aunque tendría lógica asociarla a la original compuesta en 1927 considerando una numeración correlativa, con la misma música y sin letra.

Aunque las fuentes de la romanza de la soprano difieren en letra, su música es la misma. La portadilla de la «N.º 9. Romanza de tiple» (considerada F1) reza, tras el título de la zarzuela, «Zarzuela de costumbres gallegas en dos actos». La letra se asemeja algo a la presente en el libreto autógrafo de Otero Pedrayo, aludiendo a Manuel en la cadencia auténtica final. Sin embargo, la «N.º 8. Quixen morrer. Romanza tiple» (F2) remata con la despedida de la vida («adiós para sempre, adiós») de Maripepa, lo que encaja en el intento de suicidio descrito por la prensa en el libreto original de Zas. De hecho, esta fuente presenta la misma letra que la balada gallega «Quixen morrer. Romanza», que Vide acostumbraba a interpretar como obra independiente (como se tratará en el apartado dedicado a dicho género). Se ha encontrado, además, texto correspondiente autógrafo del compositor con la letra de la F1. Como era esperable al tratarse de un número añadido por Vide para la función de 1959, tan solo aparece una fuente (F1) del «N.º 10. Canción de Corisco», sin portadilla.

Se han encontrado tres fuentes correspondientes al final, «N.º 11. Coro final» (F1), «Final. Coro general» y «Dúo y coro final». Estas dos últimas, sin letra, son versiones reducidas de la F1, aunque no coinciden entre ellas, ni con la F1, las indicaciones de entrada de los cantantes. Tampoco ha sido posible encajar en ellas el texto propuesto por Otero Pedrayo, por lo que puede tratarse de fuentes previas al reestreno en Ourense, bien sean de 1927 o de un período posterior. La decisión de considerar la fuente «N.º 11. Coro final» como F1 se tomó por coincidir con ella las partes orquestales sueltas presentes en el archivo del compositor. Dado que en las tres fuentes el número comienza en forma de dúo entre Manuel y Maripepa, es probable que se trate del dúo final que recoge la prensa cubana al referirse al estreno en 1928.

Finalmente, se encontró un «Número para la rondalla. *Miñatos de vran*. Pasodoble - La Tuna», para mandolina 1ª y 2ª, flauta y guitarra, correspondiente al pasodoble citado en las

⁷⁰ «Eu ben vin estar as mozas / no Preceuto do díaño. / Tende coidado, rapazas, / que se vos ergue o refaixo».

fuentes literarias tras la participación de la tuna. Este se tratará en el apartado de música para estudiantina.

En el archivo del compositor se ha hallado, también, fuente autógrafa de Vide que recoge la letra de la romanza de soprano, así como partes musicales autógrafas de la romanza y balada del tenor, además de la de su dúo con la soprano. En el caso de la romanza, los textos son prácticamente, idénticos:

Tabla 13. Comparación de las letras de las fuentes en la «Romanza de tenor» de *Miñatos de vran*

| Romanza de tenor (F1) | Romanza de tenor (reducción) | Romanza de tenor (parte) |
|--|--|--|
| Canto máis tempo pasa máis fondo é o tormento da miña aflición porque o tempo non cura as feridas que cravuña no peito a traición. | Canto máis tempo pasa máis fondo é o tormento da miña aflición porque o tempo non cura as feridas que cravuña no peito a traición. | Canto máis tempo pasa máis fondo é o tormento da miña aflición porque o tempo non pecha as feridas que no peito nos deixa a traición. |
| Cego vou polo mundo mostrando a ferida do meu corazón. Polo mundo vou cego petando nas portas pechadas da desilusión. | Cego vou polo mundo mostrando a ferida do meu corazón. Polo mundo vou cego petando nas portas pechadas da desilusión. | Cego vou polo mundo mostrando a ferida do meu corazón. Polo mundo vou cego petando nas portas pechadas da desilusión. |
| Meu amor heivos ansia sinxela que s'acende no desesperar un tormento, unha estrela locente que fachea con morto alumiar. | Meu amor heivos ansia sinxela que s'acende no desesperar, un tormento, unha estrela locente que fachea con morto alumiar. | Meu amor é unha ansea sinxela que alomea no meu desespero, é tormento e fúlxada estrela que reloce con triste craror. |
| Cando esperto, unha mucha alborada, cando soño, ridente ilusión. Non existe muller tan amada, tan longo lembrada na maxinación. | Cando esperto, unha mucha alborada, cando soño, ridente ilusión. Non existe muller tan amada, tan longo lembrada na maxinación. | Cando esperto é mucha alborada, cando sono, ridente ilusión. Non existe muller tan amada, tan fidel lembrada na imaxinación. |

En el caso de la balada del tenor, la similitud de la letra recogida en las fuentes literarias con la de la reducción pianística es manifiesta, pero no así con la parte del tenor. Para encajar la letra de la parte en la métrica de las otras fuentes, habría que realizar la sinéresis en «túa» (como «tuá»):

Tabla 14. Comparación de las letras de las fuentes en la Balada de tenor de *Miñatos de vran*

| Balada de tenor (F1) | Balada de tenor (reducción) | Balada de tenor (parte) |
|---|---|---|
| Outro tempo a sospeita maldita i o negro penar, encobriron de noxo miñ'alma e quixen matar! | Outro tempo a sospeita maldita i o negro penar, encobriron de noxo miñ'alma e quixen matar. | Pra vingar a túa honriña roubada, matei ó ladrón. Pra librarte de cativas falas che darei honor, e pra darche consolo, ruliña, abrireiche as ás, pra qu'embaixo cubixes as penas e podas chorar. |
| Todo mouro, tristeiro, aldraxante, e de loito o mar, | Todo mouro, tristeiro, aldraxante, e de loito o mar, | |

| | | |
|---|---|--|
| xa non soaba pra min, coitadiño! seu ledo cantar. [Seis estrofas más] ⁷¹ Com'as froles de maio se bican co vento levián, nosas ialmas pra sempre xuntiñas e ledas irán, navegando cos ventos da vida na crara mañán, dun amor sen inverno nin noite no sol mariñán. | xa non soaba pra min, coitadiño! seu ledo cantar. Com'as froles de maio se bican co vento livián, nosas ialmas para sempre xuntiñas e ledas irán, navegando cos ventos da vida na crara mañán, dun amor sen inverno nin noite no sol mariñán. ⁷² | |
|---|---|--|

En relación con el dúo, la fuente literaria autógrafa y la reducción pianística tan solo muestran dos diferencias, precisas para encajar letra y música, que afectan a dos monosílabos («é o crer na ventura» a «é crer na ventura» y «é torcedor e cruel» a «é torcedor cruel»). La fuente que contiene la parte del tenor correspondiente al dúo no recoge la participación de la soprano más que con compases de espera del hombre, por lo que en la tabla siguiente se ha completado con el texto aparecido en una de las fuentes de la reducción pianística (fragmento señalado entre corchetes):

Tabla 15. Comparación del texto del tenor en el dúo con la soprano de *Miñatos de vran*

| Dúo (F1) | Dúo (parte y fuente musical autógrafa del dúo F2) |
|--|---|
| Manuel.- Como castiga a sorte e que tromento fero é o crer na ventura dunha ardente pasión! Amábate en silencio i era iste amor tan ledo cal sono ventureiro, cal recender de frof. Amábate cal aman as froles campesías | Manuel.- Coma o destino postrega e que fero tormento é creder na ventura da mantida pasión. Amábache en silencio e era este amor ledo un sono ventureiro coma o surrir da fror. Amábache cal se aman as muchas claveliñas |

⁷¹ «A estreliña de lus feiteiceira, / eterna ilusión, / dende neno alumiante locía / no meu curazón. / I agardaba en silencio sufrindo / que'a miña pasión / merecera algún día, Maripepa, / túa ceibe afección. / Mais, non quero arestora lembrala! / Caloña cruel, / me pintaba a túa honriña vendida. / Dos beizos, a mel / que para outro gardabas sorrindo, / pra min eran fel. / Dubidou i aldraxoute, perdón! / meu peito sinxel... / Mira o ceu i o mundo, ruliña! / E mira pra min, / loitador mariñeiro te ofrezou, / a dita sen fin. / Que un amor venturoso e honrado / nos teus ollos vin. / Vén froliña riseira da praia, / vén cabo de min!».

⁷² Idéntica letra se ha encontrado en hoja aparte, con grafía de Vide. AMV.

| | |
|---|--|
| <p>qu'espertan recedentes no orballo da mañán.</p> <p>Mais pra min n'hai consolo, nin craro sol de maio. Perderei para sempre miña doce ilusión!</p> <p>Maripepa.- Tremando estou de pena, piedade ten, Señor! A probe Maripepa agarda outro delor.</p> <p>Por que escondiches tanto a túa forte pasión? Xa é tarde. A pescadora cairá na perdición.</p> <p>Manuel.- Tes razón, mais o fado cruel que m'ensexendrou fixo calar as ansias do meu ardente amor.</p> <p>Maripepa.- Do teu fado te queixas, mais pensa no meu, Manuel! Dubidar nos queres é torcedor e cruel.</p> <p>Manuel (recitado).- Meiciña pr'o meu penar, aínda qu'a busque, non hai.</p> <p>Maripepa (recitado).- Ti lembrando, eu sospirando, cal dos dous sofrirá máis?</p> <p>Manuel.- Pensei qu'era a lembranza dar vida ó curazón. Por que arrebatas hoxe a espranza deste amor?</p> <p>Calei porque te amaba con tan fonda pasión que soio en ti agardaba a miña salvación.</p> <p>Maripepa.- Esquece túa lembranza che fire o curazón. Por que te does hoxe do teu calado amor?</p> <p>Amabas i eu amaba, mais a miña pasión foi chama d'amor doutra pasión.</p> | <p>en calada ansiedade baixo o craror do sol.</p> <p>E de súpeto experto sintindo a desventura de perderche para sempre fuxir da ilusión.</p> <p>[Maripepa.- Tremante estou de pena transida de dolor, a que outra nova proba sométesme, Señor?</p> <p>Por que falache agora cando todo finou, che xuro que ñorante vivindo esa pasión].</p> <p>Manuel.- Maripepa, meniña, non che nego a razón por forza a sorte miña mala fada enxendrou.</p> <p>[Maripepa.- Da túa sorte te queixas, a miña é máis croel, sonche o diaño os queres, sonche o diaño, Manuel].</p> <p>Manuel (recitado).- Meiciña pr'o meu penar, anque a busque, n'acharei.</p> <p>[Maripepa (recitado).- Ti lembrás! Eu sospiro!]</p> <p>Manuel.- Maxino qu'a lembranza é lei do curazón, por que me levas hoxe a espranza de entón?</p> <p>Calei porque che amaba coa anxelical pasión do que leva a terneza no peito por relixión. Ti non?</p> <p>[Maripepa.- Esquece que a lembranza magula o curazón, a que lamentas hoxe o que calache entón?</p> <p>Amabas e eu amaba, pro a miña pasión da túa adoración. Eu non].</p> |
|---|--|

La prensa cubana recoge números musicales del estreno en Cuba, entre los que incluye la romanza «Canto más tempo pasa» y la balada «Pra vingar á túa honriña», que coincide musicalmente con la balada «Outro tempo a sospeita maldita» de la función de 1959. Pero, si la fuente correspondiente a la parte de tenor incluye la letra original de Zas de la balada, teniendo en cuenta que los tres números de dicha fuente («Romanza», «Balada» y «Dúo de Manuel y Maripepa») aparecen seguidos (de forma que solo la romanza abre página), es que esa fuente contiene la melodía y texto de la versión original de Zas, que, como se observa en la comparación de las letras, Otero tomó como guía para la elaboración de las suyas, seguramente partiendo de las que Vide le facilitó desde sus partituras (si se mantiene la hipótesis de que el libreto original se perdió en Cuba tras la muerte de Zas). Esta teoría se puede aplicar al resto de números musicales, lo que justificaría las ligeras divergencias que aparecen entre las fuentes de un mismo número.

La comparación entre fuentes pone en evidencia la modificación precisa del texto del tenor para adecuarlo a la nueva acción considerada por Otero Pedrayo, una vez eliminados del libro de Zas la deshonra de Maripepa y el crimen de Manuel, lo que lleva a preguntarse qué ocurrió con los demás números del libreto original. La respuesta permitiría establecer, si no el libreto completo, al menos la disposición de los números musicales y su letra.

También en el archivo familiar se han encontrado partes vocales autógrafas sueltas del «Coro final», «Celiña», «N.º 6. Barcarola. Tenor - solo», partes de la «Barcarola» para tenor 1º, 2º, barítono y bajo, «Romanza tiple», «Canción de Corisco», más una fuente que contiene el «N.º 7. Coplas» y «N.º 8. Balada», ambas sin letra (y, en el caso de la balada, un tono más alto del original, además de que no corresponde a la línea melódica, dada la imposibilidad de encajar la letra). Se encontraron, además, fuentes apógrafas, alguna firmadas por «Pareja», del coro inicial para tenor 1º, 2º, barítono y bajo. Estas fuentes, correspondientes a la reducción F1, no aportaron nada nuevo a lo ya estudiado.

En lo que se refiere a las partes orquestales, en el archivo familiar encontramos partes sueltas autógrafas (ordenadas en cuadernillos de disposición vertical, con papel y grafía idéntica a la de la reducción pianística F1) de flauta, oboe, dos clarinetes en si bemol, dos trompas en mi bemol, dos trompetas en si bemol, dos trombones, violín 1º A, violín 1º B, violín 2º, violonchelo, contrabajo y «batería» (caja, bombo y triángulo). Además, se encontraron partes autógrafas de timbales (apaisada en papel de ocho pautas) y manuscritas de violín 1º A, violín 2º y de saxofón tenor (en este caso, y a diferencia de los demás instrumentos orquestales, los números van mayoritariamente seguidos, del 1-11, acabando con el 10). La parte de oboe

presenta solamente los números 1, 2, 4, 6, 10, y la trompeta el 1, 2, 3, 4, 6, 9, 10, 11; quedaría por determinar si sin esos papeles de dichos instrumentos no se pierde la sonoridad del número, es decir, si no se consideraron determinados instrumentos para algunos números, o bien si están perdidos los papeles.

A pesar de que los cuadernillos de partes señalan, mayoritariamente, que el n.º 2 se añade en papel suelto, la mayoría lo presentan dentro del propio pliego. Sin embargo, sí aparecen aparte los números 4 y 10 (confirmando lo afirmado por Vide respecto del añadido de los números de Celiña y Corisco en 1959) y, en algunos instrumentos, el «N.º 6. Barcarola» (que pudiera no haber sido orquestado para toda la plantilla en su concepción original de 1928).

Los números y la descripción del género o del intérprete presentes en las partes instrumentales, al escribir seguido y no comenzando cada número en una página nueva (como ocurre en las reducciones pianísticas), facilitaron la ordenación definitiva de los números de la función de 1959.

En varios cuadernos de partes (autógrafos de violín 1º A, violín 1º B, violín 2º, contrabajo, flauta, clarinetes, oboe, y manuscritos de violín 1º A), la referencia a «dos» actos (según distribución de Zas) ha sido reescrita por encima con «tres» (siguiendo la disposición de Otero Pedrayo). La portada de estos cuadernillos refleja fecha y lugar, como «Habana. 10-927» (una fuente de violín 1º A, violín 1º B, violín 2º, violonchelo, una de contrabajo, todas ellas autógrafas, más manuscrita de violín 1º A y violín 2º) o, simplemente, la fecha «10-927» (flauta, clarinete y oboe). De ello se desprende que en la función de 1959 se debieron usar los cuadernillos empleados en La Habana, añadiendo como partes sueltas los números modificados o nuevos.

Dado que el saxofón tenor sí presenta sus números casi perfectamente seguidos, se concluye que este instrumento fue de los últimos en ser añadidos a la formación para la función de 1959. Al lado del número de la pieza, en la parte correspondiente a la intervención de Corisco, la nota aclara que «este n.º, si lo canta un barítono, hay que tocarlo un tono más alto»; así, su armadura (relativa) de fa menor no coincide con la de fa menor (absoluta) del resto de instrumentos (en una afinación de si bemol, como corresponde al instrumento, habría que tocarlo un tono más alto, efectivamente, por lo que debió ser añadida sin la certeza de qué tesitura vocal desempeñaría el papel finalmente).

El instrumento que sí presenta los números correlativos es el contrabajo, con otras anotaciones que facilitan, aún más, establecer el orden final de la función de 1959: «N.º 1.

Coro», «N.º 2», «N.º 3. Dúo», «N.º 3 bis», «N.º 4. Acto 2º», «N.º 5», «N.º 6. Barcarola», «N.º 7. Acto 3», «N.º 8. Balada», «N.º 9. Romanza (Tiple)», «N.º 10», «N.º 11. Coro final».

Las portadillas de las partes recogen mayoritariamente el subtítulo de «Zarzuela gallega» (autógrafa de violín 1º B, violín 2º, flauta, clarinetes, oboe, trompas, trompetas, trombones, las dos fuentes de contrabajo, violonchelo y manuscrita de violín 2º), frente al de «Zarzuela de costumbres gallegas» (una fuente autógrafa de violín 1º A y manuscrito de violín 1º A).

En lo que respecta a la estudiantina, se encontraron autógrafas de mandolina 1ª y apógrafa de mandolina 2ª, además de otra apógrafa para «mandolina 1ª» (a la derecha de la partitura) y «violín» (misma altura, izquierda de la partitura); ambas fuentes apógrafas aparecen rubricadas por «Domingo Iglesias. 14-11-1958». El programa de mano de la función de 1959 recoge a Iglesias en el reparto de la rondalla, por lo que es más que probable que la mandolina 1ª, al menos, fuera doblada por el violín (práctica habitual en Vide, como se trató en el apartado dedicado a la estudiantina). Las fuentes correspondientes a esta formación de pulso y púa se recogen en papel apaisado de diez pautas, que incluyen los números «Barcarola» y «Pasodoble». La autógrafa de guitarra presentaba la «Barcarola» en ese tipo de papel y, «La tuna. Pasodoble de la zarzuela *Miñatos de vran*», en vertical de doce pautas, además de apaisada manuscrita de la «Barcarola», con idéntica grafía a la empleada en mandolina 2ª. Por la coincidencia del nombre, se entiende que se trata del pasodoble *La tuna* que, como obra independiente, ejecutó en varios programas la estudiantina del Centro Gallego de La Habana.

El análisis de las diferentes partes evidencia su relación directa con la fuente F1 de la reducción pianística, lo que confirma la teoría de que las otras fuentes de las reducciones proceden, bien del estreno en La Habana, bien de un período intermedio de revisión entre ambas versiones. Con todos los datos anteriores se apunta el orden de los números de ambas funciones:

Tabla 16. Distribución de números en las funciones de *Miñatos de vran*

| Estreno en La Habana, 1928 | Función de Ourense, 1959 |
|-------------------------------|-------------------------------|
| 1. «Preludio y coro» | 1. «Preludio y coro» |
| 2. «Coplas de Carlitos» | 2. «Coplas de Carlitos» |
| 3. «Dúo de Manuel e Maripepa» | 3. «Dúo de Manuel e Maripepa» |
| | 3. «Bis. Coro» |
| | 4. «Canción de Celiña» |
| 4. «Romanza de Manuel» | 5. «Romanza de Manuel» |
| 5. «Barcarola» | 6. «Barcarola» |

| | |
|-----------------------|--------------------------|
| «Pasa la tuna» | «Pasa la tuna» |
| 6. «Coplas de Faneco» | 7. «Coplas de Faneco» |
| 7. «Balada de tenor» | 8. «Balada de tenor» |
| 8. «Quero morrer!» | 9. «Quixen morrer!» |
| | 10. «Canción de Corisco» |
| 9. «Dúo y coro final» | 11. «Dúo y coro final» |

G) Estudio literario

Una vez determinadas las características musicales de ambas funciones, se aborda el estudio literario del libreto de Otero Pedrayo con vistas a su edición, además de para concluir de qué forma pudo ser percibido, máxime considerando el destacado papel del escritor en la Galicia de su época y la influencia que, sobre Vide, desempeñaron Otero y su círculo de amistades. En general, tras su transcripción anotada (ver anexos), se observa que el libro presenta rasgos del habla popular, en un intento de mostrar fidelidad a la lengua preservada por el pueblo, originando vulgarismos y dialectalismos. Además, con objeto de diferenciarse de la progresiva castellanización, se exageran (e, incluso, adulteran) las formas lingüísticas próximas o coincidentes, dando lugar a numerosos hipergalleguismos. La situación de diglosia se refleja en el empleo del castellano, asociado a gallegos pudientes (Celiña, Eduardo); de hecho, al ser ese idioma la lengua de registro formal, se emplea en los usos paratextuales (dedicatorias, prólogos, anotaciones...) del original.

Pese a la conciencia diglósica, que va en aumento, y tal vez precisamente por eso, estas obras literarias procuran una identificación fundamental con las clases populares del país, en el sentido de dignificar el mundo labriego y marinero, que son, además, los destinatarios naturales del género. Con esta intención constan las palabras de Maripepa cuando se refiere al idioma: «N'ista fala m'arrolaron no berce, e n'ela adeprendín a cantar e n'ela, hei morrer». Conviene tener presente que el teatro o la zarzuela podían superar las barreras del elevado analfabetismo de la época; sin embargo, géneros como la poesía tenían necesariamente un público minoritario, una élite culta que no representaba más que una pequeña parte de la sociedad.

En lo que se refiere a la caracterización fonética, se observa un modelo de acentuación fluctuante, sin una norma fija coherente. A veces, las acentuaciones parecen próximas al portugués («sua», «tua», «fría»), mientras que en otras ocasiones no parecen obedecer a ningún criterio que justifique su ausencia («sair», «trouxome», «deixabao»). Aparecen con tilde formas como «és», «tés», «vóu» y, al mismo tiempo, no se respeta la tilde diacrítica para hacer la

diferencia entre las formas del verbo ver y del verbo venir («eiquí ven a Maripepa»). Tampoco se respeta en el caso de los adverbios «fóra» («fora do pobo») y «máis» («non volve mais») ni para diferenciar los pronombres tónicos y átonos («vos, as vellas»; «nos, ao traballo»). En ocasiones, la acentuación es más arbitraria, siguiendo únicamente un criterio de tonicidad («exámes»). También hay vacilaciones en la acentuación en lo que se refiere al acento circunflejo, ya que este aparece únicamente en determinadas formas («dirâno», «rincôs», «a pôs de»); esta vacilación no solo afecta a la acentuación, sino también a otras grafías que presentan diferentes usos (por ejemplo, conviviendo el dígrafo palatal «nh» de «minha» con «miña»; sin embargo, se mantiene el mismo dígrafo pero con valor velar en «ningunha», «algunha», «unha»).

El uso de la h sigue también un modelo próximo a la norma del castellano («hoso», «hirmán»). Se aprecia vacilación en la utilización del verbo haber («quei faguer» pero «s`harir»). La distribución b/v sigue también ese modelo («aboa»), si bien en otros casos no parece existir un criterio único, considerando solo la apetencia de los libretistas («vesta», «vicho», «voto ao viño», pero «que che botaron»).

La grafía «y» reproduce, en determinadas formas, el valor vocálico en castellanismos del tipo «hay». En otros casos, presenta un valor semivocálico indicando casos de palatalización muy claros («a yalma», «praya»).

Para señalar el encuentro vocálico resuelto por elisión se utiliza el apóstrofo, tanto en formas consolidadas en la lengua (caso de la contracción de preposición más artículo, como en «pol`a mañá») como en otros contextos («qu`a resaca», «t`amostrarás»). En otros casos se resuelve mediante las contracciones comparativas («mais c`as capeliñas»).

La mayor parte de las alteraciones vocálicas y consonánticas obedecen a la influencia de la tradición oral frente a la escrita, como reforzadoras del carácter popular (o *enxebre*) de la lengua. En cuanto al vocalismo, se encuentra prótesis («adispacio» «por dispacio», aféresis («inda» por «aínda»), alteraciones del vocalismo que convierte los diptongos en hiatos («pacencea»), asimilación («condanado»), disimilación («redículo»), elisión, i antihiático («a ialma»), armonización vocálica («pidir»), síncope («pra»), labialización («romatar»), paragoge («mentire»), así como secuencias vocálicas arcaicas («door»).

En cuanto al consonantismo, se detecta seseo (siempre en posición implosiva, como «rapás»), gheada («non me cieja el interés») y su inversa gueada («ogalá»), metástasis de «r» vibrante («tromo») y alteraciones en las consonantes sibilantes («senrreira» por «xenreira»).

Después de palabras terminadas en «-s», el artículo, por fonética sintáctica, puede presentar alomorfos (-lo, -la, -los, -las, como «vo'lo pedides» por «vós o pedides»). Formas como «nona queremos» ponen de relieve el criterio oral en la elección de determinadas soluciones, eliminando en este caso la terminación velar en favor de la alveolar (por fonética sintáctica) de la negación. Algunas de estas formas esporádicas parecen obedecer a la intención de caracterizar una manera de hablar propia de una zona costera dentro del bloque occidental (¿Ribeira?); el fenómeno, de ser sistemático, identificaría una determinada área dialectal, pero este uso aleatorio, junto con otras características dialectales (plural en «-s», pronombre «il», terminación en «-ao»), da como resultado un habla artificial desde el punto de vista dialectal.

La expresividad fonética de ciertos sonidos se emplea para reproducir determinadas situaciones, enfatizando el lenguaje corporal o verbal. En lo que se refiere a la caracterización morfosintáctica, considerando las terminaciones latinas, destaca lo referido a terminación -TATE, al estar presentes en el texto las formas tipo «humanidade», pero también aparece «ciudad», conviviendo con el vulgarismo «piédá». En la formación del plural de los sustantivos acabados en «-n», la solución es «-ns» («botóns»), propias de la zona occidental, pero también aparecen con la solución «-s» («intencións»), que, junto con otros rasgos, localizarían este modo de hablar en el bloque dialectal central. Este trazo, y la distribución incoherente de las formas con seseo, corrobora el hecho de que nos encontramos con un habla muy rica desde el punto de vista dialectal, pero incoherente respecto a su uso real, también en este aspecto.

En las palabras populares, la terminación latina -ANUM presenta tres soluciones distintas en el dominio lingüístico gallego: «-ao/-án/-á» («irmao / irmán / irmá»). En este libreto aparece la terminación «-ao» en algunos casos («maus no lume», «maos quietiñas»). El uso de esta terminación, alternado con «-an», representa, una vez más, una incoherencia dialectal, ya que, en el propio título, se observa la solución «-an» («vran»).

La asimilación a la «-l» cuando la palabra anterior (mayoritariamente verbos o pronombres) acaba en «-s» o «-r», lo que incluye la segunda forma del artículo, es transcrita con apóstrofo (así, como segunda forma del artículo, aparece «vo'lo pedides»). Los pronombres personales tónicos «nós» y «vós» no presentan tilde diacrítica para marcar la diferencia con las formas átonas («pra nos»).

En cuanto al empleo de los pronombres dativo y acusativo de segunda persona, presenta errores en algunas formas donde se emplea «te» en lugar de «che» («cando te din palabra») o «che» en lugar de «te» («A Maripepa quéreche»). La colocación del pronombre átono también

presenta errores, probablemente por influencia del castellano («soio vostede sópome defender»). Aparece con frecuencia la interpolación del adverbio de negación «non» con pronombre («me non digas»), que responde a un uso tradicional en desuso. Se detecta castellanismo sintáctico en el uso de formas pronominales («rasurarte as barbas», dado que el verbo «rasurar» no admite la forma pronominal porque lleva explícito el complemento directo). Destaca el uso del pronombre de solidaridad y el dativo de interés, que suelen aparecer en el habla popular («eche carreiriña segura»). En los pronombres personales de 3ª persona y en los demostrativos se emplea siempre la forma característica del área lucu-auriense dentro del bloque central («il», «iste», «quistes», «distes», «aquila»).

En lo que se refiere a las preposiciones, emplea «hastra» por «hasta», tal y como era habitual en los escritos de la época. También aparece el castellanismo «sin» por «sen», al igual que «según» por «segundo». En la construcción «dende + que» es habitual que se produzca «den'que» por haplología.

La forma adverbial «dónde» es un castellanismo muy frecuente que en este texto se encuentra en todos los contextos. El adverbio de lugar «aquí» aparece siempre con la forma característica del área lucu-auriense, «eiquí» y, por analogía, «eisi».

En las formas verbales se detectan numerosas vacilaciones en cuanto al uso de los verbos irregulares, tanto en su realización, o no, de las debidas alternancias vocálicas como en el empleo de formas verbales dialectales. También se observan soluciones opuestas entre los criterios de mantenimiento de formas influenciadas por el castellano y los de aplicar modificaciones para alejarlas de él. Así, se observa castellanización de las formas irregulares de algunos verbos de la segunda y tercera conjugación; en el verbo «ser» aparecen desviaciones del paradigma, «eres», debidas a la omnipresencia del castellano. El caso más extremo se da con el verbo «saber», «soupo» (gal. «soubo» / cast. «supo» > castellanizado gal. «soubo»), También emplea «conocer» por «coñecer», dando como resultado variantes en la conjugación (en la segunda persona de singular del presente de subjuntivo, «conezo» por «coñezo»). Además, aparece el castellano «decir» («decía», «decirlle», «decirche», «decindo»), tiempos y personas concretos de «ir» («ibas»), «saír» en la tercera persona de singular del presente de indicativo, «sale» y la forma del presente, «sai»; las formas del infinitivo y del imperfecto del verbo «creer» («creer», «creías»). El verbo «haber» presenta la forma «hemos» por «habemos» («hemos dir»). Hay abundancia de tiempos compuestos, fruto de la castellanización («houbera feito»). El verbo «facere» presenta la forma «faguer», típica del habla orensana y también el

verbo «pór», característico de esa habla. La perífrasis IR+INF aparece casi siempre castellanizada («imos a rir»).

Finalmente, y en relación con los aspectos léxicos, cabe destacar la importante influencia del castellano, que se manifiesta en diferentes formas de castellanismo, como presencia de castellanismos léxicos («adiós», «barbaridad»), castellanismos que afectan al género («o meu viaxe»), formación del plural («formales»), castellanismos gráficos («hirmán») y castellanismos por apariencia fonética («concxal»). En el extremo contrario se situarían los fenómenos de hipercorrección, es decir, formas que se adulteran antietimológicamente por coincidir con las formas en castellano («craro», «iñorante»).

El intento de caracterización lingüística de los personajes populares provoca una importante presencia de vulgarismos, además de contracciones y elisiones vocálicas que se resuelven con apóstrofo (en formas como «s’ha rir» por «se ha rir»), y a veces, ni siquiera con esa marca gráfica («quei faguer» por «que hei faguer»).

Aparecen arcaísmos en los verbos acabados en «-ecer», como en el caso de la forma «parecer». En ocasiones, debido a la confluencia de la forma castellana con la gallega y para una mayor diferenciación del idioma, se producen hipergalleguismos. Además, un buen número de palabras fueron recogidas en su época como cotidianas y aparecen tanto en las obras de autores significativos como en los diccionarios de la época.

H) Criterios de edición literaria y musical

Por todo ello, a la hora de editar el libreto:

Tabla 17. Criterios de edición del libreto de Otero Pedrayo de *Miñatos de vran*

| |
|--|
| Se respetó la riqueza léxica, considerando la ambientación y las características de cada personaje, manteniendo los términos recogidos en los diccionarios gallegos de la época y recurriendo en segunda instancia a la obra de Otero Pedrayo (partiendo de ediciones no normativizadas) para justificar su empleo. Se adaptaron a la normativa actual aquellos términos que no pudieron ser justificados de otra manera, añadiendo como notas aclaraciones acerca de las decisiones tomadas. |
| Se respetaron los dialectalismos (ej., formación del pronombre «ise/isa» y las contracciones derivadas «nise, nisa», empleo de «i» por «e», formación del plural, etc.) y todo lo que caracteriza el habla de los personajes (como la interacción del gallego con el castellano). Se mantuvo la síncopa «pra» por «para», por ser habitual en el habla, unificando el resto. |
| Se adaptó la lengua literaria, eliminando apóstrofes que representaban encuentros vocálicos propios del habla y se adaptaron a la normativa los signos diacríticos (acentos de varios tipos, líneas y apóstrofes), exclamaciones e interrogaciones. Se unificaron criterios cuando afectaba a elipsis del tipo «com’o/com’a», se suprimió la segunda forma del artículo y sustituyó y griega por i latina en los casos de i antihiática. Se modificaron castellanismos gráficos y signos de puntuación |

| |
|---|
| Se tradujeron al gallego las anotaciones escénicas y añadió el nombre de los personajes que participaban en cada escena cuando no aparecía en el original. |
| En caso de contradicción entre el texto presente en el libreto y el reflejado en la partitura, se respetó este último, siempre que no afectase a la acción dramática, recogiendo como nota el perteneciente al otro tipo de fuente. |

En cuanto a la edición musical de la reducción pianística, se tuvo en cuenta:

Tabla 18. Criterios de edición de la reducción pianística de *Miñatos de vran*

| Se partió de la práctica común en este tipo de arreglos, respetando las características presentes en la original orquestal, especialmente en lo referente a la armonía. | | |
|---|---|---|
| N.º | Observaciones | |
| 1 | Se realizaron algunas modificaciones de reparto para evitar cruces (tenor 2º y barítono sobre todo). | |
| N.º | Compás | Observaciones |
| I | 1-3, 5-7, 25-28 | Piano, mano derecha, segunda voz convertida en 1ª (al ser acordes, facilita la lectura). |
| | 17-19 | Piano, mano izquierda, aparecía escrita la parte secundaria de la clave de sol en el pentagrama de la clave de fa combinando las dos claves; al no ser posible moverlo a la mano derecha como voz tercera, debido a que la segunda voz posee una nota ligada, se han eliminado las ligaduras de unión para que las tres voces entren en el mismo pentagrama. De hecho, en los cc. 19-21 repite lo mismo y la segunda voz no presenta ligadura de unión. |
| II | 44 | Piano, mano derecha, suprimida la primera corchea para facilitar la maquetación (de hecho, en el c. 48 no aparece). |
| III | 1 | Piano, mano derecha, última corchea sol-reb-sol en vez de sol-sib-sol, igual que cc. 5, 14, 19... |
| | 3 y similares | Piano, mano derecha, como voz secundaria aparecen dos acordes (T6/4 y D), de los que solo el primero cubre el relleno armónico; ante la disyuntiva de omitirlo o extender dicho relleno al segundo también (de dominante, sol-sib), se ha optado por omitirlo, como aparece en otra fuente. |
| | 71 (anacrusa)-74 | Igualado a la otra fuente, enlazando D-T entre modal (D con reb y fab) y tonal (D con re y fa naturales). |
| | 85 | Piano, mano derecha, el primer la es becuadro y no bemol, por cuestiones armónicas e igual que en otra fuente. |
| III bis | Se igualaron algunos aspectos con el n.º 1, del que resulta ser reducción: algunos acordes en el piano (disposición, falta o ausencia de notas en el acorde, etc.), dinámicas, etc. Se repartieron voces del coro para evitar cruces. | |
| | 34-35 | Piano, mano derecha, el motivo melódico difiere del n.º 1: en vez de re-sol-fa#-fa becuadro-mi-re presenta sol-fa#-fa becuadro-mi-mib-re, por lo que se ha igualado con el n.º 1 (re-sol-fa#-fa becuadro-mi-re). |
| XI | 107 | Bajo modificado para que el tenor no acabe como la voz más grave. |

| | | |
|--|-----------|---|
| | 124-127 | Tenores y barítonos intercambiados para respetar el orden natural de alturas. |
| | 145 y 153 | La línea melódica con la indicación de coro se entiende como mujeres y hombres a la octava (cc. 145-152) o a dos octavas (cc. 153-157). |

En cuanto a la edición musical de la versión orquestal, se consideró:

Tabla 19. Criterios de edición de la versión orquestal de *Miñatos de vran*

| Observaciones generales | | |
|---|--|--|
| Se igualaron las duraciones finales (y su escritura, como ligaduras de prolongación o puntillos) distintas en algunas partes, primando las más repetidas (ej. c. I:41, oboe, clarinete...). Se tuvo en consideración las ligaduras de expresión en la cuerda (que se tomaron como arcos). Se obró de igual forma con las articulaciones (<i>stacc.</i> vs. <i>marcato</i> , etc.; ej. violín 1ºA, I:41, <i>marcato</i>). Se igualaron repeticiones (<i>Segno</i> , <i>Coda</i>) según partitura de piano. Para las indicaciones de dinámica y agógica se partió de la versión para piano, contrastándola con la mayoría de instrumentos. Se unificaron ligaduras de prolongación (ej. caja I:17-21, 25-29) y matices (ej. platos y bombo, I:9, <i>ff</i>). | | |
| N.º | Compás | Observaciones |
| Clarinete | I | Indicaciones <i>a 2</i> añadidas. |
| | VI: 4-20 y similares | No está claro el papel del clarinete 2º, por lo que ha sido editado basándose en los unísonos anotados a dos voces (cc. 42, 44); el resto de los unísonos se han considerado como a un solo clarinete, exceptuando los fragmentos en <i>forte</i> , dejados <i>a 2</i> . Igual caso en el n.º 9. |
| Oboe | Falta la parte en varios números (3, 5, 7, 8, 9, 11). En 1 se encuentra incompleta (cc. 1-65), pero se ha podido reconstruir a partir del c. 66 gracias a la anacrusa, ya que parece que sigue la melodía principal que canta el coro; el final fue copiado de la flauta a la 8ª baja. El 3 bis se ha reconstruido desde el 1. | |
| Saxofón | El 3 bis presenta ligeras diferencias con respecto al número 1: 7-8 y 16-17; se deja según el manuscrito, aunque no sea letra de Vide, por no disponer de otra fuente. | |
| | I: 9-13 | La indicación de trémolo sustituida por notas ligadas con trino; igualada la escritura con clarinete. |
| | I: 39 y 45 | Aparece un intervalo de octava (puede que se trate de una alternativa); suprimida la nota grave. Igual en II: 24, III: 84-86, numerosos casos en IX y X (a veces se ha optado por la nota superior para evitar saltos superiores a la 8ª). |
| | I: 69 | Segunda nota re (do real), igualada al violonchelo (re real). |
| | VIII | Dado que corresponde a la mano izquierda del piano, se ha corregido con esta y con la parte de contrabajo, coincidente en todo con la izquierda del piano. |
| | IX: 42 | Tercera parte del compás es sib y no solb (sonido real lab), igual que los demás. |
| | X | La tonalidad de la parte del saxofón es fa menor, mientras que el resto toca en sol menor (tonalidades transportadas). La parte presenta una nota manuscrita al respecto: «si canta el barítono, tocarla un tono más arriba», por lo que se ha transportado a sol menor. |
| | XI: 136 | Dos últimas notas sol (no fa), igual que los demás. |
| XI: 177-178 | Si y no sol, igual que los demás y la versión de voz con piano. | |

| | | |
|-----------|---|--|
| Trompeta | Falta la parte en varios números (5, 7 y 8). En 3 bis se ha reconstruido desde el 1. | |
| | II | Se entiende que la indicación de sordina es para todo el número. |
| | VI | Aparece a dos voces solamente en los dos últimos compases; se han incluido como alternativa, aunque el nombre del instrumento aparece en singular. |
| | XI | Hay una única indicación de sordina al principio; aunque es dudoso que todo el número se tocara con la sordina, si se elimina y se aprovecha para ponerla de nuevo en los compases de espera (el único sitio posible para hacerlo), el resultado sería que el mismo material temático se ejecutaría con y sin sordina; por ello, se ha dejado como en el original. |
| Trompas | I: 50 | Añadido <i>ord.</i> , ya que la siguiente sección no utiliza sordina y no habría tiempo de sacarla en otro lugar. |
| | IX: 81-82 | Debe ser fa en octava y no mi (tónica y no 7ª mayor). |
| | IX: 83 | La 1ª en el segundo acorde debe ser do, no re. |
| | IX: 80 y 84 | La 2ª es fa y no mi, dado que es acorde de T y no debe llevar 7ª mayor. |
| | XI: 1-86 | La tonalidad que aparece en el manuscrito es do# mayor, aunque se ha considerado conveniente modificarla a reb mayor, por cuestiones de afinación del instrumento. |
| Trombones | I: 38 y 40 | El 1º, la segunda nota es fa y no sol (por la armonía de F7). |
| | X: 27 | La segunda nota es sib y no lab; el acorde pivota de T a S6/4 (en fa menor), por lo que la disonancia de lab contra el acorde de la subdominante debe ser corregida. |
| | X: 55 | El acorde se dirige de T a S (en fa mayor) y los trombones mantienen el pedal de la dominante (o 5ª de la T), do, que crea disonancia con el acorde de la S (sib-re-fa). En la versión para voz y piano es un simple acorde de S. Por ello, se ha movido la 8ª del do a una 6ª (re-sib). |
| | X: 64 | Añadida ligadura de unión con el compás siguiente. |
| | XI | No hay indicación de 1º o 2º, por lo que las líneas a una voz se entendieron como de ambos. |
| | XI: 188, 192, 200 | El 2º, segunda negra del compás debería ser un re (no do#, blanca desde el principio de compás), igual que en el compás 204. En este compás hay 2 acordes: T y D (de la mayor), por lo que el do# crea disonancia con el re (sonido real) de la 1ª trompa. Sin embargo, la disonancia persiste en el coro, que mantiene el acorde de T, mientras que los demás hacen la D. |
| Mandolina | VI | Al final aparecen dos finales diferentes y D.C., ausente en otros instrumentos. Eliminado. |
| | VI:14 | En la 2ª, se considera que la 8ª finaliza en c. 17. |
| Violín | Compases faltantes reconstruidos desde la melodía principal u otras partes (ej., IA c. 52). Eliminadas todas las ligaduras de expresión y añadidos arcos, basados en los del resto de la cuerda (ej., todo el III). Aparece otra fuente de violín que no corresponde a ninguno transcrito, que contiene partes del violonchelo, por lo que no se ha considerado (ej., todo el III). Cuando violín IA y IB coinciden, se han transcrito en una única pauta (caso del II, IV). En X, falta la parte de violín IA, por lo que se ha renombrado la parte a violín IA y B. | |
| | I: 64 | IB, igualadas las notas de adorno al violín IA. |
| | II: 22 | El segundo acorde es A7, pero entre los violines tocan Em, por lo que el si del IAB es disonante con la y do# de las maderas. Para evitarlo, violín IA se ha |

| | | |
|----------------|--|--|
| | | igualado a los cc. 14-15. EN general, se corrigieron acordes según la armonía del conjunto. |
| | III: 98 | IB, el contrabajo y violín IB hacen T T6/4 D, pero el resto de los instrumentos mantienen T, creando disonancia; dado que la cuerda es la única que hace armonía en este compás, se optó por evitar el acorde de la dominante en el violín IB, dejándolo con el acorde de tónica. |
| | III bis: 19-20 | Aunque existen ligeras diferencias de disposición de notas en IA y IB con respecto al número I, se han igualado por ser armónicamente más pleno y considerar que el III bis es la reducción en extensión del I. Se ha obrado de igual forma con el violín II (ej. cc. 17 y 43-50). |
| | VI: 21-25 | <i>Divisi</i> del IA eliminado, ya que pertenece al IB. |
| | VI: 46 y 71 | El primer acorde de IA (re-la-fa) no corresponde con el de F ni suena como acorde con sexta añadida, por lo que se ha cambiado el re a do. |
| | XI: 82: | IA, primer intervalo, nota grave suprimida, propia del IB. |
| | XI: 97 | II, el segundo intervalo es mi-sol (y no re-sol), ya que se trata del II7 (en G). |
| Violonchelo | El 3 bis presenta ligeras diferencias con respecto al número 1: 7-8 y 16 (mismo caso que saxofón tenor); se ha igualado con el número 1. | |
| | I: 17-19, IV: 10-20 | Clave de sol para facilitar la lectura en fragmentos agudos (alternando). |
| Contrabajo | El 3 bis presenta ligeras diferencias con respecto al número 1: 19-20 y 49-50; igualado con el número 1. | |
| | X: 50, 62, 64 | Ligadura de unión. |
| Caja | XI: 111 | Eliminada ligadura de unión por innecesaria. |
| Platos y bombo | III bis: 1-8 | Platos y bombo presentes (pero no en el n.º 1), incluidos en la edición (es una participación significativa). |
| | XI: 188 | Añadida blanca que se considera que falta. |
| | XI: 205 | Trémolo eliminado. |
| Timbales | XI: 127-128 | Trémolo, y no semicorcheas, igual que inmediatamente después. |
| | XI: 204 | Eliminada ligadura de unión por innecesaria. |

Proba d'amor. MV 1:2

La zarzuela *Proba d'amor*, subtitulada «Zarzuela gallega en un acto», es de menores dimensiones y complejidad que *Miñatos de vran*. El libretista, Francisco Álvarez de Nóvoa (Granada 1873 - Ourense 1936), trabajó como periodista en *El Diario de Orense*, *La Defensa*

de Galicia y *El Noticiero*, además de dirigir *El Miño*,⁷³ *La Voz Pública*⁷⁴ y *El Diario de Orense*.⁷⁵ Destacado autor de cuentos, recogidos en la colección *Pé das Burgas*,⁷⁶ revolucionó la literatura al afrontar la escritura en prosa de cuentos de carácter no exclusivamente costumbrista, hecho que en el género de la narrativa es muy anterior al dramático, más centrado en las líneas ruralistas e históricas.⁷⁷ Varias de sus obras, tanto en gallego (*O señor Delegado*) como en castellano (*La titiritera*, *Los redentores*, e *Campos de soledad*), quedaron inéditas.⁷⁸

El periodista ya había acompañado al Orfeón en algunas de sus salidas y perteneció a la directiva de la sociedad,⁷⁹ como ya se trató. Dado el papel de Vide en la agrupación, como cantor e instructor, debían conocerse desde su juventud.

Según consta en la correspondencia⁸⁰ que Vide mantuvo con su antiguo profesor de violín, Juan Fernández Pérez «Xesta» (desde 1919, director de la biblioteca pública), dicho estreno se produjo en el marco de un Festival Benéfico Pro Biblioteca Provincial de Ourense,⁸¹ ya que la biblioteca (que ocupaba una de las dependencias del Instituto) sufrió un incendio la madrugada del 8 de diciembre de 1927⁸² que destruyó gran parte de los fondos bibliográficos, por lo que se puso en marcha una campaña de recogida de fondos bibliográficos y donativos que se extendió hasta finales de enero de 1929.⁸³ Tras solicitar ayuda a su discípulo residente

⁷³ Carlos Casares, *Conciencia de Galicia. Risco, Otero, Curros: tres biografías* (Vigo: Galaxia, 2004), 84.

⁷⁴ Enrique Santos Gayoso, *Historia de la prensa gallega, 1800-1986* (A Coruña: Edicións do Castro, 1995), 96.

⁷⁵ Antonio Couceiro Freijomil, *Diccionario Bio-Bibliográfico de escritores 1* (Santiago de Compostela: Editorial de los Bibliófilos Gallegos, 1951), 318.

⁷⁶ Francisco Álvarez de Nóvoa, *Pé das Burgas* (A Coruña: Andrés Martínez, 1896).

⁷⁷ Beatriz García Turnes, «Cultivo e elaboración da lingua galega no período da restauración (1875-1916)». En *Cinguidos por unha arela común*, ed. Por Rosario Álvarez Blanco y Dolores Vilavedra Fernández (Santiago de Compostela, USC, 1999), 446.

⁷⁸ Camilo Fernández y Eduardo Blanco Amor, *Eduardo Blanco Amor e o teatro: teatros libres de preguerra: procés a Jacobusland* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 1995), 64.

⁷⁹ «Novas direutivas», *O Tío Marcos d'a Portela: parrafeos c'o pobo gallego*, 7 de enero de 1918, 6.

⁸⁰ AJRF.

⁸¹ Juan Fernández Pérez, *La nueva biblioteca provincial de Orense. Su resurgimiento. Memoria, por Juan Fernández Pérez, ex jefe del archivo de Hacienda, de la Biblioteca Pública y del Museo Arqueológico de Orense. Secretario-Tesorero de la Junta Pro Biblioteca* (Ourense: La Región, 1942).

⁸² «Cartas de Cuba. La Unión Orensana se interesa por la Biblioteca provincial de Orense», *La Región*, 23 de mayo de 1928, 6.

⁸³ «Pro-Biblioteca provincial», *La Región*, 15 de enero de 1929, 8.

en Cuba, Vide y «Xesta» mantuvieron una animada correspondencia, que se prolongó entre marzo de 1928 y mayo de 1929, en la que trataron sobre la recuperación de esos fondos.

De hecho, y a nivel personal, Vide contribuyó donando un ejemplar completo de los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós, girando la cantidad de 195,50 pesetas desde La Habana.⁸⁴

Sin perjuicio de lo que podamos hacer, yo, particularmente quiero hacer algún obsequio para el futuro archivo. ¿Le parece a U. de utilidad en la nueva biblioteca los Episodios Nacionales de Galdós con sus 46 volúmenes? Si le agrada la idea ruégole se entere del costo y me lo comunique inmediatamente para remitirle su importe.⁸⁵

Diversas referencias acreditan la celebración en Cuba de dicho festival benéfico probiblioteca, así como la inclusión⁸⁶ y éxito de la zarzuela; sin embargo, a pesar de los ingresos totales (1 045 pesos), la recaudación final (493,24) fue menor que la esperada, debido a los gastos generados (551,76 pesos). A pesar de ello, participaron once sociedades de la provincia de Ourense (todas menos una de las existentes) y gran número de las gallegas, además de otras españolas.⁸⁷

El cajón que contenía unos trescientos libros⁸⁸ remitido a Ourense desde Cuba fue retenido por la Aduana en el puerto de Vigo, al exigírsele el pago de aranceles, que no podían hacerse efectivos con los fondos de la Comisión destinados, exclusivamente, a la compra de libros. Ante esta contingencia, se requirió la intervención de José Calvo Sotelo, Ministro de Hacienda del gobierno de Primo de Rivera,⁸⁹ muy unido a la provincia.

El estreno de la zarzuela se produjo el día 25 de octubre de 1928 en el Teatro Nacional de La Habana, con este reparto: Eusebia: Antoñita Sedes. Doña Rosa: Beatriz Quiroga. Mónica:

⁸⁴ «Pro-Biblioteca provincial», *La Región*, 2 de agosto de 1928; José Fernández Vide, en carta a Juan Fernández Pérez, 5 de julio de 1928. AJRF. En la misma misiva, Vide solicita a «Xesta» que «hable con D. Francisco A. de Novoa pues para dicho festival quisiera llevar una zarzuela titulada *Prova [sic] d'amor*, letra del Sr. A. de Novoa y música mía».

⁸⁵ José Fernández Vide, en carta a Juan Fernández Pérez, 27 de marzo de 1928. AJRF. El festival fue organizado por la Sociedad Unión Orensana, estando el comité organizador presidido por el propio Vide.

⁸⁶ «Los orensanos en La Habana. Organizan un festival pro-Biblioteca», *La Región*, 2 de octubre de 1928, 6; «Pro-Biblioteca provincial», *La Región*, 3 de octubre de 1928, 8.

⁸⁷ «Pro-Biblioteca provincial», *La Región*, 22 de enero de 1929, 1. La asociación que no participó fue la Sociedad Celanovense Curros Enríquez. José Fernández Vide, en carta a Juan Fernández Pérez, 26 de noviembre de 1928. AJRF.

⁸⁸ José Fernández Vide, en carta a Juan Fernández Pérez, 26 de noviembre de 1928. AJRF.

⁸⁹ «Pro-Biblioteca provincial», *La Región*, 28 de julio de 1929, 1.

Carmen Álvarez. Loliña: Eulalia Viola. Alifonsa: C. Álvarez. Moza primera: Maruja Fernández. Moza segunda: Elvira Ponte. Avelino: Enrique Silva. Don Cándido: J. Álvarez Núñez. Muiñeiro: Ramón Álvarez. Mozo 1º: Manuel López. Mozo 2º: Juan Alonso.⁹⁰

El elenco merece un examen más exhaustivo. En el libreto, Loliña solamente aparece en la escena primera del acto único, y sus escasas intervenciones (incluida la interpretación de su romanza, «Canción do reiseñor») aparecen tachadas y con el añadido a lápiz del nombre de Eusebia. Se concluye que, en su versión original, el papel de la joven protagonista Eusebia, enamorada de Avelino, no incluía canto, que era interpretado por otra moza, Loliña; en fecha posterior se unificaron ambos papeles, otorgando a Eusebia el canto de la romanza de Loliña. Dado que Eulalia Viola desempeñó el papel de Loliña en la representación de 1930 en La Habana y que en 1929 la prensa recoge la interpretación de «Proba d'amor. Canción. Vide. Por la señorita Eulalia Viola» acompañada al piano por el propio compositor (que sería, indudablemente la «Canción do reiseñor»),⁹¹ resulta probable que la unificación de los personajes de Eusebia y Loliña en el de Eusebia (con la consiguiente eliminación de Loliña del libreto) se efectuase en la representación celebrada en Ourense en 1933. Confirma este hecho la referencia de la crítica de esta función, en la que se asocia el personaje de Eusebia a la cantante Virginia Novoa: «La romanza que canta Eusebia constituye un trozo de gran belleza [...]. La señorita Virginia Nóvoa hizo gala de su voz, muy hermosa por cierto, al cantar la romanza, que hubo de repetir ante los aplausos del público».⁹²

En cuanto a José Álvarez Núñez, que desempeñó el papel de Cándido (padre de Eusebia), su colaboración con Vide fue habitual en los años 1926 y 1927, como letrista (de las corales *Serenata de amor* y *Serenata romántica* y de las canciones *Flor de Pasión* y *Las gachís*), así como dedicatario del vals para estudiantina *Posío*. Consta en el archivo del compositor la existencia de números «para la comedia *Noblezas* de José Álvarez Núñez».

Finalmente, destaca la participación del coro, recogida en los libretos como «Coro general» en la escena primera y como «Ronda de Reyes» en la sexta (es decir, en dos de los

⁹⁰ «La zarzuela *Prova* [sic] *d'amor* en el Nacional», *Diario de la Marina*, 16 de octubre de 1928, 20.

⁹¹ «Sociedades Españolas. Conmemoración del aniversario de fundación del M. I. Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 9 de febrero de 1929, 4.

⁹² «El festival de anoche en el Principal constituyó un triunfo clamoroso para el Unión Orensana», *La Zarpa*, 16 de abril de 1933, 1.

cinco números musicales que presenta la zarzuela). Vide aprovechó para ello las agrupaciones que dirigía, de manera que «los coros estarán a cargo del Orfeón del M. I. Centro Gallego».⁹³

El programa del estreno incluyó *Sinfonía* (sin más datos) a cargo de la orquesta, el juguete cómico *Celos* de Muñoz Seca, el recitado del poema *A Lolita* de Carmiña Prieto Rouco por parte de Manuel Otero, otra sinfonía como intermedio, el sainete gallego *Estebiño* de Xavier Prado «Lameiro» (uno de los fundadores de las Irmandades de Ourense y presidente fundador de Coral De Ruada), un recital de Miguel Gervolés, la estudiantina del Centro Gallego, para rematar con el estreno de la zarzuela.⁹⁴

Vide intercambió correspondencia con Xesta para organizar, desde Cuba, la función: «Ruégole hable con D. Francisco A. de Nóvoa pues para dicho festival quisiera llevar una zarzuela titulada *Proba d'amor*, letra del Sr. A. de Nóvoa y música mía».⁹⁵ «*Proba d'amor* original de mi admirado amigo don Paco A. de Nóvoa ha sido un éxito definitivo, no tan solo por las bellezas que encierra el libreto sino también por su espléndida representación...».⁹⁶

A través de «Xesta», Vide solicitó al autor una ampliación del libreto:

Dígale a mi admirado amigo D. Paco A. de Nóvoa que tan pronto me sea posible le mandaré la música de *Proba d'amor*. También le remitiré mi libreto pues, a pesar de que gustó, resulta corto, y entiendo yo que debería ampliarlo. Una vez ampliado el libreto me mandará una copia para volver reestrenarlo y yo le aseguro un éxito definitivo.⁹⁷

A pesar del dato, no se conoce una segunda versión con el libro reformado, lo cual es lógico considerando los cambios que tuvieron lugar en 1929, tanto al libretista en la península como al propio Vide, que regresó a Galicia en julio de 1932.

Se han encontrado datos de otra representación en La Habana, el 9 de mayo de 1930, con el siguiente reparto: Eusebia: Antoñica Sedes. Doña Rosa: Beatriz Quiroga. Mónica: Carmen Álvarez. Loliña: Eulalia Viola. Alifonsa: Máxima Villacián. Avelino: Enrique Silva. Don Cándido: José García Armesto. Muiñeiro: Ramón Álvarez. Mozo 1º: Florindo Blanco. Mozo

⁹³ «Teatro Nacional. Gran función a beneficio de la Biblioteca Provincial de Orense», *Eco de Galicia*, 15 de septiembre de 1928, 12.

⁹⁴ «Sociedades españolas. La función Pro Biblioteca en Orense anoche», *Diario de la Marina*, 26 de octubre de 1928, 19.

⁹⁵ José Fernández Vide, en carta a Juan Fernández Pérez, 5 de julio de 1928. AJRF.

⁹⁶ *Ibid.*, 26 de noviembre de 1928.

⁹⁷ *Ibid.*, 25 de mayo de 1929.

2º: Ramiro Bergantiños. Moza 1ª: Tina Alemany, más mozos y mozas y coro general, bajo la dirección escénica del propio Enrique Silva, miembro de la Sección de Bellas Artes, y musical del propio Vide.⁹⁸

Entre las funciones de 1928 y 1930 tan solo cambiaron los actores que representaban a Alifonsa (Carmen Álvarez/Máxima Villacián), Moza primera (Maruja Fernández/Tina Alemany), Don Cándido (José Álvarez Núñez/José García Armesto), Mozo 1º (Manuel López/Florindo Blanco) y Mozo 2º (Juan Alonso/Ramiro Bergantiños), ninguno de ellos cantante.

En cuanto a la representación en España, «en Orense, en 1933 se conoció *Proba d'amor*, partitura de José F. Vide, con texto de Francisco A. de Novoa [sic.]».⁹⁹ La función se celebró en el Teatro Principal el día 15 de abril, Sábado de Gloria, con el Orfeón Unión Orensana como protagonista,¹⁰⁰ con Vide al frente del coro y la orquesta.¹⁰¹ Se da la circunstancia de que esta fue la primera actuación de Vide como director del Orfeón tras su regreso a España, hecho doblemente importante debido al período de inestabilidad sucedido tras la muerte de Florián Coba.¹⁰²

La función benéfica, celebrada para los Comedores de Caridad, ofreció a Vide demostrar todas sus dotes como compositor y director.¹⁰³ La expectación creada por el acontecimiento obtuvo gran atención por parte de la prensa, que apuntó la posible venta de todo el aforo:

⁹⁸ «La Velada en el Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 9 de mayo de 1930, 6.

⁹⁹ Antonio Fernández Cid, *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)* (Madrid: Real Musical, 1975), 89.

¹⁰⁰ «El festival del Orfeón. Se celebrará el sábado en el Teatro Principal», *Galicia: diario de la mañana*, 11 de abril de 1933, 1

¹⁰¹ «El festival del Orfeón. Va a constituir un acontecimiento artístico», *Galicia: diario de la mañana*, 12 de abril de 1933, 1.

¹⁰² «Habéis permanecido silenciosos un lapso de tiempo. Teníais razón. El luto riguroso que guardabais al malogrado Florián Coba, cuya batuta os llevó a la victoria, donde quiera acudíais a reñidos certámenes, os obligó a ese mutismo en que teníais al pueblo, que os aplaude y admira. Bien lo merecía quien supo llevaros en el corazón y que huérfanos os dejó, cuando ya brillaba como astro de corazón y nobleza en toda la bellísima región gallega por sus grandes dotes de director de masas corales. Hoy, esa batuta fue recogida por otro artista orensano de excepcionales condiciones para dirigir colectividades orfeónicas. ¿Quién no conoce al señor Fernández Vide? La plaza que obtuvo en el Centro Gallego de La Habana, en reñida oposición, es suficiente título que lo acredita como un artista musical de altura y que, el sábado de Gloria, se dará a conocer al público, dirigiendo entre otras, las obras de que es autor, y que cantareis en el Coliseo de la calle de la Paz». A.R. «Sábado de Gloria. El Orfeón en el Teatro Principal», *Galicia: diario de la mañana*, 13 de abril de 1933, 1.

¹⁰³ «Existe gran expectación ante el soberbio festival artístico que el sábado de Gloria celebrará el Orfeón Unión Orensana, en el teatro Principal, a beneficio de los Comedores de Caridad. [...] La rondalla de La Troya,

No se habla de otra cosa en Orense. El festival del orfeón [sic] Unión Orensana que el sábado va a celebrarse en el Teatro Principal, es el tema obligado de todas las conversaciones. [...] Es tan grande el pedido de localidades, que difícilmente podrán atenderse los deseos de multitud de personas.¹⁰⁴

La prensa adelanta un programa del que se extraen conclusiones que afectan tanto a la figura del compositor como a la agrupación, así como a varias obras de su repertorio:

Tabla 20. Programa del festival benéfico del Orfeón Unión Orensana¹⁰⁵

| Primera parte | Segunda parte |
|---|--|
| 1º Sinfonía por la orquesta. | 1º <i>A Montañesa</i> (muiñeira para orquesta. Vide). |
| 2º Audición por la notable rondalla La Troya. a) <i>Día de toros</i> (pasodoble). b) <i>Leria, leria</i> (gallegada de Brage). | 2º Orfeón Unión Orensana. a) <i>Canción de abril</i> (coro a cuatro voces de hombre- L. de Rillé). b) <i>Negra Sombra</i> (Montes) |
| Intermedio. Contos gallegos por Julio Borrajo (Xuliño). | Intermedio. Contos gallegos por Julio Borrajo (Xuliño). |
| 3º) Presentación del laureado Orfeón Unión Orensana (director: José Fernández Vide). a) <i>Préstame un beso</i> (Canción Montañesa. Coro mixto. L. Lázaro). b) <i>A Yalma [sic] triste</i> (Balada. Coro mixto. Vide). c) <i>Tonadas de ronda</i> (Coro mixto. Benedito). d) <i>Canto de Arrieiro</i> (1ª vez. Coro mixto. Vide). | 3º) <i>Serenata romántica</i> (Orfeón y Rondalla-Vide). |
| Tercera parte | |
| Estreno en Orense de la hermosa zarzuela gallega, en un acto, original del notable escritor Francisco A. de Nóvoa, música del inspirado compositor José F. Vide, titulada <i>Proba d'amor</i> . | |

La lectura del programa pone de manifiesto el deseo del compositor de lucir sus mejores obras en esta, su primera aparición en público, a su regreso a Ourense. De este modo, participaron en la actuación una orquesta completa, la estudiantina de la Sociedad Artística La

con elementos del orfeón, interpretará selectas composiciones. El Unión Orensana ofrecerá un interesante programa, en el que figuran obras de Rillé, Montes, Benedito y Fernández Vide, este director del Orfeón. [...] y se pondrá en escena una zarzuela de ambiente gallego, letra del destacado periodista Francisco Álvarez de Nóvoa y música del excelente maestro y director del Unión Orensana José Fernández Vide. Actuarán con el Orfeón, formando parte del mismo, bellas señoritas, cuyas voces dan al conjunto marcado colorido. Una gran orquesta tomará parte en la zarzuela, bajo la dirección del autor de la música». «El festival artístico del Orfeón», *El Pueblo Gallego*, 12 de abril de 1933, 8.

¹⁰⁴ «El festival benéfico del Orfeón», *El Pueblo Gallego*, 14 de abril de 1933, 9.

¹⁰⁵ «Para los comedores de caridad. El festival del Orfeón», *Galicia. Diario de la mañana*, 14 de abril de 1933, 6.

Troya y el propio Orfeón Unión Orensana al que, como ya se vio, reforzó con las cantoras que participarían en el coro de la zarzuela. Otorgó a esta formación un destacado protagonismo (cuatro obras en la primera parte, dos de ellas de Vide, frente a dos de las voces graves en la segunda, ninguna de Vide), de forma que el Orfeón participó en cada una de las tres partes que integraron el festival. Además, procuró combinaciones de las agrupaciones involucradas, como la estudiantina y el Orfeón interpretando la célebre *Serenata romántica* para tenor solista y coro de hombres.¹⁰⁶

Para organizar la orquesta partió de las agrupaciones que actuaban cotidianamente en los locales de la ciudad, reforzándola con números de la banda municipal de música: «La celebrada orquesta Fina-Sáenz que con tanto éxito actúa en el café La Bilbaína, tomará parte graciosamente a este festival, en unión de los elementos de orquestas de los demás cafés y de la banda municipal».¹⁰⁷ Aunque no se especifica en el programa a que se refiere el término *Sinfonía por la orquesta*, la ausencia de autor parece confirmar algún tipo de entrada. Además, abrió la segunda parte con la interpretación de *A Montañesa*, pieza más que representativa para el compositor considerando la cantidad de veces que la interpretó en vida, varias de ellas en su reciente estancia en La Habana.

Sobre la estudiantina de La Troya se trató en el apartado correspondiente, incluyendo una foto de esta misma época en la que se aprecian mandolinas, bandurrias, laúdes, violines y guitarras. El Orfeón organizaba rondallas en carnaval desde finales de la década de los veinte,¹⁰⁸ festividad no reñida con el alto nivel de ejecución de dichas agrupaciones;¹⁰⁹ de hecho, la de 1928 contó con la dirección de Eligio Rodríguez,¹¹⁰ uno de los directores del Orfeón y antiguo componente del sexteto Vide. Al año siguiente, una nueva agrupación similar, dirigida por Florián Coba (también director de la agrupación y antiguo miembro del sexteto Vide), en la que colaboró Laureano Rego, paseó por el carnaval orensano,¹¹¹ lo que pudo cristalizar en la

¹⁰⁶ «Orfeón Unión Orensana en el Principal», *El Pueblo Gallego*, 18 de abril de 1933, 8.

¹⁰⁷ «Hoy en el Principal. La fiesta de arte del Unión Orensana», *Galicia: diario de la mañana*, 6 de mayo de 1933, 1.

¹⁰⁸ «Orense al día», *El Pueblo Gallego*, 19 de febrero de 1928, 15.

¹⁰⁹ «La rondalla de pierrots que patrocina el Orfeón Unión Orensana y que hizo las delicias del carnaval», *El Pueblo Gallego*, 23 de febrero de 1928, 14.

¹¹⁰ «La comparsa de los Pierrots», *La Región*, 21 de febrero de 1928, 8.

¹¹¹ «Orense al día», *El Pueblo Gallego*, 11 de enero de 1929, 10.

creación de una formación permanente.¹¹² Aun así, no se conoce continuidad (quizás debido a la muerte de Coba en 1931), por lo que Vide debió echar mano de la conocida comparsa de La Troya.

Finalmente, la organización se aseguró la posibilidad de que los cambios de escenario (de la orquesta a la estudiantina o al Orfeón) no causaran monotonía en el público, para lo que contaron con el actor y cuentista Julio Borrajo, miembro de Coral De Ruada, que contaba con gran experiencia en este campo por actuar entre los cambios de decorados de Camilo Díaz Baliño en la sucesión de estampas corales gallegas de dicha agrupación,¹¹³ a la que acompañó en su gira por América de 1931.¹¹⁴

La función constituyó todo un éxito,¹¹⁵ hasta el extremo de merecer crítica más de un día y recoger detalladamente el elenco,¹¹⁶ en el que se reconoce a algunas de las cantoras del coro mixto del Orfeón,¹¹⁷ Virginia Nóvoa (Eusebia), Lola Rodríguez (doña Rosa) y Amelia Destar (Alifonsa), además de otros papeles principales desempeñados por Sara Ventura (señora

¹¹² «Correo de la región. Orense», *Heraldo de Galicia*, 13 de diciembre de 1930, 4.

¹¹³ Javier Jurado Luque, «A Lenda de Montelongo. A zarzuela galega como manifestación cultural multidisciplinar na conformación do nacionalismo galego» (tesis doctoral, UAC, 2010), 1:48. Fecha de lectura, 17 de diciembre de 2010. <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/7348>; «El Coro De Ruada», *El Ideal Gallego*, 3 de abril de 1930, 2.

¹¹⁴ «La primera jornada de una jira [sic] artística que se inicia con amplios horizontes de gloria», *La Región*, 15 de abril de 1931, 8.

¹¹⁵ «Anoche en el Principal. Un éxito del Orfeón», *Galicia: diario de la mañana*, 16 de abril de 1933, 8.

¹¹⁶ «Adrede hemos dado una fecha más a la crítica de la magnífica audición que el Orfeón Unión Orensana, nos ha ofrecido en el Principal el pasado sábado, en sesión de diez y media de la noche. El teatro abarrotado. El aspecto espléndido. Estandartes y banderas –historia del orfeón y sus triunfos– pendían del palco y proscenios. La orquesta inicia el programa. Y tras ellas La Troya nos deleita con dos obras magistrales. Las ovaciones unánimes y merecidas. Xuliño hace las delicias del público interpretando varios de sus celebrados «contos» gallegos. Como siempre, Borrajo escucha ovaciones ensordecedoras. Y a telón seguido, se presenta al público, luego de una labor prolongada el orfeón Unión Orensana. Es acogido con grandes muestras de simpatía, que se traducen en aplausos prolongados. De la primera parte, merece ser destacado con tonos de grandiosidad *Tonadas e rona* [sic], que ha tenido una interpretación impecable. Fueron también muy aplaudidas *Préstame un beso*, *A yalma* [sic] triste y *Canto de Arriero*. La segunda parte del festival fue otra cadena de aplausos. *Canción de abril* y *Negra Sombra*, merecen ser destacadas. La muiñeira *A Montañesa* fue luego ejecutada por la orquesta, mereciendo aplausos. Julio Borrajo escuchó nuevas ovaciones a sus celebrados cuentos. Por último, hemos admirado el estreno de la zarzuela gallega de Álvarez de Novoa [sic], música de Vide, titulada *Proba de Amor* [sic]. El libreto admirable. Y la música inspirada. Merecen párrafo aparte por su interpretación las señoritas Virginia Novoa, Lola Rodríguez y Sara Ventura, y los señores Calviño, Sánchez y Borrajo. Los autores de la música y obra, señores Vide y Álvarez Novoa [sic], hubieron de salir a escena, requeridos por las ovaciones del público. También habremos de nombrar al solista Francisco López Prieto, que en la primera parte del programa ha merecido unánimes elogios del público. Y en la hora de las felicitaciones, no podemos excluir a nadie de la directiva, los orfeonistas, la orquesta, los autores de la zarzuela, y el señor Valcárcel por el decorado, merecen sinceramente el elogio más cálido, que con gusto rubricamos». «Orense. Orfeón Unión Orensana en el Principal», *El Pueblo Gallego*, 18 de abril de 1933, 8. Además de la excelente crítica, recoge el nombre de los protagonistas de la reposición.

¹¹⁷ «Florián Coba», *La Región*, 2 de junio de 1931, 8.

Mónica), Miguel Calviño (don Cándido), Julio Borrajo (Avelino) y Lorenzo Sánchez (*muiñeiro*).¹¹⁸

La diferencia entre ingresos (2 041) y gastos (683,50) arrojó unos beneficios líquidos para los Comedores de 1 357,50 pesetas, lo que se explica tanto por la amplia respuesta ciudadana como por el carácter desinteresado de la mayor parte de los partícipes.¹¹⁹ El festival no estuvo exento de polémica, ya que el periódico *La Región* recogió una dura crítica contra el nivel de la agrupación,¹²⁰ que desencadenó una serie de respuestas de la agrupación, hasta que el propio diario cerró la cuestión.¹²¹

Tal y como se preveía los días anteriores¹²² el teatro tuvo un lleno absoluto, por lo que la función se repitió días después, el 6 de mayo,¹²³ con idéntico programa: «A requerimiento de numerosas personas que por falta de localidades no pudieron asistir días pasados al festival celebrado por el Orfeón Unión Orensana, esta laureada masa coral se dispone a repetirlo, a base de igual programa que el desarrollado».¹²⁴ Al igual que en la función anterior, el festival fue todo un éxito.¹²⁵

El reparto de *Proba d'amor* precisa, como es habitual en el género chico de la época, de tres cantantes y un coro, además del cuadro de actores (que podría ser asumido por el propio coro). La acción transcurre en Galicia de forma coetánea a la escrita, y se desenvuelve en una única noche, distribuida en quince escenas (si bien por un error de la numeración del libreto, que repite el número de una de ellas en la siguiente, solo aparece hasta el catorce). La unidad así creada, tanto en lo que se refiere al lugar como a la acción, facilita el seguimiento de la trama por parte de los espectadores.

¹¹⁸ «En el teatro Principal mañana se celebrará el festival del Orfeón Unión Orensana», *La Zarpa*, 14 de abril de 1933, 12.

¹¹⁹ «Para los Comedores, *La Región*, 21 de abril de 1933, 6.

¹²⁰ «Temas Orensanos. Balance de un festival benéfico», *La Región*, 22 de abril de 1933, 1.

¹²¹ «Punto y final, y basta de escándalo. El pleito del Orfeón con nosotros», *La Región*, 26 de abril de 1933, 6.

¹²² «El festival benéfico del Orfeón», *El Pueblo Gallego*, 14 de abril de 1933, 9.

¹²³ «El Orfeón hoy en el Principal», *El Pueblo Gallego*, 6 de mayo de 1933, 10; «Hoy en el Principal dará un concierto el Orfeón», *La Región*, 6 de mayo de 1933, 6.

¹²⁴ «El Orfeón Unión Orensana dará un nuevo festival el próximo sábado», *Galicia: diario de la mañana*, 30 de abril de 1933, 6.

¹²⁵ «El festival del Orfeón Unión Orensana», *El Pueblo Gallego*, 7 de mayo de 1933, 11.

La historia es sencilla. Eusebia (*mezzosoprano*) es hija de dos labradores, don Cándido y doña Rosa, que poseen abundancia de bienes. La moza se enamora de Avelino (tenor), campesino pobre que piensa en emigrar a La Habana para buscar fortuna y poder casarse con Eusebia. El molinero (hombre mayor, pero con mucho capital), pretende a la chica y aprovecha la despedida de Avelino para planear el casamiento con ella. Sin embargo, el joven le hace llegar una carta a Eusebia a través de la señora Mónica, una anciana del lugar, declarándole su amor, con lo que ella rechaza al molinero y está a punto de huir a Cuba con su novio. En el momento de la huida de casa, el padre los descubre y dispara con su escopeta balas de fogueo, pero Eusebia se desmaya con el susto y Avelino, dándola por muerta, clama a don Cándido para que lo mate también. El padre comprueba así que su amor es verdadero y les brinda la oportunidad de casarse y vivir en su casa. Tras esa noche de peripecias en la que Cándido no consigue ir a dormir hasta el alba, todo acaba bien.

La constelación de personajes y el esqueleto dramático ponen en evidencia una trama sencilla, con pocos personajes en conflicto:

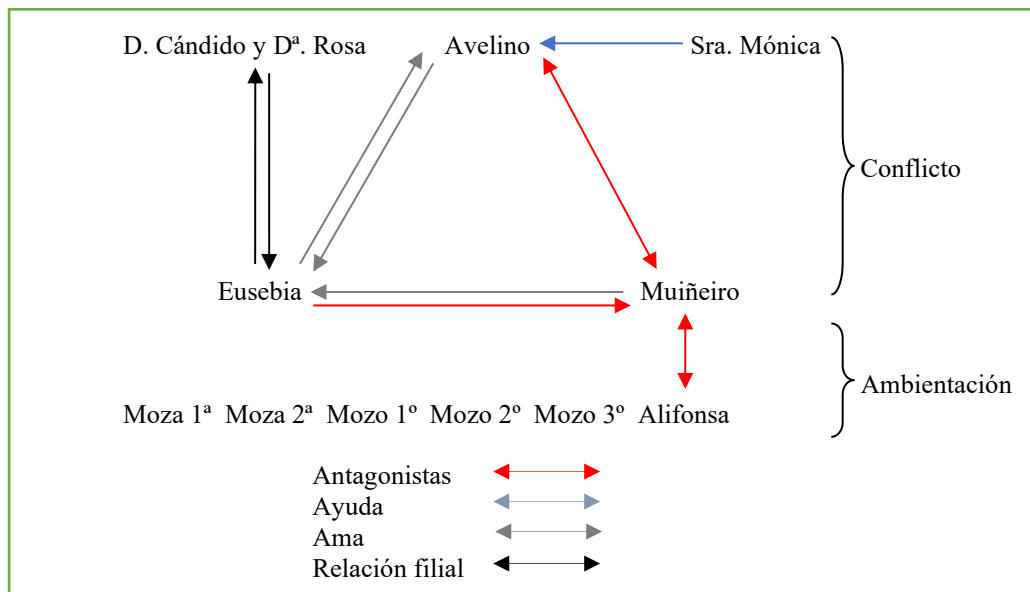


Fig. 98. Constelación de personajes de *Proba d'amor*

Tabla 21. Esqueleto dramático de *Proba d'amor*

| Acto único |
|--|
| <i>A escena representa unha cociña de aldea, en casa acomodada. O fogar á esquerda, deixando ver unha porta que dá acceso aos cuartos interiores. Ao fondo, porta de acceso á rúa e, á dereita, outra porta de servizo interno. No fogar, lume aceso e a ambos lados, escanos nos que se atopan sentados mozos e mozas esfolando millo. No centro, mesa grande con cuncas de barro e un xerro de viño. Un candil acendido colga da repisa da cheminea; na mesma, accesorios de cociña.</i> |
| Escena 1ª |

| | | | |
|------------|-----------------------|---------------|----------------------------|
| n.º 1 | Coro | CORO GENERAL: | «Bulide, rapaces» |
| n.º 2 | Canción do reiseñor | EUSEBIA: | «No silencio d'alta noite» |
| n.º 3 | Coplas do muiñeiro | MUIÑEIRO: | «A Consuelo foi ao muiño» |
| Escena 6ª | | | |
| n.º 4 | Canto de Reis | CORO GENERAL: | «Aí van os Reyes Magos» |
| Escena 14ª | | | |
| n.º 5 | Canción do Pelengrino | AVELINO: | «Alá vai o pelengrino» |

En lo que se refiere a la significación social aparente de la trama, lo que el público advierte en primer lugar es que el amor y las diferencias económicas afectan a todas las clases sociales. Pero, además, se reconoce en los personajes una realidad social propia de la Galicia de la época, sometida a la redención foral. Así, Cándido y Rosa son reflejo de los labradores que adquirieron tierras de manos de la hidalguía y que acrecentaron su capital adquiriendo más tierras, mientras que el campesino sujeto a los foros tendría su representación en Avelino, forzado a emigrar por pobreza.

Es posible reconocer los personajes como prototipos presentes en otras obras posteriores, tales como la vieja meiga y pedigüeira (señora Mónica), el viejo astuto (el molinero), la moza hermosa (Eusebia), y otros, que alcanzarán la máxima representatividad en las obras de Villar Ponte *A probiña que está xorda*¹²⁶ y *A festa da malla*,¹²⁷ así como en otras de similar índole como *A lenda de Montelongo*¹²⁸ y *Non chores, Sabeliña!*¹²⁹

De la lectura del libreto no parece extraerse una visión negativa de la emigración. Al igual que Armada Teixeira, autor de la primera zarzuela en gallego, *¡Non máis emigración!*,¹³⁰ Vide obtuvo gran éxito en Cuba, por lo que no experimentó las duras condiciones de vida que sufrieron otros emigrados de inferior condición y preparación profesional. No obstante, sí hay

¹²⁶ Laura Tato Fontaña, «O teatro galego e os coros populares (1915-1931)» (tesis doctoral, UAC, 1996). Fecha de lectura 29 de noviembre de 1996. <http://hdl.handle.net/2183/1075>.

¹²⁷ Antón Villar Ponte, *A festa da malla*, ed. por Dolores Vilavedra e Noemí Alonso (Vigo: Xerais, 1997).

¹²⁸ Manuel Rey Posse y Juan Buhigas Olavarrieta, *A lenda de Montelongo (zarzuela galega)*, ed. por Javier Jurado Luque (Baiona: Dos Acordes, 2013).

¹²⁹ José Trapero Pardo y Gustavo Freire Penelas, *Non chores, Sabeliña. Zarzuela gallega en tres actos* (Lugo: Talleres Tipográficos de La Voz de la Verdad, 1943).

¹³⁰ Ramón Armada Teixeira, *¡Non máis emigración! Apropóseto Lireco-Dramáteco en dous autos e sete cuadros* (Madrid: Ediciones Endymion, 2006).

una referencia clara a la emigración, y más concretamente a La Habana, lo que debió redundar grandemente en el éxito de la obra en Cuba.

Como era esperable, se encuentran características comunes con otras zarzuelas gallegas de la época. Los personajes se extraen del ámbito popular y responden a tipologías comunes en el género (vieja meiga y pedigüeña, viejo astuto y malicioso, campesinos ricos y pobres, etc.), se definen por la acción dramática y no por la música, y presentan características reconocibles por el público, si bien no aparece su caracterización en el reparto (vestimenta, descripción física o de carácter, más allá de su edad y la presentación del molinero como «viejo malicioso»).

Se cuida una ambientación escénica que refleja fielmente la vida cotidiana, por lo que el libro menciona referentes comunes (el molino, la *malla*, el maíz, los Cantos de Reis...) que ayudan a situar la acción dramática.

El libreto recoge un uso idiomático real, con empleo de *i* antihiático («ialba», «ialma»), diminutivos («seguriñas», «bocadiño», «meniño»), metátesis («probes»), frecuentes deturpaciones vocálicas por influencia del castellano («boeno») o empleo directo del mismo en situación de diglosia («Dios», «adiós», «casarme»). Refleja el habla popular con expresiones y dichos populares auténticos y no traducidos del castellano («Limpe o bico, que lle cae a baba!», «Non ten gana de leria»), así como con refranes («Corpo folgado é medio mantido»). Emplea una variedad dialectal correspondiente al bloque central («millós», «bes», «maus», «bon»), con formas características del área lucu-auriense («il»).

La acción introduce aspectos sociales, culturales, económicos... e incluye cantos y fiesta al modo tradicional, más concretamente del Ciclo de Nadal. Tal y como es común en el género chico, involucra al público en la trama (que sabe que doña Mónica le entregó una carta de Avelino a Eusebia, pero también que el padre de la chica conoce esta situación, cosa que Eusebia ignora).

La música emplea ritmos gallegos (alborada y muiñeira), así como géneros (canto de Reyes), y presenta instrumentos populares en escena. Se aprecia la influencia del género chico español (romanza de Eusebia), la presencia del folclore (cantos del molinero y en las dos participaciones corales) y del propio estilo del compositor (balada del tenor), enormemente influido por la balada gallega, bien conocida por Vide.

Proba d'amor consta tan solo de cinco números musicales y un final. El «Preludio y coro» comienza sobre un ritmo de alborada, que se mantiene con la entrada del coro, dispuesto a tres voces mixtas (dos de mujer más hombres al unísono), alternando pasajes de hombres por

tesituras o bien de mujeres, según el sentido de la letra. La romanza de *mezzosoprano* «Canción del ruiseñor» contiene las características habituales de las propias del género chico y su letra remite, de forma inmediata, a la temática de la primera zarzuela gallega, la también cubana *¡Non máis emigración!*, que debía ser bien conocida por parte del colectivo gallego. Las «Coplas del molinero» presentan una curiosa mezcla entre un ritmo sincopado de carácter caribeño y una melodía de muiñeira vieja extraída del folclore, con acompañamiento de conchas y pandero; esta curiosa combinación de sonoridades demuestra la capacidad de ósmosis presente en el compositor, capaz tanto de componer una balada gallega como de crear una canción tropical. El «Canto de Reyes» alterna la participación de hombres y mujeres en las estrofas, igual que acontece en la interpretación tradicional de estos cantos; la sonoridad es popular y, aunque no puede clasificarse en un ritmo concreto, tiene mucho de jota (Vide lo empleó, también, como obra coral independiente). La balada de tenor (subtitulada, debido a su letra, «O fuxitivo» o «O pelengrino», según fuente), posee las características habituales de las baladas gallegas del compositor: melodismo, movimiento virtuosístico en el acompañamiento del piano, estructuras sencillas, armonía clara con modulaciones a tonos vecinos, etc. Por último, la zarzuela cierra con un «Final», que no es sino unos compases ya presentes en el «Preludio».

En el archivo del compositor se han encontrado las siguientes fuentes:

Tabla 22. Fuentes literarias y musicales de *Proba d'amor*

| Fuentes literarias (s.d.) | Fuentes musicales | | |
|---|---|--------------------------------|----------------|
| Mecanografiada y grapada (F1, idéntica a F2 excepto anotaciones a mano) | Piano y voz | Partes orquestales | Parte de tenor |
| Mecanografiada con páginas sueltas (F2, idéntica a F1 excepto anotaciones a mano) | Autógrafa (fuente 1, s.d.) | Autógrafas | Manuscrita |
| Mecanografiada (F3, «Traspunte») | Autógrafa (fuente 2, «5-930») | Copista 1 (vl 1º, dos fuentes) | Autógrafa |
| | Manuscrita (copista 2, s.d., solo n.ºs 1 y 2) | Copista 2 (vl 1º, 2º, cello) | |

Las dos fuentes mecanografiadas del libreto (F1 y F2) son idénticas; ambas presentaban tachaduras en algunos lugares del texto y, apuntadas a mano, correcciones de estas, aunque no siempre coincidentes. Uno de los personajes de la obra, Loliña, aparece substituida por la propia Eusebia; por ello, en un diálogo, la exclamación «Diacho de Loliña!» ha sido modificada, a

mano con la correspondiente tachadura en la original, por «Diaño de pequena!» (F1) y por «Diaño de Eusebia!» (F2). En la F2 aparece corregida a mano la numeración de las escenas, ya que repite mecanografiado el número XII en dos escenas contigua. Además, la F2 incluye un reparto, coincidente con el elenco de la representación de 1933. Como era de esperar, aparecen separadamente Eusebia y Loliña, ambas asociadas a Virginia (Nóvoa), si bien en el caso de Loliña aparece tachado e ilegible el nombre original y añadido encima el de Virginia; se desprende que la necesidad de unir ambos personajes en uno se dio cuando el libreto ya había sido reformado por Álvarez de Nóvoa.

El «Traspunte» (F3) es de menores dimensiones que las otras fuentes del libreto y presenta un reparto inicial con los nombres de los actores, coincidente con el recogido en prensa para el estreno en La Habana, a los que se añadió al lado el de algunos de los que representaron la zarzuela en 1930 (los mozos «Florindo» y «Ramiro»). El texto mecanografiado incluye correcciones a mano por encima («vamos» por «imos», «si» por «se», etc.). La letra de las «Coplas del molinero» no coincide con la presente en las otras copias, ni con la letra del número musicado, igual que ocurre con el «Canto de Reyes». Aparecen otros detalles generales diferentes a las otras versiones e, incluso, un menor número de escenas, reducidas a nueve.

Considerando que la letra que coincide con la presente en la versión para voz y piano es la de los primeros libretos mencionados, y considerando el reparto aparecido en la prensa de 1933, se tomaron estos como los definitivos revisados por Vide y Álvarez de Nóvoa, mientras que el «Traspunte» correspondería al libreto de las funciones de La Habana de 1928 y 1930. El aumento de escenas entre esta función y la de 1933 en Ourense justifica el sentido de la carta de Vide, en la que solicitaba desde Cuba una ampliación de la obra al autor por ser corta, ampliación realizada por el libretista al regreso del compositor a Ourense.

En relación con las fuentes musicales, en el archivo del compositor se encontraron dos versiones autógrafas para voz y piano de la obra (si bien algunos números presentan anotaciones correspondientes a la orquestación). En la portada de la primera fuente se recoge: «Preludio y Coro. *Proba de amor*. Zarzuela de costumbres gallegas en un acto. Francisco A. de Nóvoa. José Fernández Vide». Está integrada por «Preludio y coro», «Canción del ruiseñor», «Coplas», «Villancico de Reyes», «O fuxitivo. Balada de tenor» y «Final».

En la portada de la segunda fuente para voz y piano puede leerse: «Estrenada el 25 de octubre 1928 en el Teatro Nacional. *Proba d'amor*. Zarzuela Gallega en un acto. Letra de

Francisco A. de Nóvoa. Música de José F. Vide. Habana 5-930»;¹³¹ es, por lo tanto, una transcripción posterior al estreno, pero anterior al regreso a Ourense del compositor. Está integrada por los mismos números, pero con alguna modificación en el nombre a «Coplas del molinero» y «Balada (tenor)». Los nombres de los números son coincidentes con los recogidos en las partes instrumentales.

Las dos partes sueltas de tenor («Balada»), manuscrita (en disposición apaisada de diez pautas) y autógrafa (vertical de diez pautas), difieren tan solo en el final, ya que la manuscrita ofrece la alternativa en agudos mi-sol-si frente a si-do#-si, presente en el autógrafo y en la principal del manuscrito.

No se encontró una partitura general, sino partes independientes autógrafas de flauta, oboe, clarinete en si bemol, dos trompas en fa, cornetín en si bemol, dos trombones (separados en dos pautas, aunque su movimiento permitiría el empleo de una sola a dos voces), violín 1º, 2º, violonchelo, contrabajo y «batería» (caja y bombo y platos), todas ellas en papel vertical de doce pautas, si bien algunos instrumentos (flauta, clarinete, violonchelo) presentaban la primera página de música en papel de diez (podría ser un intento abandonado de pasar a limpio las partes, una nueva musicalización con destrucción de la anterior o una mera casualidad). Se encontraron, además, partes manuscritas de violín 1º (tres fuentes, dos de ellas con la misma grafía —copista 1— y otra del copista 2), violín 2º (con la grafía del copista 2) y violonchelo (copista 2), en papel vertical de doce pautas. En el papel empleado por el copista 1 aparece impreso «Salvador Iglesias, Habana. Beethoven papier (10 líneas)», lo que relaciona directamente la realización de esta parte con la conocida Casa de Música de Salvador Iglesias y, por tanto, indica que la copia fue elaborada en la capital cubana.

Sorprende en esta instrumentación la ausencia de un tercer trombón, habitual en la zarzuela, así como de las violas. Dado que los otros dos están juntos en la misma parte manuscrita, resulta evidente que no se contó con el 3º, probablemente porque el compositor escribió para la agrupación que tenía a mano dentro del propio Centro Gallego de La Habana. En cuanto a la viola, entra en lo posible que se perdiera o que no dispusiera de ella; la primera opción no parece razonable, dado que el compositor era extremadamente cuidadoso y ordenado en lo que se refiere a su música e, igualmente, el hijo mayor, custodio en ese momento del archivo; en cuanto a la segunda opción, el análisis de la música pone de manifiesto que el

¹³¹ La fuente encontrada en el ANC recoge en la portada del número 1, por error, «Estrenada el día 25 de octubre de 1929 en el Teatro Nacional de esta ciudad de Habana».

violonchelo asume unas tesituras agudas más propias de la viola, lo que parece confirmar que Vide no disponía de ella y adaptó, en lo posible, el estreno.

En cuanto a la edición literaria, se consideró:

Tabla 23. Criterios de edición literaria de *Proba d'amor*

| |
|--|
| <p>En lo que se refiere a la transcripción y adecuación anotada del libreto, se respetó la escritura de la época, sin normativizar el texto más que lo indispensable, considerando que una normativización traería como consecuencia la pérdida tanto del carácter popular (al pretender reflejar un uso idiomático concreto) como de la riqueza de vocabulario que demuestra el libretista; de hecho, la mayor parte de las palabras que no contempla la norma actual fueron empleadas por los escritores de la época, y recogidas por los principales diccionarios en uso entonces.</p> |
| <p>Para la adecuación del léxico se tuvo en cuenta lo recogido en diversos diccionarios históricos,¹³² así como el actual de la Real Academia Galega da Lingua (DRAG). Se tradujeron al gallego actual las anotaciones escénicas, en el original en castellano, respetando en lo posible la redacción, al considerar la intencionalidad del libretista de ser lo más descriptivo y concreto posible.</p> |
| <p>En cuanto a la grafía, se actualizó el empleo de h, b/v, tildes y acentos circunflejos, así como los signos de exclamación; se suprimió la segunda forma del artículo y se evitó la separación de verbo y pronombre o de las partículas de las contracciones con guiones. Tanto en casos de vocalización, semivocalización o palatalización se suprimió la y griega por i latina. En relación con las contracciones, se suprimieron los apóstrofes que señalan elisiones vocálicas propias del habla, restaurando la vocal correspondiente (excepto en el título de la obra, que se respetó); se obró de igual manera en contracción de preposición + artículo y de preposición + demostrativo, reflejados con apóstrofes o trazos según el caso. Tan solo se respetó el empleo de la síncopa «pra» por «para», al ser habitual en el habla, pero se unificaron el resto.</p> |
| <p>En relación con el léxico, se adaptó al gallego actual parte del texto, deformado por populismo, hipergalleguismo, diferencialismo, etc. Se corrigieron concordancias de artículos, adjetivos y pronombres con sus sustantivos y explicaron aquellas palabras o expresiones que pudieran ser de difícil comprensión para los lectores, especialmente en el caso de términos no normativos o en desuso, añadiendo notas al final; en estas partimos de tres consideraciones: la aparición del término en los diccionarios gallegos históricos, el empleo del léxico por parte de los escritores contemporáneos a la obra y su presencia en el folclore musical gallego. Se corrigieron las formas reflexivas en algunos verbos que, a pesar de mantenerlas en castellano, no lo son en gallego.</p> |

¹³² Luis Aguirre del Río, *Diccionario del dialecto gallego*, ed. por Carme Hermida Gulías (Madrid: CSIC-IPS, 2007); Leandro Carré Alvarellos, *Diccionario galego-castelán e vocabulario castelán-galego*, 7.ª ed. (Barcelona: Igol Industria Gráfica, 1982); Juan Cuveiro Piñol (1876), *Diccionario Gallego* (Barcelona: Establecimiento tipográfico de N. Ramírez y C.ª., 1876), Facsímil de la primera edición (USA: Wentworth Press, 2018); Xosé Filgueira Valverde, Lois Tobío Fernández, Xulián Magariños Negreira y Xulio Cordal Carús, «Vocabulario popular galego-castelán», *El Pueblo Gallego*, 1926; Xosé Luís Franco Grande, *Diccionario galego-castelán e vocabulario castelán-galego* (Vigo: Galaxia, 1975); Xosé María Freixedo Tabarés y Fe Alvarez Carracedo, *Diccionario de usos castellano-gallego* (Madrid: Akal, 1985); José Ibáñez Fernández, *Diccionario galego da rima e galego-castelán* (Madrid: Marsiega, 1950); Juan Manuel Pintos Villar, *Vocabulario gallego-castellano de Juan Manuel Pintos*, ed. por Marga Neira e Xesús Riveiro (A Coruña: RAG, 2000); Francisco Porto Rey, *Diccionario gallego-castellano*, ed. por María Xesús Bugarín López y Begoña González Rei (A Coruña: RAG, 2000); Real Academia Galega, *Diccionario gallego-castellano* (A Coruña: RAG, 1913-1928); Eladio Rodríguez González, *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (Vigo: Galaxia, 1958-1961); Francisco Javier Rodríguez, *Diccionario gallego-castellano*, ed. por Antonio de la Iglesia González (A Coruña: Imp. del Hospicio Provincial a cargo de D. Mariano M. y Sancho, 1863); Marcial Valladares Núñez, *Diccionario gallego-castellano* (Santiago: Imp. Seminario Conciliar, 1884); Marcial Valladares Núñez, *Nuevo suplemento al Diccionario gallego-castellano publicado en 1884 por D. M. Valladares Núñez*, ed. por Maricarme García (A Coruña: RAG, 1992).

Se respetaron los usos idiomáticos en lo que se refiere a *i antihiático*, al influjo del castellano en signos de autoridad, en vulgarismos recogidos en los diccionarios de la época y en cuanto a la presencia de dialectalismos.

En los números musicales, si la aplicación de estos criterios afectaba a la ejecución musical (dando lugar a cambios de métrica o de rima), se optó por no modificar el texto original; en el supuesto de entrar en contradicción el texto de las canciones presentes en el libreto con el presente en las partituras, se escogió siempre este último. Finalmente, con vistas a conseguir una mayor dramatización del texto, se añadieron algunas anotaciones escénicas y aclaró la redacción de algunas de las presentes en el original.

En cuanto a la edición musical de la reducción pianística, se tuvo en cuenta:

Tabla 24. Criterios de edición de la reducción pianística de *Proba d'amor*

| Se partió de la práctica común en este tipo de arreglos, respetando las características presentes en la original orquestal, especialmente en lo referente a la armonía. | | |
|--|--------|---|
| Considerando las fuentes como guiones, se eliminaron partes superfluas, teniendo presentes las posibilidades del piano y la función de reducción orquestal de los autógrafos. | | |
| Algunos compases de los números 1 y 4, contienen voces que no se pueden tocar a la vez al piano (anotadas como «violín», «clarinetes», «cuerdas», etc.), por lo que fue preciso hacer una reducción de estas, considerando la lógica de la orquestación. | | |
| Se tomaron las letras de los números musicales de la F1 y F2 y no del «Traspunte» (F3). | | |
| Se corrigieron o aclararon errores en las armaduras, notas accidentales, signos de repetición, etc., habituales en las notaciones manuscritas. | | |
| N.º | Compás | Observaciones |
| II | 54, 73 | En comparación con las partes, varios instrumentos presentan <i>p</i> , lo que teniendo en cuenta el <i>dim.</i> anterior tiene sentido. Añadido. |
| IV | 31 | Los bajos, al principio del compás presentan un <i>mi</i> y en el c. 56, <i>la</i> . Como parece una repetición (de hecho, el piano no cambia) se podrían igualar las dos veces; al ser válidas ambas opciones, se ha respetado el autógrafo, de manera que bajos y barítonos no cantan lo mismo. |
| | 72 | Las voces presentan <i>f</i> y el piano <i>p</i> . Como también corresponde a la versión orquestal, se ha respetado. |
| V | 21 | El piano cambia de <i>f</i> a <i>p</i> varias veces mientras la voz se mantiene en <i>p</i> ; por cuestiones armónicas se ha igualado a <i>f</i> desde c. 21 y <i>p</i> desde el último tiempo del c. 28 en la voz y c. 29 en el piano. |
| | 37 | Los calderones situados en notas diferentes se han igualado con la voz, en la última negra. |

En la edición orquestal, se tuvo en cuenta:

Tabla 25. Criterios de edición de la versión orquestal de *Proba d'amor*

| Observaciones generales | | |
|--|-------------------------------|--|
| Se igualaron las duraciones finales, distintas en algunas partes (ej. I: 6, 14, 30...), primando las más repetidas. Se tuvo en consideración las ligaduras de expresión en la cuerda (que se tomaron como arcos). Se obró de igual forma con las articulaciones (<i>stacc.</i> vs. <i>marcato</i> , etc.). Se igualaron repeticiones (<i>Segno</i> , <i>Coda</i>) según partitura de piano (ej. flauta, II: 21). Para las indicaciones de dinámica y agógica se partió de la versión para piano (ej., todos los instrumentos, V: 31). | | |
| | Compás | Observaciones |
| Flauta | I | Se ajustaron y optimizaron líneas de 8ª y ligaduras de expresión en partes similares. |
| Clarinetes | I | Aparece siempre a una única voz, con excepción de cc. 42-50 y 113-121, por lo que se indicó <i>a 2</i> en el resto, y en todos los movimientos. |
| Metales | II: 50-61, 66-68, 86-88 | Se igualaron en todos los instrumentos las ligaduras de unión, añadiéndolas a los que no las presentaban. |
| Cornetín | I: 62-63 | Las notas reales son re-re-re sobre armonía de IV-V-I en sol mayor, siendo el primer re disonante en el acorde de do mayor, por lo que se ha cambiado a mi. |
| | I: 100-101 | Las notas reales son re-re-re sobre armonía de II7-V-I en sol menor, siendo el primer re disonante en el acorde la-do-mib-sol, por lo que se ha cambiado a sonidos reales mib-re-re. |
| Trompa | V: 39 | Al ser casi idéntico al c. 17, 1ª añadido. |
| Violín 1º | I | Se añadieron líneas de 8ª alta para facilitar la lectura. |
| | I: 59 | Acorde quebrado, igual que en violín 2º, para una escritura coherente. |
| Violín 2º | IV: 8 | Primera nota negra, igual que el violín 1º. |
| Contrabajo | IV: 71-72 y 85-86 | Dado que se trata de notas largas, se añadió la indicación de arco (23, 81, 85), considerando que vuelve a <i>pizz.</i> en 83 (no queda del todo claro). |

La Santa de Aguas Santas. MV 1:3

Se trata de un pequeño sainete de temática religiosa y en castellano, relacionado con el martirio de Santa Marina, escrito por Luis Madriñán Neira, persona próxima al Régimen (ya en 1938 fue nombrado redactor jefe del periódico falangista *Arco*¹³³ y en 1941 Delegado de Propaganda Sindical),¹³⁴ que ejercería, como se trató anteriormente, la presidencia del Orfeón tras la Guerra Civil.

En el archivo del compositor se ha encontrado fuente mecanografiada del libreto en tinta azul, así como las dos partituras autógrafas que incluye la obra, para voz y piano: la «Plegaria», para voz y piano, y el «Romance», para voz y piano con estribillo a cargo de coro a dos voces. Ambas partituras, sin fecha, presentan el sello visado de la «Vicesecretaría de Educación Popular. Delegación Provincial de Orense».

La Santa de Aguas Santas se enmarca en la tradición religiosa del nacional-catolicismo de posguerra. Estructurada en dos cuadros y nueve escenas, el estreno se produjo en Orense, según consta en la portada mecanografiada del libreto: «Este cuadro fue estrenado en el teatro Losada de Orense el 10 de julio de 1944 por el cuadro de declamación de la Escuela Obrera de la Inmaculada Concepción».¹³⁵ La prensa recoge el evento al día siguiente:

Por último, se representó la escenificación en dos cuadros de *La Santa de Aguas Santas*, original del poeta orensano don Luis Madriñán Neira, con música del maestro Vide. Intervinieron en ella las señoritas Daría Bóveda, Manolita Millara, Claudina Mourís, María Álvarez, Purita Santos y varias alumnas más. El romance fue cantado con voz espléndida y exquisito gusto por la señorita María Luisa Romero Romasanta.¹³⁶

La participación de Vide es reconocida por Madriñán en la dedicatoria presente en la portada de la fuente mecanografiada: «Al buen amigo y mejor colaborador José Fernández Vide». En todo caso, parece escasa la participación y algo repetitiva, ya que la «Plegaria» se interpreta en las escenas 1ª y 9ª (sobre la caída del telón) y es recitada por Marina en la escena 7ª; se aprecian otras declamaciones de parte de la letra en diversos lugares de la obra. El «Romance» aparece solo una vez, en la escena 4ª. Hay otras indicaciones de músicas

¹³³ «Orense. Prensa de Falange», *El Pueblo Gallego*, 23 de enero de 1938, 11.

¹³⁴ «Diario de Orense», *El Pueblo Gallego*, 31 de octubre de 1941, 5.

¹³⁵ AMV.

¹³⁶ «Ayer en el Losada. El festival de la Escuela Obrera de la Inmaculada», *La Región*, 11 de julio de 1944, 5.

incidentales, sin especificar más allá de que deben tener un carácter alegre, marcial o fúnebre, por lo que se considera un carácter improvisado.

En cuanto a la edición de la «Plegaria», se tuvo en cuenta:

Tabla 26. Criterios de edición de la «Plegaria» de *La Santa de Aguas Santas*

| Compás | Observaciones |
|--------|---|
| 1 y 4 | Derecha, no hay necesidad de mantener el do blanca en el acorde de la segunda voz cuando la primera repite el mismo do tres veces. Suprimido. |
| 9, 19 | Añadidas accidentales de cortesía. |
| 22 | Derecha, la ligadura de expresión de la tercera voz se suprimió por cuestiones de maquetación, dejando que la ligadura de la primera voz cubra ambas. |

Canción de las horas. MV 1:4

Bajo este título se recoge una pequeña obra para voz y piano, sin datar y con letra incompleta, de estructura tipo *lied*. Debe tratarse de algún tipo de música incidental, ya que antes de comenzar el canto aparece el nombre del personaje (Federico). La extensión, no excesivamente amplia (mi[#]₂-sol₃), y el cambio de modo por secciones (si menor y mayor, manteniendo la misma fundamental) facilitan la interpretación de un tenor aficionado. El papel pautado está impreso abajo, con la leyenda «K.U.V. Beethoven Papier Nr. 32 (14 linier)», lo que la sitúa en el entorno de su trabajo en La Habana.

Dúo cómico. MV 1:5

Se han encontrado dos fuentes de este dúo para voz y piano, ambas sin datar, una con la letra del hombre, más coherente armónicamente pero incompleta (F1), y otra completa y sin letra (F2). El número se relaciona con el anterior en lo que se refiere a grafía y papel empleado, así como a la asignación de personajes («Lix. y Carm.», es decir, Carmela y Lixeiriño [¿]) e, incluso, por la acotación escénica que la fuente sin letra incluye («Se besan»). En cuanto a la fuente que recoge la letra del hombre, al acabar la pieza viene la melodía (solo, sin acompañamiento) de «Como el triste peregrino», perteneciente a la *Canción de las horas*, lo que establece unidad con esa pieza y, debido a la coincidencia de personajes, con el *Dúo cómico* y las *Coplas*.

En sol mayor y con forma estrófica, la extensión de novena mayor (re-mi) facilita el canto a cualquier integrante, hombre o mujer, de un dúo cómico. La melodía se basa en una pieza popular de tipo bailable (*carballeza*), extraída del folclore:



Fig. 99. Carballesa¹³⁷

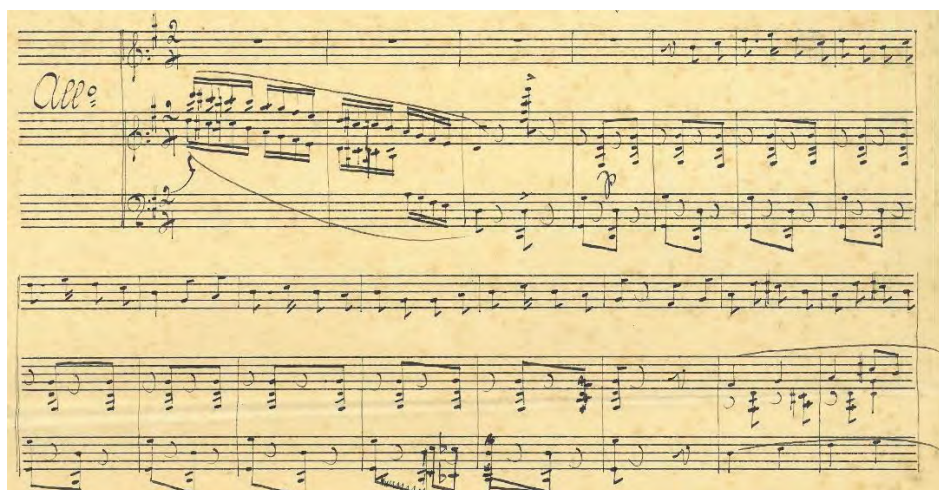


Fig. 100. Inicio del «Dúo cómico». AMV

En relación con la edición, se consideró:

Tabla 27. Criterios de edición del «Dúo cómico»

| Dado que las fuentes no son coincidentes, se ha partido de la F1, más desarrollada y coherente armónicamente, y se ha reconstruido lo faltante empleando la F2. Es decir, cc. 1-25 (F1), 26-31 (F2), 32-37 (F1), 38 al final (F2). | |
|--|---|
| Compás | Observaciones |
| 25 | Piano, mano derecha, primera nota duplicada a la octava según diseño del c. 23. |
| 38 | Piano, mano izquierda, repetido mismo diseño que en compases anteriores. |

¹³⁷ Casto Sampedro e Folgar, *Cancionero Musical de Galicia* (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1982), 96 del facsímil.

| | |
|----|--|
| 39 | Piano, mano izquierda, el enlace se ha modificado en el sentido de evitar el salto, duplicando a la octava el primer sol del bajo. |
|----|--|

La duda. MV 1:6

Esta pieza, emparentada con las anteriores en cuanto al soporte papel empleado y su carácter incidental, está asignado a otro personaje (Mirta) y también presenta la letra incompleta. Su melodía, estructura, tonalidad y armonía son, exactamente, los de la «Canción de Celiña» de la zarzuela *Miñatos de vran*, excepto algún cambio de disposición en los acordes del piano. Vide afirmó ante la prensa que la compañía que puso en escena la zarzuela en Ourense en 1959 le había pedido «dos números más, que cantarán Mary Paz Gallego uno y Antonio Sequeiros, el otro»,¹³⁸ de forma que tomó para la canción de la segunda soprano esta pieza, probablemente desechada de otra obra de su período cubano, cambiándole la letra para adecuarla al argumento de la zarzuela.

En cuanto a los criterios de edición, se consideró:

Tabla 28. Criterios de edición del «La duda»

| Compás | Observaciones |
|--------|---|
| 2 | Se entiende que la repetición va a este compás, aunque también podría ser al 26. |
| 32 | Piano, mano derecha, en el primer pulso se ha añadido la octava a la 1ª voz; aunque suena ligeramente disonante es igual que el segundo acorde. |
| 24-25 | Se ha encajado la letra para que acabe en la parte fuerte del compás 25. También se añadió la ligadura de expresión. |

Coplas de Carmela y Lixeiriño [¿]. MV 1:7

Se trata de una *pandeirada* de sonoridad popular, escrita para voz y piano con «Pandeiro *ad libitum*», en fa mayor y sin letra, que alterna (como es habitual en el género) compases ternarios y binarios simples.

En cuanto a los criterios de edición, se consideró:

Tabla 29. Criterios de edición del «Coplas de Carmela y Lixeiriño»

| |
|--|
| Repetición final corregida añadiendo casillas 1ª y 2ª, es decir, «al Segno como 2ª», que queda más claro que indicando «Fin» en la primera semicorchea con puntillo del último compás. |
|--|

¹³⁸ Francisco Álvarez Alonso, «Sobre la marcha. El maestro Vide ante el estreno de *Miñatos de vran*», *La Región*, 25 de enero de 1959, 3.

| Compás | Observaciones |
|--------|---|
| 13 | Piano y voz que dobla la melodía como do-do-do-sib y no do-do-mi-sib. |
| 16-17 | Piano, mano derecha, voz en menor tamaño, octava añadida igual que en los compases 12-13. |

***Enseñáchesme a querer.* MV 1:8**

Dado que la pieza no posee título, se ha tomado como tal su incipit literario. Se trata de una pieza coral estrófica a cuatro voces de hombre, aparentemente, recogidas en dos de sol y dos de fa, de sonoridad y letra popular, en la mayor. En la parte superior de las dos fuentes autógrafas (apaisada de diez pautas y vertical de doce pautas) Vide indica: «Para la comedia *Noblezas*, de José Álvarez Núñez» y la fecha «7-930». A pesar de tratarse de una nueva colaboración entre ambos autores, no se han encontrado datos de *Noblezas*; dado que sí aparecen menciones a otras obras de Álvarez Núñez (incluso sin la colaboración de Vide),¹³⁹ es probable que la obra no llegase a ver la luz.

Conclusiones sobre la música teatral

En cuanto a las particularidades musicales, destaca el tratamiento lírico, con maestría en el dominio de la melodía. Dada la presencia de piezas corales, a solo y dúos, no se desarrollarán sus características por parámetros aquí, sino en las conclusiones de la música para voz y piano y de la música coral. La relación entre los géneros llega a tal nivel que, como se vio, la reducción pianística de una de las romanzas de *Miñatos de vran*, «Quero morrer», se interpretó habitualmente como balada gallega, al igual que el villancico de *Proba d'amor* lo hizo como pieza coral independiente.

Fiel a ese mismo principio, el compositor adapta la música a los medios de los que disponía en cada momento, lo que da como resultado que la calidad musical sea muy dispar, oscilando entre grandes romanzas y dúos de *Miñatos de vran* (con solistas semiprofesionales) y las más asequibles del resto de producción teatral, concebida para aficionados. Como se verá en otros apartados, el compositor elabora sus creaciones partiendo de los medios de los que disponía, por lo que se comprende la inclusión de diversas formaciones y estilos en las zarzuelas, con la consiguiente complicidad del libretista.

¹³⁹ Como la zarzuela en un acto y cinco cuadros *El regreso del emigrante*, de Álvarez Núñez y Joaquín Zon. «Teatros y artistas», *Diario de la Marina*, 3 de julio de 1926, 10.

En general, las obras comparten las características habituales en el género chico y en la música incidental, que coinciden con Vide en el tratamiento lírico (perceptible en las voces y coros) y una armonía funcional y académica, sobre tramas sencillas y personajes, ambientes y situaciones fácilmente reconocibles, que requieren la complicidad del público. Las zarzuelas comparten las habituales características del género de la zarzuela gallega, como demuestran tanto las dos grandes incursiones de Vide en el género como los números sueltos encontrados y, probablemente, pertenecientes a un proyecto no localizado.

Una vez más, llama la atención la capacidad del compositor de adaptarse a diferentes circunstancias históricas y escenarios, desde una postura próxima al galleguismo que supuso la evolución de las Irmandades da Fala en los años veinte (más pronunciada en los centros culturales del exterior, como en el caso de La Habana) con sus dos zarzuelas, hasta un sainete de temática religiosa en los inicios de los cuarenta y la revisión de la zarzuela gallega en los albores del desarrollismo franquista. La orquestación, dado que no se observa diferencia con el tratamiento de las grandes agrupaciones en otros contextos, se abordará en un apartado específico.

V.2.2 Música para estudiantina

Antes de proceder al estudio pormenorizado de cada obra y a la exposición de los criterios de edición seguidos en cada caso, se hace preciso aclarar que existe una cierta discrepancia en la elección de instrumental en estas formaciones, de manera que a veces recogen bandurrias doblando mandolinas, laúd independiente e, incluso, otros instrumentos (muy habitualmente flauta y, en ocasiones, violonchelo). Por ello, en la edición se han añadido propuestas para algunos instrumentos, bien simplemente doblando otras partes, bien desempeñando papeles más libres: en todos los casos se justificaron las propuestas.

Serenata. MV 2:1

Bajo este sencillo título aparece en el archivo del compositor una obra autógrafa datada en 1913 y compuesta para dos violines, flauta y guitarras, con partes independientes autógrafas e incompletas de guitarra y flauta (MV 2:1a). Probablemente creada para su empleo en alguna comparsa de carnaval en su Ourense natal, las noticias de prensa apuntan a que Vide la adaptó para la estudiantina del Centro Gallego bajo el nombre de *Vals-Serenata*,¹⁴⁰ para lo cual debió

¹⁴⁰ «Sociedades Españolas. Los del Centro Valenciano y los de la Beneficiencia Valenciana», *Diario de la Marina*, 8 de febrero de 1925; M. Bustelo, «D. José F. Vide», *Galicia: revista gráfica ilustrada*, 7 de junio de

sustituir los violines por mandolinas (lo cual resulta sencillo, considerando la afinación) y bandurrias, manteniendo flauta (precisa, debido al acompañamiento arpegiado con los violines o a la existencia de procesos imitativos) y guitarra (MV 2:1b). Por esta razón, se ha considerado la oportunidad de editar ambas versiones.

A pesar de su compás binario compuesto, se trata de un valseado en la menor que comienza con una pequeña introducción de cuatro compases repetidos, a la que sigue una estrofa en la tonalidad principal (cc. 6-57), con alguna mención al tono de la subdominante (re menor). Un corto fragmento (cc. 58-62), más vivo y en ritmo dactílico, sirve de nexo de unión con una nueva idea melódica (cc. 63-71) en el primer tiempo que remata con la reexposición (cc. 72-87) del tema inicial. Tras este, irrumpe una nueva estrofa (cc. 88-115), en el modo mayor de la tonalidad principal, con la que remata la pieza. En general no se aleja, a pesar del empleo de dominantes secundarias y alguna progresión, de la tonalidad principal de la. Emplea a menudo la nota pedal (cc. 22-26, 30-34, 58-66) y el acorde de la napolitana (cc. 38-39, 46-47); en la sección final en la mayor emplea el modo mayor mixto.

En relación con la edición de la obra original, se consideró lo siguiente:

Tabla 30. Criterios de edición del original de *Serenata*

| Observaciones generales | | |
|---|--------|---|
| La partitura contiene numerosas tachaduras, lo que origina cierta confusión respecto a las notas. Se corrigieron las enarmonías (ej., c. 110, violín 1º, última nota fa y no mi#). Se suprimió la única indicación dinámica de la pieza (violín 1º, c. 2). Se igualaron los signos de repetición, no coincidentes por partes, con los presentes en la partitura general (ej., cc. 7 y 22 de violín 2º, aparece 2ª vez). Se corrigieron errores de la armonía, que afectaban sobre todo a la guitarra (ej., cc. 92-93, la armonía de E no tiene sentido con el la en el bajo). | | |
| | Compás | Observaciones |
| Violín 2º y flauta | 68 | Se han prolongado las figuras hasta blancas con puntillo. |
| | 69 | Las últimas tres semicorcheas se han convertido en tresillo según la medida del compás. |
| Violín 1º | 6 | <i>Arco</i> añadido. |
| | 88 | Ilegible. Igualado al c. 96, que parece igual. |

1925; «Sociedades Españolas. Los de España Integral rindieron anoche un cálido y amoroso homenaje al sabio sacerdote Reverendo E. Urra», *Diario de la Marina*, 18 de abril de 1926, 20.

| | | |
|-----------|------------------------|--|
| | 98, 102, 106, 108, 112 | En la segunda mitad del compás, aunque parece que la primera nota es semicorchea y la segunda es corchea con puntillo, musicalmente tendría más sentido corchea, corchea con puntillo y semicorchea. |
| Violín 2º | 22 y 30 | El primer trino de cada compás aparece sobre una semicorchea; se ha considerado que se trata de un mordente superior (mi-fa-mi) y no de un trino propiamente dicho. |
| | 92-95 | Las notas escritas sobre silencios han sido incluidas en la partitura. |
| Flauta | 24 | <i>tr</i> añadido, como violín 2º y compás siguiente de flauta. |
| | 24 y 32 | El primer trino de cada compás aparece sobre una semicorchea; se ha considerado que se trata de un mordente superior (mi-fa-mi) y no de un trino propiamente dicho. |
| | 32 en adelante | Equivalen al c. 24 en adelante, pero la 8ª alta no tiene indicación de final, por lo que se interpreta igual que en el fragmento anterior (dos compases). |
| | 57 | 8ª alta en forma de línea hasta el c. 62 (en la partitura venía «8ª» sin línea y sin indicación <i>loco</i> posterior). |
| | 73 | Ilegible. En teoría es la repetición del c. 7, quizás acabando en do corchea como en c. 78. Dejado así. |

Con relación a la edición de la versión para estudiantina, no se consideró una mera modificación en el nombre de los instrumentos, sino la búsqueda de una mayor profundidad que compensara la diferencia de caudal sonoro con los violines (empleando octavas y unísonos donde solo había un violín en el original).

Tabla 31. Criterios de edición de la versión para estudiantina de *Serenata*

| Compás | Observaciones |
|--------------------|---|
| 1-5 | Mandolina 2ª añadida a la octava baja (c. 5 al unísono). |
| 12-13, 56-57 | Intervalo repartido entre las dos mandolinas en vez de 1ª sola. |
| 14-21 | Dobladas a la octava (excepto final del 20 y 21, al unísono). |
| 37-49, 98 al final | Dobladas a la octava. |
| 88-97 | Dobladas al unísono, separadas en cuanto a los intervalos. |

Aires de España. MV 2:2

El pasodoble *Aires de España* está datado en Ourense en septiembre de 1924. Dado que Vide embarcó rumbo a Cuba el día 18 de ese mes, la inminencia del viaje podría haber inspirado su composición. Quizás de origen pianístico, existe versión para mandolina primera, segunda, flauta y guitarra, en partes sueltas (MV 2:2a). El carácter de pasodoble español es reconocido por la prensa, junto con el de la *Serenata*, «en que el compositor gallego, pasa los límites de

Galicia y se adentra en el corazón de Andalucía, para darnos esa pincelada de vivos colores del flamenquismo». ¹⁴¹

Tal y como acertadamente se pronuncia la prensa, *Aires de España* presenta características de pasodoble torero, aunque no exclusivamente. La sonoridad de la frigio mayor y el tratamiento en imitación sobre el motivo de corchea y dos semicorcheas de la introducción (cc. 1-18) evocan un inconfundible ambiente español. En la primera sección (cc. 19-34), el acompañamiento de esa misma célula contrasta con la de tresillo de semicorcheas corchea, empleada en la mano derecha. La segunda sección (35-54), en fa mayor, muestra un carácter sincopado, opuesto al más rítmico de la primera, que le sucede; entre la segunda y tercera sección vuelve a aparecer la introducción como interludio (cc. 55-70). Tomando ese la como dominante, la tercera estrofa (cc. 71-106) modula a re mayor, cambiando la textura con un tratamiento rítmico que, al incluir tresillos de corchea, evoca los palmeados del sur de España. Sorprendentemente, pero sin que signifique ruptura musical con lo precedente, remata en un pasodoble regional de sonoridad gallega, sobre progresiones de semicorcheas descendentes propias de los preludios de alborada (cc. 107-115).

En el archivo del compositor se han encontrado dos fuentes autógrafas para piano, una vertical (F1, MV 2:2b) y otra apaisada (F2, MV 2:2c), más partes sueltas de mandolina 1ª, mandolina 2ª, flauta y guitarra. A la hora de editar la versión pianística, se tuvo en consideración que ambas diferían grandemente entre sí, tal y como muestra la imagen sobre la F2. El lápiz rojo marca las diferencias de la mano izquierda y la falta de la segunda voz en algunos compases de la mano derecha; en la última hoja, el azul marca el pasaje donde se ha complementado la mano derecha desde la F1. Los compases marcados en rojo y corchete verde indican diferente acompañamiento de la mano izquierda.

¹⁴¹ «Los gallegos en América. El triunfo de Fernández Vide», *La Zarpa*, 8 de mayo de 1925, 6.

Aires de España V.2

11

22

32

33

2a voz

43

54

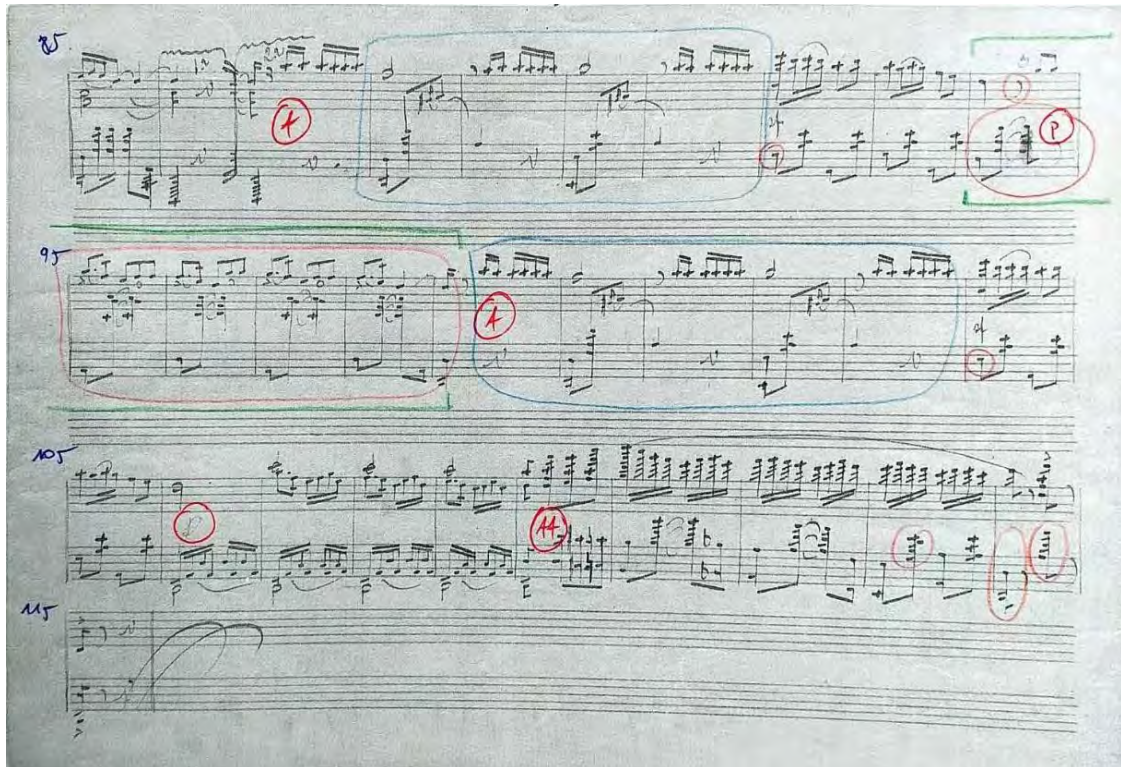
53

64

75

86

2a voz

Fig. 101. Diferencias entre las versiones pianísticas de *Aires de España*

Se contempló, por ello, la necesidad de editar separadamente ambas versiones, considerando:

Tabla 32. Criterios de edición de las versiones pianísticas de *Aires de España*

| |
|--|
| Observaciones generales |
| Se igualó la mano derecha, manteniendo las diferencias obvias. Las diferencias con la izquierda afectan a la inversión de acordes fundamentalmente. |
| Se igualaron las dinámicas partiendo de las partes que encajan bien con la F2; no obstante, se añadieron algunos matices de la F1, considerando la lógica musical: c. 38 y 46, <i>p</i> en contraste con <i>f</i> anterior; c. 82, <i>dim.</i> hacia el final de la frase; c. 110, <i>ff</i> como final virtuoso. En la F1, cc. 73-74, 77-78, 81-82, se ha añadido la segunda voz, igual que en la F2; además, en la F1, más adelante aparece este mismo modelo (cc. 83-86). |
| Diferencias de la F2: bajos de unísono o de octavas + inversiones de acordes (donde corresponde); cc. 35-37 y 43-45, derecha, no hay 2ª voz; c. 44, derecha, segunda negra - acorde (igual que en la F1); c. 81, izquierda, la becuadro de cortesía añadido en ambas fuentes; c. 82, ambas manos, en vez de fa becuadro, mi# (igual que en F1); c. 84, derecha, segunda voz entra en la segunda negra; cc. 88-91 y 100-103, ambas manos, igual que en la F1 aunque en la F2 no pone lo mismo (no se distingue, aunque parecen tresillos); cc. 94-98, ambas manos, es diferente que en la F1. |

A la hora de la interpretación, debido a la necesidad de decantarse por una de ellas, sería recomendable la F1, ya que en la F2 los acordes de la mano izquierda se encuentran demasiado

arriba, incluso pisando los de la mano derecha. Aparte, a veces falta la segunda voz de la mano derecha presente en la F1.

En cuanto a los criterios de edición para estudiantina, se añadió laúd para igualar con la formación habitual empleada por Vide y se consideró, además, lo siguiente:

Tabla 33. Criterios de edición de la versión para estudiantina de *Aires de España*

| Observaciones generales | | |
|--|--|---|
| Acentos igualados en todas las partes, cc. 34, 70 y los dos últimos. | | |
| Dado que la mandolina 1ª presenta más ligaduras de expresión que la 2ª, se igualaron ambas partiendo de la 1ª. | | |
| | Compás | Observaciones |
| Flauta | Flauta: Se igualaron ligaduras de expresión con las dos mandolinas para darle un aspecto más unitario a la partitura y favorecer el fraseo conjunto. | |
| | Compás | Observaciones |
| | 34 | f quitado por incluirse en el compás siguiente. |
| | 86 y 87 | Casillas de repetición añadidas para que cuadren con mandolina 1ª. |
| | 110 | Acentos añadidos igualando con otros instrumentos. |
| | 115 | Añadida la nota re grave, dado que el compás estaba vacío, en unísono con el resto de instrumentos. |
| Mand. 1ª | 55 y 87 | Indicación <i>loco</i> añadida para que cuadre a octavas con flauta. |
| Mand. 2ª | 86 y 87 | Casillas de repetición añadidas para que cuadren con mandolina 1ª. |
| | 114 | Hay otra parte de mandolina 2ª en la que se interpreta fa-la en vez de la-fa; se ha dejado la-fa continuando a la octava con la mandolina 1ª. |
| Guitarra | 43-49 | Aparece una segunda voz, con la misma armonía pero en otra disposición, que se ha obviado. |
| | 86 y 87 | Casillas de repetición añadidas para que cuadren con mandolina 1ª. |
| | 88 y 100 | Añadido <i>f</i> para igualar con las otras partes. |
| | 114 | Quitado <i>f</i> para igualar con las otras partes. |
| Propuesta para laúd | 1-18 | Doblando mandolina 2ª ya que la mandolina 1ª va junto con la flauta. |
| | 18-34 | Doblando la mandolina 1ª a la octava grave, alternando con frases de silencios, cuando la mandolina 2ª y flauta doblan la mandolina 1ª. |
| | 35-53 | Doblando la mandolina 1ª a la octava grave, aprovechando la octava alta de la mandolina 1ª y la flauta, que a veces dobla la mandolina 2ª. |
| | 55-70 | Doblando la mandolina 2ª, ya que la flauta dobla la mandolina 1ª. |
| | 71-82 | Doblando la mandolina 2ª (los dos haciendo dobles cuerdas). |
| | 82-87 | Se elimina la voz inferior de mandolina 2ª para que la ejecute el laúd. |

| | | |
|--|----------|---|
| | 88-final | Doblando la mandolina 2ª, ya que la flauta en varias ocasiones dobla la mandolina 1ª. |
|--|----------|---|

A festa d'as Caldas. MV 2:3

La muiñeira *A festa d'as Caldas*, compuesta en julio de 1925, se estrenó en el Teatro Nacional el Día de Santiago, en el marco de la función que la Sociedad de Beneficencia Naturales de Galicia celebraba periódicamente ese día.¹⁴² Se encuentran dos fuentes autógrafas en el archivo del compositor, una dispuesta verticalmente para mandolinas/bandurrias primeras y segundas, laúd, flauta y guitarra (F1, MV 2:3a), y otra horizontal (F2, MV 2:3b) para 1ª, 2ª y guitarra (mandolinas/bandurrias primeras y segundas, más guitarras). Además, hay partes sueltas autógrafas verticales (como F1) de flauta, guitarra y dos manuscritas de bandurria 1ª, más parte autógrafa de mandolina 1ª.

Comienza con una introducción lenta en la mayor y cuatro por cuatro que emula los preludios de alborada; la sonoridad gallega se consigue, además, al rebajar el sexto y séptimo grado, dando lugar a una escala de uso habitual en el folclore, desde la que resulta sencilla la modulación intratonal a do mayor. Al rematar el lento, da paso a la muiñeira en ritmo dactílico, de carácter bailable, organizada por secciones cuadradas binarias afirmativas. La primera (cc. 1-17), en el menor del principal, se basa en el diálogo entre bandurrias primeras y segundas, más el movimiento por terceras y sextas de carácter popular. La segunda sección (cc. 18-33), en do mayor, continúa con ese juego de terceras de sonoridad tradicional y, al rematar, repite la primera sección de la muiñeira. Tras ella, la tercera (cc. 34-49), en la mayor (con la mención al menor de la dominante, mi menor) da paso a la cuarta (cc. 50-65), en idéntica tonalidad, basada en el ya conocido juego de texturas de las dos bandurrias.

Dada la diferencia de instrumentación, se han editado ambas versiones de forma separada; además, se realizó una comparación entre ellas para aclarar algunos aspectos:

Tabla 34. Criterios de edición y diferencias entre versiones de *A festa d'as Caldas*

| |
|---|
| Observaciones generales |
| F1, c. 24, el fa debe ser becuadro en todos los instrumentos, ya que se trata del acorde de séptima disminuida de sol#. |
| Diferencias y correcciones entre las versiones |

¹⁴² «En el Nacional», *Diario de la Marina*, 22 de julio de 1925, 8.

| | | |
|---|---|--|
| En el primer movimiento (I) de la F2 hay signo de repetición como 1ª y 2ª vez (c. 2-10); se ha optado por transcribir la repetición literalmente, como aparece en la F1, para conservar la misma estructura y numeración de compases en ambas versiones. Los <i>tr.</i> de las bandurrias de la F2 se transcribieron como trémolos (ej., II, cc. 2-4, 8). En todos los instrumentos de la F2, en el último compás aparecen dos negras, mientras que en F1 la segunda es una corchea: finalmente, se igualó a negra y corchea. | | |
| Bandurrias, F2 | Se dejaron las notas de adorno y ligaduras como en la F1, aunque hay notas de adorno que faltan (ej., I: 4, 8, 16) y algunas ligaduras de expresión no están (ej., I: 14-15) o son más cortas (ej., I: 16). En los compases que finalizan secciones, la distribución acórdica de F2 no es la misma que en la F1 (ej., II: 17, 33, 49, 65). | |
| | Compás | Observaciones |
| Bandurria 1ª, F2 | II: 38-41 | Aparece una octava más grave. |
| Bandurria 2ª, F2 | II: 38-41 y 46-49 | Aparece a dos voces, mientras que en la F1 hay una sola. |
| Guitarras | Correctas en ambas versiones, con diferencias relativas a distribución (ej. I: 16, en F1 bajo, dos acordes bajo, en la F2 bajo, acorde, bajo), tipo de acorde (ej., I: 24, en la F1 disminuido sobre tónica, en la F2 7ª de dominante sobre tónica), disposición de acordes (II: 33, el segundo acorde es do-sol-do-mi mientras que en la F2 es do-mi.sol-do-mi) o técnica de ejecución (ej., II: 49, en la F1 el segundo acorde aparece sin arpeggiar y en la F2, arpeggiado). | |

Los Arenaleses. MV 2:4

El pasodoble *Los Arenaleses*, datado en noviembre de 1925 y dedicado «para la Estudiantina de la muy entusiasta Sociedad Concepción Arenal», en una fuente autógrafa para piano, y «para la muy entusiasta Sociedad Concepción Arenal» en la publicada y en otra autógrafa, formó parte habitual del repertorio de la estudiantina.¹⁴³ Esta sociedad fue fundada en 1917 por exalumnado del plantel Concepción Arenal del Centro Gallego con el fin, entre otros, de «propender al mejoramiento de sus asociados organizando veladas artísticas, conciertos musicales, conferencias, juegos deportivos y todo cuanto favorezca a la cultura

¹⁴³ «Resultó un acto solemne y brillante el reparto de premios y la apertura del curso en el plantel Concepción Arenal del Muy Ilustre Centro gallego», *Diario de la Marina*, 13 de septiembre de 1926, 14, 21; «La velada de anoche en el Muy Ilustre Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 27 de diciembre de 1926, 24; «Fue un hermoso acto la entrega de os premios “El Gaitero” a los alumnos de las escuelas públicas», *Diario de la Marina*, 30 de mayo de 1927, 2; «El día de la Raza», *Diario de la Marina*, 9 de octubre de 1927, 23; «En el “Casino Español”, en el “Centro Gallego” y en otras varias colectividades», *Diario de la Marina*, 13 de octubre de 1927, 4; «Resultó brillantísima la velada celebrada ayer en memoria de la eximia pensadora Concepción Arenal», *Diario de la Marina*, 31 de enero de 1928, 14; «Se conmemora hoy el natalicio de la pensadora Concepción Arenal», *Diario de la Marina*, 30 de enero de 1929, 24.

física, moral y esparcimiento de los socios». En el momento de la composición, la sociedad contaba con la presidencia honoraria del empresario Francisco Pego Pita.¹⁴⁴

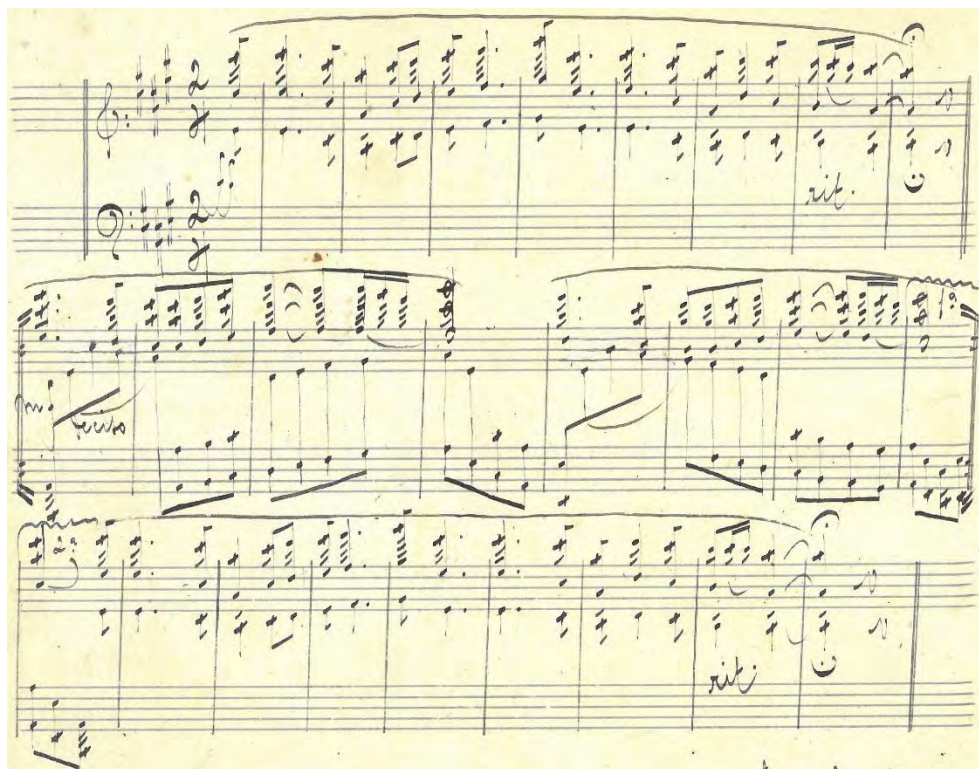
La Sociedad Estudiantil Concepción Arenal otorgó a Vide la concesión del *Testimonio de gratitud* «por la ejemplar constancia merecedora del mayor encomio en el desempeño de los deberes profesionales, y por los relevantes servicios y amor a la noble causa de la enseñanza». Esta composición podría ser la contestación de Vide a la estudiantina.

No se ha encontrado la original para esta formación, si bien ha sido sencillo reconstruirla tomando las voces superiores de piano para mandolina 1ª y 2ª, la mano izquierda para los acordes de guitarra y respetando, tal cual, las intervenciones de flauta y violonchelo recogidas en la versión pianística publicada.

A pesar de no haberse localizado la fuente para estudiantina, las intervenciones de flauta y violonchelo presentes en la publicada para piano no facilitarían un análisis descriptivo si se considerase una obra exclusivamente pianística. Por tanto, se considera la comentada reconstrucción para atender sus particularidades.

En la mayor, se inicia con la melodía de un alalá tradicional a tres octavas que ayuda a situar la pieza en el entorno de lo gallego, como lo era la escritora, Concepción Arenal, que daba nombre al plantel y, por tanto, a su estudiantina.

¹⁴⁴ «Sociedad Concepción Arenal», *Ideal Gallego*, 31 de diciembre de 1928, 25-28.

Fig. 102. Inicio de *Los Arenaleses*, de Vide. AMV

La cita del alalá es textual, exceptuando el inicio de gaita.

pre - cias, gua - pi - ño d'e - sa - tu - a bo - ni - tu - ra
co - mel - a - te - rra de - bai - xo da se - pul - tu - ra

1^a 2^a simile

ha. / Ai la la la, ai la la la / la, ai la la la, ai la la la la.

Fig. 103. *Moito te precias*. CG, n.º 475.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero Gallego* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1973), 1:228. Los autores recogen la letra completa, «Moito te precias, guapiño, d'esa túa bonitura; hach'a de comel a terra, debaixo da sepultura» y la aclaración «Del archivo del coro De Ruada (Orense), con el

Si, tal y como afirman los recopiladores Martínez Torner y Bal y Gay, la recogieron en los archivos de Coral De Ruada de Ourense bajo el título de *Foliada de Avión*, probablemente Vide la escuchara en ese mismo entorno o a la propia Coral antes de emigrar a Cuba. De hecho, bajo ese mismo título se recoge en el cancionero *Así canta Galicia*, relacionado con la misma agrupación, al ser su autor, Daniel González, director de De Ruada.



Fig. 104. *Foliada de Avión*. ACG.¹⁴⁶

Tras ese pasaje introductorio (cc. 1-25), entra la primera sección (cc. 32-64) en el homónimo (la menor), sobre el acompañamiento de tónica y dominante en la mano izquierda, mientras la derecha presenta en el dúo entre bandurrias o mandolinas y laúd, doblado por la flauta, que, como es habitual, realiza pasajes virtuosísticos como contracanto a la melodía principal mientras el violonchelo acompaña, alternativamente, a bandurrias, laúd o flauta, ejerciendo de contraste tímbrico. La siguiente sección (cc. 65-82) mantiene la tonalidad, si bien con mayor atención al relativo mayor (do), a la que sigue la repetición de la primera sección. La siguiente (cc. 89-120), en forma de trío contrastante, retoma la tonalidad principal de la mayor, que se mantiene en la última sección (cc. 121-144) con pinceladas de pasodoble torero; repite la sección anterior (cc. 145-176).

La versión pianística fue publicada en 1928 en La Habana,¹⁴⁷ «en una edición homenaje al autor»; la dedicatoria concreta la presente en la autógrafa: «A la muy entusiasta sociedad

título *Foliada de Avión*». Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero gallego* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1973), 2:110.

¹⁴⁶ Daniel González, *Así canta Galicia* (Ourense: La Región, 1963), 50.

¹⁴⁷ José F. Vide, *Los Arenaleses (Pasodoble)* (La Habana: La Casa Martín, 1928).

estudiantil Concepción Arenal». La prensa recoge que «El Maestro Vide, director de la Academia de Bellas Artes del Centro Gallego, compuso y dedicó a esta sociedad un precioso pasodoble titulado *Los Arenaleses*. Esta obra musical ha sido loada por los críticos».¹⁴⁸ La partitura fue puesta a disposición de los socios del plantel, que podrían adquirirla presentando los recibos de abril o mayo, por lo que debió ser impresa a primeros de 1928.¹⁴⁹

Constan ejecuciones pianísticas con fecha posterior, siempre muy relacionadas con la Sociedad Estudiantil Concepción Arenal, como por ejemplo la que recoge que «la encantadora señorita Edelmira Menéndez, interpretará al piano, el pasodoble *Los Arenaleses* dedicado a esta sociedad por su autor, el profesor Fernández Vide»,¹⁵⁰ incluso en fecha posterior a la marcha de Vide de la isla. Probablemente fuera compuesta para la estudiantina y versionada para piano, como otras obras similares.

En el archivo del compositor se han encontrado fuente publicada para piano con intervenciones de flauta y violonchelo, otras dos autógrafas y partes sueltas de guitarra, flauta, clarinete en la, saxo alto, cornetín en la, dos trombones, violín 1º, violín B, violonchelo y contrabajo. No parece sencillo determinar cuáles de estas partes conforman conjunto, aunque pudiera tratarse de una orquestina de variedades (quizás a excepción de la guitarra). Obviamente, hubo versión para orquestina, tal y como se desprende de las partes sueltas y de diversas referencias de prensa, que aluden a interpretaciones orquestales.¹⁵¹ Aunque las partes independientes no responden a una versión para banda, existe referencia a su interpretación a cargo de la Banda Municipal de Música de Ourense.¹⁵²

Además de las versiones de la obra para piano, con participación de flauta y violonchelo, y para pequeña orquesta, la parte suelta de guitarra y la propia dedicatoria a la estudiantina orientan en el sentido de la existencia de una versión para este tipo de agrupación, que habría que reconstruir (no se han encontrado fuentes).

¹⁴⁸ «Sociedad Concepción Arenal», *Ideal Gallego*, 31 de diciembre de 1928, 28.

¹⁴⁹ «Sociedades Españolas. Un aviso a los de Concepción Arenal», *Diario de la Marina*, 13 de mayo de 1928, 22.

¹⁵⁰ «Natalicio de la ilustre Concepción Arenal», *Diario de la Marina*, 22 de enero de 1933, 8.

¹⁵¹ «Resultó grandioso el banquete-homenaje ofrecido ayer en el “Centro Gallego de La Habana” a nuestro querido compañero señor don José García Acuña», *Diario de la Marina*, 9 de mayo de 1927, 1, 10; «La velada celebrada por el muy ilustre Centro Gallego, el “Día de la Raza”, resultó muy brillante», *Diario de la Marina*, 13 de octubre de 1928, 22.

¹⁵² «El concierto de hoy», *La Región*, 14 de octubre de 1934, 5; *Ibid.*, 20 de enero de 1935, 5; *Ibid.*, 10 de noviembre de 1935, 5.

En cuanto a la versión para piano, o piano con flauta y violonchelo, existen tres fuentes de la misma versión, que se diferencian en apariencia: una impresa (F1, MV 2:4a), otra autógrafa presentada verticalmente (F2, MV 2:4b) y una tercera autógrafa apaisada (F3, MV 2:4b). Las fuentes 1ª y 2ª son iguales; probablemente, la versión publicada se hizo empleando como borrador la F2 (vertical). En ambas, la participación de flauta y violonchelo es de, apenas, unos compases (concretamente, la flauta entre los compases 32-72 y el violonchelo del 145-168). La tercera versión presenta ciertas pequeñas diferencias con las otras dos que afectan, en primer lugar, a la presencia de más o menos notas en los acordes.

Tabla 35. Diferencias entre las versiones para piano F1/F2 con la F3 de *Los Arenaleses*

| Compás | Observaciones |
|-------------------|--|
| 119 | La primera nota (corchea), en vez de ser solamente do#, es una 3ª, la-do#. |
| 121-122 y 125-126 | No hay ligadura de unión que una estos dos compases, presente en las fuentes 1ª y 2ª. |
| 137 | Error (o incoherencia en la propia versión): la última corchea presenta solamente do#-mi, cuando en la 1ª casilla (131) es la-do#-mi. |
| 143 | El segundo acorde tiene indicación de octava alta, mientras que, en las otras fuentes, no. |
| 151 y 167 | El primer acorde es fa#-do#-fa#, cuando en las otras dos fuentes es fa#-la-do#-fa#. |
| 160 | La segunda parte del compás está compuesta con dos corcheas, mi en octava y un acorde la-do#-mi, cuando en las otras dos fuentes es una negra mi en octava. Teniendo en cuenta la bajada en octavas, eso último parece más lógico. |
| 165 | La segunda negra en esta fuente es un acorde fa#-si-re-fa#, cuando en las otras dos es fa#-re-fa#. |
| 168 | El segundo acorde es mi-la-do#-mi, cuando en las otras dos fuentes es mi en octava. |
| 172 | El segundo acorde es do becuadro-mi-sol becuadro-do becuadro, cuando en las otras dos es do becuadro en octava. |

Otras diferencias afectan a la parte de piano, o piano más flauta y violonchelo. Considerando lo estudiado en el apartado dedicado a la música de café concierto, y al papel del piano conductor, se ha decidido elaborar dos versiones de la partitura para piano, flauta y violonchelo: piano solo sin pasajes *ossia* y trío (piano, flauta y violonchelo). La participación de estos dos instrumentos se ha completando desde la versión orquestal, otorgándole a la versión 2:4b una sonoridad más camerística (con flauta entre los compases 1-25, 32-81, 99-final, y el violonchelo prácticamente todo el tiempo), acorde con las versiones para café cantante de otras obras.

Tabla 36. Criterios de edición del piano en *Los Arenaleses*

| Compás | Observaciones |
|---------------|--|
| 88 | <i>pp</i> añadido igual que en las dos autógrafas. |
| 136 | Mano izquierda: versión publicada, sin acentos; una de las fuentes con >, otra con ^. Se optó por >. |
| Último compás | Segundo acorde: acento añadido, ya que aparece en los dos autógrafos en la mano izquierda. |

En lo que se refiere a la versión orquestal (MV 2:4d), se elaboró la partitura partiendo de las partes sueltas:

Tabla 37. Criterios de edición de la versión orquestal de *Los Arenaleses*

| Observaciones generales | |
|---|--|
| Se respetó la escrita para clarinete en la, no modificándolo al más habitual si bemol, por cuestiones de tesitura, ya que a partir del compás 88 el clarinete realiza el tema que contiene el do# (sonido sin transportar, nota más grave del clarinete en la). | |
| Se ha transportado el, ya inusual, cornetín en la a trompeta en si bemol. | |
| Se unificaron las ligaduras de expresión. | |
| Compás | Observaciones |
| 7 y 24 | Ligadura de saxofón aplicada a flauta, clarinete y trompeta. |
| 9-16 | Ligaduras de flauta aplicadas a trompeta. |
| 35-36 | Ligaduras de expresión (arcos) de los violines aplicados al violonchelo. |
| 47 en adelante | Ligaduras de este tema de la trompeta aplicadas al clarinete. |
| 61 | Ligadura de violín 1 aplicada a violín 2. |
| 88 en adelante | Ligaduras de este tema del saxofón aplicadas al clarinete. |
| 144 en adelante | Lo mismo al clarinete y trompeta. |
| 94-95 | Ligaduras de los violines aplicadas al violonchelo. |
| 153 | Ligadura de expresión (arco) del violonchelo aplicado a los violines. |

La transcripción de la partitura general de las versiones para trío y para orquesta, puso en evidencia la ausencia en determinadas partes de ligaduras de expresión, articulaciones, dinámicas y arcos.

Tabla 38. Criterios de edición de la versión orquestal de *Los Arenaleses*

| | Compás | Observaciones |
|---------------------------------------|--|--|
| Flauta | 63-64 | Casillas de repetición ajustadas al piano conductor. |
| | 131-137 | Casillas de repetición ajustadas al piano conductor. |
| | | Dinámicas y ligaduras de expresión igualadas con la parte de piano. Anacrusa: <i>ff</i> , 9: <i>mf Deciso</i> , 32 en adelante ligaduras de expresión añadidas como en la autógrafa (ausentes en la publicada), 48: <i>mf</i> , 54: <i>cresc.</i> , 56: <i>ff</i> , 61: <i>pp</i> , 65: <i>ff</i> , 116: <i>dim.</i> , 122: <i>mf</i> , 128: <i>f</i> , 143: acento añadido, igual que en violín 1º y 2º, 145: <i>ff</i> . |
| Violín 1º | 131-137 | Casillas de repetición ajustadas al piano conductor. |
| | | Ligaduras igualadas al violín 2º, al ser más y más precisas. Dinámicas igualadas con el piano conductor. |
| Violín 2º | 121-122 y 125-126 | Triples cuerdas: la nota más grave aparece como negra y las otras dos como blancas, por lo que se han igualado a blancas (quizás se trate de un acorde quebrado, bajo más doble cuerda). |
| | 131-137 | Casillas de repetición ajustadas al piano conductor. |
| | 143 | Acento añadido a la 2ª corchea, al igual que el violín 1º. |
| | | Dinámicas igualadas con el piano conductor. Al final el violín 2º tenía una repetición del Trío (indicación que no aparece ni en el piano conductor ni en el violín 1º); se ha suprimido y escrito una 8ª más arriba, tal como indica Vide. |
| Saxofón alto | 7 y 24 | Todos los instrumentos hacen corchea y dos semicorcheas al principio del compás, mientras que el saxofón alto hacía corchea con puntillo y dos fusas. |
| | 81 | Aunque el violín 1º presenta un <i>sf</i> , se ha igualado a <i>f</i> todos los instrumentos. |
| | 104 | Al ser repetición de la misma melodía, se han copiado las mismas ligaduras de expresión que antes. |
| | 131-137 | Casillas de repetición ajustadas al piano conductor. |
| Cornetín en la (trompeta en si bemol) | 7 | Ligadura de expresión añadida, igual que en el c.24. |
| | 26 | Hay un acento que el violín 2º no tiene. Se ha eliminado, al igual que en c. 83. |
| | 80 | Acento añadido, igual que en los violines. |
| | 83 | Acento eliminado, igual que otros instrumentos que hacen <i>p</i> . |
| | 99 | <i>sf</i> añadido, culminando el <i>cresc.</i> del resto de instrumentos. |
| | 131-137 | Casillas de repetición ajustadas al piano conductor. |
| | 143 | Acento añadido a la 2ª corchea, igual que violín 1º. |
| | Última repetición y casillas 1ª y 2ª quitadas para que coincida en piano conductor y otros instrumentos. | |
| Clarinete en la | 61 | Salto ajustado al compás siguiente, igual que en otros instrumentos. También corregido su correspondiente en c. 87 (borrado el compás sobrante). |
| | 63-64 | Casillas de repetición añadidas, igual que en otros instrumentos. |
| | 65 y 73 | Acento añadido en las dos primeras notas. |
| | 80 | Acento añadido. |
| | 131-137 | Casillas de repetición ajustadas al piano conductor. |

| | | |
|-------------|-----------|---|
| | 143 y 144 | Acentos añadidos, igual que violín 1º. |
| Violonchelo | 75 | Acentos añadidos, igual que en violín 2º. |
| | 126 | Ritmo corregido, igual que en contrabajo y trombón: en vez de corchea - dos silencios de corchea y corchea, pasa a corchea, silencio, corchea, silencio. |
| | 131-137 | Casillas de repetición ajustadas al piano conductor. |
| Contrabajo | 16 | La 1ª casilla solo tiene 1 compás, que se considera un error. Corregido igual que en otros instrumentos. |
| | 62 | Corregido el salto para que sea igual que en otros instrumentos. |
| | 131-137 | Casillas de repetición ajustadas al piano conductor. |
| Trombón | 16-17 | Casillas de repetición ajustadas al piano conductor. Para ello, fue preciso añadir una nota al 70% en el c. 9 y una indicación de 2ª vez, porque la primera vez esta nota no se toca. |
| | 62 | Corregido el salto para que sea igual que en otros instrumentos. |
| | 63-64 | Casillas de repetición vacías en el caso del trombón, pero igualadas a otras partes y piano conductor. |
| | 99 | <i>sf</i> añadido, culminando el <i>cresc.</i> del resto de instrumentos. |

En lo que respecta a la versión para estudiantina (MV 2:4c), la ausencia de materiales (exceptuando la guitarra) ha obligado a una reconstrucción de la obra, partiendo de las otras versiones y teniendo siempre presente el estilo de Vide al respecto.

Tabla 39. Criterios de edición de la versión para estudiantina de *Los Arenaleses*

| | Compás | Observaciones |
|----------|----------------|---|
| Guitarra | 62 | Corregido el salto para que sea igual que en otros instrumentos. |
| | 103 y 104 | Aparece el bajo como voz 2ª. Descartado por no aparecer ese tratamiento en ninguna otra parte. |
| | 115, 117 y 119 | Ritmo cambiado a corchea con puntillo y semicorchea (en vez de dos corcheas), al ser el mismo modelo alternado que aparece en los compases 115-116, 117-118, 119. |
| | 141 | El acorde debe ser mi-si-mi-sol-si-mi y no “sol-si-mi-sol-si-mi. |

En relación con los instrumentos ausentes, se han tomado las siguientes decisiones:

Tabla 40. Criterios de reconstrucción de instrumentos ausentes en la versión para estudiantina de *Los Arenaleses*

| | | |
|------|-------|---|
| Laúd | 1-25 | Doblando el violonchelo |
| | 26-30 | Silencios. Se partía de una línea de bajo con la que el violonchelo acompaña a la guitarra. |
| | 31-47 | Doblando al violonchelo, primero el tema principal y después la melodía secundaria. |

| | | |
|---------------------------------|---------|--|
| | 47-64 | El papel anterior doblando al violonchelo resulta demasiado grave para el laúd. Por ello, se decidió doblar la melodía de las bandurrias a la octava baja, mientras que el violonchelo apoya a los bajos de la guitarra. |
| | 65-82 | Por un lado, siguiendo la idea de la guitarra, se han empleado dobles cuerdas. Por otro, como melodía secundaria se ha utilizado la de saxofón alto de la versión orquestal. |
| | 83-85 | Silencios, igual que 26-30. |
| | 88-120 | Dobla la melodía de las mandolinas a octava baja, excepto en los compases 99-102 y 113-120, donde acompaña con dobles cuerdas para reforzar acordes. |
| | 121-136 | Diseño similar al violonchelo, pero con algunos acordes para reforzar la armonía. |
| | 137-176 | Dobla al violonchelo con algunas dobles cuerdas. |
| Bandurrias y mandolinas 1ª y 2ª | 1-8 | (Melodía en octavas): como la flauta realiza el mi_5 y el laúd con el violonchelo mi_3 , se ha decidido doblar el mi_4 con bandurrias. |
| | 17-25 | Lo mismo. |
| | 9-17 | Dobladas en unísono. Mientras, la flauta hace la segunda voz y el laúd con el violonchelo la tercera. Se barajó elaborar terceras en mandolina 1ª y sextas en mandolina 2, pero se desechó por innecesario. |
| | 31-64 | Dobladas al unísono. La melodía secundaria que aparece brevemente entre los cc. 40-47 ya la doblan laúd y violonchelo. |
| | 65-82 | Dobladas al unísono, con algunos refuerzos a dobles cuerdas: cc. 65, 67, 73, 75 y 79. |
| | 89-120 | Dobladas al unísono, excepto los cc. 113-114 y 117-118, donde la mandolina 2ª completa las notas del acorde. En cc. 99, 101, 113 y 117 realizan dobles cuerdas para reforzar los <i>sf</i> y <i>f</i> respectivamente. |
| | 121-144 | Dobladas al unísono, menos entre los cc. 141-143, en que realizan voces diferentes, y 133 y 143 con dobles cuerdas por el <i>sf</i> y el acento (<). |
| | 144-176 | Dobladas alternando dobles cuerdas y unísono. |

Posío. MV 2:5

La tanda de valeses *Posío*, clara referencia a la zona homónima de Ourense, está datada en agosto de 1927 y dedicada «a mi buen amigo J. Álvarez Núñez». En el archivo del compositor se han encontrado dos fuentes completas autógrafas de la misma obra con idéntica dedicatoria, una para bandurrias/mandolinas primeras y segundas, laúd, flauta y guitarra (F1, MV 2:5a), así como otra para mandolinas primeras y segundas, más guitarras (F2, MV 2:5b). A las partes sueltas de flauta, guitarra y mandolina primera presentes en el archivo del compositor se añade una parte de violín, no incluida en ninguna de las dos fuentes completas; probablemente se trate de un añadido, quizás posterior, aprovechando que algún componente de la rondalla estudiaba violín con el propio Vide (puede que para Luz Suárez Concha, alumna aventajada de

mandolina). En cuanto a la fuente reducida a dos mandolinas y guitarra, pudiera tratarse de una versión para alguna agrupación menor que la solicitase tras su vuelta a Ourense.

Tras la introducción (cc. 1-8) que fija la tonalidad de re mayor, aparece la primera sección (cc. 9-41), planteada desde el habitual diálogo de mandolinas y bandurrias primeras con las segundas y laúdes, apoyados estos por pasajes virtuosísticos a cargo de la flauta. La segunda sección (cc. 42-74), algo más viva, continúa con la misma tonalidad y juego de texturas, que da paso a las dos últimas secciones sobre tonalidad de la subdominante (cc. 83-135), que se mantiene casi hasta el final, en el que vuelve al principio. Con relación a otras piezas, es más estable armónicamente, diferenciando las secciones entre sí a través de juegos de textura y motivos rítmicos.

A la hora de editar la versión amplia (F1), se consideró:

Tabla 41. Criterios de edición de la versión amplia de *Posío*

| Observaciones generales |
|--|
| Se ha añadido la parte de violín, que puede ser considerada como alternativa, ya que tan solo difiere de la mandolina 1ª en algunas dobles cuerdas y las ligaduras de expresión (arcos). Se ha separado la escritura de las mandolinas 1ª y 2ª, originalmente en el mismo pentagrama diferenciadas por plicas, en dos pentagramas diferenciados. Se igualaron las ligaduras de unión y las articulaciones entre los instrumentos solistas. Se añadió el # al do del penúltimo compás cuando cadencia A7-D. |

En cuanto a la versión reducida (F2), se señalaron diferencias con la versión amplia (F1) que afectaban, exclusivamente, a la guitarra. Al ser poco significativas se transcribió, tal cual, el autógrafo:

Tabla 42. Diferencias relativas a la guitarra de la versión reducida de *Posío*

| Compás | Observaciones |
|---------|--|
| 21-22 | La segunda nota del compás, en vez de blanca, es negra más silencio de negra. |
| 35-38 | La armonización es diferente: c. 35, acorde cadencial (en vez de 1ª inversión); c. 36, igual; c. 37, dominante arpegiada; c. 38, silencio. |
| 113-115 | Primera nota octava alta y la segunda sin fundamental. |
| 141 | En la cadencia final, A7-D, el acorde de A presenta 5ª además de 3ª y 7ª. |

Fiestas de oro. MV 2:6

Aunque no se ha encontrado el original para estudiantina, el pasodoble *Fiestas de oro* (febrero de 1930) parece ser una pieza para rondalla compuesta para conmemorar las bodas de

oro del Centro Gallego¹⁵³ que, posteriormente, arregló Vide para piano, llegando a ser publicada para dicho instrumento.

Las partes sueltas encontradas de flauta y guitarra parecen confirmar la existencia de una versión, o bien del propio original, para estudiantina, en el sentido expresado en la nota de prensa, así como en la formación de la dedicataria. La reconstrucción para esta formación (MV 2:6a) no revistió complejidad, considerando el papel de las mandolinas primera y segunda como correspondientes a la mano derecha del piano y plasmando el acompañamiento de la izquierda con las guitarras.

En la frigio mayor, la introducción de pasodoble torero (cc. 1-10) da paso a la primera sección (cc. 12-34), modulando a fa mayor en la segunda (cc. 36-83), que posee el mismo carácter, volviendo de nuevo a la frigio mayor. Tras la repetición de la segunda sección, y de la introducción (cc. 84-93), la última sección (cc. 95-150), con características de pasodoble de concierto, se desenvuelve en la tonalidad de la subdominante, re mayor.

En cuanto a la versión pianística (MV 2:6b), el compositor la dedicó «a mi aventajada alumna Luz Suárez Concha». La portada del autógrafo presenta, tachado, el nombre original «Bodas de oro», presente también en las partes sueltas de dos flautas y en la de guitarra. En el archivo familiar se encuentra, además, copia pianística publicada (por la grafía, podría corresponder a La Casa Martín),¹⁵⁴ de fecha desconocida.

Considerando la fecha, el nombre (incluso en el original) se debe, sin duda, a la celebración de las bodas de oro del Centro Gallego de La Habana, cuyos actos conmemorativos se estaban preparando desde finales de 1929¹⁵⁵ y culminaron el 11 de febrero de 1930,¹⁵⁶ previa fiesta al aire libre el domingo día 9,¹⁵⁷ en la que además del concurso de dúos (gaita y tamboril) y de baile de muñeiras, actuó Vide dirigiendo el Coro Típico.¹⁵⁸ La implicación del compositor

¹⁵³ «Resultó muy hermosa la velada que celebró anoche el M.I. Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 12 de febrero de 1930, 24.

¹⁵⁴ Según fuentes familiares, lo sería por la Editorial Serrano de La Habana. José Fernández García, en carta al autor, 3 de noviembre de 1999.

¹⁵⁵ «Terminó en el Centro Gallego el debate sobre los presupuestos», *Diario de la Marina*, 19 de octubre de 1929, 24;

¹⁵⁶ «Sociedades Españolas», *Diario de la Marina*, 31 de octubre de 1929, 4.

¹⁵⁷ «Las Bodas de Oro del Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 4 de febrero de 1930, 24.

¹⁵⁸ «Ayer comenzaron los festejos del cincuentenario del Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 10 de febrero de 1930, 24.

en este evento fue destacada dando lugar, entre otras cosas, a la composición homónima: «La Rondalla de la Sección de Bellas Artes, ejecuta unos hermosísimos números y el Pasodoble *Bodas de Oro*, del maestro Vide». ¹⁵⁹

En lo que concierne a la dedicataria, Luz Suárez Concha consta como alumna de la Sección de Bellas Artes del Centro Gallego de La Habana, dentro del plantel Concepción Arenal entre 1926 y 1930, ¹⁶⁰ en la especialidad de mandolina, que amplió posteriormente con la de violín. ¹⁶¹ Poco después, se la encuentra en cargos de responsabilidad de la sociedad, como presidente de la juventud hispano-cubana «Rafael María de Labra». ¹⁶² Era hija de Antonio Suárez González ¹⁶³ y de Etelvina Concha, con quien compartió directiva en dicha sociedad. ¹⁶⁴

Fiestas de oro combina en su construcción diversos tipos de pasodoble. La sonoridad lograda con el la frigio mayor le otorga cierto carácter español, mientras que el trío, de carácter más ampuloso y rico en el tratamiento de los graves, lo aproxima al pasodoble de concierto. En todo él se destaca un ritmo de marcha, manteniendo la tradicional alternancia en bajos del acompañamiento de primer y quinto grados en fracciones fuertes, que contrastan con los acordes tríadas desplegados en las débiles. La primera sección, en el principal, da paso a una segunda sincopada de compleja estructura, que combina fa mayor con la frigio y, de nuevo, fa mayor. La introducción, tratada ahora como interludio, da paso al trío en re mayor, en el que los bajos se hacen presentes mientras las voces superiores acompañan rítmicamente con un motivo acéfalo, que proporciona un gran ímpetu rítmico.

A la hora de reconstruir la obra para estudiantina, se partió de la edición pianística y se tuvo presente, además, lo siguiente:

¹⁵⁹ «Resultó muy hermosa la velada que celebró anoche el M.I. Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 12 de febrero de 1930, 24.

¹⁶⁰ «Resultó un acto solemne y brillante el reparto de premios y la apertura del curso en el plantel Concepción Arenal del Muy Ilustre Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 13 de septiembre de 1926, 21; «Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 21 de junio de 1927, 22, «Sociedades Españolas», *Diario de la Marina*, 18 de junio de 1930, 9

¹⁶¹ «Calificaciones obtenidas por los alumnos del M. I. Centro Gallego, en exámenes de música», *Diario de la Marina*, 28 de junio de 1928, 22.

¹⁶² «Sociedades Españolas», *Diario de la Marina*, 24 de septiembre de 1929, 4.

¹⁶³ «E.P.D. El señor Antonio Suárez González», *Diario de la Marina*, 28 de mayo de 1930, 11.

¹⁶⁴ «Sección de Recreo de Rafael María de Labra», *Diario de la Marina*, 7 de octubre de 1929, 4.

Tabla 43. Criterios de edición de *Fiestas de oro*

| | | |
|---|--|---|
| Observaciones generales | | |
| Las mandolinas se reconstruyeron desde la mano derecha del piano. Igualmente, se partió de la versión para este instrumento para añadir alteraciones accidentales y dinámicas. | | |
| En la parte de piano del c. 68-83 hay una repetición escrita, mientras que en las partes de flauta y guitarra se utiliza repetición y salto; para que las dos partituras sean coherentes entre sí en cuanto al número de compases, se optó por escribir esta repetición también, por lo que se suprimió la indicación «al segno» que aparece en las partes. | | |
| | Compás | Observaciones |
| Guitarra | 49 y 81 | El último acorde es si bemol-do-mi en vez de la-do-mi (ya que es dominante de F). |
| Flauta | 67-83, 109-113, 117-121, 137-141 o 145-149 | No están muy claras las indicaciones de 8ª en el autógrafo. Añadidas de forma aproximada. |

Pasa la tuna. MV 2:7

El pasodoble *Pasa la tuna* es, realmente, el «Número para la Rondalla» presente en la zarzuela *Miñatos de vran* bajo el nombre de «Pasodoble La Tuna», tal y como consta en la portadilla del número dentro de las partituras de la zarzuela. Vide aprovechó su estreno en enero de 1928 para incorporarlo, como número independiente y a partir de 1931, al repertorio de la estudiantina.¹⁶⁵ Vide lo volvió a emplear como primer número, pasodoble exclusivamente instrumental, en la música de la comparsa Los cosacos de Ribadavia (Ourense), en 1934.

De menores dimensiones y complejidad que otras piezas similares, comienza con la introducción (cc. 1-8) en la menor sobre motivos de pasodoble torero (corchea dos semicorcheas), seguido de la primera sección (cc. 9-24) en la misma tonalidad, que remata modulando al relativo principal. La siguiente sección (cc. 25-43), de nuevo en la menor, sirve de transición hacia el trío contrastante, pasodoble marcha, en el homónimo mayor.

Violetas. Valses. MV 2:8

Aunque no se ha encontrado partitura completa para estudiantina, la tanda de valsos *Violetas*, datada en abril de 1930, formó parte del repertorio de la formación a partir de su estreno, el Día de la Hispanidad de ese año.¹⁶⁶

¹⁶⁵ «Programa de la velada del Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 16 de mayo de 1931, 15.

¹⁶⁶ «La velada en el Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 12 de octubre de 1930, 6.

En el archivo familiar se han encontrado autógrafos a dos claves de sol (podría tratarse de un arreglo para dos guitarras, tal y como se ha publicado por este investigador —MV 2:8d— o bien un guion para rondalla) y partes sueltas de flauta, violín 1º, mandolina 2ª, guitarra, saxo alto, trompeta en do y un esbozo de los primeros compases de la introducción para piano. Por ello, y teniendo en cuenta las agrupaciones que Vide dirigió a la largo de su vida, es fácil determinar la existencia de una versión para estudiantina (MV 2:8b) y otra para café concierto (MV 2:8c), más la de piano que Vide solía interpretar y que ha sido reconstruida a partir de la reducción a dos pentagramas en clave de sol (MV 2:8a). Las propias *particellas* parecen orientar en este sentido, al ser recogidas de manera apaisada (violín 1º, saxo alto, trompeta en do) o verticalmente (a dos pentagramas en clave de sol, flauta, mandolina 2ª, guitarra). Por ello, la transcripción realizada para estudiantina tuvo en cuenta la formación de esta agrupación (mandolina o bandurria 1ª y 2ª, laúd, flauta y guitarra) y siguió en todo el estilo habitual del compositor. Podría añadirse, además, un violín doblando la melodía principal, tal y como consta en la versión para orquestina y en alguna otra obra de la estudiantina.

A pesar de ser compuesta para pulso y púa, Vide solía interpretarla habitualmente al piano, considerándola parte de su repertorio. De hecho, tituló su última composición del género como *Vals X*, lo que supone una numeración correlativa considerando los cuatro que integran *Ilusiones*, más *Sarita* y *María de los Ángeles* y los tres que integran *Violetas*. A pesar de ello, no existe transcripción escrita para teclado, si bien la reconstrucción no fue compleja a partir de los datos proporcionados por José Fernández García, hijo del compositor, quien aprobó la versión realizada.¹⁶⁷ Para esta edición se han revisado algunos estados de acordes, favoreciendo disposiciones más pianísticas y que faciliten los enlaces.

Aunque interpretada al piano, su concepción original para una estudiantina integrada por aficionados supone un alejamiento de los vales pianísticos de Vide. La introducción (cc. 1-12), en la mayor, semicadencia en la dominante, dando entrada al vals n.º 1 (c. 13-68), compuesto por una sencilla melodía en la mano derecha sobre el tradicional acompañamiento del género; la estructura es tipo canción, con la primera sección (cc. 13-45) en el tono principal, la segunda (cc. 46-66) en la dominante y, para finalizar, la primera en el principal (ABA). El segundo vals (cc. 69-119), sobre un diseño melódico diferente (hecho observable en toda la tanda), posee una estructura similar, si bien las dos secciones (cc. 69-101, cc. 102-118) están en el tono de la subdominante (re mayor). El tercer vals, más simple, consta tan solo de una

¹⁶⁷ José Fernández García, en carta al investigador, 1 de septiembre de 1998.

pequeña introducción (cc. 120-123) y dos secciones sin repetición (AB, cc. 124-157 y 158-190), en el tono de sol (a la que llega tomando la anterior de re como su dominante). Da paso a una extensa «Coda» (cc. 191-298) que no es, ni más ni menos, sino el primer vals de *Violetas*, al que sigue la segunda sección del tercer val en el tono principal.

El diseño melódico simple y diatónico de la mano derecha (considerado para bandurrias y mandolinas), el acompañamiento de negra en parte fuerte más tríada en débiles (propio de la guitarra), la estructura sencilla y su carácter cantábil, sin apenas uso de notas auxiliares armónicas, la alejan del estilo del resto de vales de Vide. No obstante, es detectable alguna característica común con la tanda de *Ilusiones*.

En cuanto a la versión para dos guitarras, se consideró:

Tabla 44. Criterios de edición de la versión para dos guitarras de *Violetas*

| Observaciones generales | | |
|---|--------|---|
| Se añadieron alteraciones de cortesía cuando fue preciso (ej., guitarra 2ª, c. 2), ligaduras de expresión similares a las empleadas en motivos anteriores (ej., guitarra 1ª, c. 287). Se suprimieron silencios de segunda voz para facilitar lectura (ej., guitarra 1ª, c. 17). | | |
| | Compás | Observaciones |
| Guitarra 1ª | 49 | Se eliminó el mi de la penúltima negra, como en c. 45 y tal viene de antes. |
| | 107 | Se completó la blanca a blanca con puntillo, como en el c. 38. |
| | 234 | Igual que el c. 49 |

En cuanto a la reconstrucción para piano, se partió de la de dos guitarras bajando de octava el papel de acompañante y, además:

Tabla 45 . Criterios de reconstrucción de la versión pianística de *Violetas*

| Observaciones generales | |
|--|---|
| En caso de coincidencia entre manos, se suprimió una de ellas, normalmente la del acompañamiento (ej., izquierda, c. 69). Se evitó duplicar el bajo cuando el acorde aparecía invertido, sustituyéndolo por otra nota del acorde que viniera favorecida por el movimiento (ej., derecha, c. 40, re# sustituido por fa#). Se suprimieron silencios de segundas voces para facilitar la lectura. | |
| Compás | Observaciones |
| 45 | Izquierda, primera nota corchea en vez de negra, para evitar la disonancia con el principio de la siguiente frase en la mano derecha. |
| 65-66 | Derecha, a partir del <i>p</i> , el fragmento de tres negras se ha subido una 8ª, para evitar el choque con la izquierda. |
| 90 | Añadido el re abajo en ambos acordes para respetar la escritura a cuatro. Derecha, se aumentaron a acordes de tres o cuatro notas por las razones antedichas. |

| | |
|---------|--|
| 92-93 | Derecha, mismo caso, optando por do-mi en el c. 92 y la-do-mi-la en el c. 93. |
| 181 | Derecha, última negra, aparece si# en el autógrafo, en el movimiento do-si#-do; como la otra voz florea mi-re#-mi, se entiende que el si# es, realmente, si. |
| 294-298 | Izquierda adaptada a la escritura de piano en cuanto a octavas, con un virtuosismo más propio de Vide. |

En lo que respecta a la edición para orquestina, se consideró:

Tabla 46. Criterios de edición de la versión para orquestina de *Violetas*

| Observaciones generales | | |
|---|--------|---|
| Se añadió la parte reconstruida de piano a la formación. Se añadieron ligaduras de expresión, presentes en otros instrumentos o en compases previos (ej., trompeta, c. 143). Se añadieron acentos al igual que otros instrumentos (ej., trompeta, cc. 257-258, como en flauta). | | |
| | Compás | Observaciones |
| Trompeta en do | 59 | Notas corregidas según la parte de flauta y la reconstruida de piano. |
| | 194 | Las primeras cuatro corcheas son de otro instrumento como guía; no se han incluido. |
| | 233 | Según partitura de piano, el ritmo son tres negras; modificado. |

Para la edición de la versión para estudiantina se contó, tan solo, con los materiales de flauta, mandolina 2ª y guitarra (dos copias); la comparación entre estas últimas evidenció que eran idénticas. Sobre estas fuentes, se consideró:

Tabla 47. Criterios de edición de las fuentes existentes de la versión para estudiantina de *Violetas*

| Observaciones generales | |
|---|---|
| Se añadieron alteraciones de cortesía donde se consideró preciso (ej., guitarra, c. 2). Se unificaron ligaduras de expresión (ej., mandolina 2ª, c. 65), duraciones verticalmente en pasajes similares y otras indicaciones agógicas (ej., flauta y guitarra, c. 65, <i>tenuto</i> añadido igual que mandolina 2ª). | |
| Flauta | A pesar de la aparición de indicaciones de 8ª alta, no se indica <i>loco</i> , con la dificultad que supone su ubicación; se ha considerado después de doble barra como posible lugar (ej., c. 158). Se igualaron dinámicas y repeticiones a la versión para dos guitarras. |

En cuanto a la reconstrucción de las otras partes, se consideró añadir el laúd desde la mandolina 2ª y 1ª y diseñar una parte de mandolina 1ª basada en la voz aguda de la primera guitarra de la versión para dos de estos instrumentos, aunque a veces se optó por complementarse ambas mandolinas:

Tabla 48. Criterios de reconstrucción de los instrumentos faltantes en la versión para estudiantina de *Violetas*

| | Compás | Observaciones |
|-------------------|---|--|
| Laúd | 1-4 | Exposición del tema, al unísono con las mandolinas. |
| | 5-7 | Acompañamiento armónico con mandolina 2ª. |
| | 8-10 | Refuerza las octavas en <i>stacc.</i> De la guitarra. |
| | 11-12 | Acompañamiento armónico con mandolina 2ª. |
| | 13-44 | Acompañamiento armónico con mandolina 2ª. |
| | 45-57 | Acompaña rítmicamente haciendo la nota más grave de la mandolina 1ª, mientras la mandolina 2ª hace más o menos las mismas notas, pero en valores más largos. |
| | 58-60 | Acompañamiento armónico con mandolina 2ª. |
| | 63-68 | Acompañamiento armónico con mandolina 2ª. |
| | 69-84 | Descansa, dando lugar a un contraste instrumental que se adapta bien al carácter tranquilo del tema. |
| | 85-100 | Repetición del mismo tema en <i>f.</i> Acompañamiento armónico con mandolina 2ª. |
| | 101-105 | Dobla la mandolina 1ª, ya que a la mandolina 2ª la dobla la flauta. |
| | 106-107 | Dobla la mandolina 2ª a la octava, para preparar la bajada siguiente junto con mandolina 1ª. |
| | 108-112 | Dobla la mandolina 1ª (a partir de la bajada) mientras la mandolina 2ª dobla la flauta. |
| | 113-116 | Dobla la mandolina 2ª, ya que la mandolina 1ª ahora dobla la flauta. |
| | 120-122 | Acompañamiento armónico con mandolina 2ª. |
| | 124-157 | Descansa y a veces dobla la mandolina 2ª en secciones alternadas de acordes. |
| | 158-172 | Descansa y dobla el movimiento ascendente de la mandolina 1ª. |
| | 173-190 | Al repetir la misma melodía, dobla la mandolina 2ª. |
| | 191 | Dobla la mandolina 2ª. |
| | 194-196 | Dobla mandolina 1ª, ya que la mandolina 2ª dobla la flauta. |
| 197-229 | Acompañamiento armónico con mandolina 2ª. | |
| 230-247 | Como en cc. 45-57, acompaña rítmicamente haciendo la nota más grave de la mandolina 1ª, mientras la mandolina 2ª hace más o menos las mismas notas, pero en valores más largos. | |
| 252-255 y 257-258 | Dobla la mandolina 2ª. | |
| 259 a final | Acompañamiento armónico con mandolina 2ª. | |
| Mandolina 1ª | 5-6 | La 1ª realiza la parte melódica junto con la flauta, con una nota añadida al principio del compás. La 2ª complementa a la 1ª. |
| | 46-57 | Realiza diseños rítmicos diferentes. |
| | 65 | Acorde completo al principio, ya que ningún instrumento lo hace. Después, armonía entre ambas mandolinas. |
| | 120-122 | Octavas. |

| | | |
|--|-----------------|---|
| | 157 en adelante | La mandolina 2ª se encontraría por encima de la 1ª, alternando. |
|--|-----------------|---|

Tras la aplicación de los criterios para la reconstrucción de la versión para estudiantina de *Violetas*, se concluye que, con los materiales de partida y a diferencia de lo realizado con otras obras similares, no es posible realizar una versión que se aproxime al original de forma fiable. No obstante, una vez realizado el trabajo, se añade en los anexos de la investigación confiando en poder encontrar más datos al respecto.

Sinfonía «Pastoral» de Beethoven. MV 2:9

Por último, se ha encontrado el «Arreglo de José F. Vide» de la *Sinfonía «Pastoral»* (1^{er} tiempo) de Beethoven,¹⁶⁸ para bandurria o mandolina primera y segunda, mandola o laúd, flauta y guitarra, sin datar. Fue facilitada al investigador por Ramón (Moncho), uno de los hijos del compositor, en carta mecanografiada en la que escribe:

Te envío fotocopia del arreglo que del 1º movimiento de la sinfonía n.º 6 de Ludwig van Beethoven hizo mi querido padre, sin duda alguna para la rondalla del Centro Gallego de La Habana. Desconozco la situación, pero difícil me parece que haya en Galicia una formación con mérito sobrado para esta pieza. Indiscutiblemente, hay que contar con una formación bien nutrida a la vez que muy capaz para poder ejecutar con éxito esta obra.

En alguna ocasión le oí comentar que la gente y con ella analistas negativos, estaban muy atentos a la precisión que requieren las Danzas Húngaras (supongo que la núm. 5) de Brahms. Si él redujo esta pieza no lo sé, pues no he encontrado constancia escrita, pero lo cierto es que sí la interpretaron.

Efectivamente, la Rondalla del Plantel Concepción Arenal interpretó, en varias ocasiones, la *Danza Húngara* de Brahms. Sin embargo, no consta el dato de que el arreglo de la «*Pastoral*» de Beethoven, de enorme dificultad técnica, se llegase a interpretar jamás.

La tonalidad escogida es la de sol mayor, un tono alto del original, lo que favorece su interpretación con mandolinas. El arreglo reproduce, fielmente, el primer movimiento completo de la sinfonía. A la hora de realizar la edición crítica, se unificaron gran número de indicaciones dinámicas y se igualaron articulaciones y ligaduras; en la flauta, se añadió *a 2* donde correspondía.

¹⁶⁸ Enviada a través de correo postal por Ramón Fernández García al autor, 8 de marzo de 2012.

Conclusiones sobre la música para estudiantina

El estudio de las obras para estudiantina evidencia algunos rasgos comunes a otras piezas del repertorio del compositor: cuadratura en las frases, interés por la repetición variada (de frases o secciones) y empleo de secciones contrastantes entre sí. En relación con las tonalidades escogidas, como ya se indicó al abordar la formación y sus integrantes, abundan aquellas relacionadas con la interpretación de las cuerdas de la mandolina al aire (sol, re, la, mi, de grave a agudo), en las que, con variantes (mayor, menor, frigio mayor) se plantea todo el repertorio.

Las obras pensadas para acompañar voces (*Serenata de amor*, *La tropical*, *Serenata romántica*) poseen una estructura más simple que el resto, estrófica o binaria, pasando la estudiantina a un segundo plano, meramente acompañante, por lo que no resultan representativas del estilo observado en las piezas exclusivamente instrumentales.

En general, presentan varias secciones contrastantes, con modulación a tonos vecinos (dentro de las tonalidades antedichas), además de cierta tendencia al diálogo entre bandurrias/mandolinas primeras y segundas; respecto al laúd o mandola, dobla habitualmente las segundas a octava, mientras la flauta coincide con él o bien elabora contracantos virtuosísticos en registros medios y agudos mayoritariamente, sirviendo como contraste tímbrico a la cuerda pulsada. La guitarra solo aporta base armónica, normalmente en alternancia de bordón (fundamental y acorde desplegado), con ligeras intervenciones punteadas, sobre todo en repeticiones como primera y segunda vez y algunos cambios de sección. En alguna ocasión (*Los Arenaleses*) se añade violonchelo a la formación, probablemente según disponibilidad; si la agrupación contaba con él de forma más permanente, pudiera darse la situación de que doblase al laúd, en cuyo caso sería prescindible su escrita, aunque participara con el resto de instrumentos (al menos se recoge en una de las fotos de la agrupación). Hecho similar podría suceder con el violín (*Posío*), cuyos alumnos eran los mismos que los de mandolina, según consta en las fotos de *Cuba musical*; en ese caso, doblaría a las mandolinas y bandurrias primeras, haciendo prescindible su escrita.

En cuanto a la elección de géneros, Vide parece decantarse hacia los pasodobles y los valeses, más algún arreglo propio (como el de Beethoven, a unir a otras interpretaciones de obras clásicas, como la *Danza Húngara* de Brahms). Los valeses parten de secciones contrastantes, con cambios de textura y tonalidad (con interés hacia las vecinas). Mención aparte merecen los pasodobles, separando claramente sus tipologías (marcha, torero, gallego y de concierto) en piezas diferentes o, en el mismo pasodoble, contrastando secciones.

V.2.3 Música coral

Quizás debido a su formación como escolano de la catedral, Vide trabajó desde muy joven en el campo de la música coral y al frente de varias agrupaciones, entre las que destaca el Orfeón Unión Orensana, en el que ejerció, además de como cantor e instructor de cuerda, como director de forma intermitente. A lo largo de su vida dirigió todo tipo de agrupaciones (coros de voces iguales de hombres o de mujeres, mixtos, folclóricos), *a cappella* o con acompañamientos de diversa índole (piano, órgano o armonio, estudiantina...). Su experiencia coral, unida a su faceta como compositor, hace que su producción sea, a la vez, rica y variada y que esté dotada de una calidad fuera de lo común.

En este apartado se recoge la totalidad de las obras corales de Vide encontradas en el archivo del compositor. No figuran algunas composiciones con participación vocal de conjunto, ya tratadas en el apartado de repertorio para estudiantina, ni piezas con intervenciones vocales reducidas sobre obras claramente pianísticas (*Ra...!*), arreglos sobre piezas tradicionales propias del repertorio de coro gallego (*Alalá do Cristal*), jingles publicitarios (*Gluty*) u otras obras de encargo (*Himno del 2º Batallón de Zaragoza*), aunque figuren recogidas en el catálogo familiar mecanografiado como obras corales o, incluso, líricas (en el caso de *Gluty*). Estas obras se dispondrán en un apartado final de «Obra diversa».

Para su organización, el material ha sido inicialmente distribuido en dos grandes apartados según su funcionalidad, bien profana, bien religiosa, evitando la denominación de «sacra» o «litúrgica» (empleada en el catálogo mecanografiado del archivo familiar), dado que bastantes piezas de temática religiosa no pertenecen a estos ámbitos (como los villancicos e himnos, lo que resulta lógico si se considera el carácter popular de las corales que dirigía, su relación con la Iglesia desde los estudios de niño o, simplemente, la época en la que vivió). Se ha procurado un orden cronológico, que evidencia, tanto la evolución del estilo del autor como, sobre todo, sus circunstancias personales al componer para la agrupación que tenía a mano en ese momento. En todas ellas prevalece su extraordinario sentido melódico, que constituye una constante en su producción y que los géneros vocales demuestran.

V.2.3.1 Música religiosa

Gran parte de la música coral religiosa de Vide presenta acompañamiento de órgano a dos pautas, sin escritura para el pedal, lo que permitiría su interpretación tanto en órgano como en armonio (práctica habitual en muchos otros autores del siglo XIX tardío). El análisis del acompañamiento de estas obras muestra las voces dobladas por el instrumento, incluso en

disposición armónica preferente del órgano (es decir, que a dos pautas las voces armónicas ejecutadas por el teclado se disponen correctamente como si se tratara de un coro mixto, si bien al interpretarlo con coros de hombres los cruces entre ellas son frecuentes). Aunque probablemente esta concepción derive de su formación pianística, cabe preguntarse por las características de los instrumentos que apoyaron la interpretación de sus coros, teniendo presentes los lugares donde más actuó: la Catedral de Ourense, la Capilla del Santo Cristo,¹⁶⁹ la parroquia de la Santísima Trinidad, la iglesia de Santo Domingo (Santa Eufemia del Norte) y la iglesia de Santa Eufemia del Centro. Se tomará este en primer lugar por ser donde constan más actuaciones de Vide con los veteranos del Orfeón.

La iglesia de Santa Eufemia del Centro se construyó entre los siglos XVII y XVIII sobre un convento perteneciente a los jesuitas. El órgano es un Eberhard Friedrich Walcker, Opus 1784-Erbaut 1913, adquirido en 1930; está situado en el coro alto, al final de la nave, frente al altar. Su sonido es «muy aterciopelado, nada estridente, con un potente lleno. Se pueden conseguir combinaciones de registros muy bellas. Se une a ello la estupenda acústica de la iglesia, con una reverberación de casi tres segundos». En cuanto a sus características, posee siete registros en el órgano mayor (de los cuales seis son labiales —Flauta armónica 8', Principal 8', Octava 4', Fífie 2', Lleno 2 2/3' IV, Bordón 16'— y uno de lengüetería —Trompeta real 8'—), cinco en el recitativo (—Voz celeste 8', Viola orquesta 8', Cor de nuit 8', Flauta octaviante 4', Voz humana 8'—, más trémolo) y tan solo dos en el pedal (Gran bordón 16' y Octava baja 8'). Como otros dispositivos, presenta cinco pistones de mano (octava baja del recitativo al órgano principal, octava aguda del recitativo, enganche del órgano principal al pedal, enganche del recitativo al pedal y unión de los manuales, además de *tutti* y pedal de expresión.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Emilio Rodríguez Portabales, «A música relixiosa no repertorio da Coral De Ruada e a súa participación en actos relixiosos. A Coral De Ruada e a Catedral de Ourense», *Rudesindus* 11 (2018): 290.

¹⁷⁰ Un rato no tubo. «Órganos de Ourense», <http://www.unratonotubo.organoourense.es/index.php/es/organoourense/35-organos-de-ourense>



Fig. 105. Consola y pedaleiro del órgano de Santa Eufemia

El órgano mayor tiene siete registros, de los cuales solamente uno es de lengüeta. En los registros se observa un $2 \frac{2}{3}$, que proporciona la quinta (para mezclar con 8 pies) con cuatro filas de tubos que contienen otros armónicos (de ahí los términos lleno, *plenum*, *mixtur*, *ripieno*, etc.). El lleno de cuatro hileras enriquece la textura de los fondos de 8 pies con sus armónicos superiores, que, a diferencia del órgano barroco, no pueden ser sacados de forma independiente. El segundo teclado presenta registro de voz celeste, un registro dulce que, al producir batimientos, sugiere una sonoridad celestial; es un registro típico romántico francés, al igual que lo es, en el órgano mayor, la flauta armónica. El de viola es un registro dulce y su timbre es mordente, lo que hace recordar la sonoridad de la cuerda frotada. Cor de nuit es parte de la familia de flautas, en este caso tapadas, también dulce (el principal sería su antagonista, potente y situado en fachada). La flauta octaviante suena octava aguda del registro de la flauta armónica; esta tiene como particularidad presentar un orificio hacia la mitad de la longitud del tubo para que requinte a la octava, proporcionando un color más apagado que si se produjera la misma nota con la mitad del tubo. El de voz humana es un registro de lengüeta, algo desgarrado, que se suele hacer vibrar con el trémolo; es un registro muy empleado por César Franck, con la misión de emular un coro de ángeles.

En lo que respecta al pedaleiro, se observa una extensión estándar de 30 notas (do_1 - fa_3). El entonador del fuelle se refiere a la puesta en marcha del órgano (rememorando el nombre el

primitivo sistema de acción manual del fuelle). Los pistones de manos son dispositivos que modifican globalmente el sonido, asociando teclados entre sí (tal y como se especifica en los nombres de principal, recitativo o pedal). A través del *tutti*, según lo programe el organero, se accionarían todos los registros (aunque no actúa sobre la voz celeste, sobre la voz humana y, normalmente, tampoco sobre los más dulces, ya que su sonido se ocultaría con la potencia de los otros y supondrían un consumo de viento innecesario). El pedal de expresión proporciona volumen al abrir la persiana situada en uno de los lados de la caja que encierra la tubería del teclado recitativo, lo que permite modificar las dinámicas. Finalmente, el pedal solamente presenta dos registros, ambos muy dulces, evitando excesiva tensión armónica; para aumentar su potencia se le añadirían los manuales ya descritos.¹⁷¹

Todo ello hace idónea su interpretación acompañando (o doblando, como se desprende de las obras en cuestión) las voces, tarea a cargo del hijo mayor según se muestra en la documentación gráfica y confirmó él mismo. Cabe preguntarse si Vide actuó como registrador (suponiendo ciertos conocimientos adquiridos en su etapa como segundo organista de la catedral) o bien se emplearon, sucintamente, los registros más usuales.

¹⁷¹ Carlos Arturo Guerra, en audio al autor, 4 de mayo de 2021.



Fig. 106. Vide y su Coro de Amigos en Santa Eufemia del Centro, con su hijo Pepe al órgano.¹⁷²

El órgano de la Catedral de Ourense en el que Vide se inició como segundo organista ya no existe, puesto que fue reemplazado a inicio de la década de los veinte por otro de la casa de organeros vascos Eleizgaray. En todo caso, interesa cierta aproximación al instrumento actual, toda vez que el Orfeón cantó, en alguna ocasión, la misa de Santa Cecilia en este templo. La composición de este órgano es Mayor (Montre 16', Principal 8', Nazardo 2 2/3, Bordón 8',

¹⁷² AOOU-A.

Octava 4', Lleno IV, Trompeta magna 8' y Clarín, 4'), Positivo (Violón 8', Salicional 8', Octavante 4', Quincena 2', Clarinete 8', Trompeta real 8', más trémolo) y Recitativo (Bordón 16', Flauta travesera 8', Trompa nocturna 8', Octavín 2', Clarín 4', más trémolo). El Pedal consta de siete registros (Contrabajo 16', Subbajo 16', Bordón dulce 16', Bordón 8', Bajo 8', Octava 4', Gran bombardarda 16').¹⁷³

El hecho de que este órgano posea un gran rango dinámico se debe más al cambio de color que supone la adición de registros que al empleo de la expresión, como demuestra la cantidad de registros de 8' presentes en Principal, Positivo y Recitativo. Además, redundante en esta hipótesis la falta de un Fagot y Oboe de 8' en el recitativo, que es el registro que subraya el efecto de la expresión en el órgano sinfónico francés: tal y como está planteado, el recitativo es poco efectivo. Por otra parte, la presencia del Nazardo en el órgano mayor no tiene sentido, puesto que su sitio sería el positivo, si se le quisiera dar un toque neoclásico al órgano (si no, directamente no habría nazardo), para poder formar una (demi) corneta V. En cualquier caso, es posible que no sea la disposición original del instrumento, o que hubiera sido modificado (no hay datos al respecto).

La familia de los flautados (Montre, Principal, Octava y Lleno) son tubos labiales abiertos por ambos lados, con lo que supone de aumento de los armónicos y de potencia sonora. Los registros de flautas son el Nazardo (más dulce, que produce el armónico y empasta con otros registros), los bordones (tubos tapados en la parte superior, con lo que suena una octava baja, pero en sonoridad más dulce y apagada que si tuviera el doble de pies), el violón (violón y bordón son equivalentes como registros tapados) y octavín. El octavante es un registro propiamente romántico, con un orificio hacia la mitad del tubo, con lo que el color es diferente al producido si se tratase de un tubo con el doble de pies. En el Pedal hay principales labiales (Contrabajo 16', Bajo 8', Octava 4'), así como aflautados (Subbajo 16' y Bordón 8').

En este instrumento, todos los teclados poseen lengüetas (trompeta magna de 8' y clarín de 4', y gran bombardarda en el pedal). Además, en el Recitativo hay registros como trompa nocturna —cuya función es el color que da al abrir y cerrar la expresión—, y en el Positivo registros solistas de flauta travesera (que suelen presentar dos tubos, que producen batimentos entre sí y un sonido dulce) o clarinete de 8'.¹⁷⁴ En general, se trata de un órgano de mayor

¹⁷³ Francisco Javier Garbayo Montabes, «Notas sobre la historia del órgano en la catedral de Orense», *Porta da aira: revista de historia del arte orensano* 9 (2002): 332.

¹⁷⁴ Carlos Arturo Guerra, en audio al autor, 11 de julio de 2021.

potencia y posibilidades que el de Santa Eufemia, pero que también acompañó a una formación coral mucho mayor en número y, debido a su edad media, potencia vocal, que el coro de veteranos del Orfeón.

Aunque sería idóneo conocer los datos del instrumento anterior a este, en el que Vide ejerció como segundo organista, no se conserva información al respecto.

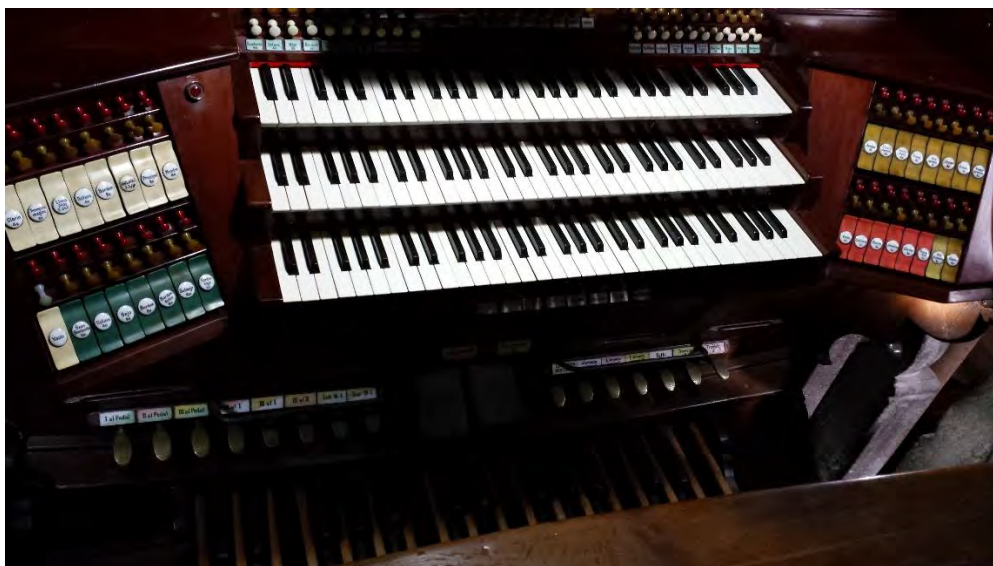


Fig. 107. Órgano de la Catedral de Ourense.¹⁷⁵

Tampoco existen datos del otro órgano de la Catedral, situado en la Capilla del Santo Cristo de la Catedral de Ourense, en donde el compositor acompañó de forma habitual a Coral De Ruada. Por lo que parece a simple vista, se trata de un órgano de inicios del siglo XVIII, reformado a inicios del XX; posteriormente sufrió un incendio interno que lo dejó inservible.¹⁷⁶ Aparentemente, se trata de un instrumento completamente en expresión, con tubos de fachada mudos y un pedalero de una octava permanentemente enganchado al manual; sería, por tanto, un modelo idóneo para acompañar la liturgia, pero sin mayores pretensiones.

¹⁷⁵ Fotografía de Manuel Rey Olleros, en correo electrónico al autor, 23 de octubre de 2021.

¹⁷⁶ Manuel Rey Olleros, en conversación telefónica con el autor, 31 de julio de 2021.



Fig. 108. Órgano de la Capilla del Santo Cristo de la Catedral de Ourense¹⁷⁷

En cuanto al órgano de Santo Domingo (Santa Eufemia del Norte), aunque su caja es barroca, el instrumento fue reconstruido en el XX. En todo caso, no constan actuaciones de Vide en Santo Domingo más allá del acompañamiento de la misa *Hoc est Corpus meum* de Perosi en el XXXIII aniversario de la fundación de Coral De Ruada.¹⁷⁸

La iglesia actual de los Padres Franciscanos, en la que Vide dirigió en varias ocasiones (según las noticias de prensa recogidas a partir de 1948), no posee órgano. Sí debió existir en su emplazamiento anterior,¹⁷⁹ aunque probablemente se deterioró o, por alguna otra razón, no

¹⁷⁷ Consellería de Cultura, Educación y Universidade. Xunta de Galicia, «Os órganos da cidade de Ourense». https://www.edu.xunta.es/espazoAbalar/sites/espazoAbalar/files/datos/1463144116/contido/organos_galegos/os_rganos_da_cidade_de_ourense.html

¹⁷⁸ «De Ruada en el XXXIII de su fundación», *La Región*, 12 de julio de 1952, 2.

¹⁷⁹ Doroteo Calonge O.F.M., *Los Tres Conventos de San Francisco de Orense: Monografía crítico-vindicativa* (Osera, Ourense: Imprenta Encuadernación Hodire).

fue movido de su emplazamiento en el traslado de la iglesia en la década de los veinte, tras la adquisición del edificio por el ejército (en cualquier caso, tampoco hay noticias de él en el actual Cuartel de San Francisco).¹⁸⁰ Tampoco consta instrumento en la Prisión Provincial, más allá del armonio que aparece en la fotografía de Vide con su coro de amigos. Probablemente, para estas actuaciones contasen con el apoyo de un armonio de, por lo que parece, pequeñas dimensiones.

El armonio de la parroquia de la Santísima Trinidad posee dos teclados, aunque carece de pedalero. A pesar de esta limitación, se trata de un buen instrumento, en uso hoy día, de gran riqueza de registros y antigüedad.¹⁸¹

Del estudio de los órganos y armonios empleados no se desprende ninguna conclusión determinante, más allá de la que deriva de la riqueza de registros. El estudio de las partituras manifiesta, en ese sentido, una tendencia a doblar las partes vocales que relaciona el estilo de este repertorio con la herencia decimonónica, corroborada por el empleo indistinto de órgano o armonio, según disponibilidad. El análisis de las partes vocales de las obras religiosas de Vide evidencia su respeto por los principios del movimiento ceciliano y, obviamente, su formación catedralicia en la época fue influida por el Motu Proprio de 1903.

Tantum ergo. MV 3:1

Vide compuso un total de cinco *Tantum ergo*, concretamente en 1918, 1940, 1941, 1942 y 1961, lo cual resulta esperable considerando la importancia de la festividad del Corpus Christi en su ciudad natal. Este primero, de agosto de 1918, está concebido para coro de hombres a tres voces con acompañamiento de órgano. En la portada puede leerse «Tres voces y acompañamiento», mientras que en la pauta solo se refiere a las tesituras como «Voces 1ª y 2ª» (escritas en clave de sol en el pentagrama superior y separadas ambas por la dirección de las plicas), «Bajo» (en el segundo pentagrama) y se reservan otros dos para el «Órgano».

Teniendo en cuenta la fecha de composición, resulta evidente la intencionalidad de que fuera interpretado con tenores 1^{os} y 2^{os} más barítonos-bajos. No obstante, sería factible (como en tantas obras religiosas de Vide) una interpretación a voces iguales de mujer o infantiles o, incluso, y para adecuarlo a las agrupaciones de voces mixtas (mayoritarias en la actualidad), a

¹⁸⁰ Dolores Fraga Sampedro, *O templo de San Francisco de Ourense* (A Coruña: Fundación Caixagalicia, 1999).

¹⁸¹ José María González Álvarez, en conversación telefónica con el autor, 1 de noviembre de 2021.

dos voces de mujer con los hombres al unísono. El acompañamiento del órgano se limita a doblar las voces o mantener acordes de apoyo, así como a enlazar las diferentes frases del himno, lo que facilita su ejecución a la vez que muestra una sencilla técnica compositiva, consecuencia lógica de lo temprano de su composición y, probablemente, del nivel de los cantores con los que contaba.

Villancico de Reyes. MV 3:2

Aunque sin datar, el villancico en gallego cuyo primer verso dice «Ahí van os Reyes Magos», corresponde en letra y música al cuadro cuarto de la zarzuela gallega de Vide *Proba d'amor*, sobre letra de Francisco Álvarez de Nóvoa, obra dramática cuyo argumento se desarrolla en una única jornada en Navidad. Probablemente sería empleada como obra independiente por Vide, en versión a voces iguales, aunque se ignora desde qué fecha. La coral se presenta en la tonalidad de sol menor, mientras que en la zarzuela lo hace en la menor.

Además de estas dos versiones, existe otra en sol menor que recoge exclusivamente la melodía principal a una voz (distribuida en las versiones corales en primeras y segundas voces), en una única parte de una carilla de extensión, en la que aparece escrito en la parte superior la palabra «Instituto». Esta melodía la empleó, por tanto, en su época como profesor del instituto del Posío.

Bendita sea tu pureza. MV 3:3

Fuera del *Tantum ergo* antedicho, no se conoce ninguna otra obra religiosa de Vide hasta la significativa fecha de 1939, si bien el resto de géneros que cultivó no vieron disminuida su atención. Es más, en el ámbito de la música coral, vieron la luz muchas de sus obras más características, fruto de los años de estancia en La Habana. Pudiera ser que su cercanía a posturas galleguistas lo alejara de esta producción, o bien que la música de temática religiosa compuesta en Cuba quedase allí al regresar a España en 1932; sin embargo, toda vez que sí se conservan en su archivo obras corales, canciones, zarzuelas, música instrumental, etc., compuesta en los años de emigración y que trajo con él al volver a Ourense, no parece tener sentido que no obrara igual con el género coral religioso, caso de existir. En ese caso, el Orfeón del Muy Ilustre Centro Gallego que, sin duda, interpretaría bajo su dirección música religiosa, no lo hubiera hecho sobre sus composiciones.

Bendita sea tu pureza es una obra a dos voces iguales, recogidas en claves de sol, con acompañamiento de órgano. Datada en noviembre de 1939, al igual que varias más de esta

época, debió ser compuesta para el Coro de la Asociación (¿Cofradía?) del Carmen,¹⁸² integrado exclusivamente por mujeres, que dirigía en la parroquia de la Santísima Trinidad. Consta que, en ocasiones, algunos miembros del Orfeón reforzaban las voces femeninas, aunque no se sabe cómo¹⁸³ (probablemente en los cantos monódicos a unísono propios de la liturgia, así como doblando las voces en la polifonía).

A esta parroquia pertenecía su alumno y colaborador Enrique Rey, cuya madrina, doña Gloria, ejercía como organista; la parroquia contaba con un harmonio de dos teclados, lo que justifica la escrita del acompañamiento sin *pedalier*.¹⁸⁴ En relación con las tesituras, según su hijo mayor, «el viejo escribió estas obras para voces “iguales”, y así hemos interpretado el *Bendito* [sic] *sea tu pureza* con voces femeninas y masculinas, indistintamente».¹⁸⁵

En el archivo del compositor se ha encontrado autógrafo más partes sueltas, aparentemente autógrafas y manuscritas. En cuanto a los criterios de edición, se encontró en relación con el órgano:

Tabla 49. Criterios de edición de *Bendita sea tu pureza*

| Compás | Observaciones |
|--------|---|
| 7 | Mano izquierda, el re es una errata, debe ser un si, tanto por el acorde como por el diseño de repetir la misma nota al principio y final de la célula. |
| 8 | Añadido un <i>dim.</i> , para no tapar las voces y por comenzar en <i>p</i> en el compás siguiente. |

Cor Jesu flagrans. MV 3:4

Pertenece al mismo grupo que la anterior, compuesta en enero de 1940 para dos voces iguales además de órgano.

En el archivo del compositor se han encontrado dos fuentes autógrafas, una de las cuales presenta ambas voces en el mismo pentagrama. El otro, en dos pautas para voces y dos de órgano, parece más ordenado y fiable, por lo que se ha tomado para la edición. Además, se han encontrado partes sueltas para 1ª y 2ª, tanto autógrafas como manuscritas y, sorprendentemente,

¹⁸² «Cultos», *La Región*, 21 de julio de 1940, 2; «Cultos. En la parroquia de la Stma. Trinidad», *La Región*, 19 de julio de 1941, 2.

¹⁸³ «La novena de la Virgen del Carmen en la Trinidad», *La Región*, 23 de julio de 1940, 2.

¹⁸⁴ Enrique Rey, en conversación telefónica con el autor, el 20 de julio de 2008.

¹⁸⁵ José Fernández García, en carta al autor, 18 de agosto de 1999.

también autógrafas para «Bajo». Probablemente, la obra se concibiera a dos voces de mujer y se añadió un bajo, con función armónica (pues no aporta nada que no haga el órgano ya) posteriormente, en una consideración a tres voces de hombre.

Por ello, se ha decidido editar la obra en las dos versiones, para dos y tres voces iguales (como acontece en otros casos, sean de hombre o mujer). En cuanto a los criterios de edición, se compararon ambas fuentes completas, observando ciertas carencias en la que presenta una pauta para las dos voces más órgano:

Tabla 50. Criterios de edición de *Cor Jesu flagrans*

| Compás | Observaciones |
|-----------|--|
| 3, 7 y 22 | Órgano, mano izquierda, en la última parte del compás falta una negra si bemol que aparece en la segunda voz. |
| 17 | Órgano, mano derecha, al principio del compás falta el acorde de fa mayor. |
| 18 | Órgano, mano derecha, en la primera voz aparecen dos la ligados con la ligadura de unión, mientras que en el resto de fuentes van sueltas. Órgano, mano derecha, en la segunda voz, último pulso, aparece solamente el fa en vez de do-fa; tampoco se liga con las notas del siguiente compás. |
| 24 | La segunda voz empieza con silencio de corchea y corchea, en vez de silencio de corchea con puntillo y semicorchea. |
| 26 | Órgano, mano izquierda, aparece sol-sol en octava, en vez de sol-re-sol. La negra del último pulso tampoco se liga con el siguiente compás. |

Tantum ergo. MV 3:5

Compuesta en junio de 1940 para tres voces con acompañamiento de órgano. Las dos voces superiores están escritas en clave de sol y la inferior en clave de fa, tal y como acostumbraba a escribir Vide, independientemente de la agrupación considerada. Aunque por fecha correspondería al mismo repertorio de coros femeninos, la interpretación a voces iguales daría lugar a numerosos cruces. Considerando el movimiento de las voces en el teclado, sin embargo, existe una clara correspondencia con las voces vocales, si se exceptúa el hecho de que la más grave debería sonar octava baja.

Este hecho, observado en otras piezas corales a voces iguales, parece apuntar en la dirección de que el compositor primase el movimiento del teclado, en una escritura preponderantemente pianística, a la que asociaría las voces. Por ello, aunque esté concebida para voces iguales, parece razonable la duda sobre adecuar la interpretación a dos voces de mujer más hombres a unísono.

Tantum ergo. MV 3:6

Compuesta en abril de 1941 para tres voces iguales y órgano, pertenece al mismo grupo de las creadas para el coro de la parroquia de la Trinidad.

Se han encontrado dos fuentes autógrafas en el archivo del compositor, prácticamente idénticas, a excepción del tratamiento del órgano en el compás 2, a partir de la segunda mitad de este, en que las voces proceden de otra manera, sobre la misma cadencia (no se ha considerado relevante). Además, en el compás 4, la mano izquierda presenta en una de las fuentes una ligadura de unión, ausente en la otra fuente; se ha añadido en la edición definitiva, debido a que ya aparecía el mismo modelo en el compás 22, tratamiento presente en las dos fuentes.

Tantum ergo. MV 3:7

De las mismas características, está datado en febrero de 1942. La edición no revistió complejidad alguna, exceptuando el compás 23, ya que las ligaduras de unión en el órgano entorpecían la lectura, lo que llevó a suprimirlas. Se entiende que mantener las notas graves en cada mano, al tratarse de un órgano (o armonio), creará el efecto necesario.

O Sacrum. MV 3:8

Compuesta en marzo de 1942, a dúo (según reza en la portada), pertenece al mismo grupo de composiciones. En el archivo del compositor se han encontrado dos fuentes autógrafas más partes, aparentemente manuscritas, de 1ª y 2ª. No se han observado diferencias sustanciales entre las fuentes.

Villancico. MV 3:9

Compuesto en diciembre de 1943 para cuatro voces con acompañamiento de piano y percusión tradicional (conchas, panderos, etc.), Vide la conocía como *Villancico Pastoril*, teniendo en cuenta la indicación inicial de carácter, «Pastoril», de la obra. El piano incluye la aportación de otro instrumento melódico, reflejado en menor tamaño en la partitura, sin especificar cuál, pero de imposible ejecución en el piano. Puede tratarse de algún instrumento melódico, flauta, violín o, incluso, laúd o bandurria. No se conoce la autoría de la letra, en castellano, si bien su sencillez sugiere un origen popular o, incluso, del propio compositor o de su entorno próximo.

Una vez más, las claves empleadas por Vide (sol y fa, en dos pautas) no facilitan la ubicación como pieza a voces iguales, si bien presenta partes independientes para tenor 1º, 2º y

dos voces para «bajos» (probablemente barítonos y bajos, considerando la tesitura de las mismas). Al igual que en otras ocasiones similares, la escritura del piano cubriría la armonía de las voces, por lo que se podría interpretar a voces mixtas con apoyo del teclado.

En cuanto a los criterios de edición, se ha considerado lo siguiente:

Tabla 51 . Criterios de edición de *Villancico pastoril*

| Compás | Observaciones |
|--|---|
| 14, 16-18, 34-39, 82-83, 86-87 y similares | El piano presenta melodías adicionales en tamaño pequeño, probablemente como guion de algún otro instrumento; se han respetado en la edición, independientemente del instrumento con que se decida realizarlo. |
| 36 | Barítono, en la partitura general, la última nota del compás es fa#, mientras que en la parte es la; se ha dejado como en la general (al tratarse del acorde de D7, ambas opciones serían válidas, pero así la disposición de voces sería re-fa#-lado, más lógica). |
| 128 | Bajo, la partitura general presenta re ₃ , en la parte re ₂ ; como va al unísono con los barítonos, se ha dejado re ₃ . |

Gozos a San Francisco de Asís. MV 3:10

Los *Gozos a San Francisco de Asís* están datados en 1951 y 1960. Ambos están concebidos para coro de hombres, al no estar permitida en aquella época la presencia de cantoras en la iglesia de los franciscanos (no obstante, un estudio detallado del movimiento de las voces parece contradecir esta concepción original; de hecho, sería fácil interpretarlas a dos voces de mujer con tenores y bajos a unísono).

Ambos *Gozos* comparten la primera estrofa («¡Oh, Serafín abrasado, imagen del Redentor! Transformadnos por amor en Cristo crucificado»), que se repite varias veces dentro de la oración *Gozos*, perteneciente al último día, «Impresión de las llagas», de la novena a san Francisco.

La versión de 1951 debió ser compuesta y estrenada en ese mismo año.¹⁸⁶ Está escrita a tres voces graves más órgano (lo que, en principio, sorprende, ya que no hay noticias de la existencia de órgano o armonio en la iglesia de San Francisco).¹⁸⁷ La parte de tenor solista era

¹⁸⁶ «Sección religiosa», *La Región*, 26 de septiembre de 1951, 2.

¹⁸⁷ Párroco de la parroquia de San Francisco, María Buceta Valcárcel (trabajadora del Museo del Cuartel de San Francisco) y Marcos Sánchez Juncal (encargado del mismo), en entrevista personal con Erea Carbajales (colaboradora del autor), 21, 21 y 25 de julio de 2021.

interpretada por su alumno y colaborador Enrique Rey y está dedicada «con toda devoción y respeto al Rv. P. José Guillén O.F.M.», monje franciscano de reconocida valía intelectual que mantuvo una buena amistad con Vide, máxime teniendo en cuenta que era un buen cantor (bajo) y que participaba en su coro interpretando la novena de san Francisco. Además, era profesor del hijo mayor, Pepe, al que impartía filosofía en el colegio Cisneros.

Esta versión añade, también en un solo, una redondilla y dos coplas. La redondilla musicada reza: «Tal sello impreso traéis, Francisco en vos, que pregunto, si sois Cristo o su trasunto, pues mucho os le parecéis», del escritor del XVI Damián de Vegas.¹⁸⁸ Si el último verso del poema original es «porque se le parecéis», la intervención del compositor se orienta hacia la correcta acentuación musical, derivada de la continuidad de motivos anacrúsicos en que se divide la musicalización de la redondilla. No se han encontrado referencias de las dos últimas estrofas en forma de copla: «Quien a Dios en todo busca, a su Dios en todo encuentra. Tú solo para Dios vives y Él es tu todo en la tierra. De un alado Serafín recibes las cinco llagas, que imagen te hacen de Cristo y fuentes son de tus gracias».

Probablemente se estrenó el mismo año de su composición, en la novena a su titular celebrada en el convento de los PP. Franciscanos, ya que «la parte musical estará bajo la dirección del maestro Vide, que interpretará partituras originales suyas en honor del Seráfico Patriarca».¹⁸⁹

Camiñando pra Belén. Villancico gallego. MV 3:11

Esta *panxoliña*, compuesta en gallego en diciembre de 1956 para cuatro voces de hombre, pertenece al período que sucede al abandono de la dirección del Orfeón Unión Orensana en el mes de febrero. La abundancia de piezas para voces graves sugiere que Vide consideró volver a crear para el tipo de formación con la que se inició, lo que justifica la cantidad de obras para voces graves y el nacimiento del coro Amigos del Maestro Vide (también conocido como Amigos del Orfeón).

La primera estrofa pertenece a una *panxoliña* gallega tradicional («Camiñando pra Belén van os tres Magos d’Oriente. Levan castañas cocidas, leite fresco e bica quente»), en la que los presentes en forma de oro, incienso y mirra han sido sustituidos por productos habituales en los

¹⁸⁸ Damián de Vegas, «A san Francisco», en *Romancero y Cancionero Sagrados: colección de poesías cristianas, morales y divinas, sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles*, ed. por Justo de Sancha (Madrid: Rivadeneyra, 1855), 535.

¹⁸⁹ «Sección religiosa. Iglesia de los PP. Franciscanos», *La Región*, 26 de septiembre de 1951, 2.

hogares gallegos (castaña, leche y bizcocho). Aunque se desconoce la autoría del resto de la letra, las menciones a la «terra meiga», «nobre Galiza» (y no «Galicia»), así como a palabras características («troulear», «rapaciños», «liño»), sitúan la letra en el entorno galleguista moderado de Otero Pedrayo.

Ave María. MV 3:12

A tres voces iguales de hombre con acompañamiento de órgano, fue estrenada por los Amigos del Maestro Vide el 6 de octubre de 1957, con ocasión de la boda del hijo mayor del compositor, Pepe, a quien se la dedica: «Para mi querido hijo Pepe en el día de su Boda».

Gozos a San Francisco de Asís. MV 3:13

La versión de los *Gozos* de 1960 está escrita a dos voces iguales más órgano (armonio), aunque en las partes sueltas aparecen tres voces iguales; teniendo en cuenta que fue escrita para la agrupación Amigos del Maestro Vide, y ejecutada por ella, debió ser concebida a tres voces de hombre. A diferencia del anterior *Gozos a San Francisco de Asís*, no fue dedicada a José Guillén, en esa época destinado en Ribadavia. La letra incluye, como solo, una de las estrofas que siguen al mencionado estribillo de los *Gozos*: «Hecho volcán encendido en llamas de caridad, socorréis con piedad al leproso y al tullido, al enfermo y desvalido, a todos todo entregado».¹⁹⁰ La intervención de Vide se reduce al añadido de la palabra «gran» en el segundo verso («socorréis con [gran] piedad al leproso y al tullido»), que iguala a octosílabos todos los versos de la estrofa, con la consiguiente regularidad rítmica.

Tantum ergo. MV 3:14

Se trata del último *Tantum ergo* compuesto, en agosto de 1961, para tres voces de hombre más órgano (armonio). En el archivo del compositor se han encontrado dos fuentes, una de ellas autógrafa y la otra manuscrita con una grafía de muy escasa calidad, lo que hace dudar de ella como fuente; en relación con esta, se han encontrado ciertas diferencias, no tenidas en cuenta en la edición, todas ellas relativas al órgano:

Tabla 52. Criterios de edición de *Tantum ergo* (1961)

| Compás | Observaciones |
|--------|--|
| 9 | Mano izquierda, falta ligadura de unión. |

¹⁹⁰ Antonio Baylina, *Devoto novenario que consagra al serafín humano San Francisco de Asís el menor de sus hijos* (Barcelona: Valentín Torras, 1843), 56-57.

| | |
|----|---|
| 10 | Mano izquierda, en el final del compás el diseño melódico es ligeramente diferente: si bemol-la bemol en vez de fa-si bemol |
| 15 | Mano izquierda, el último acorde aparece sin la 5ª, mientras que en la derecha aparece sin la 3ª. |
| 20 | Mano derecha, el último acorde aparece sin la 3ª. |

Villancico ô Neno Xesús. MV 3:15

Al igual que acontece en el caso de *El niño Dios ha nacido*, no se han obtenido datos de la autoría del texto del *Villancico ô Neno Xesús* (1962), si bien pudiera ser del propio compositor. Compuesto en agosto de 1962 a tres voces iguales, corresponde a la misma época y agrupación que los anteriores, aunque sorprende la escrita de las voces en tres claves de sol, poco habitual en él. De hecho, además de la partitura general autógrafa, en el archivo del compositor se han encontrado partes autógrafas de cada voz, recogidas como «1ª Voz», «Voz 2ª» y «Voz 3ª», sin especificar que sean para hombre o mujer. Se localizó, además, otra fuente manuscrita con varias imprecisiones en relación con la general y partes autógrafas, a la que falta gran parte de la letra y que se desechó, por esta y las siguientes razones:

Tabla 53. Criterios de edición de *Villancico ô Neno Xesús*

| Compás | Observaciones |
|------------|---|
| 44 | Sobra la repetición «al Segno», ya que después hay otra de casillas que es la correcta y que aparece en el autógrafo. |
| 8 | Tenor 2º, en la 2ª mitad del compás es sol en vez de do. |
| 23 | Tenor 2º, primera mitad del compás es si en vez de mi. |
| 27 | Tenor 2º, primera mitad del compás solamente si, en vez de si-mi. |
| 43 | Tenor 2º, re blanca y re negra en vez de fa-mi corcheas y re-fa negras (melodía en terceras con el tenor 1º). |
| 8 | Bajo, en la segunda mitad del compás es solamente do en vez de el intervalo armónico do-sol. |
| 10, 17, 18 | Bajo, el sol aquí aparece una octava más abajo. |
| 11 | Bajo, primera mitad del compás es mi en vez de si. |
| 53 | Bajo, el mi aparece una octava más abajo. |

A Belén camiña. Villancico. MV 3:16

Compuesta en agosto de 1964 a tres voces iguales en clave de sol, algunas de sus estrofas poseen origen popular («A Belén camiña a Virxen María, e vai san José na súa compañía»¹⁹¹. «Deno-lo aguinaldo, anque sea pouco, un touciño enteiro i a mitá doutro»), desconociéndose la procedencia del resto.

En el archivo del compositor se han encontrado dos fuentes autógrafas y una manuscrita, incompleta. En relación con las autógrafas, su coincidencia es casi total, exceptuando que, en el compás 21, las voces 2ª y 3ª acaban con una negra en vez de con una corchea (silencio de corchea, tres corcheas, dos silencios de corchea). Se ha respetado esta opción de terminar en la corchea, ya que favorece el diálogo entre la primera voz (negra con puntillo, silencio de corchea, dos corcheas) y las otras.

Pol-os outeiros. MV 3:17

Las obras corales de temática religiosa incluyen dos de la autoría de Matilde Lloria, *Pol-os outeiros* y *Non dorme o Neno*. La primera, datada en junio de 1966, está compuesta a cuatro voces graves, como corroboran las partes encontradas. El poema¹⁹² está integrado por doce versos con rima asonante entre los pares, quedando sueltos los impares. Los cambios realizados por Vide son menores, pero perceptibles; en el octavo verso, al referirse a la Cruz mencionada en el sexto, Lloria escribe «e xa sabedes que has de amala», texto modificado por Vide a «que has de levala». Se puede explicar para evitar la sinalefa entre la preposición y el tiempo verbal, imposible tras el cambio de verbo, si bien el hiato también tendría cabida como solución. En el décimo verso, «ondas que levan a esperanza», cambia esta última palabra a «espranza», lo que le obliga, ahora sí, a romper la sinalefa «a _esperanza» con el hiato «a espranza», manteniendo el mismo número de notas que en el poema original. No se explica la intervención más que con la duda, más que razonable, que tendría Vide del empleo de dicha palabra en el gallego de la época (hay que recordar que Lloria, aunque escribía perfectamente en gallego, como se comprueba en la calidad de sus poemas, nació en Almansa y estudió en Valencia antes de establecerse con su marido en Ourense). Sin embargo, a pesar del mayoritario empleo de la

¹⁹¹ «A Belén camiña / la Virgen María / con José su esposo / protector y guía». Casto Sampedro e Folgar, *Cancionero Musical de Galicia* (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1982), 140.

¹⁹² Matilde Lloria, *Caixiña de música* (Ourense: Trébolle, 1971), 57.

palabra «espranza» en los diccionarios de la época,¹⁹³ «esperanza» también estaba admitida, por lo que no se encuentra otra justificación.¹⁹⁴ De hecho, una intervención sobre esta letra pasando «espranza» a «esperanza» para comodidad de los cantores, estaría plenamente justificada. En el último verso «ven onde Ti e quer tocala», Vide modifica la conjunción copulativa «e» por la preposición «a» sin motivo aparente, al igual que en el noveno sustituye el original «baten» por «brotan».

Tabla 54. Comparación entre la letra publicada y la musicada de *Pol-os outeiros*

| Texto publicado en <i>Caixiña de música</i> | Texto musicado por Vide |
|--|---|
| Entre Ti e nos tendiche a ponte, e non te cansas de amparala. | Entre Ti e nos tendiche a ponte, e non te cansas de amparala. |
| Entre Ti e nos medran os trigos, leveda o pan, emerxe a auga. | Entre Ti e nos medran os trigos, leveda o pan, emerxe a auga. |
| Entre Ti e nos frorece o lombo, ca Cruz que pesa e non se abranda. | Entre Ti e nos frorece o lombo, ca Cruz que pesa e non se abranda. |
| Pequeno eres, pequeniño, e xa sabes que has de amala. | Pequeno eres, pequeniño, e xa sabes que has de levala. |
| Entre ti e nos baten sons certos, ondas que levan a espranza polos outeiros. Cada home ven onde ti e quer tocala. | Entre ti e nos brotan sons certos, ondas que levan a espranza polos outeiros. Cada home ven onde ti a quer tocala. |

La poetisa se acordaba de las colaboraciones que mantuvo con el maestro Vide y, también, que el compositor acostumbraba a modificar las letras para adecuarlas a su música cuando lo consideraba preciso.¹⁹⁵

Non dorme o Neno. MV 3:18

Se trata de otro villancico en gallego, compuesto en julio de 1966 a cuatro voces de hombre, escritas en dos claves de sol y dos de fa, hecho corroborado por la existencia de partes

¹⁹³ Eladio Rodríguez González, *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (Vigo: Galaxia, 1958-1961), 2:283; Leandro Carré Alvarellos, *Diccionario galego castelán* (Barcelona: Igol, 1982), 462; Xosé Lois Franco Grande, *Diccionario Galego-Castelán* (Vigo: Galaxia, 1975), 478.

¹⁹⁴ Eladio Rodríguez González, *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* (Vigo: Galaxia, 1958-1961), 275.

¹⁹⁵ Matilde Lloria, en conversación telefónica con el autor, 20 de julio de 1999.

independientes. Sin embargo, las tesituras y conducción parecen encaminadas a una interpretación a cuatro voces mixtas, tal y como se recoge en alguna fuente.¹⁹⁶

La modificación del texto es tan significativa que pone en duda que se trate del mismo. Dada la diferencia de fechas entre la publicación del libro de Lloria (1971) y la musicalización de Vide (1966), puede que la poetisa revisara la letra tras ser musicada.

Tabla 55. Comparación entre la letra publicada y la musicada de *Non dorme o Neno*

| Texto publicado en <i>Caixiña de música</i> | Texto musicado por Vide |
|--|---|
| <p>Non dorme o Neno. É moito o frío... É moita a neve: xeando os niños.</p> <p style="padding-left: 40px;">(Volvoretiñas brancas pró Fillo de Deus revoan doce, a modiño).</p> <p>Friente baixa o montesío ár, Ouh, Nueza! Escurecido veñe ó mundo quen ergue os brilos.</p> <p style="padding-left: 40px;">(Teñe alcendido o seu inmenso corazonciño iste pequeno Neno).</p> <p>Os camiños están chamándoo ó seu destino. Non dorme aínda que os seus ollíños están pechados...</p> <p style="padding-left: 40px;">(Vanse cobrindo de ensoños. Cheiran a maio vivo).</p> <p>Soña cos homes. No seu arrimo... Quer darlles folgo, amor infindo, mañán de froitos estrelecidos.</p> | <p>Non dorme o Neno: o seu corpiño trema na cama. Durme filliño.</p> <p>Friente baixa o montesío ár, Ouh, Nueza! Escurecido quer vir ó mundo quen xena os brilos.</p> <p>Tece a lúa sabas de liño, lenzos pra o Neno. Pecha os ollíños, soña colleitas de amor infindo.</p> <p>Soña cos homes. No seu pan, trigo quer darlles, terra, doce agarimo, mañán de froitos estrelecidos.</p> <p>Non dorme o Neno. Pensa nos trigos: no pan do corpo, no Pan do esprito.</p> |

¹⁹⁶ «Recital de poesía navideña», *El Pueblo Gallego*, 20 de diciembre de 1968, 20; «Noticias breves. Homenaje al Orfeón», *El Pueblo Gallego*, 9 de marzo de 1973, 17.

| | |
|--|--|
| Non dorme o Neno. Pensa no trigo: no pan do corpo, no Pan do esprito. | |
|--|--|

Libera me, Domine. Responso. MV 3:19

Obra de grandes proporciones para coro de hombres a cuatro voces más órgano, compuesta en agosto de 1971, con motivo de la celebración de una misa en memoria de su difunta esposa; de hecho, en la portada de la obra el compositor escribe la fecha de la muerte, «† 4-1-971» (fiel a su costumbre de no escribir nunca en las fechas el número del milenio) y la dedica «a la memoria de mi Santa Sariña». Dirigió el propio compositor su Coro de Amigos, con su hijo Pepe al órgano de la iglesia de Santa Eufemia. La escrita del órgano posee las habituales características de otras similares, si bien las cadencias aparecen reforzadas por el empleo del *pedalier*. Tras esta ocasión, la obra no se volvió a interpretar jamás.

Vide tenía la costumbre de dirigir el responso *Libera me*, de Varela Silvari, delante del panteón de directores del cementerio de San Francisco, con ocasión de la festividad de Santa Cecilia,¹⁹⁷ en memoria de los directores y orfeonistas. De hecho, en época tan temprana como 1939, lo dirigió al Orfeón (recién constituido tras el paréntesis de la Guerra Civil) al entrar en el cementerio el féretro de uno de los miembros protectores de la sociedad y antiguo cantor de la masa coral.¹⁹⁸ Probablemente, la obra de Varela Silvari, que el Orfeón interpretaba desde, por lo menos, 1917, influyó en la composición del *Libera me, Domine* de Vide.

En el archivo del compositor se ha encontrado una única fuente autógrafa, más partes independientes autógrafas de «Voz 1ª», «Tenor 2º», «Barítonos» y «Bajos», lo que no deja lugar a dudas sobre la formación para la que fue concebida (máxime considerando el movimiento de la voz más aguda en relación con la segunda, que las sitúa como tenores). Sin embargo, se producen numerosos cruces entre tenor 2º y barítono (compases 10-15, 19-26, 36-37, 43-45, 48-55, 60-65, 82-84, 101-108, 111-118, 122-123, 125-131, 135-136, 141-154, 167-169, 172-174) e, incluso, puntualmente entre tenor 2º y bajo. La escrita del órgano responde a una concepción más vertical, que, con la tesitura de las voces, se invierte. Se ha respetado, por tanto, la escritura del compositor, concluyendo que es un efecto buscado.

¹⁹⁷ Tal y como consta en los programas de mano de la celebración de la festividad de Santa Cecilia. AMV

¹⁹⁸ «Cándido Cid Rodríguez», *La Región*, 20 de agosto de 1939, 4.

En el compás 61, las corcheas del órgano llevan un corchete adicional, como si fuesen semicorcheas, que se ha desechado al no aparecer este efecto en ningún otro lugar de la partitura.

Villancico. MV 3:20

Obra para coro mixto a cuatro voces mixtas (a pesar de la escrita en dos claves de sol y dos de fa), compuesta en septiembre de 1974 sobre una letra sin título¹⁹⁹ de Ben-Cho-Shey, pseudónimo de Xosé Ramón e Fernández-Oxea, quien también firmaba como Xan Fouciño (Ourense, 1896-Madrid, 1988). Humorista, docente, escritor tanto en gallego como en castellano, ejerció como inspector de educación y militó en el Partido Galeguista.²⁰⁰

La partitura de Vide presenta, tan solo, las dos primeras estrofas de las cuatro de las que consta el poema, si bien la indicación de D.C. y la coda «para final», en la que se repite el último verso de la cuarta estrofa, hacen pensar en que la repetición desde el inicio lo fuera con la tercera y cuarta estrofa sobre la música de las dos primeras. Por lo demás, el respeto al poema original por parte del compositor es total.

Panis angelicus. MV 3:21

A tres voces iguales más órgano, sin datar. En el archivo del compositor se ha encontrado partitura general, en fa mayor, escrita para órgano, con la letra añadida bajo la mano derecha. Además, hay partes en re mayor, correspondientes a una «Voz 1ª», «2ª voz» y «Bajo», más otra idéntica a la 1ª voz en la que se ha añadido, manuscrito, «1^{os} Tenores» y, autógrafo, «en fa mayor».

Dadas sus características, podría ser una obra compuesta para el Coro de la Cofradía del Carmen a inicios de los cuarenta (escrita en las claves en las que solía hacerlo Vide) o bien de la época del Coro de Amigos. La grafía empleada parece corresponder a este último período. Para la edición, simplemente se transportaron las partes a fa mayor.

Salve popular. MV 3:22

En el archivo del compositor se ha encontrado esta Salve en castellano, a una única voz, con alternancia de solista y fieles. Se ha encontrado noticia de prensa en la que se recoge que,

¹⁹⁹ Ben-Cho-Shey, *A ducia do frade* (Ourense: Tanco, 1966), 27.

²⁰⁰ Francisco Rodríguez Iglesias, *Galicia: Literatura* vol. 33 (A Coruña: Hércules, 2000), 78.

tras una misa de la Merced cantada con los reclusos, se interpretó al final una Salve popular,²⁰¹ probablemente esta.

V.2.3.2 Música coral profana

Partitura para la comparsa Los Japoneses. MV 3:101

Sobre letra de Enrique Cantón (Alvarado) y datada en 1915, se trata, según consta en portada, de la «Partitura para la comparsa Los Japoneses», que Vide compuso y ensayó en la sociedad Unión Artística Orensana para las fiestas de carnaval de ese año.²⁰² Por lo recogido en la prensa, fue la única comparsa en desfilar el domingo, debido a la lluvia,²⁰³ obteniendo un gran éxito que revalidó el martes siguiente,²⁰⁴ una muestra más de la penetración de un joven Vide en la sociedad de su ciudad. Instrumentada para dos violines, dos flautas, guitarras y pandereta, se trata de una suite integrada por tres movimientos; abre con un «Pasodoble» instrumental inicial en re menor, al que sucede una «Mazurka» a dos voces con acompañamiento instrumental (dos violines, dos flautas y guitarras), en el relativo mayor; cierra la estructura el «Vals», con idéntica instrumentación, en el homónimo mayor del principal.

Existe constancia de la participación de Vide en comparsas de carnaval desde antiguo, en las que se detecta cierto rigor y calidad musical. Por ejemplo, en 1914, Vide participa en la comparsa Los caballeros de Luis XIV, como intérprete de violín, junto a Eligio Rodríguez (que también llegaría a ser director del Orfeón Unión Orensana) y Virgilio Fernández a la flauta (fundador de Coral De Ruada). Integraban la formación un total de ocho violines, tres flautas y siete mandolinas, laúdes y bandurrias, bajo la dirección de Ramón Gutiérrez Parada,²⁰⁵ aunque es de suponer un número mayor de participantes (ya que faltan guitarras en la relación). Gutiérrez Parada también ejerció la dirección del Orfeón Unión Orensana, concretamente entre 1904 y 1905.²⁰⁶

²⁰¹ «La vida en la provincia. La fiesta de la Merced en la Prisión Provincial», *La Región*, 25 de septiembre de 1947, 3. Se recogen noticias similares. «La Fiesta de la Merced en la Prisión Provincial», *La Región*, 25 de septiembre de 1952, 2.

²⁰² «Noticias», *La Región*, 29 de enero de 1915, 3; «Unión Artística Orensana», *La Región*, 6 de febrero de 1915, 2.

²⁰³ «El Carnaval en Orense. El domingo», *La Región*, 16 de febrero de 1915, 2.

²⁰⁴ «El día de ayer», *La Región*, 17 de febrero de 1915, 1.

²⁰⁵ «El pueblo de Vigo confraterniza con la diputación carnavalesca de Orense. La comparsa orensana en Vigo», *Noticiero de Vigo*, 24 de febrero de 1914, 1.

²⁰⁶ G. García, «El Orfeón Unión Orensana. Una omisión», *La Región*, 14 de marzo de 1917, 1.

En cuanto al letrista, Cantón fue recordado por la realización de trabajos de esta índole junto a compositores como Vide o Daniel González (que ejerció la dirección tanto de Coral De Ruada como del Orfeón Unión Orensana) por el escritor orensano Ben-Cho-Shey,²⁰⁷ musicado por Vide en la obra coral *Villancico*.

Para la edición, se modificó la escritura de la guitarra (que separaba las plicas de bajos y acordes). En el «Pasodoble», cc. 13 y 35, se modificó la repetición de 1ª y 2ª para incluir las diferencias de la guitarra, que Vide solucionó en el autógrafo añadiendo dos posibilidades sobre la misma repetición. Finalmente, se reinterpretó la forma, que incluía un *D.C.* y *al Segno* tras la mazurka, considerando la repetición del pasodoble (que separa mazurka de vals, es decir, que el compás binario se emplea para separar las partes de ternario), evitando la repetición textual escrita del original.

Comparsa de Marineros. Barcarola. MV 3:102

Sobre letra de «Francisco A. [Álvarez] de Nóvoa», se trata de una corta barcarola de ritmo ternario en re mayor, concebida para dos mandolinas y guitarras, con coro a dos voces, para una «comparsa [de carnaval] de 1918». La forma de canción con estribillo intercala las dos estrofas a cargo de, probablemente, un solista, con un coro a dos voces dispuestas por tercetas.

Consta participación musical de Vide al año siguiente, junto a Daniel González, en la comparsa Los Marinos de la sociedad deportiva Sporting Club, dirigida por Eligio Rodríguez (curiosamente, los tres llegarían a ostentar en el futuro la dirección artística del Orfeón Unión Orensana), integrada por treinta y cuatro intérpretes.²⁰⁸ No se han encontrado más datos, aunque la correspondencia entre el nombre de ambas agrupaciones evidencia una más que probable errata en la prensa al recoger la efeméride.

Para la edición tan solo fue preciso modificar el c. 13 de la guitarra a la, como fundamental del acorde, al resolver la cadencia desde la dominante.

Morriña. Balada. MV 3:103

Vide compuso esta obra a cuatro voces de hombre, «Feita adrede pr'o Orfeón d'o M.Y.Centro Gallego», en el mes de octubre de 1925, sobre una letra de Ernesto Padín Lorenzo, funcionario de Hacienda que llegaría a ser miembro de la Real Academia Galega. Sus poesías,

²⁰⁷ Ben-Cho-Shey, «O Entroido en Ourense», *La Región*, 20 de febrero de 1969, 6.

²⁰⁸ «Hace 50 años, hace 25 años. 1º de marzo de 1919», *La Región*, 1 de marzo de 1969, 8.

que abordan temas referidos a la emigración, familia, paisajes y apuntes costumbristas, sobre un tono sentimental y elegíaco,²⁰⁹ aparecen publicadas en diferentes periódicos de la época, como *Galicia. Revista Semanal Ilustrada, Órgano de la Colonia Gallega y Sociedades Regionales de Cuba*.²¹⁰

La letra de *Morriña*, recogida en numerosas fuentes y en una amplia horquilla de años, demuestra una popularidad debida tanto a la sencillez de la estrofa (dos seguidillas compuestas) como al interés de la temática (el tópico de la nostalgia del gallego emigrado). Recogida en varias fuentes hemerográficas, el texto no coincide en todas ellas: de hecho, al final del primer verso de la primera estrofa («Cando m'atopo lonxe da miña terra»), aparece modificada «lonxe» por «lexos» y, en la segunda («Cando penso nos bosques, nas carballeiras»), «bosques» por «viñas».²¹¹ No parece existir un criterio único en la elección de estas palabras, toda vez que fuentes más antiguas coinciden con la recogida en la antología *Amores e Dolores*²¹² (cuya primera edición, de 1931, fue prologada por Ramón Otero Pedrayo), difiriendo de otras más modernas. En todo caso, las localizadas y que fueron publicadas en la década de los veinte responden al texto²¹³ empleado por Vide.

Según los informantes, esta obra era muy habitualmente interpretada en Cuba. Aunque en menor cantidad, se detecta su presencia en los programas del Orfeón.²¹⁴ En uno de ellos, consta la obra como dedicada por Vide al, en ese momento, director de la agrupación, Florián Coba, en un festival celebrado en 1928 en los jardines del Posío, que compartieron las tres grandes masas corales de la ciudad: el Orfeón Unión Orensana, Os Enxebres y Coral De Ruada (que, finalmente, no pudo participar por un imprevisto).²¹⁵

²⁰⁹ Ricardo Carballo Calero, *Historia da literatura galega contemporánea (1808-1936)*, 3ª ed. (Vigo: Galaxia, 1981), 564-565.

²¹⁰ «Descripción da xeira de 1938-1940», *Cultura Gallega. La Habana (1936-1940). Facsímile dos anos 1936-1937*, Centro Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia), <http://www.cirp.es/pub/docs/revrec/CulturaGallega.pdf>, 75, 77.

²¹¹ Ernesto Padín, «Morriña», *La Revista Popular*, 1 de septiembre de 1904, 4; «Morriña», *Galicia: revista quincenal*, 25 de julio de 1906, 5; «Morriña», *Mondariz. Suplemento a La Temporada*, 20 de enero de 1922, 867; «Morriña», *El Compostelano*, 17 de junio de 1927, 1 (estas dos últimas, coincidentes con la empleada por Vide).

²¹² Ernesto Padín, *Amores e dolores* 2ª ed. (Madrid: Orna, 1947), 114.

²¹³ «Orense al día, El festival de hoy en el Orfeón», *La Región*, 2 de marzo de 1951, 2.

²¹⁴ AOOU-A; AOOU-B.

²¹⁵ «Los festejos del Corpus», *La Región*, 12 de junio de 1928, 1.

También consta interpretación de «la bonita obra a cuatro voces, música de José F. Vide y letra de Ernesto Padín, titulada *Morriña*» por parte de Os Enxebres,²¹⁶ aunque en ese momento no figura la existencia de una versión para coro mixto (como Coro Gallego, Os Enxebres incorporaría voces de mujer). Curiosamente, en el archivo de García Boente, que ejerció la dirección de Os Enxebres da Troya (es decir, la misma agrupación una vez incorporada a la cultural homónima del barrio *Da Ponte*) entre 1947 y, al menos, 1952, se ha encontrado fuente manuscrita de *Morriña*, para tiples, tenor 1º, barítonos y bajos, si bien coincidente nota a nota con la versión a cuatro voces de hombre de Vide (con lo que supone de distancia entre las dos voces más agudas). Se ignora si esta versión se interpretó en este 1932 pero, en todo caso, su localización en el archivo del director demuestra su interés por la música de Vide y la existencia de colaboración entre Os Enxebres y el compositor, desde antiguo.

También se recoge una interpretación de *Morriña* a cargo de la Schola Cantorum del Seminario Conciliar de San Fernando.²¹⁷ En la visita que el coro ferrolano Ecos d'a terra realizó a Ourense en 1933, interpretó *Morriña*, obviamente como concesión al público por tratarse de un autor de la ciudad.²¹⁸ En pleno régimen franquista, consta ejecución de las Juventudes Católicas de Celanova²¹⁹ y a cargo del coro del colegio de Santa Teresa de Jesús.²²⁰ Todo ello demuestra la representatividad de esta obra y, por su aparición en programas del Orfeón Unión Orensana, la valoración por parte del propio Vide.

Décadas después, el también director del Orfeón Gerardo Salgado Valdés (que estuvo al frente del mismo entre 1978 y 1997), organista de la Catedral de Ourense, profesor en la Escuela Normal de Maestros y catedrático de Música de la Universidad de Vigo (tras aprobar la oposición de Profesores Especiales de Música con el número 1),²²¹ versionó *Morriña* para cuatro voces mixtas y la añadió al repertorio de la agrupación. El estudio de la partitura evidencia que las modificaciones afectan sobre todo a las voces intermedias, que son rehechas por Salgado respetando la armonía, además de a cuestiones menores relacionadas con la

²¹⁶ «El notable coro Os Enxebres dará hoy un concierto en Verín», *La Región*, 6 de septiembre de 1931, 1; «Ourense», *El Pueblo Gallego*, 17 de agosto de 1932, 9.

²¹⁷ «En el Seminario Conciliar. Magnífica velada», *La Región*, 10 de abril de 1934, 1.

²¹⁸ «La gran función de esta noche en el Principal», *La Región*, 29 de abril de 1933, 1.

²¹⁹ «Pregón de los jóvenes de Acción Católica», *La Región*, 9 de noviembre de 1941, 3.

²²⁰ «El colegio de Santa Teresa de Jesús», *La Región*, 22 de abril de 1951, 3.

²²¹ Ministerio de Educación Nacional. Orden de 9 de julio de 1965 por la que se nombran en virtud de oposición varios Profesores Especiales de Música de Escuelas del Magisterio, BOE 180, 29 de julio de 1965.

articulación de las voces y la aplicación del texto íntegro en las voces no melódicas, al adaptar Vide el poema a una menor emisión de notas.²²² La interpretación de la versión a voces mixtas aparece en buen número de programas de la década de los ochenta²²³ correspondientes a actuaciones, a veces, altamente significativas y realizadas fuera de la ciudad (Guimarães, Pamplona, Valladolid...).

Esa misma versión a voces mixtas, elegida como obra de interpretación obligada en numerosos encuentros corales de los organizados por la Federación Coral Galega, hizo de *Morriña* una pieza enormemente popular de nuevo. Incluso figuró, recientemente, en el programa del concierto conmemorativo del centenario de Coral De Ruada, el 27 de junio de 2019, en representación de un Vide que consta como director honorario de la agrupación; la obra fue dirigida por Javier Jurado, uno de los antiguos directores del Coro y autor de esta investigación.

De la representatividad de la obra habla, finalmente, que fuera grabada por la soprano Teté Torre y José Fernández García (hijo de Vide), adaptada por los intérpretes para voz y piano.²²⁴

En cuanto a las fuentes, la autógrafa presente en el archivo del compositor no difiere en nada de la autógrafa registrada en el CEDOA.

De estructura binaria y escrita en la mayor, comienza con un pasaje a boca cerrada (cc. 1-8) que resulta ser, exactamente, el que cierra, con texto, la obra (cc 33-40). Las dos estrofas (cc. 9-32), en la menor, se relacionan con el sentir de la emigración, mientras que la sección de cierre, en el homónimo mayor, se refiere al amor a la «Terra». Sorprende la amplitud vocal empleada en el coro de voces de hombre, desde el mi_1 de los bajos hasta el la_3 de los tenores 1^{os} , nota que, en boca cerrada, abre la obra.

En el archivo del compositor se han encontrado dos fuentes completas, una autógrafa y otra apógrafo, más otra apógrafo a la que le falta la mayor parte del texto; a estas, cabe añadir partes sueltas. Dado que la falta de concordancia entre las fuentes afecta a cuestiones menores

²²² Xoán Antón Vázquez Casas, «Análise musical. Morriña (Balada)», *Coral De Ruada* 11 (2013-2015): 52-56.

²²³ AOOU-A; AOOU-B.

²²⁴ Teté Torre y José Fernández G. Vide, *Doce sono. A nosa lírica*, Edisco XTT-01 MC, 1996, CD.

(ligaduras de expresión y alguna nota a octava alta del original) se tomó la fuente autógrafa tal cual para la edición.

***Serenata de amor.* MV 3:104**

La *Serenata de amor*, escrita para tenor solista y coro de hombres (tenores 1^{os} y 2^{os}, barítonos, bajos) con acompañamiento de estudiantina (mandolinas 1^a y 2^a, laúd o mandola, flauta y guitarra), fue compuesta en enero de 1927 sobre letra de José Álvarez Núñez.

En el archivo familiar se encontraron, además, partes sueltas de tenor, flauta, guitarra y mandolina 2^a. También se encontró una letra mecanografiada sobre papel membreteado idéntica a la presente en la partitura, con algunas palabras remarcadas a mano por Vide. En el membrete se lee «Casteleiro, Vizoso y Cía. S. en C. Lamparilla No. 4 - Habana». Segundo Casteleiro era gerente de una importante empresa mayorista de ferretería, consejero del Banco Español de la Isla de Cuba, tesorero de la Compañía Azucarera Adelaida, vocal de la Compañía Naviera de Cuba, del Casino Español, etc., y un prominente miembro de la colonia española.²²⁵ Quizás el joven Álvarez Núñez trabajara en ese momento en su empresa, ya que el empleo de papel membreteado por alguien ajeno a ella sería extraño. En todo caso, se demuestra la relación entre la letra original del poema y la musicalización de Vide, así como la de los protagonistas de la *Serenata* con el Centro Gallego.

Probablemente, la obra fue publicada por la Casa Martín de La Habana después de 1929, ya que figura como «en preparación» en la contraportada de *Partagás*, editado por la misma firma.

En la menor, tras la introducción instrumental (cc. 1-10), que refleja ideas presentes en la primera sección, entra la primera frase del solista (cc. 11-18), a la que sigue la misma frase en alternancia de tenores 1^{os} acompañados por el resto de voces para su primera semifrase (cc. 19-22) y del solista dialogando con el coro (cc. 23-26) para la segunda. La segunda sección (cc. 27-42), en el homónimo mayor, comparte con la anterior un idéntico tratamiento formal. La coda retoma el cambio de modo al menor para el *da capo* con la segunda letra.

***La tropical. Criolla.* MV 3:105**

Concebida para coro a dos voces (no se especifican tesituras) con acompañamiento de agrupación de pulso y púa (mandolinas 1^a y 2^a, flauta, guitarra), fue compuesta en febrero de

²²⁵ Adolfo Dollero, *Cultura Cubana* (La Habana: Imprenta El siglo XX de Aurelio Miranda, 1916), 444, 468.

1927 sobre letra del poeta caribeño Martín Pizarro, colaborador del semanario *Brisas*,²²⁶ director de la revista cubana *Vida Española* y redactor del periódico *La Lucha*.²²⁷

Probablemente fue publicada por la Casa Martín de La Habana después de 1928, ya que figura como «en preparación» en la contraportada de la publicación del pasodoble *Partagás*. En el archivo familiar se encuentra letra impresa («*La tropical. Criolla*. Letra de Martín Pizarro – Música del Maestro Vide»), que consta de tres vueltas de cuatro estrofas cada una. Aunque Vide solo recoge en la partitura la primera, y de forma exacta a la publicada por este investigador en 2008, las otras dos encajarían a la perfección en la música, por lo que se han añadido a la presente edición.

En el archivo familiar se han encontrado dos fuentes para coro y piano (MV 3:105b), otra (MV 3:105a) para coro y estudiantina (mandolina 1ª y 2ª, flauta, guitarra), otra idéntica, pero sin flauta y una última adaptación para violín 1º, violín B, violonchelo, contrabajo, flauta y clarinete en la; probablemente, esta última versión, más piano conductor (MV 3:105c), corresponda al repertorio de café concierto y fuera arreglada por Vide para interpretarse con alguna de sus orquestinas en los años cuarenta. La reducción para piano y voces se ideó, seguramente, para interpretar con un formato reducido, en el que no contase con estudiantina (idéntico caso del que acontece con la *Serenata romántica*; quizás, como ella, la ejecución estuviera a cargo del Orfeón Unión Orensana, si bien no se han encontrado datos al respecto).

La forma es simple, con una introducción instrumental (cc. 1-14) en la menor relacionada con una primera sección (cc. 15-27) que se repite para la segunda letra. La segunda sección (cc. 28-44), en el homónimo mayor, le sirve como contraste.

En cuanto a las decisiones sobre la edición, se ha considerado lo siguiente.

²²⁶ *Diccionario de la literatura cubana*, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01159629211030412970035/254b.htm>

²²⁷ «La conferencia de doña Carmen de Burgos en el Teatro Nacional», *Diario de la Marina*, 1 de enero de 1926, 24.

Tabla 56. Criterios de edición de *La tropical*

| Observaciones generales | | |
|---|--|---|
| En los cc. 28, 32, 36, la figuración que aparece en el 6/8 responde a dos negras y dos corcheas o bien tres negras. Aunque se podría actualizar a negra, corchea ligada con corchea, negra, se ha respetado la escrita original al entender que refleja un ritmo sincopado. | | |
| Versión para trío vs. Versión para cuarteto (con flauta) | Compás | Observaciones |
| | 14 | Mandolinas, en vez de la-mi + do-la, presentan do-mi-la-mi + mi-do-la”. |
| | 15-16, 24, 26, 41 | Guitarra, acordes a cuatro voces en vez de a tres. |
| | 16 | Mandolinas, en vez de la a unísono, do-mi-la. |
| | 23 y 39 | Guitarra, corcheas en vez de negras. |
| | 26 | Mandolinas, al final del compás no aparece la anacrusa que se dirige a la repetición (se trata de un error). |
| | 26 | Mandolinas y guitarra, acorde en corchea en vez de semicorcheas. |
| | 39 | Coro, silencio de corchea en vez de nota ligada con el compás anterior. |
| | 42 | Mandolinas, en vez de mi-la + do-la, do-la + do-la. |
| Piano/voz | Piano, en la voz del guion y en tamaño pequeño, se han suprimido las indicaciones de 8ª alta, ya que la flauta no llega tan arriba, por lo que se ha considerado un error. | |
| Piano/voz, 2ª versión | 17 | Al final del compás, en vez de dos silencios de corchea aparece la anacrusa de la melodía mi-la. Se ha considerado que es lo correcto, por lo que se ha transcrito así y unificado en la versión para orquestina. |

Serenata romántica. MV 3:106

Esta obra llegó a ser enormemente popular en la Cuba de su época, tal y como refleja la prensa: «El estreno de una serenata de factura musical moderna, entusiasmó a la concurrencia».²²⁸ Compuesta para tenor solista con acompañamiento (mandolinas, laúd, flauta y guitarra), e intervenciones de coro de voces graves (tenores 1º y 2º, barítonos, bajos), la fuente autógrafa de Vide no está datada, si bien todo apunta a que fue creada entre 1925 y 1927, como otras de similares características y teniendo en cuenta las notas de prensa al respecto, que situarían su estreno el Día de Santiago Apóstol de 1927.

La letra es de José Álvarez Núñez, también autor de la de *Serenata de amor*. Aunque no parezca que ninguna de las dos fuera publicada, se han podido consultar varias fuentes del

²²⁸ «Orensanos que triunfan. En una función a beneficio de la Beneficiencia Gallega de La Habana, alcanzó un señalado triunfo el maestro Fernández Vide», *La Región*, 4 de septiembre de 1927, 3.

poema de la primera, presentes tanto en el archivo familiar como en un programa de mano de carnaval.²²⁹ Dos de las copias del archivo familiar están mecanografiadas y son coincidentes, excepto en el primer verso: «Escucha, reina de las sirenas» y «Escucha, reina de los ruiseñores». En la otra fuente, en forma de recorte impreso (aunque de fuente desconocida), se recoge: «Escucha, reina de las sirenas». El programa de mano antedicho opta, también, por esta opción, si bien el verso que comienza «Cansino, errante» ha sido sustituido por «Camino, errante» (podría tratarse de un error de imprenta). Lo que no aparece en ninguna de estas tres fuentes del archivo familiar es la segunda estrofa de la musicalización, sí presente en el programa de mano: «Escucha, reina de la hermosura, las dulces rimas del trovador que, olvidando las amarguras, va por el mundo cantando amor». Dado que esta estrofa la interpreta el coro respondiendo al solista, pudiera ser un mero añadido del propio Vide, sin mayor participación del poeta, dada la similitud de letras y acentuación:

Tabla 57. Comparativa de las dos estrofas de la *Serenata romántica*

| | |
|---|---|
| Escucha, reina de las sirenas, la canción triste del trovador que, olvidando sus propias penas, va por el mundo cantando amor. | Escucha, reina de la hermosura, las dulces rimas del trovador que, olvidando sus amarguras, va por el mundo cantando amor. |
|---|---|

En el archivo familiar aparece una nueva letra, mecanografiada, correspondiente a la voz de tenores 2^{os}, barítonos y bajos de la *Serenata romántica*, bajo el nombre de *Serenata errante*, «Letra de: J. Álvarez Núñez», «Música de: J. Fdez. Vide». Añade: «De la zarzuela en preparación *La alegría del pazo*». Aunque no se ha encontrado dato alguno sobre esta obra, se concluye la existencia de un proyecto para incluir la *Serenata romántica* como parte de un espectáculo dramático de mayores proporciones, o bien que la concepción original de la obra era un número de una zarzuela perdida en la actualidad. En todo caso, resulta extraño que un espectáculo de esas proporciones y apoyo social se concluyera sin ser puesto en escena o, incluso, que como mero proyecto no dejara rastro en la prensa de la época.

Además del texto, en el archivo del compositor se han encontrado varias versiones, una de ellas para voces (tenor solista y coro de hombres a cuatro) y piano (MV 106c), otra para tenor solista y coro (recogiendo solamente la primera voz del coro. MV 3:106b), tenor solista

²²⁹ Carnaval. Rondalla Caballeros de otro siglo de «Sporting Club» Carballiño. 1951 (Programa de mano). Carballiño, 1951.

y mismo tipo de coro más estudiantina (mandolina 1ª y 2ª, laúd, flauta y guitarras, MV 3:106a), además de partes sueltas de tenor 1º (realmente se trata de la parte de solista), coro completo, y papeles sueltos de tenor 1º, 2º, barítono y bajo, más guitarra y laúd.

La versión para voces y piano no está datada, pero todo apunta a una adecuación de la cubana para ser interpretada a su vuelta a Ourense. Probablemente la realizó para el Orfeón Unión Orensana, contando con Enrique Rey como tenor solista.²³⁰ El hecho de que Vide no dispusiera de los instrumentos suficientes en Ourense para interpretar la original de cuerda pulsada parece confirmar esta hipótesis.

Tras la introducción instrumental en sol menor (cc. 1-7), entra el solista con una estrofa derivada de aquella (cc. 8-15). Al igual que acontece en *Serenata de amor*, el coro de hombres a cuatro partes repite la intervención del tenor solista (cc. 16-22). La segunda sección (cc. 23 al final), en el homónimo mayor, alternando con el menor, presenta idéntica idea de diálogo solista-coro sobre estructuras cuadradas.

Serenata de amor, *Serenata romántica* y *La Tropical* debieron ser compuestas para la Sección de Bellas Artes del Muy Ilustre Centro Gallego. Probablemente, en las grandes ocasiones la actuación de la rondalla contaría con la colaboración del Orfeón del Centro Gallego, lo que justifica la aparición exclusiva en ellas de voces de hombre.

Probablemente, el éxito que esta serenata obtuvo en Cuba, y el interés por la música caribeña propio de la Galicia de la época, impulsó el intento de recuperación por parte de Vide, tal y como obró ante otros casos similares. De hecho, la letra aparece en el programa de mano para el carnaval de 1951 en el Sporting Club de Carballiño, con la de la rondalla *Caballeros de otro siglo*, compuesta por Vide sobre letra de Xosé Fariña Jamardo²³¹ (que también sería el autor de la letra de la canción-dúo *Carballiño*, del año 1952). También se empleó, en la comparsa Los Zíngaros, de 1935, en Ribadavia.²³²

²³⁰ Enrique Rey en conversación telefónica con el autor, el 20 de julio de 2008; José Fernández García, en carta al autor, 22 de julio de 1998.

²³¹ El galeguista e investigador Xosé Fariña Jamardo nació en Caldas de Reis (Pontevedra) en 1919. Su obra gira en torno al estudio del rural gallego.

²³² Marcos Gómez Moure, José Luis Chao Rey y Antonio Pérez Mein, *Murgas e canción dos Carnavais de Ribadavia (ata 1936)* (Ourense: Miño, 2012), 35-37, 75-76, 169-173.

En varias ocasiones ha sido interpretada por Enrique Rey como tenor solista, acompañándolo al piano Pepe Vide (hijo del compositor) y el coro de la ONCE de Vigo;²³³ con posterioridad, formó parte del repertorio de la Coral del Liceo, de Ourense.

A yalma triste. MV 3:107

Composición a cuatro voces de hombre, datada en octubre de 1930, sobre letra de Carmiña Prieto Rouco (1901-1977), poeta y dramaturga de Vilalba (Lugo) que colaboró con la revista *Cultura Gallega* de La Habana. Parece que Vide no estaba muy satisfecho de la línea melódica de la obra, por tener cierta similitud con el inicio de la popular *Morriña*. Consta en prensa como estrenada el día 17 de mayo de 1931 en La Habana.²³⁴

En el archivo del compositor se ha encontrado fuente autógrafa a cuatro voces de hombre (MV 3: 107a). Esta copia incluye en una página otra pieza, en la que hay anotación autógrafa: «Para la comedia *Noblezas* de José Álvarez Núñez». Teniendo en cuenta la relación que mantuvo Vide con Álvarez Núñez en La Habana, además de estar escrita para voces de hombres y datada en 1930, se considera que esta es la obra original. También se ha encontrado manuscrito a cuatro voces en tres pautas y sin letra, además de otro apógrafo a cuatro pautas sellada en primera página por «David Rodríguez. Profesor de música. Orense» (director de la agrupación) y en la última por el «Coro Gallego Os Enxebres», junto al que aparece escrita a mano la leyenda «Copia de Alemundo V. García. Orense 23-7-946»; podría tratarse de Alemundo Vidal, directivo de la agrupación.²³⁵

Se ha encontrado autógrafo de la misma obra para coro mixto a seis voces (MV 3:107b), además de partes sueltas, correspondientes a diferentes grafías, de tenor 1º (dos copias con grafías de Enrique Rey, una de ellas firmada por él, y otra autógrafa), tenor 2º (autégrafa y manuscrita), barítono (dos manuscritas y otra firmada por Enrique Rey), bajo (manuscrita, con la leyenda «Orense [sic] 19 de noviembre 1953»), triples 1^{as} (dos autógrafas), 2^{as} y 3^{as} (autégrafa), 3^{as} (autégrafa, en la que consta el término «Barítono» casi borrado, en la tonalidad de la menor, que no corresponde) y «triples (niños)» (autégrafa); dado que estas partes no corresponden a la versión para coro mixto, de la que parecen ampliación, se han añadido a aquella dando lugar a una nueva versión (MV 3:107c). Básicamente, los niños se mantienen

²³³ Enrique Rey, en conversación telefónica con el autor, en fecha sin determinar; José Fernández García, en carta al autor, 22 de julio de 1998.

²³⁴ «Programa de la velada del Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 16 de mayo de 1931, 15.

²³⁵ «El Coro Gallego Os Enxebres», *El Pueblo Gallego*, 1 de marzo de 1931, 11.

como segunda voz de tiple, mientras que las tiples 1^{as} doblan ocasionalmente a los tenores 1^{os}, lo que obliga a tiples 1^{as}, 2^{as} y 3^{as} a intercambiarse alternativamente. Además, se ha modificado la línea del barítono en los compases 8 y 12, ya que en todas sus partes sueltas realizaban el movimiento fa-sol-fa (dos corcheas seguidas de blanca) en vez de la negra y blanca fa de la versión a seis voces mixtas (en el compás 8, coincidente en notas con la introducida tiple 3^a).

The image displays two pages of handwritten musical notation for the piece 'A yalma triste'. The score is written in a single system with five staves: Tiples (Tiple 1, 2, 3), Tenores (Tenor 1, 2), Barítono, and Bajo. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one sharp (F#). The score includes lyrics in Spanish and various musical markings such as 'dimin.' and 'ap.'. Annotations in red and blue highlight specific vocal lines and triplet patterns. The first page shows the beginning of the piece, with the Tiple 3^a part starting with 'mi re'. The second page continues the vocal parts, with the Tiple 3^a part starting with 'fa sol fa fa'. The lyrics are: 'So a gal ma tris te so a gal ma tris te jah! So a galma tris te so a galma tris te jah'. The score is annotated with 'tiple 3^a "mi re"', 'tiple 3^a "fa sol fa fa"', 'tiple 2^a "fa sol fa + fa ligada"', and 'tiple 1^a (a contratiempo)'. The tempo is marked 'Andante' and 'dimin.'.

Fig. 109. Comparación entre fuentes a voces mixtas de *A yalma triste*

En cuanto a la versión para coro mixto a seis voces, según consta en el autógrafo habría sido compuesta en octubre de 1930, si bien la elección de la agrupación parece contradecir la fecha, ya que Vide no contaba con voces femeninas en el Orfeón del Centro Gallego de La Habana, donde trabajaba en ese momento. De hecho, todas las obras del período cubano están concebidas para cuatro voces de hombre; además, Vide no comenzaría a componer habitualmente para agrupaciones de voces mixtas hasta tiempo después y ya en Ourense, cuando, a partir de 1952, el Orfeón Unión Orensana incorporó voces de mujer. Dado que hay otros precedentes de obras compuestas inicialmente para coro de hombres que fueron transcritas con posterioridad conservando en la portada la fecha de la composición original (a partir de *Saudade*, escogida como composición libre para participar en el Concurso de Orfeones de Lugo de 1952), podría tratarse de una adaptación realizada en los años cincuenta desde el original para cuatro voces de hombre. Aparece mención a la obra «a voces mixtas» en el concierto de la festividad de Santa Cecilia de 1953, lo que parece confirmar esta teoría.²³⁶

Sin embargo, aparece un dato de su interpretación en «coro mixto a cinco voces» en 1934, a cargo del Orfeón Martín Mouriño, en el festival que, con motivo de su onomástica, organizaron los alumnos de Ángel Martín Mouriño,²³⁷ militar y propietario de la academia Martín Mouriño,²³⁸ No se han encontrado más referencias a la agrupación, probablemente creada para la ocasión. Quizás lo fuera por el sencillo procedimiento de doblar con mujeres la voz de los tenores 1^{os}, o puede que se refiera a la versión mixta a seis voces. Si así fuera, es más que probable que la interpretada en 1953 fuera la versión con tres sopranos y niños, por coincidir la fecha con la recogida en la parte manuscrita de bajo (19 de noviembre de ese año).

El análisis de piezas similares arregladas desde cuatro voces de hombre a coro mixto demuestra que Vide solía mantener el tenor 1^o de la obra original para voces de hombre compartiendo con la soprano la línea melódica, bien dobladas a la octava o bien dispuestas en una textura polifónica, en la que las voces femeninas entraban imitando a las de los hombres; en los cambios de sección podía alterar esta disposición con vistas a otorgar variedad y significar la forma. La *mezzo* era compuesta como segunda voz de la soprano (Vide siempre denominaba las voces femeninas como tiples, diferenciando en ellas primeras y segundas),

²³⁶ «La fiesta de Santa Cecilia en Orense. Brillantes actos conmemorativos del Orfeón», *La Región*, 24 de noviembre de 1953, 2.

²³⁷ «Ourense», *El Pueblo Gallego*, 1 de marzo de 1934, 10; «En el teatro Principal», *La Región*, 1 de marzo de 1934, 3.

²³⁸ «Nuestros centros de enseñanza. Academia Martín Mouriño», *La Zarpa*, 29 de septiembre de 1929, 5.

manteniendo intervalos de terceras mayoritariamente, o bien otras consonancias, evitando notas extrañas al acorde. Barítono y bajo compartían la base armónica, octavando o buscando intervalos consonantes, partiendo de la armonía y del movimiento original del bajo. El tenor 2º de la transcripción para voces mixtas experimentaba muy poca variación desde la concepción original para coro de hombres. En conjunto, se observa que trataba la agrupación dos a dos (triples 1^{as} y 2^{as}, tenores 1^{os} y 2^{os}, más barítonos y bajos), evitando monotonía en el movimiento interno de los *bicinia* a través de pequeñas modificaciones rítmicas.

En forma de canción binaria, en si bemol menor y en tres por cuatro, comienza con una introducción a boca cerrada (cc. 1-4). Las diferentes estrofas (cc. 5-12, que repite), comparten un mismo estribillo (cc. 13-20) que contiene la introducción (cc. 17-20), esta vez con letra. En la original, la extensión vocal de la agrupación discurre entre fa₂ y sol bemol₃, mientras que en la versión a coro mixto a seis voces lo hace entre fa₂ y mi₄.

Para establecer la versión definitiva a tres voces iguales (MV3:107d) y considerar la aportación de la de Os Enxebres para la edición de la original a cuatro voces, se ha tenido en cuenta:

Tabla 58. Criterios de edición de *A yalma triste*

| | Compás | Observaciones |
|--|---------|---|
| Versión a tres voces | | Hubo que encajar la letra, ya que no la presentaba. |
| | 13-16 | En el 2º pentagrama se había añadido una 3ª, voz más grave, con otra grafía, que se ha excluido. |
| Versión a cuatro voces de Os Enxebres | 13 y 15 | El tenor 2º entra a contratiempo (con los barítonos), después de un silencio de corchea, mientras que en la versión a cuatro voces considerada obra original lo hace a tiempo con el tenor 1º. |
| Versión a cuatro voces considerada obra original | 8 y 12 | Comparando con la versión de coro mixto, en esta versión, y en la de Os Enxebres, el barítono realiza una bordadura fa-sol-fa en vez de fa negra-fa blanca. Como cuadra en las dos versiones, se ha dejado la bordadura. |
| | 13 y 15 | Aparece borrado por el propio Vide el silencio (comentado en la versión de Os Enxebres). Por tanto, se ha decidido dejar la entrada del tenor 2º a tiempo con el 1º y respetar el contratiempo de los barítonos, tras su silencio de negra. |

Alaláas. MV 3:108

Se trata de otra obra a cuatro voces de hombre, de las compuestas para el Orfeón del Centro Gallego de La Habana, en el año 1930 (no consta mes). Se encuentran en el folclore letras similares a las presentes en la primera²³⁹ y segunda²⁴⁰ estrofa. A pesar de la indicación «Lento» presente en *Alaláas*, la estructura y la melodía son populares y responde al género de una foliada que, como derivados de las jotas, popularizaron los coros gallegos.

En el archivo del compositor se han encontrado dos copias: una de ellas, a cuatro voces iguales, se encuentra en el mismo pliego que *Miña nai!*, lo que hace pensar en una interpretación conjunta, considerando que comparten centro tonal (la). La otra es un guion pianístico y sin letra, que comparte con la anterior la sucesión *Alaláa-Miña nai!*

En forma de canción con estribillo, la estrofa, en la menor y seis por ocho (cc. 1-15), desarrolla las dos coplas entre las que se intercala un estribillo en el homónimo mayor y dos por cuatro (cc. 16-23). La extensión vocal de la agrupación no es demasiado amplia, entre la₂ y mi₃.

Miña nai! Doóra. MV 3:109

Se trata de una obra para cuatro voces de hombre (MV 3:109a), de las compuestas en 1930 en La Habana sobre temática gallega. Se encontraron letras similares a las empleadas en la primera²⁴¹ y segunda²⁴² estrofa. Comparte una serie de características con *Alaláas*: ambas poseen letra popular muy reconocible, movimiento lento, igual apertura anacrúsica sobre salto de 4ª con movimiento hacia la mediante (a través de nota de paso o directo, respectivamente), e idéntica tonalidad de la (*Alaláas* con la estrofa en menor y el estribillo en mayor, y *Miña nai* sobre el mayor con el sexto grado rebajado). Dada la existencia de las fuentes autógrafas antedichas en las que aparecen ambas seguidas, compartiendo la portada de *Alaláas* (transcritas seguidas en el pliego de tal forma que facilita el pase de página), podrían haber sido consideradas en algún momento como una obra conjunta o, más bien, como unidad escénica en los programas de concierto, por la temática. Como era de esperar, también fue interpretada

²³⁹ Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero Gallego* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1973), 1:120; Ramón Cabanillas, *Cancioneiro popular galego* (Vigo: Galaxia, 1995), 141.

²⁴⁰ Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero Gallego* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1973), 1:38.

²⁴¹ *Ibid.*, 1:43.

²⁴² *Ibid.*, 1:56, 61.

como obra independiente por el Orfeón Unión Orensana, previamente a la incorporación de voces femeninas.²⁴³

En el archivo del compositor se ha encontrado copia autógrafa de *Miña nai!*, además de apógrafa firmada por «Pareja». Las partes sueltas, manuscritas y autógrafas, cubren las cuatro voces. En las de tenor 1º aparece, inmediatamente, la obra *Salayos*, lo que podría hacer pensar en una interpretación conjunta de *Alaláas-Miña nai!-Salayos*, con o sin solución de continuidad, dado que comparten centro tonal y temática. Quizás fueran interpretadas por el Coro Típico, en lugar de por el Orfeón, o por ambos; en caso de que integraran el repertorio del Coro, los tenores 1ºs serían doblados por las mujeres a octava, práctica habitual en este tipo de agrupaciones.

Formó parte del repertorio de la soprano orensana Teté Torre acompañada al piano por Pepe Vide, por ser obra muy del gusto de la cantante. Para estas ocasiones el movimiento de las voces inferiores del original coral era asumido por el piano, desplegándolo abriendo los acordes (la versión corresponde a los intérpretes, no al compositor).

A pesar de la selección para coro de hombres, la obra podría funcionar perfectamente en una agrupación de voces mixtas sin tener que realizar ninguna adaptación. Es más, si no fuese por el hecho de las claves empleadas, la indicación de tesitura de hombre delante de cada pauta y la fecha de composición, todo apuntaría a una obra concebida para coro mixto.

Una vez más, Vide deja a un lado la escritura de las voces de tenor en su verdadera tesitura, y las coloca en octava baja (tal y como deberían sonar), motivando así los cruces que tú comentas. Mi padre, como en otras muchas ocasiones, ha colocado las voces partiendo de un acorde que podríamos denominar «pianístico».²⁴⁴

Existe transcripción a tres voces iguales de la obra (MV 3:109b), eliminando la voz de los tenores 2ºs, transcrita en tres claves de sol. Aunque sin datar, podría tratarse de una versión para el Coro de Amigos que el compositor mantuvo tras su marcha del Orfeón Unión Orensana, ya que era habitual que cantasen a tres voces. En forma de canción estrófica y en la mayor con el sexto grado rebajado, la tesitura no es tan amplia como en otras formaciones, extendiéndose de la₂ a fa₃.

²⁴³ «Orense al día, El festival de hoy en el Orfeón», *La Región*, 2 de marzo de 1951, 2.

²⁴⁴ José Fernández García, en carta al autor, 18 de agosto de 1999.

Saudade. MV 3:110

Compuesta en julio de 1930 para el Orfeón del Centro Gallego de La Habana, sobre letra de Antonio Noriega Varela (Mondoñedo 1869-Viveiro 1947). El poeta ingresó joven en el Seminario, en el que recibió una formación humanística que le facilitó dedicarse a la enseñanza cuando abandonó los estudios eclesiásticos. Sus intereses se orientaron hacia el habla popular (refranes, adivinanzas), así como hacia el paisaje de la montaña lucense.²⁴⁵ Su trabajo como maestro en Foz (Lugo) lo puso en contacto con Antón Villar Ponte, fundador de las Irmandades da Fala, con el que colaboró en la publicación local *¡Guau... guau!* junto a Camilo Cela (padre de Camilo José Cela). Tres años después consiguió destino en Trasalba, donde experimentó la influencia de Ramon Otero Pedrayo, incorporándose a la Xeración Nós.²⁴⁶

Saudade (1930),²⁴⁷ tal y como su nombre sugiere, aborda la temática de la nostalgia por la «Terra». El sentimiento de *saudade* (o *Saudade*, con mayúscula) y su vivencia comparativa Galicia-Portugal ha sido ampliamente estudiado;²⁴⁸ Precisamente, el poema incide en esa dualidad («Portugal di que é súa, pero é galega»). La *saudade*, junto a la *morriña*, forman parte del tópico de la emigración, por lo que no es de extrañar que ambas temáticas dieran lugar a sendas piezas, asociadas a su correspondiente título, compuestas por un Vide emigrado. Según parece, el compositor sentía predilección por este poeta,²⁴⁹ lo cual no es de extrañar si se considera su interés por el costumbrismo y el ruralismo, heredado de las figuras poéticas del XIX.

En la musicalización, el poema apenas presenta variaciones: en la cuarta estrofa, Vide modifica el original «mentres a festexo eu» a «mentra-la festexo eu», ya que esta segunda forma del artículo favorece el canto; en la quinta, modifica «e us penedos, us pinares» a «i os penedos, i os pinares», por motivos de métrica y colocación de la voz. Los cambios son poco perceptibles, a pesar de la dificultad del poema, complejidad que se hace patente al ser musicado.

²⁴⁵ Francisco Fernández del Riego, *Antoloxía de poesía galega. Do dezanove aos continuadores* (Vigo: Galaxia, 1995), 23.

²⁴⁶ «Noriega Varela, Antonio, 1869-1947», *Nós*, <https://revistanos.galiciiana.gal/es/recurso/noriega-varela-antonio/3b9cd07a-8dc2-41a1-8df8-34b4a373f7db>

²⁴⁷ Antonio Noriega Varela, *Do Ermo* (Vigo: Galaxia, 1995), 123-124.

²⁴⁸ Ramón Piñeiro, *Filosofía da saudade* (Vigo: Galaxia, 1995); Juan Miguel Ribera Llopis, *Contribución al estudio de las relaciones literarias luso-galaicas (1900-1939)* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1983).

²⁴⁹ Antonio Fernández García, en conversación con el autor, 5 de septiembre de 2018.

Se encuentran referencias de su interpretación a cinco voces mixtas,²⁵⁰ hecho que podría ser entendido como un error o bien una adaptación tomando la original a cuatro voces iguales y doblando las mujeres el primer tenor a la octava. Según los programas de concierto del Orfeón era obra habitual en el repertorio también en la época previa a la inclusión de voces femeninas en la agrupación.²⁵¹ Precisamente, cuando en el año 1952 el Orfeón participó en el Certamen de Orfeones en Lugo, para el que precisaron voces femeninas (por incluir como obra obligada *O sacrum convivum* de Tomás Luis de Victoria), Vide adoptó la obra para seis voces mixtas, lo que demuestra su preferencia por ella; para la adaptación, respetó la composición original a cuatro voces de hombre, añadiendo dos de mujer y empleando indistintamente para la línea melódica principal los tenores 1^{os} (como en la versión original) y las sopranos.

Partiendo de esta forma de adaptación, resulta sencillo explicar el porqué de los *divisis* en las voces de las obras de esta época (teniendo presente que esa división ya era usual en las compuestas para coro de hombres), así como la presencia de pasajes doblados a octava, características muy perceptibles en *A yalma triste*, en la grandiosa *Salve, Rosalía*, así como en la más sencilla armonización del *Canto de arrieiro*.

La soprano Teté Torre corroboró el origen de la versión para voces mixtas al afirmar que la adaptación de *Saudade* para coro a seis voces fue realizada en el año 1952, como pieza de libre elección para el Certamen de Orfeones de Lugo. Precisamente, en el montaje de la obra, la cantante recuerda la visita de Antonio Jaunsarás, compositor, canónigo y organista de la catedral entre 1919 y 1957, que llegó a dirigirla en el ensayo con el beneplácito de Vide.²⁵²

En el archivo del compositor se ha encontrado fuente autógrafa a cuatro voces de hombre (MV 110a), más apógrafa a seis voces mixtas (MV 3:110b) firmada por el maestro «Pareja» y con sello del «Orfeón Unión Orensana. Orense», además de partes completas de cada voz, autógrafas, apógrafas (Pareja) y manuscritas, de ambas versiones.

El poema, compuesto por cinco cuartetos octosílabos, da lugar a una musicalización libre por secciones relacionada más con la temática de cada una que con la forma musical, que,

²⁵⁰ «La Provincia. Actuación de Os Enxebres da Troya en Monforte», *El Progreso*, 14 de diciembre de 1948, 2; «Hoy, en el Losada, actuación de Os Enxebres de [sic] Troya», *El Pueblo Gallego*, 6 de marzo de 1948, 2.

²⁵¹ «El Orfeón Unión Orensana. - Ante la festividad de Santa Cecilia», *El Pueblo Gallego*, 15 de noviembre de 1951, 2; «El Noticiero. El Orfeón ante la festividad de Santa Cecilia», *La Región*; 15 de noviembre de 1951, 2; «El acto del domingo en el Orfeón. Fue nombrado presidente de honor el Excmo. Sr. Gobernador civil», *La Región*, 4 de diciembre de 1951, 4.

²⁵² Teté Torre, en conversación telefónica con el autor, 21 de julio de 2009.

considerando el texto, debería ser estrófica. Para la primera (cc. 1-16), Vide escoge la tonalidad de la mayor y el compás binario simple, para cambiar de modo en la segunda (cc. 17-39), que asume un tratamiento imitativo entre las dos voces graves, barítonos y bajos, con tenores 1^{os} y 2^{os}. La tercera (cc. 40-52), de carácter homofónico, discurre en el relativo del homónimo (do mayor) y en compás ternario simple; modulando de nuevo al homónimo menor manteniendo la dominante casi a lo largo de toda la cuarta estrofa (cc. 53-64), de carácter más polifónico. La quinta (cc. 65-81) recupera la tonalidad principal y un carácter más vertical, sobre el contracanto de los barítonos, cerrando la repetición de la primera sección (cc. 82-97). La tesitura discurre entre mi₂ y sol₃ en la versión de voces graves y mi₂ y fa₄ en la de coro mixto.

En la edición de las versiones, se tuvo en cuenta:

Tabla 59. Criterios de edición de *Saudade*

| | Compás | Observaciones |
|------------------------|---------|--|
| Versión a cinco voces | 6 | Tiples, 2 ^a voz: al final del compás, dos corcheas en vez de una negra debido a la presencia de dos sílabas. |
| | 34 | Tiples, 2 ^a voz: dos negras en vez de una blanca debido a la presencia de dos sílabas. |
| | 11 | Tenores 1 ^{os} : la segunda nota debe ser do# en vez de si, ya que la armonía es de la mayor. |
| Versión a cuatro voces | 16 y 97 | Tenores 2 ^{os} : aunque extraña el mi en vez de la, seguramente cambia alguna armonía por haber menos voces (excepción de la resolución de sensible habitual en los corales de Bach). |

Salayos. MV 3:111

Compuesta en marzo de 1932 para cuatro voces de hombre, podría corresponder al repertorio creado para el Orfeón del Centro Gallego (el Coro Típico incluía voces de mujer). La letra recurre al tópico del emigrado («Anduriñas que voades car'a terra onde nacín, xa que quedo no desterro acordádevos de min, que morro de soedades. Miña terra, miña terra, miña terra i eu aquí, anxos do ceo levaime á terra donde nacín, que as anduriñas voaron e solo quedeime aquí»).

En alguna parte suelta de tenor 1^o aparece transcrita a continuación de *Miña nai!*, lo que sugiere una interpretación seguida de ambas, tal y como se daba en *Alaláas-Miña nai!* Como en este caso, coincide entre ambas la tonalidad de la mayor (tanto en *Salayos* como en *Miña nai!* con el sexto grado rebajado).

Cabe la posibilidad de que las tres obras basadas en el folclore, *Alaláas*, *Miña nai!* y *Salayos*, fueran interpretadas con el Coro Típico, doblando los tenores 1^{os} con voces de mujer a la octava (siguiendo una práctica habitual en estas agrupaciones, ya comentada). De hecho, la partitura presente en el archivo del compositor comparte pliego con copia de una versión (reducida) de la *Escena bailable*, obra inequívocamente propia del coro gallego, lo que parece apuntar en dicha dirección. A pesar de esto, en todas ellas se indican tesituras correspondientes a una formación de voces graves únicamente, sin una aportación de voz aguda de mujer que, quizás, se diera por sobreentendida considerando la agrupación a la que iba destinada.

En forma de canción estrófica, comienza un tenor 1^o solista, que da paso a la entrada del coro en tratamiento homofónico, salvo alguna entrada alternada de las voces agudas seguidas de las graves. El tratamiento musical de esta obra, como de *Alaláas* y *Miña nai!* dista de la complejidad de otras, lo que parece reafirmar la teoría de que se interpretase con el Coro Típico. La tesitura entre voces, mi₂-fa₃, parece confirmar la hipótesis.

***Canto de arrieiro*. MV 3:112**

El *Canto de arrieiro*, datado en Ourense en septiembre de 1932, está compuesta para coro mixto a seis voces sobre una letra popular alusiva a la provincia: «O cantar do arrieiro, é un cantar moi baixiño, cántanno en Ribadavia, resoa no Carballiño».²⁵³ Dado que Vide emprendió el viaje de vuelta a España en el mes de julio, llevaría poco tiempo establecido en Ourense.

Aunque pueda extrañar la musicalización a seis voces mixtas (el Orfeón Unión Orensana, que dirigía en 1933,²⁵⁴ solo incluía hombres), Vide reforzó la formación con mujeres para un festival en el que, además, se puso en escena la zarzuela *Proba d'amor*.²⁵⁵

Al igual que acontece en el caso de *A yalma triste*, consta interpretación en 1934 por «coro mixto a cinco voces», a cargo del Orfeón Martín Mouriño.²⁵⁶ Al año siguiente aparece «a cuatro voces», sin especificar tipo de formación, a cargo de Os Enxebres, dirigido por su compañero David Rodríguez.²⁵⁷ Se encuentra una nueva interpretación, ya en los años cuarenta,

²⁵³ Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero gallego* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1973), 1:123.

²⁵⁴ Arturo Rodríguez, «El Orfeón en el Principal», *La Región*, 14 de abril de 1933, 6.

²⁵⁵ «Orense», *El Pueblo Gallego*, 12 de abril de 1933, 8.

²⁵⁶ *Ibíd.*, 1 de marzo de 1934, 10; «En el teatro Principal», *La Región*, 1 de marzo de 1934, 3.

²⁵⁷ «Cruz Roja Española», *La Región*, 9 de mayo de 1935, 3.

a cargo de Coral De Ruada.²⁵⁸ Si en ambos casos se trata de la misma versión, la información de prensa parece reducir el *divisi* de las mujeres a una única voz. Probablemente las diferentes noticias se refieran a la misma obra a seis voces (dos de mujer y cuatro de hombre), aunque sería factible suprimir la de las segundas sin que la obra se viera altamente afectada.

En el archivo del compositor se han localizado dos fuentes autógrafas, más partes sueltas manuscritas de tiples (a dos), tenores 1^{os}, 2^{os}, barítonos y bajos. Además, se ha encontrado copia de la melodía de la pieza popular, ya estudiada y reproducida en el repertorio para coro gallego. De las dos fuentes autógrafas, una está escrita en papel pautado más amplio y con más cuidado y parece corresponder a una grafía posterior; tras el análisis y comparación de ambas fuentes autógrafas, se ha tomado este como la fuente definitiva, quizás producto de una revisión posterior.

La musicalización de la única estrofa popular se realiza modificando el tratamiento entre secciones. A lo largo de toda la pieza, los cambios de compás de binario a ternario simple evocan los ritmos libres propios de los cantos de *arrieiro* y de los alalás. La primera sección (cc. 1-12), en si bemol mayor con el sexto y séptimo grados rebajados, respeta fielmente la melodía popular. La segunda (cc. 13-58), sobre la misma letra, se produce en el homónimo menor del principal, asumiendo un carácter polifónico en el que las tiples son imitadas por los tenores 1^{os} y, a continuación, invierten los papeles. La repetición variada de la primera sección (cc. 59-69), cierra la obra.

En el tratamiento de las voces mixtas se observa el empleo de una práctica habitual en el estilo de Vide: alternar secciones o amplios pasajes homofónicos con otros polifónicos, contrastando las voces agudas de mujeres u hombres entre sí. Sin embargo, en el caso de arreglos de piezas originalmente concebidas a cuatro voces de hombre, son las voces de mujer las que se supeditan a la textura (probablemente debido a la dificultad de modificar el movimiento memorizado previamente por los hombres), mientras que en esta pieza, original para voces mixtas, la paridad en dicho tratamiento de las voces agudas se hace más patente. La tesitura discurre entre fa₂-sol bemol₄.

²⁵⁸ «En homenaje a “Lameiro”. Interesante conferencia de dos Alfonso Carballo en el Liceo Recreo», *La Región*, 4 de marzo de 1943, 4.

En cuanto a la edición de la obra, se ha partido de procurar una mayor densidad sonora como principio y favorecer la textura. Por ello, se han tomado en consideración los siguientes aspectos:

Tabla 60. Criterios de edición de *Canto de arrieiro*

| Observaciones generales | |
|--|--|
| Se han eliminado todas las ligaduras de expresión, evitando conflictos con las ligaduras silábicas (extensible a las demás obras corales). | |
| Compás | Observaciones |
| 7 y 64 | En ambas fuentes, la última nota de los tenores 2 ^{os} debería ser si bemol para mantener el movimiento por terceras con el tenor 1 ^o . |
| Observaciones en la fuente considerada previa que difieren de la definitiva | |
| 10 y 67 | Tiples, la segunda voz empieza con una negra do, mientras que en la otra fuente aparecen dos corcheas do-la. Dejado con dos corcheas. |
| 25 en adelante | Tiples a una voz, mientras que en la otra fuente aparece a dos por terceras. Dejado a 2. |
| 44 | Tiples, la segunda voz empieza en este compás, mientras que en la otra versión lo hace en el siguiente. Dejado según esta (empieza en el 44). |
| 58 en adelante | Tiples a una voz, mientras que en la otra versión lo hacen a dos en octavas. Dejado a dos. |
| 31 | Tenor 2 ^o , presenta dos negras en vez de una blanca, ya que adelanta la última sílaba. Dejado como blanca, igual que el barítono. |
| 33 y 55 en adelante | Tenor 2 ^o , aparece como B.C., aunque la línea melódica es casi idéntica. Dejado con letra, igual que el barítono, como en la fuente definitiva. |
| 5 y 62 | Barítono, la 3 ^a nota es negra en vez de dos corcheas; en el c. 5 se edita como dos corcheas, ya que le corresponden dos sílabas, mientras que en el c. 62 se ha tomado negra (tal y como está escrito, al responder al texto «cán-tan-no en Ri-ba...» y «Cán-tan-n en Ri-ba...» respectivamente). La penúltima nota aparece como fa en vez de mi bemol. Dejado el mi bemol, como en la otra versión, por cuestiones armónicas. |
| 7 y 64 | Barítono, dos negras en vez de cuatro corcheas. Dejado con cuatro corcheas. |
| 9 y 66 | Barítono, la última nota es negra fa en vez de dos corcheas mi bemol-fa. |
| 27-28 | Barítono, presente un la blanca que se mantiene en el 28. Debe ser la-fa negra con puntillo y corchea, que se mantiene en el 28 en fa, probablemente para evitar quintas paralelas con soprano y tenor 1 ^o (la-fa-fa). |
| 33 y 55, en adelante | Barítono, aparece como B.C. en vez de con letra. Se considera innecesario, ya que discurre con la misma figuración rítmica que el tenor 2 ^o , por lo que se le ha añadido. |
| 19-21 | Bajo, <i>div.</i> en octava. Dado que parece estar algo atenuado (como añadido posterior o, quizás, intento de borrado) se ha dejado a una voz en el fa grave. |
| 25-26 | Bajo, difieren ambas fuentes: fa-fa-mi-re-si en vez de fa-re-do-si-mi. La observación de la grafía de este último movimiento, correspondiente a la versión considerada revisada, evidencia que el compositor borró y corrigió el movimiento fa-fa-mi-re-si a fa-re-do-si-mi, por lo que se ha tomado este como definitivo. |

| | |
|---------|---|
| 27-28 | Bajo, como consecuencia de lo anterior, el fa en octava grave es realmente en cuarta línea. |
| 33 y 55 | Bajo, aparece como «Oh!» en vez de con letra. |

Comparsa Los Cosacos. MV 3:113

Se trata de música para la comparsa de carnaval Los Cosacos, de Ribadavia (Ourense), compuesta en 1934 para dos violines, dos flautas, guitarras y dos voces, según partes sueltas correspondientes a la mazurca encontradas en el archivo del compositor. En forma de «pasarrúas, vals e mazurka con música de José Fernández Vide e letra de Braulio Iglesias Lorenzo», el programa de mano publicado recoge la letra del vals, mazurka (señalando en ambas a Vide como autor de la música) y jota (esta con música de Portabales). En el mismo libro se ha localizado la partitura para voz con reducción pianística y a una sola voz editada informáticamente, que incluye el pasodoble instrumental, el vals y la mazurka, además de foto de la agrupación en la que se observan bandurrias, guitarras y violines.²⁵⁹ Aunque a pie de la partitura del pasodoble los autores señalan que «esta obra tocábana Los Cosacos polas rúas. Non tiña letra. Non coñecemos o autor», se trata del pasodoble *Pasa la tuna*, originario de la zarzuela *Miñatos de vran*, aprovechado por Vide para la ocasión. La transcripción para piano es obra de uno de los autores, Marcos Gómez, quien partió de un manuscrito previo para piano y voz de los años ochenta.²⁶⁰

Además, Vide prestó su música a otra comparsa de carnaval de Ribadavia, Los Zíngaros,²⁶¹ que actuaron también en Ourense y Vigo. Consta interpretación del «*Vals y Serenata romántica* de José Fernández Vide». La letra del vals recogida en los programas de mano²⁶² no corresponde a ninguna partitura encontrada, por lo que no ha sido posible editar la pieza; en cuanto a la *Serenata romántica*, su empleo, una vez más, es muestra de la alta consideración de la que gozaba la pieza para el compositor.

²⁵⁹ Marcos Gómez Moure, Antonio Pérez Mein y José Luis Chao Rey, *Murgas e canción dos Carnavais de Ribadavia (ata 1936)* (Ourense: Miño, 2012), 30-32, 66-67, 138-142.

²⁶⁰ Marcos Gómez Moure, en mensaje de Messenger al autor, 11 de septiembre de 2021.

²⁶¹ «Los zíngaros», *La Región*, 2 de marzo de 1935, 3.

²⁶² Marcos Gómez Moure, José Luis Chao Rey y Antonio Pérez Mein, *Murgas e canción dos Carnavais de Ribadavia (ata 1936)* (Ourense: Miño, 2012), 35-37, 75-76.

Panadeiriñas de Cea. Alalá. MV 3:114

Obra a cuatro voces (no especifica tesituras) compuesta en septiembre de 1944 sobre una letra y música popular. Dedicada «a Luís Couto, Dr. Rodríguez Portugal, y enxebrísimos amigos d'a Troya», haciendo referencia a directivos de la agrupación Os Enxebres da Troya. Aparecen noticias sobre la integración del coro Os Enxebres en la Troya en 1947,²⁶³ pero, considerando la dedicatoria, la integración debió producirse con anterioridad. Esa misma noticia trata de la reorganización de la rondalla de La Troya, una de las agrupaciones de pulso y púa existentes en la ciudad desde inicios de la década de los veinte. El compositor se refiere a que está componiendo para los de La Troya «una canción titulada *Canto das panadeiras de Cea*», en mayo de 1948, es decir, de forma posterior a la fecha de la portada.²⁶⁴

En lo que se refiere a los dedicatarios, ambos desarrollaron un importante papel en la reorganización de Os Enxebres tras su disolución en 1936, así como en su integración en la Sociedad Artística La Troya. El doctor Rodríguez Portugal, nombrado presidente de la agrupación, era uno de los dos médicos que consultaban en el barrio *da Ponte*, quien, además, se hizo cargo de los gastos de vestuario e instrumentos de la nueva formación Os Enxebres da Troya. Luis Couto ostentaba la presidencia de la Sociedad en el momento de la integración.²⁶⁵

Una fuente con la melodía y su letra ha sido localizada en los archivos del compositor, lo que relaciona la obra con el repertorio del Coro Típico que dirigió en el Centro Gallego de La Habana; por ello, ha sido estudiada y reproducida en el apartado dedicado al repertorio para coro gallego.

Consta actuación en la que se interpreta «*Panadeiriñas de Cea. Alalá* a cuatro voces de F. Vide» a cargo de Os Enxebres; en la misma actuación se programó «*Saudade*, composición a cinco voces de F. Vide y letra de Noriega Varela».²⁶⁶ En esta época, el director de la agrupación era Juan García Boente, con el que Vide colaboró y en cuyo archivo se han encontrado referencias al compositor.

²⁶³ «La Sociedad Artística La Troya y su coro Os Enxebres», *La Región*, 25 de julio de 1947, 3.

²⁶⁴ (F.) [Francisco] Álvarez Alonso, «Sobre la marcha. El maestro Fernández Vide. La zarzuela *Milanos de verano* [sic] y algunas cosas más», *La Región*, 9 de mayo de 1948, 1, 3.

²⁶⁵ José Manuel Fernández Sobrino, «Os Enxebres da Troya», *Coral De Ruada* 9 (2010): 16-17.

²⁶⁶ «Orense al día. El próximo festival de Os Enxebres d'a Troya en el Losada», *La Región*, 10 de noviembre de 1948, 2.

Es curioso que el compositor no mantuviese esa misma estrecha relación con Coral De Ruada,²⁶⁷ que abordaba similar repertorio, pero hay que tener en cuenta las circunstancias sociales de la época (De Ruada tenía un mayor peso político que Os Enxebres, una situación que se dio incluso anteriormente a esta época entre el primitivo coro Os Enxebres, previo a la integración en La Troya, y De Ruada). Además, el director de De Ruada en ese momento, Daniel González, que compartió aula como niño cantor de la catedral con Vide, también ejerció, por momentos, la dirección del Orfeón, por lo que sería competencia musical directa de Vide. Independientemente de su similitud como coros gallegos, De Ruada y Os Enxebres coincidieron en varias ocasiones en esos años, fuera en certámenes de baile²⁶⁸ o encuentros corales.²⁶⁹

Aunque las claves empleadas son dos de sol y dos de fa, no parece pensada para coro de hombres. Vide utilizaba indistintamente la clave de sol tanto para tenores como para voces femeninas, por lo que su elección no aclara demasiado sobre la formación a la que iba dirigida. Por otro lado, la agrupación de Os Enxebres da Troya tuvo muy diferente constitución a lo largo del tiempo, y llegó incluso a cantar a una única voz de mujer con tres de hombre (como tenores, barítonos, bajos), o también a cuatro voces mixtas. Por la disposición de las voces en los inicios de frase y en las cadencias, parece compuesta para coro mixto, lo que evita cruce de voces entre la segunda y la tercera, además de proporcionar juegos de textura por sextas entre ambas. Ello confiere un efecto que resulta muy coral y, al mismo tiempo, ligado a la tradición popular, que enlazaría con el sentido otorgado a esta agrupación (más próxima a un coro folclórico, en la tradición de los coros gallegos, que a una coral polifónica).

Sin embargo, sobre esta hipótesis los tenores quedarían muy bajos de tesitura, mientras que, si el papel de la tercera pauta se le otorga a los barítonos, estos y los bajos se complementarían a la perfección y entrarían en tesitura. Tomando esas dos voces (correspondientes a la tercera y cuarta pauta) como definitivas, si la agrupación fuera para voces iguales, los tenores 2^{os} se encontrarían por debajo de los barítonos la mayor parte del tiempo, por lo que todo apunta a que las dos voces agudas de hombre fueran dobladas por mujeres, lo que justificaría los movimientos de tenores 2^{os} que, en realidad, corresponderían a la contralto. De hecho, en el cuaderno de García Boente, director de Os Enxebres da Troya en esa época,

²⁶⁷ El Maestro Vide figura en los cuadros de la Coral De Ruada como director de honor.

²⁶⁸ «Orense. Concurso provincial de canciones y danzas», *El Correo Gallego*, 2 de junio de 1949, 3;

²⁶⁹ «Un gran festival pro-damnificados de Cádiz», *El Pueblo Gallego*, 8 de octubre de 1947, 2.

aparece alguna obra en que las tiples doblan a los tenores 1^{os}.²⁷⁰ Se recoge en algún programa mención explícita a mujeres en la formación, aunque se ignora si doblando a los tenores 1^{os} a la octava o bien con una o dos voces de mujer.²⁷¹

En el archivo del compositor se ha localizado partitura autógrafa de *Panadeiriñas de Cea*. En compás binario compuesto y en la tonalidad de la menor, la primera sección (cc. 1-28) es una armonización de la canción popular, que asume un tratamiento imitativo hacia el final. La segunda sección (cc. 29-42), entre la subdominante y el homónimo mayor principal, discurre en compás ternario simple y un tratamiento polifónico ligeramente imitativo entre las voces interiores. La tercera sección (cc. 43-50) es la repetición de parte de la primera sección (cc. 17-24), finalizando en la tercera picarda.

***Salve, Rosalía*. MV 3:115**

Concebida originalmente para coro mixto a siete voces (tiples 1^{as}, 2^{as} y 3^{as}, tenores 1^{os} y 2^{os}, barítonos y bajos) sobre texto de Avelino Díaz, la obra está datada en agosto de 1954. Por ello, con casi toda seguridad se trate de la última obra compuesta mientras ejercía de director del Orfeón. El estreno tuvo lugar en la Plaza Mayor de Ourense, con ocasión de las fiestas del Corpus del año siguiente.²⁷² La prensa anuncia que «en esta actuación se dará a conocer la maravillosa composición *Salve, Rosalía* del citado maestro Vide». ²⁷³ Según los informantes, «se ensayó con el Orfeón, pero es bastante compleja y apenas llegó a cantarse». ²⁷⁴

Avelino Díaz ya había contactado con Vide desde el exilio en Buenos Aires, a través de su hermano menor Manuel Fernández Vide, también emigrado allí. De hecho, Díaz le escribió a Vide (con fecha 1 de setiembre de 1965) para agradecerle el empleo de su poema *Gratitude* en la composición para voz y piano del mismo nombre. No se entiende por qué el poeta no hace referencia en la carta al empleo de la letra de *Salve, Rosalía*, toda vez que la composición es muy anterior a la fecha de la correspondencia; probablemente aún no la habría recibido en Buenos Aires, máxime al no haber sido publicada jamás (*Gratitude* fue citada en un periódico,

²⁷⁰ Cuaderno de Os Enxebres, 1-6. AGB.

²⁷¹ «La Provincia. Actuación de Os Enxebres da Troya en Monforte», *El Progreso*, 14 de diciembre de 1948, 2.

²⁷² «Las fiestas de Orense. Millares de personas acompañaron a Jesús Sacramentado en su triunfal recorrido de las calles orensanas», *La Región*, 10 de junio de 1955, 2.

²⁷³ «Noticiario. Orfeón Unión Orensana», *La Región*, 9 de junio de 1955, 2.

²⁷⁴ José Fernández García, en carta al autor, s.d. (probablemente último trimestre de 1999).

según se desprende del contenido de la carta, con ocasión de haberla presentado al Festival de la Canción del Miño). También cabe la posibilidad de que la carta en la que se hacía mención a *Salve, Rosalía* se haya perdido.

Se conserva en el archivo del compositor la letra del poema mecanografiada y datada el 2 de septiembre de 1948 (sin duda, la fecha del poema), con anotaciones manuscritas y firma del poeta, Avelino Díaz, en la que consta la destinataria: «D^a Maruxa Villanueva. La Barrela. Chantada-Lugo» (localidad natal de la actriz). Con otra grafía, en la misma página se lee «Cópea para Maruxa Villanueva». Al final, bajo el nombre mecanografiado de Díaz, se recoge escrita su dirección, «Ceballos 1889» con la letra, aparentemente, de Vide.

Además, sobre ese mismo poema, el compositor añade manuscrita una estrofa más: «Reina das Musas, rula do Sar, doce consolo dá o teu cantar», así como indicaciones de compás, tempo («Alborada», «Himno») y un esbozo de arreglo musical sobre los versos «Rosalía rula nosa, feitizo do reiseñor» y «Salve lírica reina dos corazóns galegos», que no se corresponde con su musicalización definitiva. Consta estancia de Maruxa Villanueva en Ourense en 1950, por lo que pudo hacer llegar personalmente a Vide dicho poema mecanografiado.²⁷⁵

La correspondencia entre el poema mecanografiado y la letra presente en la composición es casi total, excepto la estrofa añadida por Vide y la supresión de la siguiente de Díaz: «Pola divina rosa d'amor que tremecía no teu corazón, que teu espírito sea decote a nosa guía, Oh, Santa Rosalía! Polar ourilocente da nosa devoción!», tachada con un aspa sobre la letra mecanografiada. Otros cambios menores se deben a modificación de la grafía de algunas palabras («alborexar» a «alborear», «hinos» a «himnos», «ceio» a «ceo», «resprandor» a «resplendor» y «froriron» a «froiron»), aunque todas estas variantes aparecen admitidas en los diccionarios gallegos de la época.²⁷⁶ Vide también modificó alguna contracción («de craro» a «do craro»). En todos estos casos, los cambios parecen encaminados a favorecer la dicción de los cantores y, por consiguiente, la inteligibilidad del texto.

En el archivo de Vide se ha encontrado, además, transcripción apógrafa firmada por el maestro Pareja, a cinco pautas (tiples, tenores 1^{os}, 2^{os}, barítonos y bajos), con *divisi* a tres en las tiples. La fuente autógrafa de Vide presenta al final la anotación autógrafa: «Ó “Centro Orensano” de Bos Aires, fogar dos máis outos valores espirituales da Raza, e dos meus mellores

²⁷⁵ *Posío, Arte y Letras* 3-4-5 (1951).

²⁷⁶ *Diccionario de diccionarios da lingua galega*, <http://sli.uvigo.es/DdD/>

amigos». Se añaden parte autógrafas de tiple 1ª, 2ª y 3ª, tenor 1º y 2º, barítono y bajos, más manuscritas de firma ilegible de tenor 1º (datadas el «19-10-54» y «21-10-54») y tiple 3ª («25-10-54»). Las fechas transcurridas entre la de composición (agosto del 54) y estreno (junio del 55) dan fe de la dificultad de montaje que la obra debió experimentar.

En do mayor, y compás de compasillo, la primera sección (cc. 1-14) presenta textura homofónica apuntillada, que evoca un himno: «Salve, Santa Rosalía!», seguida por un proceso imitativo, basado en el motivo inicial y en el que participan todas las voces. La segunda sección (cc. 15-34), correspondiente a la segunda estrofa del poema y en compás ternario simple, discurre en el homónimo menor y presenta textura polifónica, con la melodía principal en las tiples; al repetir, como es característico de Vide, se hacen cargo de ese tema los tenores 1ºs (c. 27). La tercera (cc. 35-46), también de carácter polifónico y en el relativo del homónimo (mi bemol mayor), modula a la dominante principal (sol mayor). La siguiente sección (cc. 47-62), en binario simple y correspondiente a la cuarta estrofa, retoma el homónimo menor, combinando la textura homofónica de las voces de hombre con el contracanto, también homofónico y a tres voces, de las mujeres; la sección repite, rematando en la tercera picarda (do mayor). En compás binario compuesto y tiempo Tranquilo, la siguiente sección (cc. 81-123) se desarrolla en el relativo menor principal, sobre una base armónica muy rítmica de las voces graves, que sostienen la melodía de tenores 1ºs en diálogo con las tiples.

En compás binario simple, las entradas escalonadas de las voces desde tenor 1º, anuncian la siguiente sección (cc. 124-139), de carácter imitativo y en la dominante principal, que da paso al ritmo de alborada (cc. 140-173) en sol mayor y si bemol, discurriendo la siguiente sección (cc. 174-193) en el menor de la dominante (sol menor) y cadenciando en su relativo mayor (si bemol). Dada la temática de la pieza, sorprende la sonoridad de re frigio mayor con la que abre la siguiente sección (cc. 194-231), así como su carácter modulante (mi bemol, la bemol, sol). Continúa (cc. 232-249) sobre la dominante principal en la habitual textura dialogada entre hombres y mujeres, retomando el tono principal y el compás de compasillo en el Marcial (cc. 250-265); en él, tras recuperar el carácter de himno con el tratamiento homofónico y el ritmo apuntillado, presenta como Coda (266-269) los cuatro primeros compases de la obra.

Se ha considerado describir detalladamente las características de la pieza, ya que, al menos en lo que se refiere a las secciones sueltas, responde al estilo del compositor. Sin embargo, su enorme complejidad plantea si un coro de aficionados, como era el Orfeón, podría afrontar su montaje con ciertas garantías. La obra, de enormes proporciones, no parece

apropiada para estas formaciones, no solo por su duración (que excede de los ocho minutos), cambios de textura, número de voces (considerando los *divisi*), modulaciones y progresiones, sino por su ámbito vocal, de fa₁-la₄ (alternativamente, en la cadencia final, do₅).

En relación con la edición crítica, se tuvieron en cuenta cuestiones aparecidas en la fuente autógrafa que fueron corregidas en la apógrafa de Pareja y aparecen también en las partes:

Tabla 61 . Criterios de edición de *Salve, Rosalía*

| Compás | Observaciones |
|---------|--|
| 41 | Tiple, la primera nota es re en vez del intervalo si-re. No tiene sentido una única voz al venir el movimiento desde atrás, y continuar, por terceras, por lo que se respetó lo presente en la apógrafa. |
| 101 | Tiple, aparece a dos voces en vez de a tres, como estaba en ese fragmento. |
| 159 | Tenor 2º, sol-sol-sol-sol en vez de si-si-do-do. |
| 160 | Tenor 2º, re-re negras en vez de si blanca. |
| 161 | Tenor 2º, mantiene el re ligado desde atrás en vez de la. |
| 163-165 | Tenor 2º, también difieren (similar a los tres casos anteriores). Desde el compás 159 en adelante se decidió respetar la fuente apógrafa por cuestión de conducción de voces. |
| 168-169 | Tenor 2º, re en vez de fa. |
| 206 | Barítono, la en vez de la-re (intervalo en <i>divisi</i>). |

Señor San Amaro. MV 3:116

Se trata de un arreglo de una melodía y letra populares, a tres voces iguales y en la menor, en partes sueltas, probablemente ideado para el coro Amigos del Maestro Vide.

En el archivo del compositor se han encontrado partes autógrafas a tres voces (MV 3:116a) en la menor y claves de sol, datadas en «3-957» y con la indicación en cada una de «1^{as}», «2^{as}» y «3^{as}»; aunque las claves y la anotación parezcan sugerir un coro femenino, no consta que dirigiera agrupación de este tipo en la época. También se encontró en el archivo fuente autógrafa en si bemol menor y a cuatro voces (MV 3:116b), dos en clave de sol y dos en fa, lo que, junto a su movimiento, sugiere un coro de voces de hombre. Finalmente, existe partitura manuscrita general de la misma versión a tres voces, si bien el transcriptor introduce un pasaje por terceras de la primera voz en la sección de *laleo* (sin letra), no presente en las partes sueltas autógrafas, pero sí en la versión autógrafa a cuatro voces, que realizan los tenores 1^{os} y 2^{os}. Por lo demás, la manuscrita corresponde a las partes sueltas a tres voces del compositor.

La estructura de la pieza responde al texto, integrado por cuatro coplas octosílabas siendo la primera de origen popular: «Señor San Amaro d'Oira, feito de pau d'amieiro, hirmao d'as miñas chanquiñas, criado n-o meu Lameiro». Cada una de las dos primeras, que alterna compases binarios y ternarios simples en figuración apuntillada (que evoca el género de la *pandeirada* popular), corresponde a la primera sección, en el tono principal (cc. 1-8), que repite. Un *laleo* de sonoridad popular y en dos por cuatro (cc. 9-19) separa esta primera sección de la siguiente y última (cc. 20-33), Lento, en binario simple y en el homónimo mayor, que corresponde a las dos últimas coplas.

Los signos de repetición de la primera sección parecen sugerir la aplicación de la segunda letra cada dos versos, lo que rompería la estructura de las coplas literarias. Por ello, se recomienda que se emplee la misma letra al repetir cada dos versos, interpretando la estructura completa dos veces, haciendo corresponder dos coplas para cada repetición íntegra.

La extensión de la versión a cuatro voces es fa_1 -sol $bemol_3$, lo que proporciona una idea de las excelentes voces con las que Vide contaba en esta agrupación de hombres. La versión a tres voces discurre entre la_1 - fa_3 , si se considera escrita para hombres (lógicamente, una octava aguda si lo fuera para mujeres).

Arrorrou. Canción de berce. MV 3:117

Datada el 27 de octubre de 1960, está compuesta para coro mixto a cuatro voces y dedicada «a meu querido hirmán Manolo», sobre poema²⁷⁷ del escritor orensano Eduardo Blanco Amor. La relación entre el texto del poema y el recogido en la partitura es absoluta, excepto el cambio del dialectal «istes» del poema a «estes» en la música y algún *i* antihiático añadido por el compositor («na arca» a «na iarca»), que pudo formar parte del poema original y ser corregido durante el proceso de edición literaria o bien añadido por el compositor en la partitura con vistas a facilitar la dicción.

En el archivo del compositor se han encontrado autógrafos de la partitura general más parte suelta de tenor y bajo. Se ignora para qué formación se concibió, dado que Vide no dirigía coro mixto en esta época.

En la menor, la estructura responde estrictamente al poema: comienza por una sección introductoria (cc. 1-12) sobre la sílaba «ah!», habitual en los cantos de cuna y en compasillo, que da paso a la primera sección (cc. 13-28), en binario simple, con el solo de la soprano con

²⁷⁷ Eduardo Blanco Amor, *Cancioneiro* (Buenos Aires: Galicia, 1956), 53-54.

acompañamiento en boca cerrada del resto de voces y *divisi* en la contralto. La segunda sección (cc. 29-44) se basa en el habitual diálogo entre voces, característico de Vide, textura que continúa en la tercera (cc. 45-69), en fa mayor, que remata semicadenciando en la dominante principal. Tras repetir la segunda sección (cc. 70-85), la siguiente, Lento (cc. 86-93), discurre entre el homónimo mayor y el relativo principal, retomando de nuevo la fundamental la; como es habitual, comienza con la soprano solista, a la que se incorporan, escalonadamente, el resto de las voces, en Andante (cc. 94-130); la alternancia mayor-menor caracteriza la extensa sección, que remata en una corta coda (cc. 131-133) inspirada en el «ah!» inicial.

La tesitura discurre entre mi_1 -sol₄, de nuevo clara muestra de las cualidades vocales de las agrupaciones para las que componía Vide.

***Se chover, deixa chover...* MV 3:118**

Se trata de una versión autógrafa de la canción popular homónima, en sol menor, a cuatro voces iguales (MV 3:118a) en claves de sol, sin datar. La forma de canción con estribillo se relaciona con la distribución de las voces, de manera que la primera ejecuta la voz principal de la estrofa y la segunda la del estribillo. En el archivo del compositor se ha encontrado también versión para coro mixto (MV 3:118b, en orden descendente de escrita, tenores, tiple 1^{as}, tiple 2^{as} y bajos), de la anterior, un tono alto. La relación con la de voces iguales es significativa, de manera que se corresponden directamente voz a voz. Así, el tenor interpreta la melodía en la estrofa y la tiple 1^a en el estribillo. La adaptación directa desde la de voces iguales no parece demasiado adecuada, ya que, en ocasiones, la tiple 2^a queda por debajo del tenor.

Si la versión a voces iguales estuviera pensada para orfeón de hombres, a pesar de las claves de sol (dada la costumbre de Vide de escribir en ellas sin considerar octava baja), la segunda versión podría ser consecuencia del añadido de mujeres a la armonización original, realizada simplemente al sustituir las voces de tenor 1^o, tenor 2^o, barítono y bajo por las de tenor 1^o, soprano, contralto y bajos. En ese caso, las tesituras originales de tenor 2^o habrían reforzado el tenor 1^o y los barítonos, probablemente, a los bajos. La coincidencia entre ambas versiones parece apuntar en dicha dirección.

En forma de canción binaria, con la estrofa en compás binario simple y el estribillo en ternario simple, el ámbito en la versión de voces iguales discurre entre sol₁-mi₃ (considerando tesituras de hombre) y, en la de voces mixtas, entre la₁-do₄.

Alalá... de Pontevedra. MV 3:119

Se trata de una mera armonización de este alalá, cuya letra también fue empleada en *Alaláas* («A rula que enviudou»). La transcripción de las cuatro voces en dos claves de sol y dos de fa sugiere una escrita para voces iguales de hombre; además, en el primer compás de la segunda voz se especifica «unis. con los 1^{os}» y, en la tercera, «unis. con los Bajos», lo que confirma la teoría de un arreglo para voces iguales de hombre. Sin embargo, en ocasiones el barítono queda por encima de tenores 2^{os} y, también, a unísono con los 1^{os}. Pudiera ser parte del repertorio del Coro Típico de La Habana, doblando las voces de los tenores con mujeres (por tanto, a octava).

En la menor, en forma de canción estrófica con textura homofónica, la alternancia de compases compuestos binarios y ternarios evoca el discurrir del ritmo libre propio del alalá. La tesitura, tal y como está escrita para coro de hombres, discurre entre mi_1 - fa_3 .

Nevada. MV 3:120

A cuatro voces de hombre, sin letra en la partitura y sin datar, la partitura manuscrita encontrada en el archivo del compositor es un arreglo en la menor del conocido villancico *Stille Nacht* de Franz Xaver Gruber. La melodía se distribuye entre tenores 1^{os} y 2^{os}, disponiendo el tema interiormente, en ocasiones.

La madre. MV 3:121

Arreglo autógrafo del *Lied Die junge Mutter*, de Franz Schubert, correspondiente a Wiegenlied D. 498, armonizado para tres voces iguales en una única pauta. La letra, en castellano, se aleja de una traducción del alemán, aunque se ignora autoría.

Conclusiones sobre la música coral

En lo que se refiere a la relación con el texto (independientemente de si se trata de interpretación *a cappella* o bien con acompañamiento diverso), el compositor empleó como idiomas el castellano, gallego y latín. Buena parte de su obra de temática religiosa, precisa para dotar de música a los templos, excede del ámbito de estudio, debido al carácter invariable de los textos litúrgicos y paralitúrgicos (cinco *Tantum ergo*, *Cor Jesu flagrans*, *O sacrum convivium*, *Panis angelicus*, *Libera me*, *Domine*, *Bendita sea tu pureza*, *Ave María*), si bien la elección de repertorio ofrece datos relacionados con los períodos compositivos propios del autor.

Un número considerable de obras del autor están compuestas para coros de hombres o son adaptaciones para coro mixto de originales concebidos para voces masculinas, como acontece con *Morriña* en el primer caso y con *Saudade* en el segundo.

Las obras de temática religiosa aparecen habitualmente escritas a dos o tres voces de hombre, especialmente las compuestas en la década de los cuarenta. En estas fechas Vide ejercía como director del Coro de la Cofradía de la Virgen del Carmen en la parroquia de la Santísima Trinidad. El conocido popularmente como Coro del Carmen estaba integrado exclusivamente por mujeres, lo que contradice aparentemente la escrita encontrada en los originales. Se ha respetado la escritura del compositor que, probablemente, quiso mantener su costumbre de escribir para coros de hombres, independientemente del tipo de agrupación de voces iguales empleada. De hecho, este grupo de obras fueron interpretadas por Vide indistintamente con voces femeninas y masculinas: «Ocurre también lo mismo en obras que no tienen determinada para qué clase de voces están escritas. Por ejemplo, los motetes destinados a la Cofradía del Carmen y los *Gozos a San Francisco*».²⁷⁸

Estos dos *Gozos a San Francisco de Asís* sí fueron compuestos originalmente para coro de hombres, al igual que el delicioso *Ave María*, estrenado en la boda de su hijo mayor, Pepe. A pesar de esto, y teniendo en cuenta los antecedentes en la escrita ya descritos en el caso de las obras de la década de los cuarenta, se considera que este grupo de composiciones podrían ser interpretadas indistintamente con coros de voces iguales, sean de hombre, mujer o niños (especialmente en el caso de los villancicos).

Parte del repertorio se podría asociar al de un coro gallego al uso en su época, por partir de melodías pertenecientes al folclore y asumir un tratamiento más homofónico de lo habitual. En estos casos (*Alaláas, Miña nai!, Salayos, Alalá de Pontevedra...*), pudiera ser que las mujeres doblasen al tenor 1º, o bien a 1ºs y 2ºs, práctica habitual en estas formaciones, si bien no aparece reflejada explícitamente en la partitura. Por ello, podría optarse por dicha interpretación o por la de coro a voces iguales.

En relación con el tratamiento de la melodía se descubre al Vide lírico, ya descrito en la música para voz y piano, con melodías cantábiles y en arco. El ámbito vocal de las formaciones para las que compuso resulta extenso para las agrupaciones de aficionados, lo que dice mucho tanto de su conocimiento de la voz como de este tipo de formaciones.

²⁷⁸ José Fernández García, en carta al autor, 18 de agosto de 1999.

En lo que respecta a la armonía, Vide se limita al empleo de la tonalidad, modulando de forma diatónica a tonalidades vecinas y practicando el cambio de modo, en ambos casos relacionándose con la forma musical. No se observan acordes que se alejen de la práctica común más académica, y cuida el movimiento cómodo de las voces, tal y como suele presentarse en la música para formaciones corales de aficionados.

Independientemente de la estructura del poema, la musicalización responde a la temática de las estrofas más que a la relación entre la estructura del poema y la macroforma musical (hecho ya observado en las canciones para voz y piano).

En lo que se refiere a la textura, el compositor se decantó por alternar diferentes posibilidades, asumiendo un tratamiento que discurre entre la más sencilla homofonía hasta texturas más polifónicas, con entradas escalonadas y, en ocasiones, imitativas. En las composiciones a voces mixtas el tratamiento de la textura alcanza su máxima expresión, alternando antecedentes y consecuentes entre voces de mujer y tenores, con contracantos otorgados a los barítonos. La complejidad de algunas de estas obras es manifiesta, además de plantearlas a siete y ocho voces, si bien ninguna alcanza la complejidad de *Salve, Rosalía!* La calidad musical del Orfeón Unión Orensana, en los diversos períodos en que Vide se hizo cargo de su dirección artística, así como del Coro de Amigos del Maestro Vide, debió ser alta.

En el repertorio en latín, sin embargo, no parece que la complejidad fuera tan grande, quizás debido tanto a la invariabilidad del texto (lo que parece otorgar una estructura tendente a la estrófica o a la canción con estribillo) como a la funcionalidad paralitúrgica de los cantos y al apoyo de órgano o armonio, que facilitaban al coro un apoyo armónico. Aparte de los *Gozos a San Francisco de Asís*, destaca en este repertorio el *Libera me, Domine* obra, como *Salve, Rosalía!*, de enormes proporciones para lo habitual en estos repertorios.

V.2.4 Repertorio para coro gallego

Como director y fundador del Coro Típico de la Sección de Bellas Artes del Centro Gallego de La Habana, Vide debió afrontar la recogida, arreglo y composición de obras relacionadas con el folclore. En el archivo familiar se encuentran algunas de las obras que, probablemente, interpretó esta agrupación durante la estancia del compositor en Cuba. Además de piezas folclóricas a una o a dos voces se encuentran armonizaciones a tres y cuatro voces, por lo que no queda del todo claro si este repertorio popular armonizado a voces pertenecía al Orfeón del Centro Gallego o al del Coro Típico, que, en un proceso similar al que experimentaron otras formaciones peninsulares en la época, asumió el canto popular

armonizado, además del popular a unísono o doblando a terceras y sextas. Por ello, se ha considerado estudiar aquí las piezas de carácter marcadamente popular, monódicas o en texturas homofónicas de terceras y sextas, preferentemente, dejando para el repertorio coral el estudio de esas armonizaciones, independientemente de la formación que las ejecutara.

Aunque las obras presentes en el archivo de Vide poseen título, las menciones de prensa al programa del Coro Típico no son lo suficientemente esclarecedoras como para concluir a qué obras concretas se refiere. Más que obras concretas apunta hacia géneros populares, por lo que es habitual encontrar que el Coro Típico interpretó «alalás, auroras, muiñeiras»,²⁷⁹ pero no títulos concretos que ayuden a localizarlas (a diferencia de lo acontecido con el repertorio de otras formaciones dirigidas por Vide en ese período). Aunque no resulte muy afortunada la cita al traducir «alboradas» como «auroras», es cierto que los géneros son, a grandes rasgos, los correspondientes a las partituras encontradas en el archivo del compositor, por lo que se parte de la consideración de que son, en todo o en parte, el repertorio interpretado por el Coro.

A pesar de la ausencia de la mayor parte de estrofas de cada pieza, el estudio de estas fuentes aporta datos sobre su procedencia, así como sobre las transformaciones, tanto musicales como textuales, producidas sobre ellas. Puede extrañar, en principio, que un compositor de formación académica y próximo al movimiento coral orfeonístico afrontara el repertorio de evocación (y posible origen) popular propio de un coro gallego. Independientemente de los compromisos adquiridos con el Centro Gallego, que incluían colocarse al frente de la agrupación, se observa que el compositor conocía bien el repertorio y que no trató de eludir la composición (aunque, visto el repertorio, sería más apropiado hablar de arreglo) de piezas de calidad, siguiendo, además, la tradición de estas formaciones en lo que respecta a la elección de obras, papel de los instrumentos y ordenación de géneros.

Para obtener datos, se analiza cada pieza y su origen a continuación. No se pretende seguir su pista en los diversos *cancioneiros*, ya que muchos fueron publicados (o recopilados) en fecha posterior a la labor de Vide al frente del Coro, sino concretar en lo posible de dónde provenían las obras con vistas a delimitar el papel del compositor en su elección. Se ha partido del *Cancionero Gallego* de Martínez Torner y Bal y Gay,²⁸⁰ ya que, en su segundo volumen (en el

²⁷⁹ «En el Muy Ilustre Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 10 de febrero de 1926, 23; «La Agrupación Artística Gallega», *Diario de la Marina*, 16 de mayo de 1926, 10.

²⁸⁰ Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero Gallego*, 2 vols. (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1973).

que recoge los textos completos de las piezas), incluye referencias al origen de las obras (cuya música se plasma en el primer volumen), recopiladas en ocasiones en los archivos de los coros gallegos de la época. En los casos en los que los autores realizan una referencia expresa a Coral De Ruada, se consultaron tanto sus archivos como el cancionero *Así canta Galicia*,²⁸¹ de Daniel González, que contiene las piezas recogidas directamente por este director de dicha agrupación o por sus más directos colaboradores.

Se pretende con todo ello determinar hasta qué punto el repertorio que Vide facilitó al Coro Típico provenía de lo conocido por él a través de los coros gallegos que escuchó en su Ourense natal, en aquel momento reducidos a dos formaciones con las que colaboró, en mayor o menor medida, antes de establecerse en La Habana: Os Enxebres y Coral De Ruada. Por esta razón, se ha desechado realizar un vaciado de fuentes que facilitase la comparación entre piezas y la detección de posibles variantes de las que pudiera haber partido el autor; en cualquier caso, se deja abierta la posibilidad de abordar una línea de investigación futura sobre ello.

En algunas piezas se indica el movimiento, lo que resulta curioso en un repertorio en el que es el propio género el que marca el *tempo*, lo que nos remite a la formación académica del transcriptor que no pudo obviar la agógica de un término *Allegro* ya supuesto en el baile de la muiñeira (por ejemplo, entre otros).

Dada la ausencia de títulos, se ha preferido citar por el primer verso de la copla, siguiendo los criterios aplicados, y definitivamente admitidos, en otras catalogaciones de la recogida y transcripción de la música tradicional gallega, como en el extenso corpus de Schubarth.²⁸²

Si vas á festa de Velle. MV 4:1

De la *Pandeirada* que comienza «Si vas á festa de Velle», tan solo nos han llegado dos partes que corresponden a dos voces iguales, denominadas «1^{as}» y «Voz 2^a» (si bien es probable que las mujeres doblasen a los hombres a la octava), coincidentes en la estrofa y dispuestas mayoritariamente por terceras en el estribillo, como es habitual en el uso popular. Aunque incluida en el archivo del compositor, presenta una grafía diferente a la suya, si bien su sonoridad es claramente popular.

La primera frase musical guarda gran similitud con el n.º 549 del *Cancionero Gallego*. Según los compiladores, se trata de un «*Canto de arrieiros*, recogido en Baralla (Lugo). Según

²⁸¹ Daniel González, *Así canta Galicia* (Ourense: La Región, 1963).

²⁸² Dorothé Schubarth y Antón Santamarina, *Cántigas populares* (Vigo: Galaxia, 1995).

D. Evaristo Correa Calderón, que lo cantó, es de la comarca de Santiago de Compostela». ²⁸³ El dato, al igual que género, música y letra, coinciden con la recogida en *Así canta Galicia*. Aunque la letra de la *Pandeirada* del archivo de Vide es desconocida, la temática de lugares (concretamente, Velle) la sitúan en las inmediaciones de Ourense y relacionada con las fiestas de su patrona, santa Marta. Probablemente se trate de una adaptación realizada por una agrupación de dicha ciudad o bien por el propio Vide.



Fig. 110. *Pandeirada* «Si vas á festa de Velle». AMV

Lento

Piu mosso

Fig. 111. *Cando vou polo camiño*. CG. ²⁸⁴

²⁸³ Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero Gallego* (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1973), 2:123.

²⁸⁴ *Ibid.*, 1:262.



Fig. 112. *Cantar de Arriero de Santiago*. Coruña. ACG.²⁸⁵

Dado que la segunda voz presenta como letra el texto «que o pandeiro non deixe de repicar», diferente de la primera, se igualaron las letras de ambas voces con esta («que o pandeiro siga o seu repincar»).

Panadeiriñas de Cea... MV 4:2

La pieza *Panadeiriñas de Cea* aparece, también, en el *Cancionero Gallego*. La coincidencia entre letra y música con la de Vide es, prácticamente, total. Los compiladores apuntan su procedencia en el comentario: «Del archivo del coro Os Enxebres, de Orense».²⁸⁶ También se recoge en *Así canta Galicia* bajo el nombre de *Alalá de Cea*. El mismo tema fue empleado por el maestro Reveriano Soutullo para la composición de su *Suite Vigo*,²⁸⁷ para banda y las obras derivadas de ella, como las zarzuelas *Amores de aldea* y *Ave que deja su nido*.

²⁸⁵ Daniel González, *Así canta Galicia* (Ourense: La Región, 1963), 116.

²⁸⁶ Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero Gallego* (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1973), 2:74.

²⁸⁷ Javier Jurado Luque, «Amores de aldea. Zarzuela de costumbres gallegas. Problemática de la edición» (trabajo de fin de máster, ULR, 2016), 17-20 https://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE001435.pdf



Fig. 113. Panadeiriñas de Cea. AMV



Fig. 114. Panadeiriñas de Cea. CG n.º 368.²⁸⁸

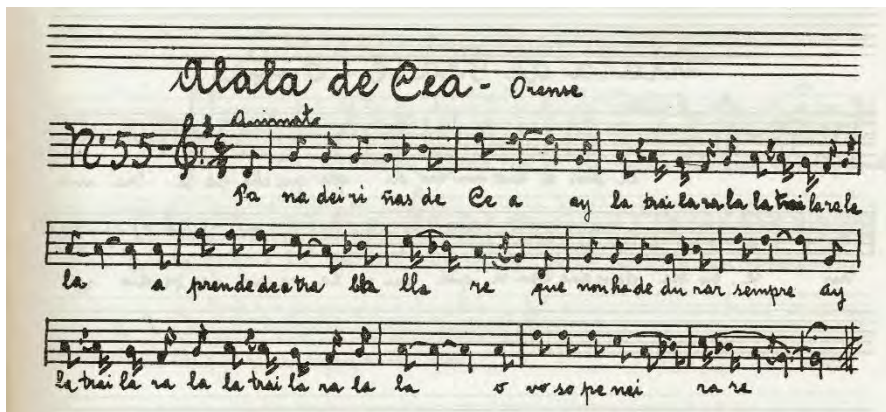


Fig. 115. Alalá de Cea. ACG.²⁸⁹

²⁸⁸ Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero Gallego* (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1973), 1:156.

²⁸⁹ Daniel González, *Así canta Galicia* (Ourense: La Región, 1963), 39.

Se han encontrado coincidencias en el cancionero de Pedrell, con el *Canto de panadeiros*, recogido en Ribero [*sic*] (Orense) y «comunicado por D. Perfecto Feijóo Poncet», director y fundador del Coro Gallego Aires d'a Terra.

Nõn que-ro ber-zas con un-to rin,
Pa-na-dei-ri-nõs de Ce-a rin,

rin pi-ri-pi-ri-pín, la-ra-la-ra-lá Nin A-

tampou - co con a - cei - te.
prended a tra - va - llar.

Pra min nen hai cou - sa
Non vos ha de du - rar

bo - a
sempre rin, rin, pi - ri - pi - ri - pín, la - ra - la - ra -

lá / c'has - tra me fai mal o
vos - so pa - na - dei -

lei - to.
rar.

dim.

sfz

dim.

D.C.

Fig. 116. *Non quero berzas con unto*. CFP n.º 101.²⁹⁰

Música similar aparece recogida, también, por Martínez y Bal, sobre la misma letra de *Panadeiriñas de Cea*. Detectamos alguna similitud, menor, con *Si quieres que o carro cante*.

²⁹⁰ Felipe Pedrell, *Cancionero musical popular español* 4ª ed. (Barcelona: Boileau, 1958), 1:90-91.

Pa-na-dei-ri-ñas de Ce-a _____ rin rin bi-ri-bi-ri-bin,ria-ra-ra-ra-
 non vos ha de du-rar sem-pre _____ rin rin bi-ri-bi-ri-bin,ria-ra-ra-ra-
 -rá _____ de-pren-de-re a Ira-ba-lla-re ¡ah!
 -rá _____ o vo-so pá-na-dei-ra-re ¡ah!

Fig. 117. *Panadeiriñas de Cea*. CG n.º 120²⁹¹

Si que-res que o ca-rro can-te _____ me-llor que o do
 teu ve-ci-ño, _____ pon-llo ei xe de car-ba-llo, _____
 _____ trei-toi-ras de sa-gu-bi-ño. Qué gua-pa e-res, qué
 bien chees-tá a sa-la bran-ca con de-lan-tal. _____

Fig. 118. *Si quieres que o carro cante*. CG n.º 356²⁹²

***Alaláa... de Betanzos*. MV 4:3**

El *Alaláa... de Betanzos* se recoge en el *Cancionero Gallego*, siendo la letra coincidente con la recogida por Vide y su música, similar. Según los compiladores, procede «del archivo del coro Os Enxebres, de Orense».²⁹³ La falta de coincidencia de figuras y compás entre versiones se debe a la transcripción del ritmo libre que caracteriza a los alalás, los *cantos de arrieiro* y algunas *seituras* y *aradas*.²⁹⁴ A pesar de ello, la similitud melódica es innegable.

²⁹¹ Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero Gallego* (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1973), 1:53.

²⁹² *Ibíd.*, 1:150.

²⁹³ *Ibíd.*, 2:32.

²⁹⁴ Dorothé Schubarth y Antón Santamarina, *Cántigas populares* (Vigo: Galaxia, 1995), 12-22.

Fig. 119. *Alalá de Betanzos*. AMV

Lento

An - que che son das Ma - ri - ñas, das ma - ri - ñas de Be -
 - tan - zos, an - que che son das Ma - ri - ñas, non che
 ven - do ga - ra - ban - zos, non che ven - do ga - - ra -
 - ban - zos. Ai la la la, ai la la la la.

Fig. 120. *Anque che son das Mariñas*. CG n.º 70²⁹⁵

***Carballeira de San Xusto*. MV 4:4**

El Largo que comienza «Carballeira de San Xusto» es similar en música, y aún más en letra, a la recogida en el *Cancioneiro*. Presenta la anotación: «Del archivo del coro De Ruada. No hay indicación de procedencia».²⁹⁶ La comprobación de dicha anotación nos remite al *Alalá de Amoeiro*. Orense de *Así canta Galicia*.

²⁹⁵ Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancioneiro Gallego* (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1973), 1:37.

²⁹⁶ *Ibid.*, 2:39.



Fig. 121. Carballeira de San Xusto. AMV

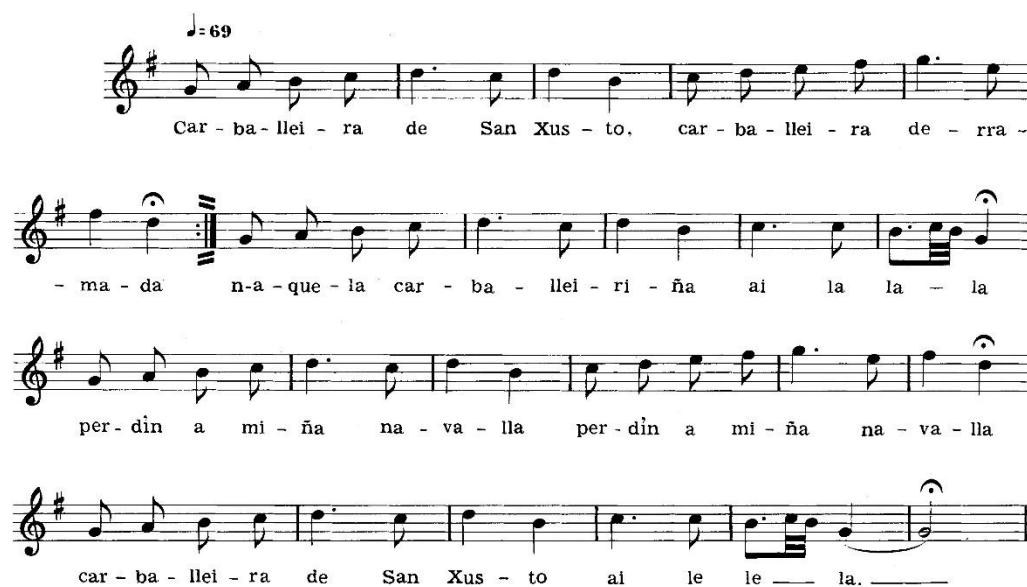


Fig. 122. Carballeira de San Xusto. CG n.º 133²⁹⁷



Fig. 123. Alalá de Amoeiro. ACG²⁹⁸

²⁹⁷ *Ibíd.*, 1:58.

²⁹⁸ Daniel González, *Así canta Galicia* (Ourense: La Región, 1963), 21.

La misma obra (aunque no coincide la figuración), pero bajo el título de *Alalá de San Xorxe de Sacos*, se ha encontrado en el cuaderno de repertorio de Os Enxebres da Troia, armonizada a cuatro voces.²⁹⁹

Alalá... de Pontevedra. MV 4:5

También recogida en el *Cancionero Gallego*, el *Alalá... de Pontevedra* presenta una letra que Vide emplearía poco después para su composición coral *Alalás* (1930). Según los autores, procede «del archivo del coro De Ruada de Orense, donde figura como *da Ulla*».³⁰⁰ Como era esperable, bajo esa misma denominación aparece en *Así canta Galicia*. Aunque letra y música son similares, los cambios de movimiento presentes en la fuente del archivo del compositor no son propios de la música tradicional.



Fig. 124. *A rola que enviudou. AMV*

Printed musical score for "A rula que enviudou". The score is written on three staves. The first staff has a treble clef and a 6/8 time signature. It includes the tempo marking "Largo". The lyrics are: "A ru - la que en - vi - u - dou non a ve - rí mais ca - nin pou - sar en ra - ma ver - de nin be - ber na fon - te". The second and third staves continue the melody with lyrics: "- sa - da cia - ra Trai la la la trai la trai la la la la trai la la la la trai la la la la la".

Fig. 125. *A rula que enviudou. CG n.º 128*³⁰¹

²⁹⁹ Cuaderno de Os Enxebres, 49-52. AGB.

³⁰⁰ Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero Gallego* (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1973), 2:38.

³⁰¹ *Ibid.*, 1:56.

Fig. 126. *Alalá da Ulla*. ACG³⁰²

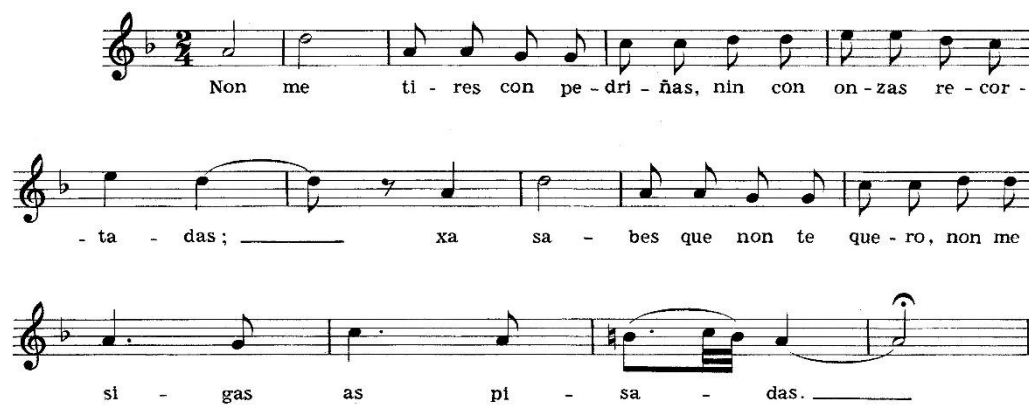
Canto de Espadela (Amoeiro, Orense). MV 4:6

El *Canto de Espadela (Amoeiro) Orense*, también aparece en el *Cancionero Gallego*, si bien en este discurre en modo dórico en vez de menor y la letra no coincide con la recogida por Vide. La nota de los autores sobre su procedencia apunta, de nuevo, en la misma dirección: «Del archivo de algún coro, probablemente De Ruada, de Orense. Se titula *Espadelada*».³⁰³ Una vez más, el dato es correcto, ya que aparece en *Así canta Galicia* bajo el nombre de *Espadela de Castrelo. Orense*, aunque con diferente letra.

Fig. 127. *Canto de Espadela (Amoeiro)*. Orense. AMV

³⁰² Daniel González, *Así canta Galicia* (Ourense: La Región, 1963), 17.

³⁰³ Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero Gallego* (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1973), 2:121.

Fig. 128. *Non me tires con pedriñas*. CG n.º 530³⁰⁴Fig. 129. *Espadela de Castrelo*. (Orense). ACG³⁰⁵

Canto de pandeiro (Orense). MV 4:7

El *Canto de pandeiro (Orense)* corresponde al presentado en el *Cancionero Gallego*, bajo la anotación: «Del archivo del coro Os Enxebres, de Orense. Consta como *Baile de Pandeiro, de Orense*».³⁰⁶

³⁰⁴ *Ibíd.*, 1:255.

³⁰⁵ Daniel González, *Así canta Galicia* (Ourense: La Región, 1963), 121.

³⁰⁶ Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero Gallego* (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1973), 2:168.

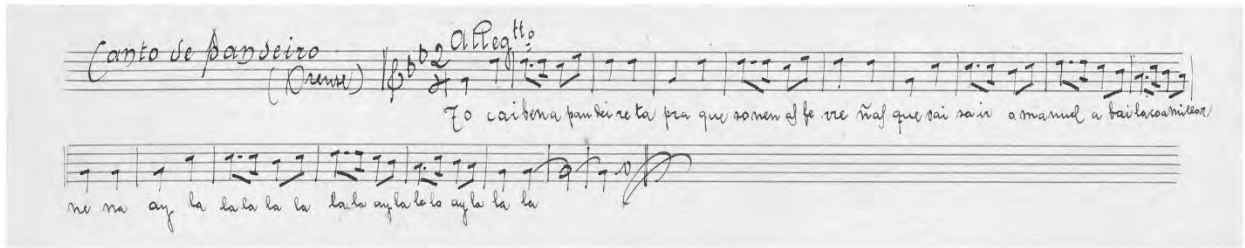


Fig. 130. *Canto de pandeiro (Orense)*. AMV



Fig. 131. *Tocai ben a pandeireta*. CG n.º 705³⁰⁷

***Canto popular*. MV 4:8**

El *Canto popular* se asemeja al recogido en el *Cancionero Gallego* con la anotación: «Del archivo del coro De Ruada de Orense, donde figura como *Alalá de Ansemil (Celanova)*».³⁰⁸ Bajo este mismo título se recoge en *Así canta Galicia*.



Fig. 132. *Canto popular*. AMV

³⁰⁷ *Ibid.*, 1:332.

³⁰⁸ *Ibid.*, 2:39.

Fig. 133. *O sol anda peneirando*. CG n.º 137³⁰⁹Fig. 134. *Alalá de Ansemil (Celanova)*. ACG³¹⁰

***Canto popular antiguo*. MV 4:9**

Diferente procedencia de la habitual orensana tiene para los compiladores del *Cancionero Gallego* el original del *Canto popular antiguo*, al especificar que proviene «del archivo del Coro Cántigas y Aturuxos, de Lugo. Figura en Inzenga».³¹¹ Además de ser recogida por este folclorista, la melodía fue empleada por Marcial del Adalid y por Maurice Ravel en sus *Chants populaires*, bajo el título «Chanson espagnole». También aparece recogido en *Así canta Galicia*, bajo el título de *Canto antiguo da Cañiza. Pontevedra*. La coincidencia de compás, tonalidad y texto entre ellas es absoluta, si bien la de Vide coincide en sus alteraciones accidentales con Martínez y Bal, lo que no ocurre, absolutamente, con la de González.

³⁰⁹ *Ibíd.*, 1:59.

³¹⁰ Daniel González, *Así canta Galicia* (Ourense: La Región, 1963), 27.

³¹¹ Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero Gallego* (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1973), 2:70.

Fig. 135. *Canto popular antiguo*. AMVFig. 136. *Adiós, meu homiño*. CG n.º 333³¹²

Fig. 137. *Canto antiguo da Cañiza (Pontevedra)*. ACG³¹³

Unha vez caín no río. MV 4:10

El Largo que comienza «Unha vez caín no río» se encuentra en este mismo *Cancionero Gallego*, si bien corresponde a otra letra. La indicación de los compiladores de que proviene

³¹² *Ibíd.*, 1:141.

³¹³ Daniel González, *Así canta Galicia* (Ourense: La Región, 1963), 25.

«del archivo del coro De Ruada, de Orense»,³¹⁴ nos lleva a su búsqueda en el cancionero *Así canta Galicia*, donde se encuentra como *Alalá Bergantiñán (La Coruña)*.



Fig. 138. Largo. AMV



Fig. 139. Adiós, adiós Bergantiños. CG n.º 60³¹⁵



Fig. 140. Alalá Bergantiñán. ACG³¹⁶

¡¡Alaláa!! de Amoeiro (Orense). MV 4:11

Aunque la letra no coincide al cien por cien, y el modo mayor presenta el VI rebajado en la fuente del compositor, el *Cancionero Gallego* también recoge el *Alalá de Amoeiro (Orense)*.

³¹⁴ Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero Gallego* (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1973), 2:31.

³¹⁵ *Ibid.*, 1:33.

³¹⁶ Daniel González, *Así canta Galicia* (Ourense: La Región, 1963), 16.

Según los compiladores, «procede de Ginzo (Orense). No consta si fue transcrito por nosotros o copiada del archivo de algún coro».³¹⁷ En *Así canta Galicia* aparece, bajo el título de *Alalá de Quintela. Orense* y presenta, como la fuente de Vide, el VI rebajado (la alternancia bemol-becuadro resulta extraña en estos repertorios, por lo que se puede considerar error de transcripción).

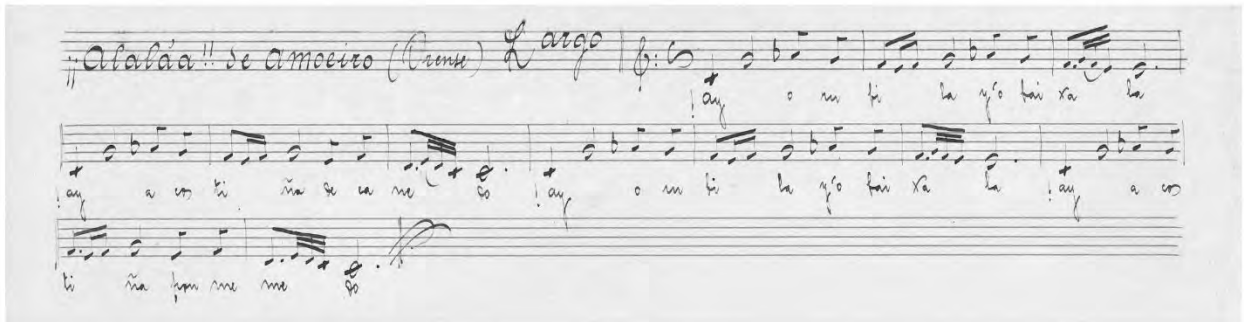


Fig. 141. *Alalá de Amoeiro (Orense)*. AMV

Adagio

Fig. 142. *Ó rubila i ó baixala*. CG n.º 74³¹⁸

³¹⁷ Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero Gallego* (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1973), 2:33.

³¹⁸ *Ibid.*, 1:38.

Fig. 143. Alalá de Quintela. Orense. ACG³¹⁹**Canto de arriero. MV 4:12**

El *Canto de arriero* coincide, en música y letra, con el recogido en *Así canta Galicia* bajo el título de *Canto de Arriero de Carballino. Orense*. Consta interpretación en la presentación de Os Enxebres, en 1919, actuación en la que, casualmente, colaboró el sexteto Vide.³²⁰



Fig. 144. O cantar do Arriero. AMV

³¹⁹ Daniel González, *Así canta Galicia* (Ourense: La Región, 1963), 22.

³²⁰ «Coros gallegos. Os Enxebres. La velada inaugural», *La Región*, 25 de diciembre de 1919, 1.

Fig. 145. *Canto de arriero de Carballino. Orense.* ACG³²¹

Ruada. MV 4:13

La *Ruada* no presenta letra, más allá de la indicación de la entrada del solista y la respuesta del coro. Las características la asemejan a las tradicionales foliadas, siguiendo la tradición de Aires da Terra en la que el solista entraba sobre el segundo verso y la segunda semifrase de la primera frase, dando entrada al coro con primer verso y primera semifrase, seguida de segundo y segunda, con lo que se proporciona una estructura ternaria a la primera frase (a₂ a cargo del solista, a₁ y a₂ a cargo del coro). Si la estructura no se repite en todos los casos, es mayoritaria en *cancioneiros* que la recogen, como es el caso de *Así canta Galicia*. En lo que se refiere al género, la foliada puede ser un canto urbano, popularizado por los coros gallegos, en tiempo de jota y en organización tonal.

La misma melodía, a una sola voz, se ha encontrado como *Foliada de Muxía. La Coruña* en *Así canta Galicia*.

Fig. 146. *Ruada.* AMV

³²¹ Daniel González, *Así canta Galicia* (Ourense: La Región, 1963), 114.

Foliada de Muxia - La Coruña

Allegro

Prende sal quei is no prende prende sal quei is is
prende na vera de fonte pe que na da men os meus ellos prende
nos o lli nos d'umha ne na nos o lli nos d'umha ne na ay
la la lo ay, la la la

Fig. 147. Foliada de Muxia. La Coruña. ACG³²²**Canto d'a vendimia. MV 4:14**

El *Canto d'a vendimia* se relaciona con el recogido en el *Cancioneiro Gallego*, del que consta «Canto de vendimia, recogido en Verín (Orense)».³²³ La melodía coincide con el *Alalá da Rabaza. Orense*, presente en *Así canta Galicia*,³²⁴ bajo la tradicional letra «Airiños, airiños aires».

Canto d'a Vendimia

Lento

Pre di mai ven di ma do ras ven di mai
lo ra me no ca ro le ra ca me lei
e. dar lle a le goa que ven di man doc comen do
ri no das a ras le ra me no ca ro le ra
non che go o vi noa. to de ga non che go o vi
noa. to de ga no me brei das man ma du bras no me brei das
noa. to de ga ay la le la ay la la la

Fig. 148. Canto d'a vendimia. AMV

³²² Daniel González, *Así canta Galicia* (Ourense: La Región, 1963), 68.

³²³ Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero Gallego* (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1973), 2:121.

³²⁴ Daniel González, *Así canta Galicia* (Ourense: La Región, 1963), 16.

Andante

Ven-di-mai, ven - di - ma - do-ras, ven-di-mai e dar-llé^a len - gua,
 que ven-di-man - do e co - men - do, non che-ga o vi - ño á bo - de - ga,
 Ai le le lo, ai le le lo, ai le le lo, ai la la — la.

Fig. 149. *Vendimai, vendimadoras*. CG n.º 533³²⁵

Alalá da Rabaza - Orense

Sento

ai ri ños ai ri ños ai res ai ri ños da mi ña te va
 ai ri ños ai ri ños ai res ai ri ños le vai ña e la
 ai ri ños le vai ña e la, ay la la la ay la la la

Fig. 150. *Alalá da Rabaza. Orense*. ACG³²⁶

Ruada de Amoeiro (Amoeiro, Orense). MV 4:15

La primera frase de la *Ruada de Amoeiro (Amoeiro) Orense*, se relaciona con la que consta que fue «Recogida en Ribadeo». ³²⁷ Incluye participación de gaita, supuestamente como enlace de las diversas estrofas (perdidas).

Ruada de Amoeiro

(Amoeiro) Orense

Sento

Non cho del me ma non cho del que non del por que cho ra ai que tor máis lo go pom ba ri

Fig. 151. *Ruada de Amoeiro*. AMV

³²⁵ Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero Gallego* (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1973), 1:256.

³²⁶ Daniel González, *Así canta Galicia* (Ourense: La Región, 1963), 16.

³²⁷ Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero Gallego* (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1973), 2:111.

O a - mor da cos - tu - rei - ra e - ra pa -
 a - go - ra, cos - tu - rei - ri - ña o - teu a -
 - pel e mo - llou - se E si ti non o tes, e teu
 - mor a - ca - bou - se
 pai non cho da, e de - dón de che sal ¡Ai! do trai - la - la - lá.

Fig. 152. *O amor da costureira*. CG n.º 488³²⁸***Pandeirada*. MV 4:16**

La *Pandeirada* se ha localizado en el *Cancioneiro Gallego* y, una vez más, proviene «del archivo del coro Os Enxebres, de Orense».³²⁹

Pandeirada
 Por a - li ven un ca - mi - ño, por a - li vai un ca - rrei - ro,
 por a - li ven un ca - mi - ño pra a cor - te do fi - a - dei - ro
 Ai la le lo, ai la le lo, ai la le lo, ai la la.

Fig. 153. *Pandeirada*. AMV

Por a - li ven un ca - mi - ño, por a - li vai un ca - rrei - ro,
 por a - li ven un ca - mi - ño pra a cor - te do fi - a - dei - ro
 Ai la le lo, ai la le lo, ai la le lo, ai la la.

Fig. 154. *Por ali ven un camino*. CG n.º 704.³³⁰***A Redonda (Baile antiguo)*. MV 4:17**

En cuanto a las piezas instrumentales, todas ellas están escritas en notación re para gaita (es decir, haciendo corresponder a la posición de tres dedos de cada mano la nota re, coincidente

³²⁸ *Ibid.*, 1:234.

³²⁹ *Ibid.*, 2:168.

³³⁰ *Ibid.*, 1:331.

con la afinación de la nota pedal del roncón, como era habitual en la época al asimilarla a las digitaciones de los instrumentos de viento madera).

La primera frase de *A Redonda (Baile antiguo)*, guarda cierta relación con la recogida en el *Cancioneiro Musical de Galicia*, en Bande (Ourense).



Fig. 155. *A Redonda (Baile Antigo)*. AMV

REDONDAS.

Allegro. *Bande, Ourense.*

Ronquillo. g. 

347.

Ronco. t. 



Fig. 156. *Redondas*. CMG n.º 347³³¹

***Ruada*. MV 4:18**

La *Ruada* corresponde a la parte de gaita de la *Ruada* en la que solo aparecían marcadas las entradas del «Solo» y del «Coro». La aclaración es pertinente, ya que existen varias obras con idéntico nombre, incluso repetidas en las fuentes en ocasiones.

³³¹ Casto Sampedro e Folgar, *Cancioneiro Musical de Galicia* (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1982), 97-98 del facsímil.

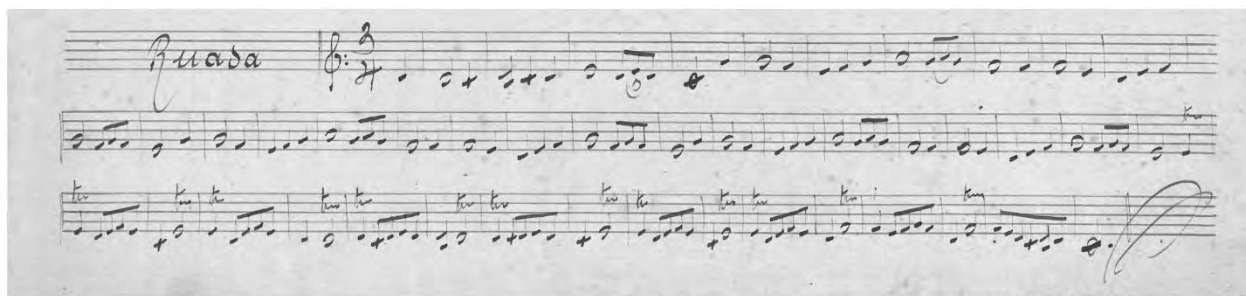


Fig. 157. Ruada. AMV

***Alborada antigua.* MV 4:19**

La llamada *Alborada antigua* es la *Alborada antiga de Ourense* recogida, entre otros, por el tenor, *gaitero* y zanfona de Coral De Ruada, Faustino Santalices.³³² Obviamente, considerando su origen, sería bien conocida por Vide.



Fig. 158 Alborada antigua. AMV

***Muiñeira.* MV 4:20**

No se han encontrado similitudes con la *Muiñeira*, si bien el característico ritmo dactílico de la *muiñeira nova* la hacen similar a varias.

³³² Faustino Santalices. *Gravacións Históricas de Zanfona*. Boa 10002032, 2004, CD.

Fig. 159. *Muiñeira*. AMV***Ruada*. MV 4:21**

La titulada, también, *Ruada*, guarda estrecha relación con la presente en el *Cancionero Gallego*, según los autores «recogida en Viana del Bollo (Orense)», sobre la popular letra «A raíz do toxo verde».³³³

Fig. 160. *Ruada*. AMV

La similitud es indiscutible en lo que a la estrofa se refiere, pero no al estribillo.

³³³ Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero Gallego* (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1973), 1:107.

Solo
A ra - iz do to - xo ver - de ——— é moi ma -
- la d'a - rrin - ca - re; ——— os a - mo - ri - ños pir - mei - ros —
—— son moi ma - los d'ol - vi - da - re, ——— son moi ma -
- los d'ol - vi - da - re. ——— Ai la la la , ai la la
la , ai la la la . ——— Hei - che de dar, qui - ri -
- di - ña, ——— eu hei - che de dar meu a - mor; pon ti fir -
- me - za , ne - ni - ña, ——— hei - che de dar un - ha for. ———

Fig. 161. *A raíz do toxo verde*. CG n.º 451³³⁴***Alaláa*. MV 4:22**

Se trata de la versión para gaita en si bemol de la pieza *Unha vez caín no río* (MV 4:10), si bien se recoge de forma más precisa que la parte vocal (lo que ha llevado a considerarlas dos piezas diferentes, caso idéntico al de *Carballeira de San Xusto*).

***Alaláa de Vilanova*. MV 4:23**

El *Alaláa de Vilanova* corresponde a la parte de gaita del *Alaláa do Cristal*, perteneciente a la *Escena bailable*, en su transcripción en re (para gaita afinada en si bemol). Dadas las particularidades de dicha *Escena*, se tratará más adelante.

Fig. 162. *Alaláa de Vilanova*. AMV

³³⁴ *Ibid.*, 2:216.

Carballeira de San Xusto... MV 4:24

Carballeira de San Xusto coincide con la titulada *Largo*, en letra y línea melódica, si bien la transcripción para gaita no se corresponde en absoluto con la vocal. Dado que raramente las gaitas de los coros gallegos interpretaban el alalá sin ser dobladas por las voces, es más que probable que, una vez más, se trate de la misma pieza, transcrita para gaita (en notación re, empleando más que probablemente gaita en si bemol, la afinación más común y la usual en los coros gallegos).



Fig. 163. *Carballeira de San Xusto*. AMV

Además de estas, hay dos piezas que merecen un tratamiento detallado: la *Alborada de Rosalía de Castro* y la *Escena bailable*. Cabe mencionar otras, a varias voces, que podrían haber sido concebidas para esta agrupación y aprovechadas para otras formaciones: *Miña nai (Dóora)*, *Alaláas* y *Salayos*.

Alborada de Rosalía de Castro. MV 4:25

La *Alborada de Rosalía* se corresponde, en gran medida, a la pieza homónima cuya letra fue creada por Rosalía de Castro a partir de una alborada popular. Rosalía de Castro recibió una amplia educación en Santiago, por lo que tocaba varios instrumentos y, con toda certeza, leía música con facilidad.

Independientemente de que Murguía considerase el texto de la *Alborada* compuesto a mediados de 1863 (al incluirse el poema en la primera edición de *Cantares Gallegos*, datada el 17 de mayo de 1863),³³⁵ podría haber sido cantada en Padrón por Xosé Hermida de Castro, señor de Lestrove y pariente de Rosalía. La música fue transcrita por Xosé Batalla y cantada en

³³⁵ Rosalía de Castro, *Cantares Gallegos* (Vigo: Galaxia, 1995), 171-175. La fecha de edición no es asunto menor, ya que la Real Academia Galega instituyó en 1963 el Día de las Letras Gallegas, en conmemoración de la edición de *Cantares Gallegos*. Se trata de un día festivo que se celebra anualmente y que se dedica a una figura destacada de la literatura gallega.

varias ocasiones por Alejandra Murguía de Castro, hija de la poetisa. La búsqueda de los *gaiteiros* que pudieran haber interpretado la melodía a la que Rosalía puso letra la asoció a Clemente Eiras, ya fallecido, recayendo en su hijo Gregorio y en el organista de Iria Flavia, Alfonso Cardama, a transcripción musical.³³⁶

La letra presenta dos apartados y seis estrofas en cada uno. Dado el carácter rítmico de la alborada como género, encajar música y texto no es, precisamente, sencillo.

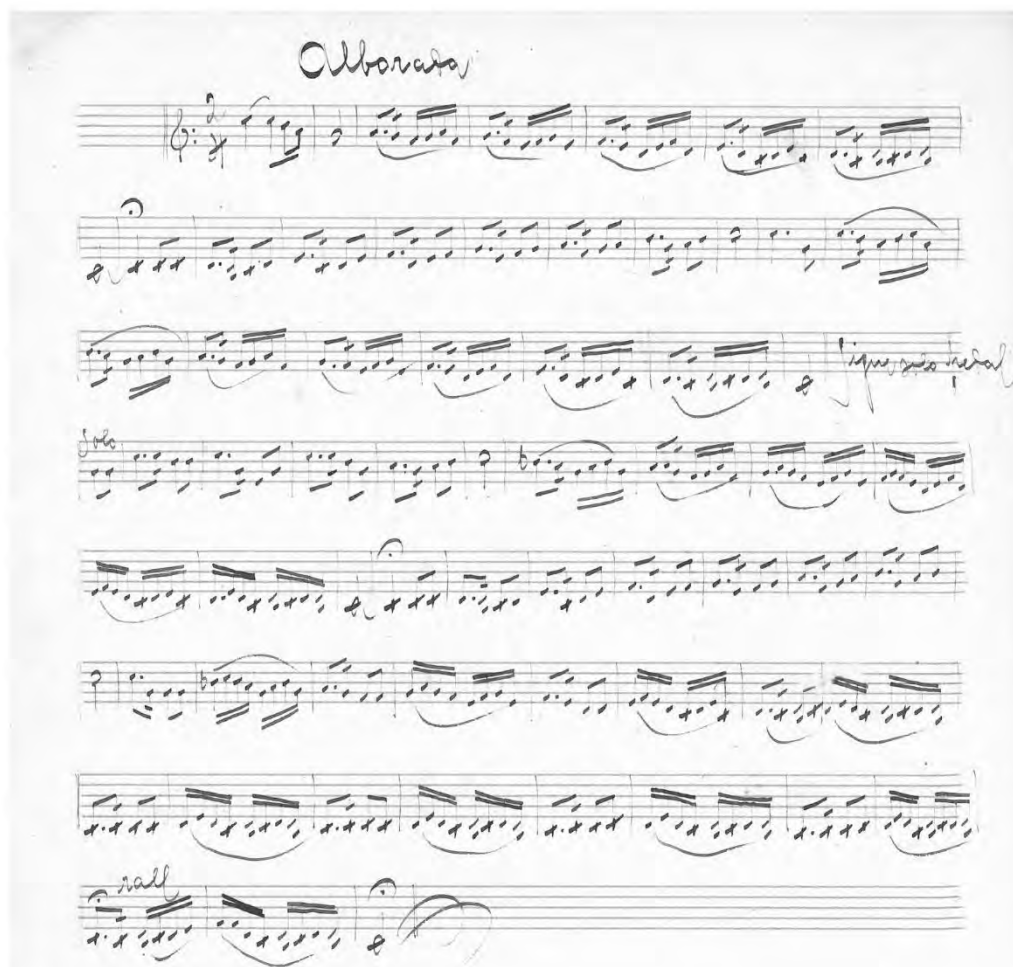
Tabla 62. Letra de la *Alborada* de Rosalía de Castro

| | I | II |
|---|--|--|
| 1 | Vaite, noite, vai fuxindo. Vente aurora, vente abrindo, co teu rostro, que, sorrindo, a sombra espanta! | Branca aurora ven chegando, i ás portiñas vai chamando dos que dormen esperando ¡o teu folgor...! |
| 2 | Canta, paxariño, canta de ponliña en ponla, que o sol se levanta polo monte verde, polo verde monte, alegando as herbas, alegando as fontes...! | Cor... de alba hermosa lles estende nos vidriños cariñosa, donde o sol tamén suspende, cando aló no mar se tende, de fogax larada viva, dempois leve, fuxitiva, triste, vago resprandor. |
| 3 | ¡Canta, paxariño alegre,canta! ¡Canta porque o millo medre, canta! Canta porque a luz te escoite, canta! Canta que fuxeu a noite. | Cantor dos aires, paxariño alegre, canta, canta porque o millo medre; cantor da aurora, alegre namorado, ás meniñas dille que xa sal o sol dourado; |
| 4 | Noite escura logo ven | que o gaiteiro, ben lavado, |

³³⁶ Xosé Filgueira Valverde, «Rosalía de Castro y la música». En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía e o seu tempo*, vol. 1 (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega y USC, 1986), 51-54.

| | | |
|---|--|--|
| | e moito dura co seu manto de tristura. Con meigallos e temores, agoreira de dolores, agarimo de pesares, cubridora en todo mal. ¡Sal...! | ben vestido, ben peitado, da gaitiña acompañado ¡já porta está...! ¡Xa...! |
| 5 | Que a auroriña o ceu colora cuns arbores que namora, cun sembrante de ouro e prata teñidiño de escalrata. Cuns vestidos de diamante que lle borda o sol amante antre as ondas de cristal. | Se espricando que te esprica, repinica, repinica na alborada ben amada das meniñas cantadeiras, bailadoras, rebuldeiras; das velliñas alegrías; das que saben ben ruar. |
| 6 | ¡Sal...! señora en todo mal, que o sol xa brila nas cunchiñas do areal; que a luz do día viste a terra de alegría; que o sol derrete con amor a escarcha fría. | ¡Arriba todas, rapaciñas do lugar, que o sol i a aurora xa vos vén a despertar! ¡Arriba! ¡Arriba, toleirona mocidad, que atruxaremos cantaremos o ala... lá...!!! |

Dado el significado otorgado a Rosalía de Castro en Galicia, ampliado por los movimientos culturales del galleguismo en la emigración, interesa detectar cómo incorporó Vide esta obra al repertorio de, con total seguridad, su Coro Típico. En primer lugar, el estudio de las fuentes presentes en el archivo del compositor muestra materiales tanto para voz (en do mayor, a veces con letra o fragmentos de letras) como para gaita (sin letra y escrita en re mayor, lo que nos lleva a pensar en una gaita afinada en si bemol, habitual en los coros gallegos por cuestión de tesitura vocal).

Fig. 164. *Alborada de Rosalía*. AMV

Finalmente, en el archivo del compositor se localizó la letra con las estrofas I (1-4, 6) y II (4, 6), recogida junto a otras propias del folclore y pertenecientes, sin duda, al repertorio del Coro Típico (varias de ellas ya estudiadas en este apartado). Se supone que esta hoja con letras circulaba entre el público asistente a los conciertos del Coro para facilitarles el canto, o bien el mero seguimiento, de una música de todos conocida (lo que aumentaría el sentido de pertenencia y del colectivo, política social habitual en los centros de la emigración).

ALBORADA

(Rosalía Castro)

Vaite noite
Vay fuxindo
Vent' aurora
Vent' abrindo
O teu rostro
Que sorrindo
¡¡A sombr' espanta!!!

¡Canta!
Paxariño canta
De pouliñ 'en poula
Qu' o sol se levanta
Pó-lo monte verde
Pó-lo verde monte
Alegrand' as herbas
¡Alegrand' as fontes!

¡Canta, paxariño alegre,
Canta!
¡Canta por qu' o milló medre,
Canta!
¡Canta por qu' á luz t' escoite,
Canta!
Canta que fuxeu á noite.

Noite escura
Logo ven.
E moito dura
O seu manto
De tristura,
Cón meigallos
E temores,
Agoreira
De dolores,
Agarimo
De pesares,
Cubridora
En todo mal,
¡Sal!

¡Sal!
Señora en todo mal,
Qu' o sol
Xa brila
Nas cunchiñas do areal
Qu' á luz
Do día
Vist' á terra d' alegría,
Qu' o sol
Derrete con amor a escarcha fría

Qu' ó gaitreiro,
Ben lavado,
Ben vestido,
Ben peiteado,
Da gaitiña
Acompañado
¡A porta está!
¡Xa!

¡Arriba
Todos, rapaciñas do lugar,
Qu' ó sol
Y a aurora xa vos ven a despertar!
¡Arriba!
¡Arriba toleirona mocidade,
Qu' n' truxaremos
Cantaremos ó ala ¡lá!!!

PANDEIRADA

Por alí ven un camiño
por alí ven un carreiro
por alí ven un camiño
pra corte d' o fiadeiro.

Tocaí ben a pandeireta
pra que sonen as ferreñas
que vai saír o
a bailar co' a millor nena.

Este pandeiro que toco
é de pelexo d' ovella
inda onte comen herba
e hoxe toca que raben.

O pandeiro toca ben
por qu' as ferreñas son novas
ó rapaz qu' anda no baile
vanlle' a casé las cirolas.

Toca miña pandeireta
que si non vóut' a rachar
xa que me costach' os cartos
arúdamos a ganar.

¡Troi la la la. Troi la
troi la la la!

ALA...LA!!!

Unha vez caín n' o río,
outra vez caín n' a mare,
outra caín nos teus brazos
non me puden levantare.

A raiz d' o toxo verde
é moi mala d' arrincare,
y os amoríos primeiros
son moi malos de' olvidare.

Carballeira de San Xusto
carballeira d' enramada
n' aquela carballeiriña
¡ay la la la!

Perdín a miña naballa
perdín a miña naballa
carballeira de San Xusto
¡ay la la la!
A rola qu' enviudou
non volverá a ser casada
nin pousar n' a rama verde
nin beber n' a fonte clara.

Canta rola, canta rola
canta rola n' a quil souto
coitadiño d' o que agarda
pol' o' qu' está n' a man d' outro
¡Trai la la la. Trai la
traí la la la!

Rapaza de Vilanova
ben vos podedes gabar
que non hai Virxe n' o mundo
como a Virxe d' o Cristal.

Adiós Virxe d' o Cristal
suspiros que mo levas
se chen foran graus de milló
sementara moitas terras

Non chores nena non chores
que non tés por que chorare
que os vos quereses son pombas
que tórnan logo ó pombare.

¡Miña terra, miña terra,
miña terra, y ca aíquí!
¡Anxos d' o ceo levaine
á terra dond' eu nacín!

Esta vai por despedida
hoxe aquí non canto outra
os señores que m' a oyan
d' hoxe un ano m' oyan outra.

Fig. 165. Letra de la *Alborada de Rosalía*. AMV

Aunque existen varias transcripciones, con letra y música, de la *Alborada de Rosalía*, la de Vide no responde a ninguna o, al menos, no de forma íntegra. Los fragmentos de esta composición aparecen en varias páginas sueltas en el archivo del compositor: fragmento en re mayor, como *Alborada antigua* en re mayor, parte de gaita en si bemol (descartada por insuficiente), como *Alborada Rosalía de Castro* en do mayor y como *Alborada* en do mayor. Ninguna de estas fuentes posee la letra completa, por lo que se ha partido de transcribir una versión de la *Alborada* tal y como se interpreta hoy día. Para facilitar la comparación con la realizada por Vide, se ha transcrito igualmente en do mayor y comparado con las estrofas y

cantos (seis estrofas y dos cantos) de la letra empleados en la musicalización. Algunas estrofas podrían ser intercambiables en las repeticiones, considerando rítmica y métrica, pero lo que interesa aquí no es esa posibilidad (que Vide podría asumir, o no), sino hasta qué punto Vide pudo respetar la estructura de la *Alborada*.

Tabla 63. Comparativa entre la *Alborada de Rosalía* interpretada habitualmente y la versión de Vide

| Comparativa entre la <i>Alborada de Rosalía</i> y la versión de Vide | |
|--|--|
| <i>Alborada de Rosalía</i> | Vide (estrofas 1-2 de la I + 4 y 6 x 2 de la II) |
| 8 compases de gaita | 9 compases de gaita |
| 15 compases de coro | 17 compases de coro |
| 8 compases de estribillo 1 coro | 14 compases de gaita |
| 7 compases de tonalidad menor coro | 24 compases de coro |
| 16 compases de estribillo 2 coro | 4 compases de coda |
| 16 compases de gaita | |
| (repite todo, probablemente con otras estrofas) | (no consta repetición) |

La ausencia de letra completa en las fuentes del archivo de Vide no facilita encajar el texto de la poetisa en la partitura del compositor, a menos que se eliminen algunas partes y se empleen, tan solo, las estrofas correspondientes a la primera sección musical, tras el preludio de la alborada. A continuación, se establece la comparación musical entre ambas posibles versiones, reconstruyendo la de Vide. Se transcribe primeramente la *Alborada de Rosalía* tal y como suele ser interpretada y, después, la posible versión de Vide.

Solo

5

Coro

Vai - te,

9

noí - te, vai fu - xin - do. Ven - te au - ro - ra, ven - te a - brin - do, co teu

13

ros - tro, que, so - rrin - do, a som - bra es - pan - ta! Can - ta, pa - xa - ri - ño,

17

can - ta de pon - lí - ña en pon - la, que o sol se le - van - ta po - lo mon - te ver - de, po - lo ver - de

21

mon - te, a - le - gran - do as her - bas, a - le - gran - do as fon - tes! Can - ta, pa - xa - ri - ño a -

25

le - gre, can - ta! Can - ta por - que o mi - llo me - dre, can - ta! Can - ta por - que a luz te es -

29

coi - te, can - ta! Can - ta que fu - xeu a noi - te. Noi - te es - cu - ra lo - go ven e moi - to

33

 du - ra co scu man - to de tris - tu - ra. Con mei - ga - llos e te - mo - res, a - go - rei - ra de do -

36

 lo - res, a - ga - ri - mo de pe - sa - res, cu - bri - do - ra en to - do mal. Sal! Se - ño - ra en to - do

40

 mal, que o sol xa bri - la nas cun - chi - ñas do a - re - al; que a luz do dí - a vis - te a te - rra de a - le -

44

 grí - a; que o sol de - rre - te con a - mor a es - car - cha frí - a. frí - a. Solo

48


52


56


60

 Coro al $\text{\$}$
 Vai - te,

64

molto rall.

Fig. 166. Alborada de Rosalía

Solo

5

Coro
Vai - te,

9

noi - te, vai fu - xin - do. Ven - te au - ro - ra, ven - te a - brin - do, co teu

13

ros - tro, que, so - rrin - do, a som - bra es - pan - ta! Can - ta, pa - xa - ri - ño,

17

can - ta de pon - li - ña en pon - la, que o sol se le - van - ta po - lo mon - te ver - de, po - lo ver - de

21

Solo
mon - te, a - le - gran - do as her - bas, a - le - gran - do as fon - tes!

25

29

33

37 **Coro**

Que o gai - tei - ro, ben la - va - do, ben ves - ti - do, ben pei -

41

ta - do, da gai - ti - ña a - com - pa - ña - do á por - ta es - tá!

45

Xa! A - rri - ba to - das, ra - pa - ci - ñas do lu - gar, que o sol i au - ro - ra xa vos vén a dis - per -

49

tar! A - rri - ba! A - rri - ba, to - lei - ro - na mo - ci - dad, que a - tru - xa - re - mos can - ta - re - mos o a - la -

53

lá! A - rri - ba to - das, ra - pa - ci - ñas do lu - gar, que o sol i au - ro - ra xa vos vén a dis - per -

57

tar! A - rri - ba! A - rri - ba, to - lei - ro - na mo - ci - dad, que a - tru - xa - re - mos can - ta - re - mos o a - la -

61 **molto rall.**

lá! Que a - tru - xa - re - mos can - ta - re - mos o a - la - lá!

Fig. 167. *Alborada de Rosalía* en la versión de Vide

Como se puede observar fácilmente, Vide evita el cambio de modo de la anacrusa del compás 32, insistiendo en el motivo descendente típico de los preludios de alborada sin tener que entrar en la tonalidad de do menor, de cierta dificultad en la gaita. Dado que no se conserva

toda la obra transcrita por Vide, lo que permitiría llegar a conclusiones más definitivas, pudiera ser que el coro cantase en esta tonalidad sobre el pedal del ronco de la gaita (do), evitando que el instrumento ejecutase melódicamente doblando a las voces en el homónimo menor.

En todo caso, se descarta la opción de que la versión fuera resultado de su desconocimiento de la *Alborada de Rosalía*, ya que la pieza formaba parte del repertorio de buena parte de coros gallegos y de grupos de *gaiteiros* de su época (y de hoy día), tanto por lo inequívocamente gallego de la sonoridad de la alborada como por el papel desempeñado por Rosalía de Castro en la conformación de la identidad. De hecho, formó parte del repertorio de Os Enxebres y cerró la actuación de dicho coro en el festival que compartió con el sexteto Vide, en 1920.³³⁷

Alalá do Cristal. MV 4:26

Aunque también existe versión de este alalá dentro de la *Escena bailable*, existen diversas referencias que asocian la obra a Vide, incluso a su vuelta a Ourense. Así, en diversos programas de Os Enxebres da Troya, de 1948 y 1949, se interpretó el «*Alalá do Cristal*, con gaitas (Orense). Del Maestro Vide»³³⁸ (otras copias de esta partitura se han encontrado en el archivo familiar de Juan Benigno García Boente, director de la agrupación hacia estos años). De igual modo, el otro gran coro gallego de la ciudad, Coral De Ruada, ha interpretado esta pieza desde muy antiguo, si bien sus investigadores afirman lo siguiente: «Polo que fai á música, parece que tamén é de orixe popular, pero —tamén segundo os máis veteranos— a versión que nós cantamos ten unha sinxela harmonización do Mestre Vide».³³⁹ Curiosamente, De Ruada incorporó zanfona a esta pieza en 2005,³⁴⁰ y con ella sigue interpretándola en la actualidad. La partitura proveniente del archivo de la Coral y, transcrita informáticamente, no deja lugar a dudas sobre que se trata de la misma pieza que la de textura monódica encontrada, junto a otras

³³⁷ «Coros gallegos. Os Enxebres. La velada inaugural», *La Región*, 25 de diciembre de 1919, 1; «En el Apolo. El festival de anoche», *La Región*, 20 de abril de 1920, 2.

³³⁸ «Hoy, en el Losada, actuación de Os Enxebres de [sic] Troya», *El Pueblo Gallego*, 6 de marzo de 1948, 2; «La vida en la provincia. Castro Caldelas», *La Región*, 2 de septiembre de 1949, 2.

³³⁹ Emilio Rodríguez Portabales, «A romaría etnográfica Raigame en Vilanova dos Infantes», *Raigame* 38 (2015): 57. Preguntado por ello, el autor del artículo señaló a Gerardo Gómez «Chaparro» como uno de los veteranos de la Coral De Ruada que le confirmó la autoría de Vide. Emilio Rodríguez Portabales, en conversación telefónica con el autor, 14 de septiembre de 2021. «Chaparro» desempeñó el puesto de tenor solista de la Coral durante décadas (bajo diversas direcciones artísticas, incluida la del autor de este trabajo), además de cantar como solista, o bien con Teté Torre, acompañado al piano por José Fernández García.

³⁴⁰ Emilio Rodríguez Portabales, «A romaría etnográfica Raigame en Vilanova dos Infantes», *Raigame* 38 (2015): 57.



Fig. 170. Alalá de Vilanova. ACG

Por lo que parece, y según información de miembros de la Coral, inicialmente solo contaba con dos estrofas de origen popular (I e II): «Miña Virxen do Cristal, miña Virxen cristalina, tanto relumbras de noite como relumbras de día. Rapazas de Vilanova, ben vos podedes gabar, que non hai Virxe no mundo como a Virxe do Cristal».³⁴² Esta segunda sirve de introducción a la leyenda con la que inicia Manuel Curros Enríquez su poema «A Virxe do Cristal» (1887). La tercera fue, según los veteranos de Coral De Ruada, compuesta por uno de los directores de la agrupación, Manuel de Dios.³⁴³ Si realmente las dos primeras estrofas son populares, tal y como apunta al citarse de forma previa al texto la segunda estrofa en el poema homónimo de Curros Enríquez,³⁴⁴ encajar estas letras en el alalá monódico de Vide que ha llegado hasta nosotros sería sencillo, recuperando por completo la *Escena bailable*. De hecho, la segunda estrofa recogida en la fuente proveniente del archivo de Coral De Ruada coincide con la presente en *Así canta Galicia*.

Por otra parte, en el dossier de Virxilio Fernández³⁴⁵ (uno de los fundadores de dicha agrupación en 1919), que se conserva en los archivos de la Coral, se encuentra una anotación que recoge dos letras de esta cantiga; aunque una de ellas aún se interpreta hoy día, no se conoce la procedencia de la otra: «Adiós Virxe do Cristal, suspiriños que me levas, se che foran graus de millo sementara moitas terras. Miña Virxe do Cristal, miña Virxe cristalina, tanto relumbras de noite como relumbras de día» ().

³⁴² *Ibid.* 57.

³⁴³ *Ibid.*, 57.

³⁴⁴ Manuel Curros Enríquez, *Aires da miña terra* (Vigo: Galaxia, 1995), 38.

³⁴⁵ Dossier de Virxilio Fernández. ACR.

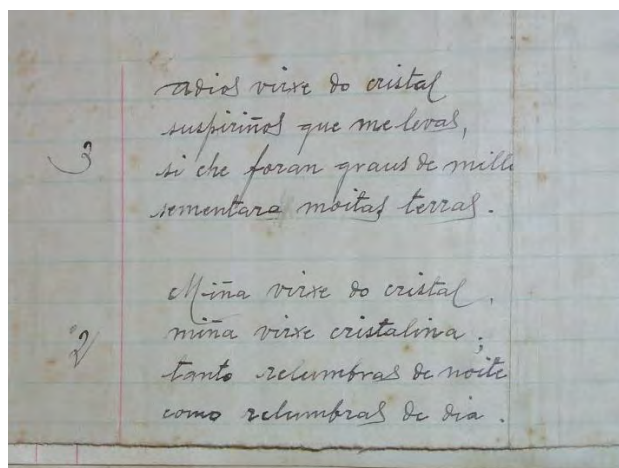


Fig. 171. Letras del *Alalá de Vilanova*, recogidas por Virxilio Fernández. ACR

Por ello, se toma en consideración la posibilidad de que en la versión de Vide se interpretasen estas dos estrofas más, en primer lugar, la recogida en *Así canta Galicia*: «Rapazas de Vilanova, ben vos podedes gabare, que non hai Virxen no mundo como a Virxen do Cristale». El grupo instrumental interpretaría una vuelta de muiñeira entre las diferentes estrofas cantadas del alalá, tal y como era habitual en los coros gallegos desde que introdujo esta práctica el pionero de todos ellos, Aires da Terra.

En el archivo de Vide se encuentra un arreglo de la misma obra, realizada a voces iguales de hombre más una de mujer, con intervención de gaita. Este *Alalá do Cristal* está datado en julio de 1925, es decir, meses antes de la referencia de prensa a la *Escena bailable*. La fuente recoge tres letras, siendo la primera de ellas la de «Mociñas de Vilanova», presente en el poema de Curros Enríquez y en *Así canta Galicia*. Las otras dos coinciden con las recogidas por Virxilio Fernández, de Coral De Ruada, siguiendo en orden su misma numeración, 2 para «Miña Virxe do Cristal» y 3 para «Adiós Virxe do Cristal».

Alalá do Cristal 7-925 Julio de 1925

Tenores 1^{os}
Tenores 2^{os}

Lento

Bases

Barítono

qu'non hay Virxe no

Pa pa ras de Pi la no va - lon vos po de des ga bar

mm do comã Virxe do cris-tal co mã Virxe do cris-tal ay la le lo ay la

mm do comã Virxe do cris-tal co mã Virxe do cris-tal ay la le lo ay la

la la (Gaita sola)

1^a Minha Virxe do Cristal,
Minha Virxe cristalina,
tanto relumbra de noite
como relumbra de dia.

2^a Minha Virxe do Cristal,
puescimas que me topas
si che foron grande mulo
sementara moitas terras.

Fig. 172. *Alalá do Cristal*, versión a voces. Julio de 1925. AMV

En el archivo de Juan Benigno García Boente, director de Os Enxebres da Troya, se han encontrado dos fuentes de la partitura, sin datar, ninguna con letra de Vide. La primera de ellas pertenece al cuadernillo pentagramado que, dedicado íntegramente al repertorio de Os Enxebres, guardaba su director. Titulada *Alalá d'o Cristal*, presenta indicación de autoría de letra y música y está compuesta para cuatro voces de hombre con mujeres doblando a tenores 1^{os}. Al final recoge las dos letras coincidentes con las versiones anteriormente comentadas. En lo único que difiere de la fuente autógrafa de Vide es en la indicación de la entrada inicial: «Comienza la gaita con una Muíñeira cualquiera, siguiendo después, durante el canto, la música

de la voz principal». La indicación orienta en el sentido de que se acompañase con gaita en si bemol (considerando el estribillo, en dúo), afinación habitual empleada por este instrumento tradicional al interpretar con agrupaciones vocales y en la que aparece escrita la obra en sus diferentes transcripciones.

La otra fuente resulta ser una transcripción independiente copiada, según firma, por el propio García Boente. En la portada señala «*Alalá do Cristal. J. F. Vide*». Resulta ser idéntica a la anterior, con las mismas dos estrofas añadidas ya comentadas. La indicación, escrita a mano en el inicio de la obra, de «tono de sol» sugiere una interpretación alternativa sin gaitas, corroborado por el hecho de que el estribillo instrumental aparece en esta versión con letra añadida, a diferencia del resto de fuentes.

Tempo de Sol.
Lento

Tijoles y Tenores 1^{os}

Tenores 2^{os}

Barítonos

Bajos

que nos

que nos

Pa-pa-ces de Vila-no - ra, ven un pa-do de pa-er

hay Virxe no man - do com's Virxe do Cristal - Com's Virxe de Cris.

B.C.

hay Virxe no man - do com's Virxe do Cristal - Com's Vir - xe de Cris.

B.C.

tal - - - - - Ay la la lo, ay, la la la. La la la la.. la - la la

B.C.

tal - - - - - Ay la la lo, ay, la la la

B.C.

Música

al 8
hasta Fin

Cantada

Otras Letras

Miña Virxe do Cristal
miña Virxe cristalina
tanto resplandor de noite
como relumbros de día.

Adiós Virxe do Cristal
suspiramos que me levas
si me foran graus de millo
semantaba amadas Ferras.

Fig. 174. *Alalá do Cristal*. Copia de Juan B. García Boente. AGB

Considerando la información de Coral De Ruada de que «a versión que nós cantamos ten unha sinxela harmonización do Mestre Vide», más las referencias de la prensa orensana sobre la interpretación de Os Enxebres da Troya del mismo alalá, reconociendo la autoría de Vide, y las copias encontradas en el archivo de García Boente, se extraen dos conclusiones. La primera es que el *Alalá... do Cristal* interpretado en la *Escena bailable* no era el monódico, sino la armonización a voces, siguiendo el mismo juego de texturas de la *pandeirada* y jota anterior al alalá, así como la forma de musicalizar lo popular propia de los directores de los coros gallegos. La segunda es que la pieza experimentó un curioso viaje de ida y vuelta, desde sus primeras interpretaciones a cargo, probablemente, de Coral De Ruada (como demuestra la presencia de letra y música en su archivo, además de la coincidencia con la recogida como *Alalá de Vilanova* en *Así canta Galicia*), formación a quien Vide debió escuchar en su Ourense natal; de ahí, el compositor la transmitió al Coro Típico a través de una interpretación quizás monódica, tal y como se recoge en el archivo del compositor junto a obras populares similares; el arreglo a voces se realizaría en 1925, integrándolo en la *Escena bailable*. Finalmente, el *Alalá do Cristal* volvió a Ourense con el compositor, siendo interpretado de forma habitual por Coral De Ruada (que, incluso, lo mantiene en su repertorio en la actualidad) y Os Enxebres da Troya.

Ahora bien, cabe preguntarse por qué se produjo este proceso de revisión continua sobre una pieza en todo similar a otras que, como mucho, suelen responder a armonizaciones simples de melodías populares. En primer lugar, conviene resaltar la relación, ya reflejada, de esta obra

con el poeta Manuel Curros Enríquez, nacido en 1851 en Celanova (Ourense), cerca de Vilanova dos Infantes (villa en la que se venera la imagen de la Virxe do Cristal y de donde era oriunda su madre). Curros emigró a La Habana en 1894 donde, además de relacionarse con destacadas figuras pertenecientes a los ámbitos culturales del Centro Gallego de la capital antillana (especialmente el músico José Castro «Chané», íntimo amigo suyo y precursor de Vide), trabajó en el *Diario de la Marina*, llegando a alcanzar gran reconocimiento en la ciudad.³⁴⁶ El interés de Vide por la leyenda y la música con ella relacionada (propio de cualquier orensano de la época y, mismo, de hoy) aumentaría por el reconocimiento que le supondría componer sobre ella, tanto para los orensanos emigrados como para todos los que recordaban a Curros y a su íntimo amigo, el músico José Castro «Chané» (director de varias agrupaciones en el Centro Gallego).

Abundando en la contribución de la leyenda a la cultura, lo que puede redundar en el interés de Vide por la composición y, por ello, en la consideración de toda la *Escena bailable*, Coral De Ruada participó en la película muda³⁴⁷ *La Virgen del Cristal*³⁴⁸ de Saturio Lois Piñeiro, basada en el poema homónimo de Curros Enríquez.³⁴⁹ En Madrid, la película fue estrenada el 25 de marzo de 1926, mientras que en La Habana lo hizo en mayo de 1928.³⁵⁰ Como se desprende de las fechas, aunque Vide tuviera noticias de su rodaje, su conocimiento de la composición popular *Alalá de Vilanova* debía ser muy anterior al film.

Escena bailable. MV 4:27

En el archivo del compositor se encuentran tres fuentes de la *Escena bailable*, integrada por diferentes géneros de la música gallega, ambas escritas de su mano. La primera de ellas se presenta íntegramente en si bemol, con las indicaciones de tonalidad para el instrumento («Gaita en si b») y las intervenciones del coro a cuatro voces (si bien los tenores doblan a octava a las segundas, práctica habitual en los coros gallegos). La segunda, aunque no presenta el mismo orden que la primera en una sección, que sitúa al principio de página (probablemente por cuestiones de aprovechamiento del papel pautado), resulta ser la transcripción en re mayor de

³⁴⁶ Carlos Casares, *Curros Enríquez. Conciencia de Galicia* (Vigo: Galaxia, 1980).

³⁴⁷ «La Virgen de cristal (1926)». <https://enciclopediacineespa-fernando.blogspot.com/2012/08/la-virgen-de-cristal-1926.html>

³⁴⁸ <https://coralderuada.com/historia/>

³⁴⁹ <https://www.filmoteca.org/pelicula-la-virgen-de-cristal.htm>

³⁵⁰ «Cartel del día», *Diario de la Marina*, 25 de mayo de 1928, 8.

la parte para gaita en si bemol (la escritura antigua del instrumento, como ya se indicó).³⁵¹ La tercera aparece en el mismo pliego que *Salayos*, aunque no corresponde a las otras dos fuentes de forma exacta, ya que mezcla intervenciones de la gaita (indicando la afinación de si bemol y en escrita re) con otras a cuatro voces (sin letra); el mantenimiento de la tonalidad de re de la escrita durante toda la pieza hace considerar que se trate de un guion para los *gaiteiros*. De hecho, en esta tercera añade en la misma pauta al nombre de la «Gaita si bemol» el «Pandero» (recogido solo con nombre, sin escrita musical).

Se recogen en la prensa cubana algunas referencias que podrían referirse a esta pieza. Así, en mayo de 1926, se apunta la intervención en una fiesta del «Coro Típico gallego, que presentó una escena de Fiadeiro, que fue muy celebrada».³⁵² En agosto del mismo año, recoge que «este Coro deleitará a la concurrencia con gran variedad de cánticas y alalás propias de la región. Como número original figura *Xantar Típico* que los organillos, gaitas y bailes típicos adornarán con galanura».³⁵³ La unidad de cantos en una única obra, conllevara o no cierta representación escénica al uso habitual de las «estampas galegas» o «escenas corales galegas», propias de los coros gallegos, parece determinante en las descripciones aparecidas en los medios.

Toda vez que se intenta demostrar la influencia que ejerció sobre Vide su conocimiento del folclore gallego asimilado en su Ourense natal, parece pertinente detenerse en esta referencia de prensa, en la que no extraña la mención a las gaitas ni a los bailes, pero sí al «organillo», instrumento no habitual en el folclore. Más allá de considerar una posible confusión de la prensa cubana, un programa de mano del propio Centro Gallego recoge: «Gran fiesta campestre, amenizada por las bandas de música, orquestas, sones, organillos y gaitas, haciendo su presentación un famoso cuarteto típico».³⁵⁴ Probablemente, el término «organillo» se emplee para referirse a la zanfona, hecho constante en las fuentes,³⁵⁵ ya que en ambos instrumentos se precisa el giro de un manubrio para producir sonido. Este movimiento asemeja visualmente la zanfona (*hurdy-gurdy*, *symphonia*, *chifonie* o *cinfonía*) al organillo, confusión

³⁵¹ La escritura en re sigue siendo común hoy día, junto a la escritura en do. Esta última hace equivaler la posición de tres dedos tapados en ambas manos a la fundamental, al coincidir su sonido con el pedal del ronco, independientemente de la afinación del instrumento. Escribir en do o en re afecta únicamente a la escritura, no al sonido resultante que, en ambos casos, sería el mismo.

³⁵² «Agrupación Artística Gallega», *Diario de la Marina*, 31 de mayo de 1926, 13.

³⁵³ «La Romería Gallega “Víbora Park” se celebrará el día 5 de septiembre», *Diario de la Marina*, 25 de agosto de 1926, 20.

³⁵⁴ *Gran Romería Clásica en Vibora Park*, 3 de julio de 1927. AMV.

³⁵⁵ «Romería Vibora Park», *Diario de la Marina*, 29 de agosto de 1926, 20.

que se encuentra tanto en fuentes tan dispares como la prensa citada o en diferentes traducciones del texto del *Lied* de Schubert *Der Leiermann*.³⁵⁶ En todo caso, con ello la prensa apunta hacia la posibilidad de que se tocara la zanfona en Cuba en época tan temprana como 1926, considerando que el interés por la recuperación de este instrumento se produce a partir de 1910,³⁵⁷ si bien antes ya había sido empleado puntualmente por Perfecto Feijóo en Aires d'a Terra. Precisamente, y redundando en la conexión *ourensá* ya tratada, uno de los grandes artífices de su recuperación fue Faustino Santalices, que publicaría su estudio sobre la zanfona muy posteriormente, en 1956.³⁵⁸ Como era de esperar, Santalices participó como *gaitero* en Coral De Ruada de Ourense entre, al menos, 1922 y 1924,³⁵⁹ formando dúo con el también afamado Modesto Sánchez, con el que ejecutaba tanto a dos gaitas como a gaita y zanfona.³⁶⁰ En estas actuaciones solía interpretar «con la vieja zanfona, entre ovaciones estruendosas»,³⁶¹ cantando sin participación, aparentemente, de la agrupación.³⁶² Posteriormente a este período de 1922-1924, en el que Vide lo vería actuar en varias ocasiones (al tratarse de años previos a su marcha a Cuba), Santalices mantuvo colaboraciones esporádicas con De Ruada, tanto en la gaita³⁶³ como en la zanfona,³⁶⁴ en ocasiones más que señaladas como las citadas, correspondientes a una actuación ante los reyes y a una importante gira por el sur de España.

Por otra parte, en los programas en los que participa Santalices con De Ruada a partir de 1927 es habitual encontrar el *Alalá de Vilanova*, misma pieza, pero con diferente denominación (como se verá más adelante) del *Alalá do Cristal*,³⁶⁵ que fue en Cuba parte integrante de la

³⁵⁶ Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali* (Milan: Mondadori, 1996), 318-320.

³⁵⁷ Julio García Bilbao, «Averiguaciones sobre la zanfona de Faustino Santalices», *Revista de Musicología* Vol. XVIII, n.º 1-2 (1995): 277.

³⁵⁸ Faustino Santalices Pérez, *La zanfona. Esbozo de método relativo a este ancestral instrumento y breve estudio histórico, didáctico con esquemas e ilustraciones para su aprendizaje* (Lugo: Gráficas Bao, 1956).

³⁵⁹ «Aguinaldo del soldado ourensano», *La Región*, 6 de enero de 1922; «El festival benéfico en el Salón Apolo», *La Región*, 15 de mayo de 1924; «El festival benéfico de esta noche», *La Región*, 20 de mayo de 1924. ACR.

³⁶⁰ «El festival benéfico De Ruada en el Apolo», *La Región*, 4 de mayo de 1924. ACR.

³⁶¹ «Para los soldados ourensanos. Festival del Teatro», *La Región*, 11 de enero de 1922; «En el Teatro. El Festival de anoche», *La Región*, 23 de febrero de 1922. ACR.

³⁶² «En el Teatro. Por los niños rusos», *La Región*, 22 de febrero de 1922.

³⁶³ «La visita de los Reyes a Galicia», *El Eco de Santiago*, 30 de septiembre de 1927, 2.

³⁶⁴ Xaquín Vales, *Primeira viaxe a Andalucía do Coro De Ruada* (Sarria: Ouvirmos, 2009), 21, 32, 61.

³⁶⁵ «Orense: hoy comienzan las Jornadas Médicas», 26 de septiembre de 1935, 11

Escena bailable de Vide. Aunque esto no prueba que se interpretase con zanfona, la referencia al «organillo» presente en la prensa cubana podría entenderse en ese sentido.

Por todo ello, es más que aceptable la hipótesis de que la *Escena bailable* incorporara zanfona, en todo o, más probablemente, en alguna sección (la correspondiente al alalá antedicho). Dadas las características técnicas del instrumento, su escasa agilidad (y más en la época, cuando aún no se había extendido un sistema de resortes que devolviera la espadilla a su posición original tras la pulsación de la tecla, función que dependía de la propia tensión de la cuerda), el repertorio habitualmente asumido por el propio Santalices³⁶⁶ y la falta de profesionalización en su ejecución, se considera la sección lenta, alalá, idónea para ella.

Aunque el orden de los números que integran la *Escena bailable* no está del todo claro, puede dilucidarse comparando la copia preparada para el canto con las de gaita, además de teniendo presente la costumbre de organizar cantos, bailes e intervenciones musicales en las «escenas musicales gallegas» creadas por Perfecto Feijóo al finalizar la primera década del siglo XX.

La *Escena* comienza con la intervención de gaita (definida como «Muiñeira» en la fuente para gaita), probablemente acompañada por percusión tradicional (tambor, bombo y, quizás, pandereta), no escrita (como era habitual hasta hace pocos años). La primera frase coincide con la intervención posterior del coro, siendo la segunda idéntica al interludio de gaitas entre estrofas del coro.

Continúa el «Coro» sobre la «Muiñeira» (según reza la parte de gaita, aunque se trata, más bien, de una *pandeirada*, alternando pies yámbicos y trocaicos) «Sale ti bon bailadore», seguida del interludio de gaitas en ritmo dactílico de *muiñeira nova*, previa al canto de una segunda estrofa del coro con idéntica música a la de su primera intervención (no se conserva su letra, si bien sería sencillo introducir cualquier copla de octosílabos de temática festiva). En relación con las posibles letras a introducir aquí, pudiera ser, una vez más, que Vide conociera este repertorio de escucharlo a los coros gallegos de su Ourense natal, lo que facilitaría la elección de una segunda (o más) estrofa propia de otra pieza. De hecho, idéntica letra, pero con diferente música, se recoge en *Así canta Galicia* bajo el título de *Pandeirada da Ganceira*.

³⁶⁶ El disco grabado por Santalices en 1927, y editado por Discos Regal, incluye *Canto de seitura*, *Canto de romería*, *Muiñeira de Cartelle*, *Pasacorredoiras de Arnoia* y *Alborada Antigua de Ourense*. En todas ellas, el intérprete acompaña su canto con la zanfona a solo. Ninguna de las interpretadas con zanfona es de tempo vivo (sí lo son las tres últimas, que interpreta a dos gaitas, precisamente, con Modesto Sánchez). Faustino Santalices. *Gravacións Históricas de Zanfona*. Boa 10002032, 2004, CD.

Dado que en este cancionero solamente se añade a la partitura la primera estrofa de cada obra, y considerando que su compilador, Daniel González, ejerció como director de Coral De Ruada, la consulta en el archivo de dicha agrupación permitió encontrar, para esta misma *pandeirada*, las estrofas siguientes:

Sae ti bo bailadore, sae ti pronto a bailare, vai quita-la mellor moza que hai en este lugare. Baila ti bo bailadore, baila, baila sin cesare, que a moza que te acompaña con outro de [se?] ha de casare. Collín a herba no prado, collina presa por presa, olvidei os meus amores, olvideinos, non me pesa. Algún día por te vere, abríñ portas e ventanas, agora por non te vere, tódalas teño pechadas. Trocaches ouro por plata, ouro máis che valía, trocáchesme a min por outro, eu a ti non cho faría.

Dado que la letra (sin música) está pasada a ordenador, pudiera haber sufrido un proceso de adaptación a la actual normativa del idioma gallego sustituyendo, desde el original integrado en la *Escena bailable*, «sale» por «sae» y «millor» por «mellor». Las otras variaciones presentes en la primera (y única) estrofa del texto de Vide son de rango menor y no entorpecen rima ni métrica: «Sale ti bon bailador, sale ti pronto a bailar, ven quitar a millor nena que hai en todo este lugar». La recogida en *Así canta Galicia* es «Sale ti bon bailadore, sale ti pronto a bailare, vai quitar a millor moza que hai en este lugar».

Fig. 175. *Pandeirada da Ganceira*. ACG³⁶⁷

El interludio de gaita en ritmo dactílico (nombrada como «G^{ta}» en la fuente general, «Gta» en una de las copias de gaita —la que comparte pliego con *Salayos*— y como «Otra» en la otra de gaita) remite a otra vuelta de la *pandeirada* cantada. Se desconoce el número de vueltas previsto, aunque, quizás, fuera variable en cada ocasión dependiendo del lucimiento de los

³⁶⁷ Daniel González, *Así canta Galicia* (Ourense: La Región, 1963), 92.

bailadores. En todo caso, sería sencillo adaptar la letra de la *Pandeirada da Ganceira* encontrada en el archivo de Coral De Ruada a la música de Vide, eliminando el *e paragórico* de la segunda estrofa, o bien dividiendo la última negra con puntillo de cada semifrase en negra corchea, propiciando la inclusión de la última palabra llana de los versos pares de cada estrofa. En este sentido se proponen varias vueltas más en la edición de la *Escena bailable*.

Rematadas las muiñeiras aparece la «Jota» instrumental, en ritmo tríbraco. A pesar de que la idea musical es la misma, no existe total correspondencia melódica entre la música transcrita en la partitura general y en las destinadas a la gaita, debido a la tesitura del instrumento al abordar repertorio tradicional (independientemente de su tesitura actual a través de técnicas expandidas). La melodía es doblada por terceras, como suele interpretarse a dos gaitas en los ámbitos populares.

La denominada en la partitura como «jota» a cargo del coro, titulada «A señora de Cristal», no es más que una foliada en la que, siguiendo el uso de los coros gallegos, la primera frase es ternaria, comenzando los bajos por la segunda semifrase para proporcionar la entrada al coro con la primera; a esta sigue, de nuevo, la segunda semifrase, esta vez a cargo de toda la formación.

El interludio de la gaita remite a una nueva intervención del coro, de letra desconocida. Finalmente, la interpretación de gaita sobre la jota inicial, cierra la sección.

El «Alalá do Cristal» que aparece a continuación se interpreta doblando las voces con la gaita. Ninguna de las dos fuentes presenta la letra (que sería la del *Alalá de Vilanova de Así canta Galicia* y otra procedente del archivo de Coral De Ruada, sin negar la posibilidad de una tercera recogida por Virxilio Fernández; en este sentido se ha realizado la edición). La última vuelta la realizan las gaitas, en un motivo por terceras.

Finalmente, para cerrar esta *Escena bailable* se repite toda la sección inicial de muiñeiras. Obviamente, tanto las muiñeiras como la jota serían ejecutadas por las parejas de baile pertenecientes al Coro Típico.

Escena Bailable

Gaita

Coro *Clale te bon bai la. Dor sa la tu punto bai la. Sale ti bon bai la. Sor la te*

ti orno te bai la con quitas a mi lar no ma que bay on ta ro el te lugar con quitas a miller no ma que bay on ta de se lugar

Gaita

Coro

The image shows a handwritten musical score on a single page. At the top, the title "Escena Bailable" is written in a cursive hand. Below it, there are several staves of music. The first staff is labeled "Gaita" and contains a melodic line in a key with one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. The second staff continues the Gaita melody. The third staff is a piano accompaniment for the Gaita. The fourth staff is labeled "Coro" and contains the vocal melody with lyrics in Spanish. The lyrics are: "Clale te bon bai la. Dor sa la tu punto bai la. Sale ti bon bai la. Sor la te ti orno te bai la con quitas a mi lar no ma que bay on ta ro el te lugar con quitas a miller no ma que bay on ta de se lugar". The fifth staff is a piano accompaniment for the chorus. The sixth staff is labeled "Gaita" and contains another melodic line. The seventh staff is a piano accompaniment for this Gaita. The eighth staff is labeled "Coro" and contains the final part of the vocal melody. The score ends with a final piano accompaniment staff.

Fota = A Señora do Cristal =

Gaita

Coro

A Señora do Cristal

A Señora do Cristal

A Señora do Cristal

Gaita

Gaita

Fig. 176. Escena bailable. AMV

Piezas armonizadas: *Miña nai*, *Alaláas* y *Salayos*

Para cerrar este apartado, conviene hacer referencia a tres piezas que, si bien son vocales y escritas para voces de hombre, pudieran haber sido compuestas para el Coro Típico, considerando las fechas de composición y su línea melódica. Se trata de *Miña nai* (1930), *Alaláas* (1930) y *Salayos* (1932), de las que se hablará con mayor profundidad en el apartado

de música coral. Todas ellas parten de armonizaciones de piezas populares, por lo que podrían haber sido interpretadas indistintamente por el Orfeón del Centro Gallego o por el Coro Típico, al incorporar estas armonizaciones a voces, tal y como hicieron las formaciones análogas en la época (en este caso, bastaría con doblar los tenores 1^{os} con las tipleas a octava). De hecho, *Salayos* aparece en el archivo del compositor en el mismo pliego de papel que una de las fuentes de la *Escena bailable*, lo que parece reafirmar esa teoría. Además, tanto *Canto d'a vendima*, «pandeirada y muiñeira, original de J. F. Vide», como *Salayos*, «armonización de J. F. Vide», aparecen bajo la denominación de «Escena coral gallega» en un programa de concierto de Coral De Ruada,³⁶⁸ poco después de la vuelta a Ourense del compositor. A su vez, *Miña nai* consta en programas de prensa como interpretada por el Coro Típico.³⁶⁹

Muiñeira para gaita y tamboril. MV 4:28

Se trata de una pieza única, dado que Vide no componía música de sonoridad tradicional, sino que, fiel al principio de los coros gallegos, modificaba letras respetando la música. La pieza responde a la habitual estructura, con frases cuadradas y tonalidad estable, iniciándose con un preludio de alborada que da paso a una muiñeira en ritmo dactílico. Pensada para gaita tumbal (en si bemol) con ronco en tónica, la gaita aparece transcrita en re mayor y, sorprendentemente, la percusión está escrita (algo inusual hasta época reciente), aunque al responder a ritmos básicos, tanto propios de alborada como de muiñeira, se hace innecesario. En algún momento aparece añadida una segunda voz, buscando consonancias con notas largas y movimientos en homofonía por tercetas con la primera; considerando la dirección de las plicas escrita para la primera gaita, todo apunta a que esta segunda resulta de un añadido posterior.

El estudio de las fuentes hemerográficas desvela la existencia de un «concurso de música típica» de gaita acompañada de tamboril con ocasión de las bodas de oro del Centro Gallego, celebrado en Víbora Park (finca adquirida por el Centro Gallego en 1926)³⁷⁰ el día 9 de febrero de 1930, a las 4 de la tarde. Las bases estipulaban que los concursantes debían presentarse vestidos con el «traje típico» y que «la pieza de concurso será una muiñeira escrita para gaita y tamboril cuya partitura se les entregará en el momento de la inscripción», además de una pieza de libre elección. Hubo, además, un concurso de baile de la muiñeira, que exigía, también, traje

³⁶⁸ «Es aquí, en el mejor teatro de España, en el suntuoso García Barbón», *Faro de Vigo*, 2 de abril de 1933, 6; «Es hoy y en el García Barbón», *El Pueblo Gallego*, 2 de abril de 1933, 3.

³⁶⁹ «Hoy, la velada del C. Gallego en T. Nacional», *Diario de la Marina*, 7 de abril de 1932, 8.

³⁷⁰ «Sociedades Españolas», *Diario de la Marina*, 30 de enero de 1926, 11.

típico,³⁷¹ si bien no era la primera vez que se producía un concurso de baile, por parejas «acompañadas por gaita y tamboril, ejecutándose la misma música para todos los bailadores, con igual duración de tiempo».³⁷² Sin embargo, no se encontraron otros certámenes para grupo instrumental.

Presumiblemente, nadie mejor para componer la muiñeira del concurso de «música típica» que el director de las agrupaciones de la Sección de Bellas Artes, que, pocos meses después, sería nombrado director del Conservatorio del Centro Gallego.

Aunque se desconoce quién se alzó con el galardón en dicho certamen, menos de dos meses después se recoge la noticia de una fiesta en la que participó «el cuarteto típico gallego de Cortés que fue premiado con diploma honorífico en el concurso de música típica de las bodas de oro del M. I. Centro Gallego de La Habana».³⁷³ Si al concurso antedicho se presentó un cuarteto tradicional (dos gaitas, tambor y bombo), es comprensible que Vide añadiera, rápidamente, una segunda voz a la pieza para cumplimentar con la formación que se lo requirió, más allá de la escrita inicialmente para una única gaita y tamboril. De hecho, podría eliminarse esta segunda voz sin que la muiñeira se modificase en su conformación básica.



Fig. 177. Fragmento de *Muiñeira para gaita e tamboril*. AMV

En cuanto a la edición, se tuvo presente:

Tabla 64. Criterios de edición de la *Muiñeira para gaita y tamboril*

| Compás | Observaciones |
|--------|--|
| 75 | Se ha modificado la repetición, sustituyendo el <i>D.C.</i> por <i>Al Segno y Coda</i> , para que repita desde la muiñeira y no desde la alborada inicial. |

³⁷¹ «Las Bodas de Oro del Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 4 de febrero de 1930, 24.

³⁷² «La Gran Romería Clásica Gallega y los concursos de bailes regionales», *Diario de la Marina*, 1 de julio de 1927, 22.

³⁷³ «Los de Cedeira en “La Polar”», *Diario de la Marina*, 30 de marzo de 1930, 26.

| | | |
|--------------|--|--|
| Gaita 2ª | 13-21, 31-49 | Faltan silencios o dobla a la gaita 1ª; se ha escogido esta opción, por ser la habitual en los dúos. |
| | 69, 71, 73 | Modificado cubrir el compás con blanca con puntillo en vez de negra con puntillo, para evitar silencios de parte, poco habituales en los dúos de gaitas. |
| Tambori I | Se sustituyeron los <i>tr.</i> por redobles. | |
| | 35, 53, 58-59 | Como solo señala <i>tr.</i> en la primera nota ligada, se ha dejado la segunda sin redoble (ambas opciones serían correctas). |

Conclusiones sobre el repertorio para coro gallego

Una vez analizadas y comparadas las diferentes piezas populares que integran el archivo del Maestro Vide, se pueden extraer una serie de conclusiones al respecto. Se parte de la consideración de que las piezas encontradas forman parte del repertorio del Coro Típico que creó y dirigió, dentro de la Sección de Bellas Artes del Muy Ilustre Centro Gallego de La Habana, ya que no se explicaría su presencia de otra forma. Las contribuciones que Vide realizó posteriormente al repertorio de origen tradicional tomaron la forma de armonizaciones a tres o más voces, pero nunca a través de meras melodías con acompañamiento de gaitas o bien con homofonía de voces por terceras y sextas, por lo que estas piezas no podrían formar parte de un repertorio coral para orfeón. Por otra parte, se desecha *a priori* cualquier interés por la recopilación folclórica, fuese con ánimo coleccionista o con vistas a emplear las piezas como elementos temáticos en sus composiciones, debido a la escasez del repertorio presente en su archivo y a la falta de rigor observado, tanto ante la recogida como en la transcripción.

Sin embargo, es evidente que el compositor conocía bien el estilo y repertorio de los coros gallegos, así como las técnicas de armonización de este repertorio y el empleo de los instrumentos populares. Es probable que las estrofas de los alalás, género muy numeroso en el archivo, fueran enlazadas con vueltas de muiñeira instrumental a cargo de gaita o dúo de gaitas, con percusión tradicional, al estilo habitual que los coros gallegos asumieron desde la práctica de Perfecto Feijóo al frente de Aires da Terra. Las diferentes entradas de muiñeira tradicional no solo no se escribían, sino que eran habitualmente intercambiables, lo que justifica su ausencia en el archivo, centrado únicamente en los alalás. A pesar del conocimiento, por parte de Vide, tanto del repertorio como de la organización de cantos, instrumentos y bailes de estas formaciones, no hay ningún dato, ni en prensa ni de informantes, relacionado con la práctica del compositor, bien fuera como director o como integrante de un coro gallego, antes de su llegada a la isla.

La comparación entre el archivo del compositor y los datos proporcionados por los compiladores del *Cancionero Gallego*, Martínez Torner y Bal y Gay, evidencian que el repertorio del Coro Típico partía, en gran medida, de obras recopiladas por los dos coros gallegos de Ourense, Os Enxebres y Coral De Ruada. De las catorce piezas vocales presentes en el archivo del compositor (sin contar la *Alborada de Rosalía* y la *Escena bailable*, debido a sus dimensiones), el *Cancionero Gallego* referencia que nueve pertenecen a los archivos de dichas agrupaciones; además, diez están recogidas en *Así canta Galicia*, que no es sino parte publicada del archivo de Coral De Ruada (sin contar el *Alalá de Vilanova*, perteneciente a la *Escena bailable*, también presente en *Así canta Galicia*). Por otra parte, mientras que las transcripciones de Bal y Gay y Martínez Torner son más exactas (por ejemplo, reflejando en valores reales las notas de adorno melódicas), las de Vide y Daniel González parecen seguir el mismo criterio de empleo de mordentes y grupetos y cierto descuido en el tratamiento de alteraciones accidentales y armaduras.

Independientemente de su posible empleo en el Coro Típico, varias de estas piezas habrían sido utilizadas por Vide poco antes, como parte del repertorio del café cantante, concretamente para la canzonetista Elvira Ferrero. Así, *Alaláa. Poutpourrí sobre motivos gallegos* incluye «Unha vez caín no río», «Ai, ó rubila i ó baixala» y «O cantar do arrieiro», mientras que *Airiños d'a terra. Poupourrit sobre cantos gallegos* incorpora «Anque che son das Mariñas», «Panadeiriñas de Cea», «Carballeira de san Xusto» y «A rula que enviudou». En todo caso, su empleo en la época del café concierto previa a su establecimiento en La Habana no excluye su conocimiento a través del repertorio de los coros gallegos de su localidad natal.

En relación con la *Escena bailable*, la ausencia de menciones en prensa a otras piezas similares la hacen corresponder tanto a la *Escena de Fiadeiro* como al *Xantar típico* mencionados en 1926. En dicha *Escena* se aunaron cantos y bailes representativos, en la más pura tradición de los coros gallegos ante sus Escenas o Estampas Corales Gallegas, aunque se ignora si, en este caso, se añadieron decorados. En todo caso, de forma directa o indirecta a través de comentarios de sus conocidos y colaboradores, Vide debía de conocer el enfoque que en esos momentos se estaba dando en Galicia a dichas agrupaciones, a partir de la inclusión de escena, probablemente derivada de las nuevas orientaciones promulgadas, precisamente, por Bal y Gay.³⁷⁴

³⁷⁴ Jesús Bal y Gay, «Hacia el ballet gallego» (Lugo: Ronsel, 1924).

A través del análisis de la escritura gaitística en la *Escena bailable*, la *Alborada de Rosalía* y en las piezas a solo o con coro, se demuestra que el compositor conocía mínimamente el instrumento y no dominaba la escrita para gaita. Dado que hasta época muy reciente los *gaiteiros* tocaban de oído, probablemente Vide tocaría, o cantaría, lo que deseaba, y sus *gaiteiros* adaptarían de oído, en lo posible, la línea melódica dada, dentro de sus conocimientos y de las limitaciones de un instrumento que, en su época, distaba en gran medida de los actuales.

Al igual que otros coros gallegos de la época, durante la década de los veinte, el Coro Típico abordó la interpretación de obras polifónicas, bien a partir de armonizaciones sencillas de piezas populares, bien sobre otras complejas, que aproximaron el repertorio al orfeonístico.

Finalmente, la fidelidad de la recogida de Vide respecto a los archivos es, en el caso de las piezas cantadas, total, a excepción de la modificación e intercambio de letras, práctica observada en otras muchas formaciones.³⁷⁵ Los arreglos a voces, cuando se producen, se basan en homofonías por terceras y sextas, así como al hecho de doblar voces de hombres y mujeres a octava. La única pieza en la que se observa un bajo armónico es, precisamente, la *Escena bailable*, obra de mayor envergadura y complejidad dentro de la producción estudiada.

V.2.5 Música para piano

Pese a lo variado de su catálogo, Vide destaca en la composición para piano al ser, a la vez, compositor avezado y destacado intérprete. La producción global resulta de cierta consideración, tal y como se demostró en el estudio previo llevado a cabo por el autor de esta investigación presente en su publicación de 2008.³⁷⁶ A continuación, se comenta cada pieza por separado, siguiendo un orden cronológico de composición, lo que facilita extraer conclusiones sobre la evolución de su estilo.

Orense. Pasodoble. MV 5:1

Orense, datado en abril de 1911 y dedicado «a la banda municipal de Orense», es, en realidad, la «reducción a piano» (tal y como consta en la portada autógrafa del compositor) de la obra homónima compuesta para esta agrupación y, como tal, del tipo pasodoble-marcha. Se encuentran datos de su interpretación por «primera vez» por parte de la Banda Municipal de

³⁷⁵ Javier Jurado Luque, «*A Lenda de Montelongo*. A zarzuela galega como manifestación cultural multidisciplinar na conformación do nacionalismo galego» (tesis doctoral, UAC, 2010), 1:69-70. Fecha de lectura, 17 de diciembre de 2010. <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/7348>.

³⁷⁶ José Fernández Vide, *Obra completa I. Piano*, ed. por Javier Jurado (Ourense: Deputación Provincial, 2003).

Música en los Jardines del Posío ese mismo mes y año³⁷⁷ y, menos de un año después, en el mismo lugar y por idéntica agrupación bajo la denominación de «*Orensanito (pasodoble)*».³⁷⁸

Aunque podría tratarse de un error de la prensa al recoger el nombre de la pieza, las fechas coinciden con la aparición de un torero de la provincia, Benjamín González «Orensanito»,³⁷⁹ cuya trayectoria como matador desaparece de las noticias hacia 1925. Pudiera ser que Vide, buen aficionado taurino, barajara dedicar la composición al novillero de su ciudad en un principio, aprovechando la coincidencia del nombre, lo que justificaría su carácter torero.

En la tonalidad de re menor, tras una introducción de ocho compases con gran densidad sonora (cuatro notas por acorde de la mano derecha), aparece la primera sección (cc. 8-28), tipo marcha en la mano izquierda (fundamentales en fracciones fuertes en la mano izquierda seguidos de acordes en las débiles), de carácter sincopado y con adornos, en forma de tresillos de semicorchea y de grupos de valoración especial en la derecha. La segunda sección (cc. 29-43), que continua la sonoridad anterior, semicadencia en la dominante para propiciar el cambio de modo de la tercera (cc. 45-61), que, siguiendo la tradición del pasodoble, cambia de modo a mayor y de textura, siendo frecuentes las repeticiones de motivos en ambas manos, más en la derecha. Tras un pasaje de enlace (cc. 62-69), en el que recupera la densidad sonora de la primera sección, la cuarta y última (cc. 70-87), en el relativo principal (fa mayor), retoma la imitación y el carácter lírico de la tercera. Todas las secciones repiten como primera y segunda vez. La escrita muestra numerosas anotaciones en menor tamaño para instrumentos concretos de la banda, si bien son ejecutables por el piano.

A la hora de realizar la edición crítica de la versión para piano, se tuvo en consideración su carácter de reducción pianística, intentando disminuir la densidad sonora en los acordes y compatibilizar, en lo posible, la interpretación simultánea de voces y acompañamiento sin perder su carácter pianístico. Así, se consideró lo siguiente:

Tabla 65. Criterios de edición de la versión pianística de *Orense*

| Compás | Observaciones |
|--------|--|
| 6 | Se redujo el acorde de la-si bemol-do#-mi-si bemol a si bemol-do#-mi-si bemol, al tener el sol en el bajo. |

³⁷⁷ «Noticias», *La Región*, 30 de abril de 1911, 3.

³⁷⁸ *Ibid.*, 25 de febrero de 1912, 3.

³⁷⁹ «Galicia», *El Eco de Santiago*, 1 de diciembre de 1911, 2; «Miscelánea Provincial», *La Correspondencia Gallega*, 6 de diciembre de 1911, 2.

| | |
|--------|---|
| 9 y 11 | Se igualaron los acordes del acompañamiento para hacerlos similares al c. 13 y 15. |
| 19 | Se mantuvo el acorde sin el bajo, tal y como aparece en el autógrafo, aunque la sonoridad sea poco conclusiva. |
| 47-48 | Mano izquierda, se eliminó el re agudo de la mano izquierda para evitar el choque con la mano derecha (en el autógrafo emplea abreviatura de compás repetido). |
| 49-51 | Mano derecha, se eliminó el trino del la en tamaño más pequeño, por ser impracticable y no aportar nada a la armonía. Quizás refleje, como guion, la participación de otro instrumento. |
| 51 | Ambas manos, aunque armónicamente suena extraño, máxime en un ámbito tan consonante, se ha respetado el movimiento de mi contra fa# al tratarse de notas de paso. |
| 61 | Mano izquierda, se han equilibrado los acordes de ambas manos, de re-fa#-re, re-la-re a re octavado, re-fa#-la-re (básicamente, el fa# que aparece en el registro grave de la mano izquierda, pasa a la mano derecha a octava alta). |
| 82-86 | Mano izquierda sin escribir en el autógrafo. Se ha añadido siguiendo el estilo de la pieza, por lo que se mantuvo el mismo acompañamiento en el compás 82 (no chocan las manos), igual que en el 81; los cc. 83 y 84 se dejaron a cuatro voces, pero igual que en los compases 75-76, y el 85 también a cuatro voces en la izquierda (a tiempo, no chocan las voces y es realizable, manteniendo coherencia a cuatro en el acompañamiento). |

Sobrado. Muiñeira. MV 5:2

Esta muiñeira para piano (MV 5:2a), datada en el «H. Militar de Coruña, julio de 1914», está dedicada «Ô meu gran amigo Paco Selas (do penedo de Sobrado)».

Constan en el archivo del compositor partes manuscritas apaisadas, en papel de diez pautas (idéntico al empleado en la autógrafa para piano), para flauta, violín 1º, violonchelo y contrabajo (MV 5:2b), lo que nos remite a la formación de café concierto de su primera época (a falta de un saxo o clarinete). También se ha encontrado en su archivo guion autógrafo para banda a cuatro pautas (MV 5:2c), donde especifica en mayor medida la dedicatoria, «En probado afecto ê cariño c'o q'ê distingo ô meu amigo Paco Selas (do penedo de Sobrado) dadícolle iste modesto traballo», datándolo en «Coruña, julio de 1914». No se ha encontrado la partitura general para banda, si bien la *Muiñeira Sobrado* consta como interpretada por primera vez en la Alameda por la Banda Municipal de Orense en 1922.³⁸⁰ Si se tratase de la fecha del estreno de la versión, la muiñeira original para piano habría sido orquestada para banda posteriormente.

En si bemol mayor, tonalidad mayoritaria en las muiñeiras gaitísticas por ser la afinación habitual de la gaita empleada en el ámbito tradicional, la obra presenta el correspondiente diseño rítmico dactílico, propio de la *muiñeira nova*, que alterna con el trocaico, lo que le

³⁸⁰ «Sociedad», *La Región*, 22 de octubre de 1922, 2.

proporciona un carácter saltarín y bailable, propio del género, al igual que lo es la cuadratura y repetición de las frases. Tras cuatro compases de introducción (que son, en realidad, el mismo), entra la primera sección (cc. 5-24) en el principal que, tras repetir (al igual que lo hacen todas como primera y segunda vez), se dirige a la segunda sección (cc. 25-42), en el relativo menor. Tras repetir la primera, la tercera (cc. 43-74) toma la tríada de la fundamental como dominante de la subdominante, modulando a mi bemol, en la que acaba la muiñeira. La escritura presenta algunas voces en tamaño menor, probablemente relacionadas con el papel de piano conductor de la orquestina.

En cuanto a la edición para piano, se consideró:

Tabla 66. Criterios de edición de la versión para piano de *Sobrado*

| | |
|---|--|
| Observaciones generales | |
| Se sustituyeron reguladores por <i>cresc.</i> por cuestiones de espacio (ej., c. 3). Se añadieron silencios a las voces para facilitar la lectura (ej., cc. 5-6). Se unificaron dos voces en una para facilitar la lectura cuando era posible (ej., izquierda 43-56). | |
| Compás | Observaciones |
| 20 | Izquierda, segunda mitad del compás, añadido mi bemol según armonía de la derecha. |

En lo referente a la versión para orquestina, se tuvo en cuenta:

Tabla 67. Criterios de edición de la versión para orquestina de *Sobrado*

| | | |
|---|----------------|---|
| Observaciones generales | | |
| Se igualaron figuraciones verticalmente en instrumentos con igual función (ej., contrabajo, c. 24, última nota corchea, como en piano, y no negra), al igual que articulaciones (ej., piano, cc 25 y 29, primera nota con acento, como los demás), signos de repetición (aunque en todas las partes hay una repetición escrita, se igualó la repetición igual que en la parte de piano) | | |
| Las partes presentan un <i>D.C.</i> al final y un <i>Fin</i> en el c. 42 (antes del cambio de tonalidad); aunque sería factible, se igualaron las repeticiones de las partes a la partitura de piano. | | |
| | Compás | Observaciones |
| Flauta | 7 y 15 | penúltima nota «do», no «si» bemol, según la partitura de piano (también violín, mismo compás), |
| | 18 en adelante | Aparece <i>8ª baja</i> . No incluida, al no ser habitual esta indicación y no relacionarse con el compás siguiente. Probablemente se trate de <i>8ª alta</i> , situada debajo por falta de espacio. |

En relación con el guion para banda, se consideró:

Tabla 68. Criterios de edición del guion para banda de *Sobrado*

| | |
|--|---|
| Observaciones generales | |
| Dado que en el pentagrama melódico no aparecían ligaduras de expresión, se suprimieron igualmente las similares que aparecían en los de acordes. Se suprimieron indicaciones del tipo <i>stacc.</i> y <i>seco</i> al no poder situar con exactitud el instrumento al que se referían. Se igualaron duraciones verticalmente en instrumentos con función similar. Se completaron voces faltantes respecto a la versión de piano (ej., 3 ^{er} pentagrama, cc. 73-74, notas fa y sol). | |
| Caja | <i>tr.</i> sustituidos por redobles. |
| Diferencias respecto a la versión de orquestina | |
| 41 | El ritmo es corchea, silencio de corchea con puntillo y semicorchea, en vez de corchea, silencio de corchea, corchea. |
| 50 en adelante | Aparece la repetición, mientras que en el autógrafo de piano no; para que la numeración de compases sea la misma aún en diferentes versiones se ha escrito la repetición y suprimido las indicaciones de repetición |

Ilusiones. Valses. MV 5:3

Vide dedicó *Ilusiones. Valses por José F. Vide* «A mi distinguido amigo el admirable poeta D. Primitivo R. Sanjurjo», en honor al escritor y profesor de literatura española Primitivo Rodríguez Sanjurjo perteneciente, como el propio Vide, al círculo de Vicente Risco y Ramón Otero Pedrayo. Está datada en «Orense. XXIII de dicbre. de MCMXVI».

Se han encontrado dos fuentes para piano (MV 5:3a) en el archivo del compositor, ambas con idéntico título, autoría y dedicatoria. Una de ellas es autógrafa y presenta en la portada el número 90964, con la que fue registrada en autores; presenta numerosas tachaduras, como si fuera un borrador. La otra (*Ylusiones* [sic]), es un manuscrito con grafía más legible y presenta sellos de la «Sociedad de Autores de Variedades» y de la «Sociedad de Autores Españoles. Repertorio de Pequeño Derecho», con el número 90964, lo que sitúa su registro en un período posterior a la composición, probablemente 1924.

Existe versión para banda de música (MV 5:3b), estrenada en la Alameda de Ourense por la Banda Municipal de la ciudad, el 28 de junio de 1917,³⁸¹ además de otros datos de interpretaciones a lo largo del tiempo.³⁸² La prensa se hace eco de esta versión, afirmando «que regaló a la banda municipal una notable tanda de valsos, titulada *Ilusión* [sic], estrenada con

³⁸¹ «Fernández Vide», *La Región*, 1 de julio de 1917, 2.

³⁸² «Sociedad», *La Región*, 14 de enero de 1933, 3.

gran éxito».³⁸³ En relación con esta versión, se ha encontrado en el archivo del compositor la partitura general autógrafa datada, al igual que la pianística, en «Orense 23-Diciembre-1916»; en ella constan, de arriba hacia abajo, los siguientes instrumentos: flauta, oboe, requinto, clarinete principal, clarinete 1º, clarinetes 2º/3º, saxo en si bemol (a 2), saxo en mi bemol (a 2), saxo barítono, fliscornos (a 2), cornetines (a 2), trompa (a 2), onobe, bombardino, trombón 1º, trombón 2º/3º, bajo (a 2) caja, bombo/platos y triángulo. Además, se localizaron en el archivo partes sueltas aparentemente manuscritas de flautín en re bemol, flauta, oboe, requinto, clarinete principal, 1º, 2º (dos copias) y 3º, saxo alto 1º y 2º, saxo tenor 1º y 2º, saxo barítono (dos copias que, aunque no lo especifiquen, corresponden a 1º y 2º), cornetines 1º y 2º, fliscornos 1º y 2º, saxtrompa (saxhorn alto en mi bemol),³⁸⁴ trompa 1ª y 2ª (en mi bemol), trombón 1º, 2º y 3º, bombardino 1º, contrabajo (tres copias), caja/triángulo, bombo y platos. No se encontraron partes de tuba ni onobe, ni en la general se recogen *saxhorn* o contrabajos (probablemente añadidos posteriormente o, más bien, por falta de espacio en la partitura general, que presenta todas las pautas cubiertas).

Los vales que integran la tanda presentan en común el tratamiento rítmico muy marcado en la mano izquierda (con la habitual pulsación de nota suelta en parte fuerte seguida de dos acordes en las débiles), sobre un fraseo cuadrado, amplio y cantáble. La Introducción (cc. 1-15), en la bemol, comparte elementos temáticos y tonalidad con el primer vals (cc. 16-67) que, como el resto de números, es binario, presentando cada una de sus partes como primera y segunda vez. La segunda de este primer vals (cc. 50-66) aumenta la densidad sonora, oponiendo cuatro compases en acordes de cuatro notas en la derecha a un pasaje de igual extensión en *legato*. El segundo vals (cc. 68-124), en mi mayor, presenta una idea similar al anterior, aunque en este caso, la segunda parte (cc. 102-118) hace contrastar la presencia de mordentes con el *legato*. El vals «n.º 3» (cc. 125-172), toma ese mi como dominante de la, si bien el tono del relativo (fa# menor) se hace presente ligado a la estructura de las semifrases; la segunda sección del vals (cc.157-172), contrasta con la primera al emplear abundantes notas auxiliares emulando, más que el ritmo del vals vienés, la armonía chopiniana de los vales de salón. Tras cuatro compases de mayor densidad (acordes de cuatro notas en la derecha), y siguiendo el mismo procedimiento de relación dominante-tónica, el cuarto vals (cc. 173-230) se presenta en re mayor. Su carácter rítmico, con una melodía en valores largos en la mano derecha, contrasta

³⁸³ «Orense. D. José Fernández Vide, joven compositor que regaló a la banda municipal una notable tanda de vales titulada *Ilusión*, estrenada con gran éxito», *Vida Gallega*, 15 de agosto de 1917, 15.

³⁸⁴ José Franco Ribate, *Manual de instrumentación de banda* (Madrid: Música moderna, 1943), 28.

con el resto de valeses; entre sus dos partes (cc. 177-209, 210-230) aparece un tratamiento acordal denso, ya presente en otras secciones de *Ilusiones*, y que lo relacionan con el de obras de Schumann (*Novelletten* op. 21) y, en menor medida, Brahms (*Ballade* op. 10). La Coda (cc. 231-335), en tres por ocho, modifica completamente el anterior ritmoailable, disponiendo un pasaje rítmico con negras con puntillo en la mano izquierda frente a semicorcheas en la derecha. La repetición del primer vals (cc. 248-335) pone punto final a la tanda.

En cuanto a la edición de la versión pianística, se atendió a la naturaleza de las fuentes, considerando la autógrafa como original (F1) y la manuscrita como copia más legible para registrar en autores (F2). Comprobadas ambas, resultaron ser prácticamente idénticas, excepto que la F2 presenta más ligaduras de expresión y un compás diferente: en la Coda, la escala cromática que desciende (c. 240), en F2 comienza en la y en F1 en sib, evitando el cromatismo en el final (fa-mib); se considera correcta la F2, ya que previamente (c. 233) también se presenta una escala cromática descendente, como progresión.

En lo que se refiere a la edición de esta versión, se tuvo en cuenta:

Tabla 69. Criterios de edición de la versión pianística de *Ilusiones*

| | |
|--|---|
| Observaciones generales | |
| Se añadieron alteraciones de cortesía, cuidando los cambios de tonalidad en valeses consecutivos (ej. c. 67) y se corrigieron enarmonías (ej., c. 68). Se evitó dividir la misma mano en dos voces si se podía ejecutar en una (ej., izquierda, c. 14). Se añadieron signos de repetición para evitar expresiones escritas del tipo <i>y salta</i> . | |
| Compás | Observaciones |
| 162 | Añadido <i>poco a poco cresc.</i> por <i>cresc.</i> , ya que se prolonga. |
| 204 | Se ha sustituido el regulador por <i>dim.</i> , debido a la maquetación. |
| 283 | Derecha, el primer acorde debe ser si-re-mi-sol, y no si-re-fa-sol, al igual que en la misma sección anteriormente y en la versión autógrafa. |

En lo que respecta a la edición para banda, se consideró:

Tabla 70. Criterios de edición de la versión para banda de *Ilusiones*

| | |
|--|--|
| Observaciones generales | |
| Se partió de la partitura general autógrafa, a la que se añadieron las partes sueltas que no contemplaba. Una vez realizada la partitura general, se contrastó el resultado con las partes individuales para encontrar posibles diferencias | |
| Se añadieron y unificaron alteraciones de cortesía (ej. clarinete 1º, c. 58), enarmonías (ej., trompa 2ª, c. 30, fa doble sostenido en vez de sol becuadro, ya que después viene sol#), ligaduras de expresión (ej., saxo alto 2º, igualando con clarinetes 2ºs y 3ºs), ligaduras de unión (ej. flautín, cc. 165-170, ya | |

| | | |
|--|---------|---|
| que hay indicación de trino continua entre ellos), dinámicas (ej., flauta, c. 189), articulaciones (ej. tuba, c. 50 en adelante, <i>stacc.</i> añadido como en otros instrumentos) y figuraciones verticales en instrumentos similares (ej. trompa 2ª, cc. 50-53 y 58-61, corcheas, como en otros instrumentos), así como calderones (ej., clarinete 1º, c. 15). | | |
| Se eliminaron voces y notas dobles cuando corresponden a otros instrumentos (ej., trombón 2º, c. 6 y 10, la de arriba la toca el trombón 1º). | | |
| En caso de discrepancia entre partes manuscritas y general autógrafa, primó esta última, excepto en casos de interpretación puntual de entre una y tres notas entre pasajes de silencios (ej., fliscorno 1º, cc. 67-68) e inversiones entre voces de la misma parte (ej. trompas, cc. 45-47). | | |
| El clarinete principal y 1º comparten la mayoría de material, por lo que se han unido en un pentagrama (lo diferente aparece a dos voces). | | |
| Se transportaron las trompas en mi bemol a fa, el flautín en re bemol a do y sustituyeron cornetines por trompetas. | | |
| Aunque los trombones aparecen agrupados en la fuente general como 1º vs. 2º + 3º, se ha empleado la más habitual para banda de 1º + 2º vs. 3º. | | |
| La tuba aparece a veces en octavas, por lo que se transcribió como en la partitura. En cuanto a contrabajos, como hay tres partes independientes diferentes, se ha realizado una sola respetando las octavas; la escritura de Vide los recoge sin transportar, por lo que los contrabajos aparecen en la general una octava más arriba (con el transporte incluido). | | |
| Se asimiló el <i>tr.</i> de la caja a redoble (ej., cc. 114-115). | | |
| | Compás | Observaciones |
| Flautín | 215-216 | Como dobla al requinto, se ha aprovechado para corregir algunas notas que en el manuscrito no eran claras. |
| Flauta | 68 | Aparece 8ª <i>alta</i> , pero no indica hasta dónde; añadido loco en casilla de 2ª vez, c. 101. |
| | 54-58 | En la general no toca todo el tiempo, pero en la parte, sí; dado que dobla a lo que hacen otras maderas, se hizo caso de la general. |
| Oboe | 145-146 | En las partes, repite la-la-do en ambos compases, en vez de la-do-do como en la general; extraña que haga un dibujo diferente a los demás instrumentos, por lo que se respetó lo presente en la general. |
| Requinto | 95 | El dibujo melódico es diferente que los instrumentos que dobla (difiere en una nota), pero suena correctamente. |
| Clarinetes 2º y 3º | 125-134 | Las dos fuentes de clarinete 2º difieren únicamente aquí: si una hace lo mismo que el clarinete 3º (lo que no tiene mucho sentido), la otra interpreta notas diferentes, pero se encuentra por debajo del mismo; por ello, se empleó esta versión intercambiando el papel del 2º con el 3º. |
| Saxo tenor 2º | 246-247 | Es el único lugar donde aparece a dos voces, pero debajo, escrito a mano pone «haga sol sol», que es la voz de abajo (sol-sol# según la armonía); en la partitura general saxo 1º y 2º se distribuyen ambas notas, por lo que se ha eliminado la doble voz en saxo 2º. |

| | | |
|---------------------|-------|---|
| Saxo barítono 2º | 71 | En la parte indica a lápiz «8ª alta», pero quedaría por encima de otras voces, por lo que no se ha tenido en cuenta. |
| Trompa 2ª | 45-47 | En la parte aparece escrito «octava alta», lo que tiene sentido para que no quede muy abajo; al subirla una 8ª queda en la tesitura de la trompa 1ª y la 1ª en la de la 2ª. |
| | 47 | A lápiz pone «do» (#, en trompa en fa sería si), lo que contradice la versión pianística; por tanto, no se ha considerado la anotación. |

Suite gallega: Un día n'aldea. MV 5:4

Entre todas las obras compuestas antes de su marcha a Cuba destaca, por sus proporciones, la suite gallega *Un día n'aldea*, de 1918. La obra fue premiada (o, al menos, obtuvo un accésit)³⁸⁵ ese mismo año en el concurso organizado por la revista *La Raza*, de Santiago de Compostela. Integran la suite los movimientos «O amencer. Alborada», «Na hora d'o traballo. (Canción)», «Camiño d'o Fiadeiro. (Muiñeira)» y, como parte integrante de este, el aire «Comenzo'ô baile».

En el archivo del compositor se han encontrado dos fuentes de la versión para piano (MV 5:4a): la primera (F1), manuscrita y en disposición vertical, se titula «Un día n'aldea. Suite Gallega»; la segunda (F2), apaisada y autógrafa, se presenta bajo el título de «Un día n'âldea. Suite Gallega para Piano por José F. Vide», está datada en 1918 (no se distingue claramente el mes, pero parece un 7, correspondiente a julio, mes en el que fue presentada al concurso) y ostenta los sellos correspondientes a la «Sociedad de Autores de Variedades» y «Sociedad de Autores Españoles. Repertorio de Pequeño Derecho», con el número de registro 90962 (por tanto, fue registrada el mismo día que *Ilusiones*). Ambas presentan idéntica dedicatoria: «Ô meu bon amigo Xacinto Prieto en proba d'o apego que lle gardo».

En el mismo archivo se han encontrado partes autógrafas o manuscritas (no resulta sencillo adscribir algunas a una u otra categoría) en disposición apaisada y papel de diez pautas para dos trompas en fa, caja y «batería» (bombo y platos) y contrabajo. Además, se hallaron partes autógrafas o manuscritas en disposición vertical y papel de diez pautas (cornetín en la, dos trombones y violonchelo) y doce pautas (flauta, oboe, dos clarinetes en la, fagot, violín 1º

³⁸⁵ «Por Galicia. Santiago», *La Voz de la Verdad*, 2 de julio de 1918, 2.

B y violín 2º, —este con una pauta adicional abajo del todo realizada a mano—), así como apógrafas de doce pautas (violín 1º A, —dos fuentes— y violín 2º A, «copia de E. Mascaró»).

La parte de fagot está realizada en papel timbrado abajo, con la leyenda «Vda. de Carreras y Ca. Prado 119 Habana», lo cual resulta llamativo si se considera que la suite es seis años anterior a la marcha de Vide a Cuba; pudiera ser que la parte de fagot fuese añadida en La Habana, lo que señalaría a Enrique Mascaró, profesor de música y director de la estudiantina Juventud Montañesa como copista de las partes apógrafas de violín encontradas en el archivo de Vide. De hecho, consta interpretación en La Habana de «*Un día na aldea*. Suite. Obra premiada del profesor de la Sección de Bellas Artes señor José F. Vide»³⁸⁶ (dado el contexto del programa, probablemente se refiera a la versión pianística), en 1926 a la orquestal de «Un día n'aldea. 1º y 2º tiempos. Vide»³⁸⁷ y en 1928 la orquestal de, al menos, «la bellísima Muñeira [sic] de la *Suite Un día en la aldea* de Vide»,³⁸⁸ es decir, el tercer movimiento. Aparecen, también, menciones a la interpretación orquestal de la suite completa, con Vide como director.³⁸⁹

En cualquier caso, los tipos de papel pautado empleado, así como la dificultad de discernir qué partes son autógrafas y cuáles manuscritas, dificultan establecer un seguimiento del proceso compositivo de la versión orquestal.

Existen datos de su interpretación en el Café Moderno por el sexteto que Vide dirigía en 1919,³⁹⁰ pero no se han encontrado las partes. Dado que el sexteto estaba integrado por violín 1º y 2º o violonchelo, flauta, saxo o clarinete, contrabajo y piano, se han tomado las partes correspondientes de la orquestal (violín 1º, flauta, clarinete, violonchelo y contrabajo, así como violín 1º y 2º, flauta, clarinete y contrabajo) junto al piano conductor y comprobado el resultado,

³⁸⁶ «Resultó un acto solemne y brillante el reparto de premios y la apertura del curso en el plantel Concepción Arenal del Muy Ilustre Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 13 de septiembre de 1926, 21.

³⁸⁷ «Sociedades Españolas», *Diario de la Marina*, 10 de febrero de 1926, 6. La foto del mismo acto, recogida dos días después muestra, sin la menor duda, una formación orquestal. «Sociedades Españolas», *Diario de la Marina*, 12 de febrero de 1926, 6. Se recogen noticias similares de la interpretación de estos dos movimientos. «Con brillantísima velada celebró ayer el Centro Gallego el glorioso aniversario de su fundación», *Diario de la Marina*, 12 de febrero de 1929, 22. Se deduce que la orquesta era dirigida por el propio Vide, aunque apenas se encuentran datos que lo confirmen. «Sociedades Españolas. Conmemoración del aniversario de fundación del M. I. Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 9 de febrero de 1929, 4.

³⁸⁸ «Sociedades Españolas: fueron repartidos los Diplomas a los educandos del Gran Plantel Concepción Arenal del Centro Gallego de La Habana», *Diario de la Marina*, 17 de septiembre de 1928, 21.

³⁸⁹ «Resultó muy hermosa la velada que celebró anoche el M.I. Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 12 de febrero de 1930, 24.

³⁹⁰ «Hace 50 años, hace 25 años», *La Región*, 15 de enero de 1969, 6.

dando por buenas ambas versiones, tanto para sexteto con dos violines (MV 5:4b) como con un violín y violonchelo (MV 5:4c). Cabe la posibilidad de que el clarinete fuese sustituido por saxo alto (considerando la hipótesis, planteada al tratar de la formación, de que César Quintela, miembro del sexteto, interpretara en él saxo alto, pero ejerciera como clarinetista en la Banda Municipal), si bien no se ha estimado preciso editar la versión con saxo en vez de clarinete. Además, se ha considerado, como es habitual en estos casos, una interpretación con piano a solo.

La suite, en la mayor, la integran tres movimientos, el último dividido en dos secciones, seguidos de coda. El primero, «Amencer. Alborada», se inicia con la imitación del preludio de la gaita (cc. 1-30) propio de las alboradas de los *gaiteiros* tradicionales, por lo que se basa en el tratamiento descendente en figuraciones de semicorcheas. La alborada (cc. 34-120), sobre el tradicional motivo rítmico de negra dos corcheas, añade, aún más, sentido de la evocación de lo popular, disponiéndose la mano derecha en un movimiento por terceras, de resonancia popular, mientras las arpegiaciones de la izquierda trasladan al piano la sonoridad de los bordones, propia de la gaita gallega. Sobre el ritmo de alborada, ahora en la mano izquierda, los preludios descendentes (cc. 42, 72, 109) se hacen de nuevo presentes, combinando el tratamiento de las secciones precedentes.

El segundo movimiento, «Na hora d'o traballo. Canción», en el menor de la subdominante (re menor), emula a través del Lento las inflexiones de la canción tradicional gallega de ritmo libre conocida como alalá. En re menor, presenta una estructura de rondó cerrado, con la primera sección (cc. 1-13) como estribillo, entre cuyas apariciones se sitúan estrofas contrastantes en re menor y re mayor (cc.14-21, 28-40).

El tercer movimiento, «Camiño d'o Fiadeiro. Muiñeira», en el tono de la subdominante (re mayor), comienza con la imitación del preludio de alborada, pero sobre una textura ligeramente imitativa en la mano derecha, primando fundamentales en la izquierda, de sonoridad popular. La sección subtitulada «Comenzo'ô baile» (considerada como IV en la edición), no es más que una muiñeira en el mismo tono de re, que combina ritmo dactílico en la mano derecha sobre trocaico de la izquierda. Con frases cuadradas y cantábiles, presenta una estructura de rondó, con estrofas (cc. 22-41, 60-93) contrastantes en el tono principal y en el de la subdominante, cerrando con una coda que resulta ser la reexposición variada de la primera sección.

De esta manera, la suite adopta la estructura habitual en la rapsodia gallega para banda de música, trasladando al salón la tradicional estructura de rápido (alborada), lento (alalá), rápido (jota y/o muiñeira).

En cuanto a la edición de la versión pianística (MV 5:4a), que luego sirvió de base para las dos versiones del sexteto, se partió del manuscrito (F1), dado que la comparación entre ambas fuentes evidenció algunos errores en la autógrafa:

Tabla 71. Criterios de edición de la versión pianística de *Un día n'a aldea*

| Observaciones generales | |
|---|--|
| Se añadieron acentos en partes similares (ej., izquierda, II: 10), se igualaron duraciones verticalmente (ej., derecha, II: 26, segunda voz), ligaduras (ej., derecha, II: 46, do#-mi) y matices (ej., IV: 25, <i>p</i> a partir de la segunda nota). | |
| Compás | Observaciones |
| I: 11 | Derecha, segunda voz, últimas dos semicorcheas do-la (F1) en vez de la-do (F2), ya que melódicamente se enlaza mejor con el sol del siguiente acorde. |
| I: 23 | Izquierda, la segunda semicorchea según la armonía debe ser fa#, como en F2, y no mi. |
| I: 119 | En F2 aparece la indicación <i>Pesante</i> : añadida. |
| II: 1-8 y similares | Derecha, en la F1 aparecen ligaduras de expresión grandes y algunas pequeñas, pero en la F2 solo las pequeñas: suprimidas estas por motivos de maquetación y escritura pianística. |
| II: 30 | Derecha, segunda voz, primera nota fa# añadido por razones armónicas (igual que c. 33). |
| II: 36 | Derecha, última corchea, se ha añadido la octava debajo, ya que aparece solamente la tercera superior (si-re) en vez de octava doblada (re-si-re), como en la F2. Se obró de forma similar en c. 37. |
| II: 49 | Izquierda, corregido todo el fragmento, que va a octavas. |
| IV: 70 | Izquierda, primer bajo do-do en octavas (como en F2) en vez de mi-do (F1). |
| IV: 76 y 84 | Derecha, segunda parte, aparece en octava do-do (F2) y do-fa#-do (F1), lo que posee más lógica armónica, que también aparece en IV: 80; se dejó como F1. |
| IV: 82 | Derecha, el primer acorde es do-mi-sol (F1), pero al ser la armonía mi menor el acorde es si-mi-sol (F2); corregido. |
| IV: 93 | <i>al Segno</i> sin indicar el salto a la <i>Coda</i> ; añadido al final del c. 41. |

En cuanto a la versión orquestal, se tuvo en cuenta:

Tabla 72. Criterios de edición de la versión orquestal de *Un día n'a aldea*

| Observaciones generales |
|---|
| Se sustituyeron cornetines en la por trompetas en si bemol. Respetando la escritura a tres violines, se ha modificado el nombre de violín B por violín II, por cuestiones de coherencia, de forma que el violín 2º pasa a denominarse violín III. Se revisaron las indicaciones de <i>div.</i> en la cuerda, ya que |

| | | |
|--|--|---|
| <p>apenas aparecían en el violín 2º (III) y se eliminaron todas por innecesarias. Se unificó la articulación (ej., flauta, II) e igualaron duraciones verticalmente entre instrumentos similares (ej., flauta, IV: 10, según piano, otros instrumentos y el IV: 47 (repetición). Se añadieron las accidentales precisas en los trinos (ej., violín 1º A, IV: 23 y 31, becuadro encima para trino con si y no si#).</p> | | |
| <p>IV: 10 y 47 Flauta y oboe realizan un trino sobre el la, mientras el clarinete lo hace sobre el mi (sonido real); el trino de 4ª justa suena un tanto peculiar.</p> | | |
| <p>IV: 79 y 87 Maderas, trombones, violonchelos y contrabajos atacan la tercera corchea del compás (6/8), mientras que las trompetas, violines I y II atacan la segunda. Sin embargo, un compás antes, atacan la tercera. Como puede que sea un efecto rítmico creado a propósito, se ha dejado como en el original.</p> | | |
| | Compás | Observaciones |
| Flauta | I: 54 | Añadida nota de adorno sol, igual que en el I:92. |
| Fagot | IV: 4 | Primera nota la y no si, igual que piano y otros instrumentos. |
| Trompeta | IV: 33-37 | Único fragmento que aparece a dos voces; dado que la grave coincide con la trompa 2ª, se eliminó. |
| Trompa | IV: 6, 14, 43 y 51 | Se corrigió el intervalo sol-re (sonidos reales do-sol) a fa#-re (sonidos reales si-sol), al encontrarse sobre acorde de sol mayor. |
| Violín 1º A (I) | Aunque la presencia de instrumentos de referencia en la parte está más clara en la versión manuscrita o autógrafa, se transcribió desde la apógrafa al ser más clara (misma decisión en el caso de violín 2º). | |
| | I: 55-58 | Símbolo del armónico añadido a todas las blancas. Suprimida la octava alta y el mi agudo transportado una octava hacia abajo (por la 8ª alta anterior). |
| | IV: 54 | Primera nota semicorchea y después silencio de corchea (igual que en los compases 17-18). |
| Violín 1º B (II) | I: 119-120 | El trémolo de semicorchea ha sido modificado a indefinido, al tratarse del final del movimiento. |
| | III: 3 y 9 | No queda claro a qué se refiere con estas dobles cuerdas, por lo que se ha respetado la escritura original. |
| | IV: 92 | Se ha respetado la escritura original a dos voces, aunque se podría reflejar a una, acortando la primera nota. |
| Violín 2º (III) | I: 25 | Igualado al movimiento del clarinete y a su repetición en c. 29. |
| | I: 44 | Es lo mismo que en cc. 74 y 111. La nota inferior del diseño aquí es mi y en el c. 74 y 111, fa#. Ambas opciones parecen válidas, ya que flauta y oboe tienen una nota pedal mi y el contrabajo la, mientras que otros instrumentos tocan re# y la melodía comienza con un grupeto sobre si. Auditivamente queda mejor el fa#, reforzando la armonía de si mayor el re#. Igualado según cc. 74 y 111. |

| | | |
|------------|-------|---|
| | I: 65 | Es el compás que falta con la armonía de la mayor; después de introducir este compás se equilibran las casillas de repetición (violín III tiene la 1ª casilla de dos compases, cuando realmente es de 1). |
| Violonc | V: 19 | Único lugar de la obra en que aparece a dos voces, por lo que se ha suprimido la superior, dejando las fundamentales de V y I, como el fagot. |
| Caja | I | Se han cambiado algunos casos de negra con doble trémolo a cuatro semicorcheas, sobre todo cuando cambia de sección o mezcla negra con doble y triple trémolo. |
| Bombo/plat | I | La parte aparecía sin repeticiones, por lo que se adecuó. |

En cuanto a las versiones para sextetos, se consideró:

Tabla 73. Criterios de edición de las versiones para sexteto de *Un día n'a aldea*

| | |
|--|--|
| Observaciones generales | |
| En violín 1º y violonchelo y/o violín 2º, diseños similares aparecen con arcos diferentes; según el caso, podrían admitirse ambas posibilidades o diferir entre sí en el mismo instrumento y pasajes similares. Quizás sea a propósito, ya que Vide conocía bien esta familia de instrumentos, por lo que se ha respetado lo recogido (ej., I: 3-4, 5-6, 15-16, 80, 82, 84, violonchelo con, violín sin). En caso de hacer modificaciones, habría que aplicarlas al sexteto en el que no interviene el violonchelo, además las partituras orquestales. | |
| Compás | Observaciones |
| IV: 20, 41, 57 | Contrabajo y violonchelo llevan acentos, igual que el piano. |
| IV: 76, 80, 84, 88 | Articulación <i>marcato</i> en los instrumentos melódicos lo que llevó a actualizar la partitura de piano. |

Zaera. Pasodoble flamenco. MV 5:5

Zaera (abril de 1918), subtítulo «Pasodoble flamenco», y que toma su nombre del dedicatario («a mi íntimo amigo Dalmiro G. Zaera»), presenta claras reminiscencias toreras. Se han encontrado referencias de un Dalmiro González Zaera, natural de Sarria (Lugo), sin más datos.³⁹¹ Por las fechas, podría haber coincidido con Vide en la Escuela Normal de Maestros o en la catedral.

³⁹¹ «Desde Sarria», *La Voz de la Verdad*, 2 de octubre de 1923, 4.

Además de la versión pianística (MV 5:5a), existe musicalización para banda (MV 5:5b, flauta, oboe, requinto, clarinete principal, 1º, 2º y 3º, saxo alto 1º y 2º, tenor 1º y 2º, barítono, trompa en mi bemol 1ª y 2ª, cornetín 1º y 2º, fliscorno 1º y 2º, bombardino 1º, trombón 1º, 2º y 3º, tuba y bombo y platos). Perteneció al repertorio de la Banda Municipal de Música de Ourense.³⁹²

El carácter torero de *Zaera* se aprecia en varios tratamientos. Al habitual sentido rítmico del género, se añade la tensión que genera el tresillo de semicorcheas, usual en la mano derecha, sobre los diseños de corchea dos semicorcheas de la izquierda, presente en otros pasodobles famosos para banda, como *El tío Caniyitas* o *Gallito*, todo ello impulsado por el empleo de grupos de valoración especial, concretamente cinquillos, de uso en *Pepita Greus*. En relación con la melodía, aparte de las síncopas que favorecen la tensión en la faena, el toque del clarín del festejo se hace patente en el tratamiento del intervalo de cuarta, tanto de salto como de grado. Finalmente, la estructura responde, también, a la del pasodoble torero: introducción en re menor (cc. 1-26) a la que sigue una primera sección sincopada (cc.27-62), en la misma tonalidad, que da paso a la segunda en el relativo (cc. 63-79) y a la repetición de la primera (cc. 85-116) en el tono principal de re menor; el trío contrastante (cc. 117-164) se produce en el homónimo (re mayor), dando por concluido el pasodoble. Como es de esperar en el género del pasodoble, todas las secciones se repiten como primera y segunda vez. La introducción es inusualmente extensa para una pieza de este tipo, si bien es cierto que no reviste complejidad alguna, y los juegos sobre el mismo motivo, con frecuentes cambios de octava y acompañamiento, otorgan variedad a lo que no es, ni más ni menos, que la repetición de un mismo motivo.

En relación con la edición crítica de la versión pianística, se consideró:

Tabla 74. Criterios de edición de la versión pianística de *Zaera*

| | |
|---|---|
| Observaciones generales | |
| Se añadieron los 5 (de cinquillo) y algunos 3 (de tresillo) donde corresponde, para facilitar la lectura. | |
| Compás | Observaciones |
| 8 | Sobra la <i>p</i> , ya que aparece un compás antes. |

³⁹² «Sociedad», *La Región*, 1 de mayo de 1923, 5.

Para la edición de la versión para banda, se consideró:

Tabla 75. Criterios de edición de la versión para banda de *Zaera*

| | | |
|--|-----------|---|
| Observaciones generales | | |
| Las trompas en mi bemol han sido sustituidas por trompas en fa. El cornetín en si bemol lo ha sido por trompetas. | | |
| Las alteraciones accidentales, matices dinámicos y agógicos, expresión y articulación, se igualaron partiendo de la versión de piano y considerando lo presente en la mayoría de instrumentos. | | |
| Saxofón barítono, bombardino y tuba tenían repeticiones diferentes que el resto de instrumentos. Como eran los únicos que al hacer salto presentaban las notas diferentes, se ajustaron los demás instrumentos a estas repeticiones. | | |
| Se añadieron ligaduras de expresión para los tresillos en figuraciones pequeñas. | | |
| | Compás | Observaciones |
| Flauta | | La indicación de 8ª inicial no presenta indicación de fin, por lo que se ha añadido en el compás 12 por cuestiones de tesitura. |
| Saxo alto 1º | 89-90 | Dado que el resto de maderas tienen una negra ligada entre ambos compases, y el saxo alto 1º y los tenores a 2, no, se añadió. |
| Saxo tenor 2º | 65 | Primera nota corchea, como en otros instrumentos. |
| | 128-129 | Ligadura de expresión prolongada, igual que bombardino. |
| Saxo barítono | 23 | Falta silencio de corchea, ya que se considera igual al c. 25. |
| Cornetín 1º | 95 | Primera nota corchea, como en otros instrumentos. |
| Cornetín 2º | 65 y 73 | Primera nota corchea, como en otros instrumentos. |
| | 129 y 135 | Primera nota negra, como en otros instrumentos. |
| Bombardino | 115 y 119 | Última nota corchea, como en fliscorno. |

Conchita. Foxtrot. MV 5:6

Aunque la partitura para piano (MV 5:6a) no está datada, existe una referencia de prensa que sitúa el baile del foxtrot en Ourense, en el ámbito de un baile de máscaras organizado por Elementos de Comercio y Banca en los salones del Royalty: «Las orquestas dirigidas por los maestros Sres. Vide y Acedo están ensayando una colección de *foxt* más en boga». ³⁹³ El maestro Acedo dirigía la orquesta del Café Moderno, ³⁹⁴ un quinteto ³⁹⁵ local del ámbito del café cantante, lugar donde previamente había trabajado Vide.

En el archivo del compositor se ha encontrado versión para violín 1º, violonchelo, flauta, clarinete en si bemol, contrabajo y piano (MV 5:6b), coincidente con la formación del sexteto inicial de Vide (violín 1º y 2º o violonchelo, flauta, saxo o clarinete, contrabajo y piano), ya que la dualidad saxo-clarinete en un mismo músico es común en este ámbito. Quedaría por resolver que el segundo violín también tocara el violonchelo para poder asociar esta pieza a la fecha y local precisado; en todo caso, no es la única obra del período que presenta violonchelo en vez de violín segundo, por lo que la hipótesis parece razonable.

La melodía es cuadrada, repetitiva y simple, como corresponde a una pieza eminentementeailable. En re mayor, sigue la habitual estructura ternaria presente en losailables y tan habitual en Vide: tras una pequeña introducción de cuatro compases en re mayor, sigue la primera sección en el tono principal (cc. 5-12), una segunda en la dominante (cc. 5-12) 13-28) y desde ese tono la reexposición de la primera. La tercera (cc. 29-45) discurre en el tono de la subdominante. La estructura repite por completo, es de suponer que para aumentar la duración del baile o cumplir su función de música de fondo.

En lo que respecta a la edición, simplemente se igualaron las indicaciones presentes en las partes instrumentales:

Tabla 76. Criterios de edición de *Conchita*

| Compás | Observaciones |
|--------|---|
| 28 | Piano, <i>stacc.</i> añadido, como en otros instrumentos. |
| 36 | Flauta, acentos quitados, como en otros instrumentos. |

³⁹³ «Sociedad», *La Región*, 24 de febrero de 1924, 2.

³⁹⁴ «Farandulerías», *La Zarpa*, 27 de abril de 1922, 3.

³⁹⁵ *Ibíd.*, 17 de noviembre de 1922, 3.

| | |
|----|--|
| 44 | Clarinete y violonchelo ajustados a la figuración del piano (en el último pulso hay un silencio de negra). |
| 46 | Clarinete ajustado a la figuración del piano y del violonchelo (redonda en vez de blanca con puntillo). |

A Montañesa. Muiñeira. MV 5:7

Esta muiñeira obtuvo el primer premio en la categoría de «Muiñeira con piano» en el Concurso de A festa da Lingua Galega (Xogos Florais) celebrado en Santiago en julio de 1924.

En el archivo del compositor se ha encontrado obra pianística en mi bemol mayor (MV 5:7a) publicada, dedicada «al Sr. D. José González. Distinguido crítico musical» y «premiada en el Concurso de A Festa d'a Lengua Galega. Celebrado en Santiago. Julio de 1924». Incluye referencias orquestales y voces en menor tamaño, impracticables en el piano, y no consta editorial. También se ha encontrado la fuente autógrafa correspondiente, (*A Montañesa. Muiñeira para piano por José F. Vide*) datada en junio de 1924, además de partes sueltas autógrafas para orquesta (MV 5:7b), en mi mayor, correspondientes a flauta, oboe, dos clarinetes en la, cornetín en la, dos trompas en fa, dos trombones, violín 1º A y B (de este, dos copias, una de ellas incompleta), violín 2º, violonchelo, contrabajo y batería (caja, bombo y platos). Además, se hallaron fuentes manuscritas de violín 1º A (dos fuentes), violín 2º y batería.

Se tiene constancia de que Vide envió a Juan Fernández Pérez «Xesta» un ejemplar de *A Montañesa* publicada, dedicada a Jacinto Santiago.³⁹⁶ Santiago ejerció el cargo de director de los periódicos *La República* y *La Zarpa*, además de colaborar con *El Pueblo Gallego*. Como docente, tras ser alumno de la Escuela Normal de Maestros, se incorporó como profesor de Metodología de las Ciencias Naturales; impartió clases, también, en la Escuela de Artes y Oficios de la Diputación Provincial y en la Academia Irmáns Xesta, que dirigía Juan Fernández «Xesta» (maestro de violín de Vide). A pesar de su preparación científica (Matemáticas, Física y Química en la Academia Xesta), su amplia formación y su vocación docente le llevaron a impartir Gramática en Artes y Oficios o Literatura en ausencia de Juan «Xesta». Militante republicano, intelectual próximo a los círculos galleguistas de Otero Pedrayo (de hecho, fue secretario de la Asociación de Escritores Galegos, junto a Otero, Risco, Vilar Ponte, Castelao, Blanco Torres y Noriega, entre otros), fue fusilado a finales de octubre de 1936.³⁹⁷ Aunque el

³⁹⁶ José Fernández Vide, en carta a Juan Fernández Pérez, 25 de mayo de 1929. AJRF.

³⁹⁷ Juan Tallón, *Jacinto Santiago. Escenario grotesco e exemplar* (Madrid: Luis Rivas Villanueva, 1998).

hecho de la dedicatoria pueda ser anecdótico, refleja, una vez más, la extensa red de relaciones que estableció Vide a lo largo de su existencia.

Las referencias de prensa sugieren la existencia de una versión para banda, que fue interpretada por la municipal de Vigo en dicha ciudad, el 2 de julio de 1925,³⁹⁸ y añadida al repertorio de la agrupación.³⁹⁹ Efectivamente, en el archivo de dicha banda se recoge una versión, en cuya portada consta: «La Montañesa. Muiñeira por José F. Vide. Premiada en el Certamen que la Liga de Amigos de Santiago organizó en 1924. Arreglo de piano para banda de Ricardo F. Carreira». Está orquestada para flauta, oboe, requinto, clarinete principal, 1º, 2º y 3º, saxofón alto 1º y 2º, saxo tenor, barítono, fliscorno 1º y 2º, trompeta 1ª y 2ª, trompa (mi bemol) 1ª y 2ª, trombón 1º, 2º y 3º, bombardino 1º y 2º, tuba, caja y bombo.⁴⁰⁰ En cuanto al arreglista, Ricardo Fernández Carreira, ejerció el cargo de director de la Banda Municipal de Música de Santiago de Compostela entre 1921 y 1927, fue posteriormente relegado al puesto de subdirector y, finalmente, a profesor de la Escuela de Música.⁴⁰¹ La existencia de la versión evidencia el interés del momento por la música de Vide, máxime por haber sido transcrita en Santiago e interpretada en Vigo.

En mi bemol mayor, el ritmo dactílico combinado con el trocaico, las frases cuadradas y las secciones repetidas, le otorgan un carácter bailable propio de la *muiñeira nova*. La estructura se basa en la alternancia de una serie de secciones, hecho que le otorga cierto carácter de rondó. La corta introducción da pie a la primera sección acordal en mi bemol (cc. 10-57), que repite variando su final, en progresiones armónicas al menor del relativo (sol menor) y el relativo mayor (si bemol). La segunda sección (cc. 58-73), en el tono principal, da paso a la mención de nuevo de la primera (cc. 74-79), apareciendo la tercera (cc. 84-137) en la subdominante (la bemol), que, a su vez, también repite. La cuarta y última (cc. 138-161), modulando de dominante a la nueva tónica (de la bemol a re bemol), es seguida por la tercera en la bemol (cc. 162-177). La titulada «Coda» (cc. 178-207) no es sino la repetición de la primera sección variando el final con efectos cadenciales.

³⁹⁸ «Noticias», *Faro de Vigo*, 2 de julio de 1925, 4.

³⁹⁹ *Ibíd.*, 5 de julio de 1925, 9; *Ibíd.*, 25 de julio de 1935, 17.

⁴⁰⁰ «Obra de concierto. Gallega. 10», ABMV.

⁴⁰¹ Beatriz Cancela Montes, «La Banda Municipal de Música de Santiago de Compostela (1848-2015), (tesis doctoral, Universidad de Oviedo), 145-146. Fecha de lectura, 4 de junio de 2015 https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/33933/TD_BeatrizCancela.pdf;jsessionid=DC17B04ED4E10F07EF872F0045DD4BBE?sequence=1

En relación con la edición de la versión para piano, se consideró:

Tabla 77. Criterios de edición de la versión pianística de *A Montañesa*

| Observaciones generales | |
|--|--|
| Se parte de dos fuentes, una publicada y otra autógrafa, que son prácticamente iguales. En ambas aparece un <i>Ossia</i> con cuerdas (dos veces) y un par de fragmentos escritos con notas pequeñas. | |
| Compás | Observaciones |
| 6 | Izquierda, produce saltos desde el pentagrama superior al inferior, pero escritos con figuración extraña (corchea con cabeza de blanca); se ha corregido indicando con una línea el salto de un pentagrama al otro. |
| 6-9 | Derecha, en la publicada hay ligadura de unión, en la autógrafa, no (debe haberla, porque es un trino prolongado). |
| 20 | Izquierda, último acorde, publicada sib-re-fa, autógrafa, re-fa. Aunque las dos opciones son válidas, se ha optado por la publicada (supuestamente revisada por el autor). |
| 24 | Izquierda, segunda parte del compás, en la versión impresa aparece una octava, que es como se ha dejado, en la versión autógrafa una sola nota. |
| 41 | A principio de compás aparece un acorde en tamaño pequeño, sin que exista movimiento previo ni resolución posterior; como puede tratarse de una versión alternativa o de una resolución armónica de otros instrumentos, se ha transcrito tal cual (sucede igual en cc. 49, 57, 65, 77, 129, 149, 153 y 201). |
| 109 | Como la mano derecha se desplaza al pentagrama inferior, <i>m.d.</i> añadido (igual en cc. 135, 175). |
| 151 | Izquierda, último acorde, en la publicada sib-mib-sol, en la autógrafa mib-sol, se ha dejado como en la publicada por los motivos expuestos. |
| 177 | Repetición <i>al Segno</i> ; falta la indicación de salto, que podría estar en c. 41. |

En lo que respecta a la versión orquestal, se tuvo en cuenta:

Tabla 78. Criterios de edición de la versión orquestal de *A Montañesa*

| Observaciones generales | | |
|---|---------|--|
| Se unificaron las dinámicas y textos desde la versión para piano. Se añadió <i>a 2</i> , <i>1º</i> , <i>2º</i> ... en los instrumentos emparejados. Se modificó la expresión de los instrumentos de cuerda <i>con el palo</i> a <i>con legno</i> . Respetando la escritura a tres violines, se ha modificado el nombre de violín B por violín II, por cuestiones de coherencia, de forma que el violín 2º pasa a denominarse violín III. Se igualaron duraciones verticalmente entre instrumentos similares (ej., violín 2º, c. 57). Se añadieron ligaduras de expresión según otros instrumentos (ej., contrabajo, c. 13, igual que en violonchelo). | | |
| | Compás | Observaciones |
| | 104-105 | Aparece un <i>sf</i> en el primer compás y resolución en el segundo, a veces con acento; se ha eliminado, al considerarse más natural, unificando con otros instrumentos. Se obró igual en cc. 106-107, 130-131, 132-133, 170-171, 172-173 |
| Flauta | 1 | <i>8ª alta</i> añadida para facilitar la lectura (igual en 54-57, 138-141, 153-157, 177). |

| | | |
|------------------|--|---|
| Oboe | 202-205 | Aunque aparece una segunda voz, la escritura es para un único oboe; suprimida la grave, que ya aparece en el clarinete. |
| Trompas | 27 y 187 | 1ª añadido: ya que en este fragmento toca solamente el clarinete 1º, se considera que también lo hará la trompa. |
| Trombones | 35-41 y 195-201 | Mismo fragmento que se repite, pero en el segundo el bloque de acordes cambia, de sol-mi a si-mi; no supone cambio armónico, así que se deja tal cual. |
| | 52 | Trombón 2º, segunda nota corregida a re# en vez de mi; la armonía es tónica en segunda inversión (re#-sol#-si) y dominante (re#-fa#-la#). |
| | 74 | Trombón 1º, la primera nota aparece como sol, pero según el tema debería ser mi. |
| Violín 1º (I) | Aunque las tres fuentes de violín 1º A (I) son idénticas, la autógrafa es más clara, por lo que se transcribió desde ella. | |
| | Como la Coda no corresponde con el resto de instrumentos se hizo preciso unificarla. | |
| | 6-9 | No se incluyó la segunda voz, al pertenecer al violín 2º (igual en cc. 58-65). |
| | 103-106 | Estos arpeggios en tamaño pequeño se considera que pertenecen a otras partes melódicas, con vistas a orientar la entrada, por lo que han sido excluidos (igual en cc. 129-132, 169-172, y en 145-147. Igual en violín II y III). |
| Violín 1º B (II) | 42-43 | <i>stacc.</i> añadido, también en 50-51 (igual que cc. 18-19). |
| | 59 y similares | Debido a la escritura en 6/8, el ritmo es silencio de negra, dos corcheas ligadas, silencio de negra, en vez de silencio de negra, negra, silencio de negra (igual en violín III). |
| | 114 | Añadida indicación de arco. |
| Violín 2º (III) | Aunque las dos fuentes de violín 2º son idénticas, la autógrafa es más clara, por lo que se transcribió desde ella. | |
| | 18-19 | <i>stacc.</i> añadido. |
| | 141 | Excluidas las notas en tamaño pequeño (esta vez indica que pertenecen al clarinete). |
| Violonchelo | 6-9 | Segunda voz eliminada, ya que pertenece a los contrabajos; puede tratarse de un <i>div.</i> , pero en otros fragmentos de la obra violonchelos y contrabajos hacen papeles diferentes, por lo que se entiende que aquí, también. Igual caso en 138-147 y 154-161. |
| | 72-73 | Clave de tenor añadida por la altura. |
| Contrabajo | 17 | Con la última nota hay una opción de la misma a 8ª, no incluida. |

| | |
|-----------|---|
| Percusión | <p>La autógrafa presenta letra más clara que la manuscrita, en la que faltan numerosas indicaciones (c. 1: faltan acentos; cc. 26-42: no cuadran los compases; c. 35 en adelante: platos y bombo, en vez de dos negras con puntillo, hace una blanca con puntillo; cc. 42 y 50: platos y bombo, falta la segunda parte del compás, que aparece como silencios; antes del c. 81: dos compases de silencio frente a uno de la autógrafa; cc. 90, 99-102: bombo, dos patrones rítmicos que se repiten y no coinciden con los del autógrafa; cc. 105, 121, 131, 133, 154, 171, 173: caja, la primera nota no tiene trémolo; c. 109: caja: la primera figura es corchea, mientras que en la autógrafa es negra; c. 111 en adelante: platos y bombo, blancas con puntillo, en la autógrafa negras con puntillo y silencios; cc. 128, 168: platos y bombo, negras y silencios de corchea, mientras que en la autógrafa son negras con puntillo; c. 138 en adelante: triángulo, las combinaciones de blanca con puntillo y dos negras con puntillo por compás no cuadran en bastantes compases comparando con la autógrafa; c. 153: caja, negra, silencio de corchea y negra con puntillo en trémolo, mientras que en la autógrafa aparece una blanca con puntillo en trémolo; c. 160: triángulo, falta una negra con puntillo en la segunda parte de compás; además, la vuelta a platos y bombo se adelanta al compás 161 en la manuscrita, cuando en la autógrafa se encuentra en el 162; c. 161: bombo, sobra una negra con puntillo en la segunda parte del compás; c. 165: caja, en la primera parte del compás aparece negra con puntillo en trémolo, mientras que en la autógrafa es negra en trémolo y corchea; c. 195: platos y bombo, blanca con puntillo en vez de dos negras con puntillo). Por ello, se ha transcrito directamente desde la autógrafa.</p> |
| | Añadidos redobles de caja cuando fue preciso (ej., cc. 107, 173). |

Recordos. Muiñeira. MV 5:8

Según consta en la portada de la partitura autógrafa para piano (MV 5:8a), presente en el archivo del compositor, fue compuesta en Ourense en febrero de 1924. En el mismo archivo se han encontrado partes sueltas autógrafas, en la misma disposición vertical, para flauta, oboe, dos clarinetes en si bemol, fagot, dos cornetines en si bemol, dos trombones, violín 1º y 2º, violonchelo, contrabajo, batería (tambor, plato y bombo), además de autógrafas apaisadas de viola y dos trompas en fa y dos fuentes manuscritas verticales de la parte de violín 1º (MV 5:8b). La fuente para piano recoge abundantes voces en tamaño menor, lo que sugiere un guion orquestal, aunque es factible una interpretación independiente al piano.

En re mayor, la introducción en movimiento Lento y la línea melódica ornamentada evocan el ritmo libre del alalá y redundan en la sonoridad popular evocando el roncón de la gaita a través del empleo de notas largas en el bajo, sobre la tónica primero, modulando a la mediante por progresión y de nuevo a la tónica. La muiñeira, con fraseo cuadrado y repetitivo sobre los tradicionales ritmos dactílicos y trocaicos, emula el baile de la *muiñeira nova*. Las sucesivas secciones se presentan en el tono principal (cc. 1-50) y en el de la subdominante (sol mayor, cc. 51-75), siendo ambas binarias e integradas por frases cuadradas. La coda consiste en el tratamiento abreviado de la primera sección de la muiñeira.

La edición de la versión pianística no requirió adaptación alguna. En lo que se refiere a la orquestal, se consideró:

Tabla 79. Criterios de edición de *Recordos*

| Observaciones generales | | |
|--|-------------------|---|
| Se sugiere cambio de cornetines en si bemol a trompetas. Se unificaron verticalmente duraciones entre instrumentos (ej., violín 1º, II: 26, primera nota corchea y no negra, igual que el resto), excepto cuando se percibe que se trata de un efecto buscado (ej., II: 51, coincidencia por pares oboe-clarinete, fagot-violonchelo y violonchelo-contrabajo). Se igualaron articulaciones en papeles similares (ej., fagot, II: 27-45, ligaduras de expresión copiadas del clarinete). Se añadieron indicaciones de 8ª alta para favorecer la lectura (ej., violín 1º, II: 26-46). | | |
| | Compás | Observaciones |
| Flauta | II: 27-46 | Aunque el uso de 8ª alta no está del todo claro, se ha supuesto en el dibujo de adornos trinados. Por idéntica razón se añadió en cc. 63-64. |
| Clarinete | | En el I: 4-5 parece que no tocan (indicación de «oboe» en su parte), excepto una pequeña intervención acompañante en dichos compases. En I: 8-11 se supone que tocan la melodía acompañante, hasta que en I: 12 al final se divide en melodía y acompañamiento; por ello, se ha preferido que el acompañamiento lo asume clarinete 2º desde c. 8 y continúe con él al entrar el 1º en el c. 12 con la melodía. |
| Fagot | II: 27-45 | Ligaduras de expresión copiadas desde el clarinete. Son más completas. |
| Cornetín | | En el I aparecen a tres voces, dos de ellas armónicas, si bien los cornetines solo intervienen al final (cc. 12-15); a nivel tímbrico se considera preciso que la melodía también aparezca en cornetín 1º (trompeta 1ª). En cuanto a la 2ª, se optó por utilizar la voz más grave en cc. 12-13 y la primera nota del c. 14. Después tocan las notas del medio, rellenando la armonía y evitando duplicidades con trompas y trombones. |
| Violín 1º | | Las tres fuentes son iguales, menos un error en una manuscrita, I: 11, la segunda voz hace la-re-fa#-fa# en vez de la-re-mi-fa# como las otras. |
| Viola | II: 10-11 y 18-19 | El acorde, según partitura general y la del violonchelo (que hace lo mismo que la viola en esta parte) es sol mayor, por lo que se cambió el arpeggio la-do#-mi a sol-si-re (también en fagot). |
| | II: 68 | La última nota es un re, igual que en el c. 66, y no un mi. |
| Percusión | 10 en adelante | Aunque la indicación inicial del II señala claramente la línea de escrita de tambor, platos y bombo, a partir de II: 10 se supone que la voz de abajo es para plato y bombo, ya que más adelante (c. 55) se especifica «Bombo solo». |
| | 55 en adelante | La indicación «Bombo solo» se interpreta que es hasta la Coda, ya que en ella recupera la altura de escrita original de tambor, platos y bombo. |

Partagás. Pasodoble. MV 5:9

De marcado carácter español, *Partagás* (enero de 1928) está dedicado «al sr. Francisco Pego Pita, Presidente de Honor del M. I. Centro Gallego». Francisco Pego Pita era uno de los directivos de la fábrica de tabacos Partagás,⁴⁰² junto a Ramón Cifuentes.⁴⁰³ Se encuentran datos de Pego como directivo del Centro Gallego de La Habana desde 1901,⁴⁰⁴ así como en la Sociedad de Beneficencia de Naturales de Galicia,⁴⁰⁵ llegando a desempeñar el cargo de presidente de la Comisión Ejecutiva del Centro Gallego,⁴⁰⁶ además del de presidente de honor del Concepción Arenal.⁴⁰⁷ Aunque abandonó la presidencia en 1921,⁴⁰⁸ siguió ejerciendo de forma honorífica,⁴⁰⁹ si bien recuperó el cargo en 1925, es decir, al poco de llegar Vide a la isla, hasta 1927 y, de nuevo, en 1929.⁴¹⁰ Consta homenaje celebrado el 4 de enero de 1928 (días antes del estreno de la zarzuela de Vide, *Miñatos de vran*), en el que se le nombró presidente de honor y en el que participaron las diferentes formaciones de la Sección de Bellas Artes.⁴¹¹

Precisamente, la portada de la partitura publicada⁴¹² señala que fue «estrenado con gran éxito el día 4 de enero de 1928 en el Teatro Nacional», es decir, en dicha función homenaje. El programa de la función señala la interpretación de varias obras a cargo de orquesta, entre ellas «*Partagás* (estreno), pasodoble por la orquesta dedicado al señor Francisco Pego Pita. Vide». Se interpretaron por parte de la orquesta, además, la muiñeira *A Montañesa* de Vide, y la estudiantina interpretó sus obras «*La Tropical (criolla)*, *Posío (vals)* y *Serenata (coro y rondalla)*» (probablemente se refiera a la *Serenata Romántica*), actuando como tenor solista «el

⁴⁰² «Santiago Apóstol», *Eco de Galicia*, 6 de agosto de 1922, 16-17.

⁴⁰³ «Fábrica de tabacos y cigarros Partagás», *Diario de la Marina*, 1 de agosto de 1918, 225.

⁴⁰⁴ «El Centro Gallego de La Habana», *El Regional*, 19 de abril de 1901, 1.

⁴⁰⁵ «Don Francisco Pego Pita», *Galicia. Revista Semanal Ilustrada*, 17 de abril de 1904, 1.

⁴⁰⁶ «Del Centro Gallego», *Eco de Galicia*, 20 de junio de 1917, 20.

⁴⁰⁷ «Concepción Arenal», *Galicia. Revista Semanal Ilustrada*, 16 de noviembre de 1918, 16.

⁴⁰⁸ «Vida de la Colonia», *Heraldo de Galicia*, 24 de abril de 1921, 7.

⁴⁰⁹ «Nuevo Presidente», *Eco de Galicia* 1 de marzo de 1925, 1.

⁴¹⁰ «La nueva Comisión Ejecutiva», *Ideal Gallego*, 15 de junio de 1929, 16-17.

⁴¹¹ «Don Francisco Pego Pita», *Eco de Galicia*, 15 de enero de 1928, 9, 22.

⁴¹² José F. Vide, *Partagás (Pasodoble)* (La Habana: La Casa Martín, 1928?).

tenor del Orfeón, Miguel Gerbolés». Intervinieron además otras agrupaciones de la Sección de Bellas Artes, así como la Banda Municipal de La Habana.⁴¹³

La publicación pianística incluye interpretación *ossia* de flauta en la última sección (MV 5:9a). Además de esta edición, en el archivo familiar se ha localizado la manuscrita para piano correspondiente, sin la parte de flauta añadida, sino arreglada para piano solo (probablemente, piano conductor). Asimismo, se han localizado partes sueltas para flauta, oboe, dos clarinetes en si bemol, dos saxos en mi bemol, cornetín en si bemol, dos trombones, violín 1º y 2º, violonchelo, contrabajo y batería (caja, bombo y platos, MV 5:9b). La copia de saxo alto no presenta la misma disposición ni papel pautado que el resto, por lo que pudiera tratarse de un vestigio de otra versión, probablemente creada para una de las orquestinas de las que Vide dispuso en los años cuarenta, aprovechando para el resto de ejecutantes las mismas partes que la versión orquestal, más piano (quizás violín 1º y 2º, trompeta en si bemol desde el original de cornetín, dos saxos altos, piano y batería, o bien otras formaciones correspondiente a la documentación gráfica ya recogida de la Orquesta Vide).⁴¹⁴

Si el estreno en La Habana se produjo, tal y como señala la prensa, con ocasión del homenaje a Pego y a cargo de orquesta, la edición del pasodoble para piano debió ser posterior y elaborada a raíz, probablemente, del éxito obtenido por la versión orquestal.

La inclusión de la flauta en la versión pianística se limita a doblar algunos pasajes y a ornamentar la mayor parte del tiempo, por lo que se considera factible comentar la obra prescindiendo de su sonoridad. En sol menor, la introducción (cc. 1-18), que capta la atención y fija la tonalidad, da paso a una primera sección (cc. 23-55) basada en procedimientos imitativos en las voces superiores, que alterna con acordes de cuatro notas en la mano derecha. La segunda sección (cc. 56-85) modula al relativo mayor, al que regresa tras el cambio de modo (si bemol, si bemol menor, si bemol). Después de repetir la introducción (cc. 86-97), el trío (cc. 98-184), en el mayor del principal, se presenta en figuraciones largas, en un tratamiento que resulta contrastante con el presentado en las anteriores secciones.

A la hora de realizar la edición crítica de la versión para piano, se tuvo en consideración el resultado de comparar la publicada con la autógrafa y, además, lo siguiente:

⁴¹³ «Hoy, en el Gran Teatro Nacional, el homenaje al señor Pego Pita», *Diario de la Marina*, 4 de enero de 1928, 20.

⁴¹⁴ En esa línea, se ha decidido editar la versión, si bien no se ha catalogado.

Tabla 80. Criterios de edición de la versión pianística de *Partagás*

| | |
|---|---|
| Observaciones generales | |
| Matices faltantes añadidos según aparecen en el manuscrito. | |
| Compás | Observaciones |
| 94 | Añadido p según consta en las partes (entre dos dim. Es lógico). |
| 141-144 | Mano derecha, añadidas ligaduras de expresión igual que en 145-146. |
| 157-160 | Mano derecha, en el autógrafo aparece una octava más grave. |

En relación con la versión orquestal, se consideró:

Tabla 81. Criterios de edición de la versión orquestal de *Partagás*

| | | |
|---|---|---|
| Observaciones generales | | |
| Se ha decidido prescindir del saxo alto, ya que la disposición del papel y la grafía no corresponden al resto de partes sueltas. Se sugiere cambio de cornetines en si bemol a trompetas. | | |
| Se unificaron las ligaduras de expresión de cada parte, respetando las de las cuerdas (supuestamente, arcos). | | |
| Se igualaron matices y articulaciones partiendo de la versión para piano, así como dobles barras y signos de repetición. | | |
| Se igualaron alteraciones accidentales y ligaduras de prolongación, teniendo presente lo indicado en las partes y en la versión pianística. | | |
| Clarinete | Añadido a 2 caso de ser preciso. | |
| | Compás | Observaciones |
| | 27 | La anacrusa (c. 27) es del clarinete 1º; a partir de la segunda corchea del 28 tocan a 2. |
| | 183 | 1ª nota corchea, como en la mayoría de instrumentos. |
| Cornetín | 49 | Según otros instrumentos, la última negra ligada a blanca del siguiente compás. |
| | 183 | 1ª nota corchea, como en la mayoría de instrumentos. |
| Violín 2º | 51 | La escritura de negras y blancas se interpreta como acorde quebrado (a cuatro voces y blancas). |
| Percusión | Se ha prescindido de ligaduras de expresión en notas de adorno. | |
| | 61 y 75-76 | Las indicaciones de bombo y plato se consideran referidas únicamente a esos compases, ya que no hay indicación de <i>tutti</i> después. |

En cuanto al saxofón alto para la versión reconstruida de la orquestina, tomando las otras partes de la versión orquestal, se consideró:

Tabla 82. Criterios de edición de la parte de saxo de *Partagás*

| | |
|----------------------------------|---|
| Observaciones generales | |
| Añadido a 2 cuando es necesario. | |
| Compás | Observaciones |
| 9 | No puede tratarse de blanca más negra en 2/4, por lo que se entienden negras; se ha dejado la opción de dos saxos a 2 que en los cc. 9-18 se separan. |
| 154, 163 y 164 | Añadido trino, igual que en otros instrumentos y compases anteriores y posteriores. |

***Sarita*. Vals. MV 5:10**

Al igual que *Violetas*, Vide compuso el vals *Sarita* (agosto de 1931, sin duda inspirado por su esposa Sara) durante su estancia en La Habana.

En el archivo familiar se ha encontrado, además de fuente autógrafa para piano (MV 5:10a), parte suelta para violín, por lo que es probable que el compositor la recuperase en esta versión para violín y piano (MV 5:10b) para interpretar en el espectáculo del café concierto de los años cuarenta (considerando la coincidencia de la grafía y el soporte de papel apaisado con otras obras similares de dicha época).

De estructura ternaria, y en sol menor, *Sarita* abre con una introducción que sirve para fijar la tonalidad de sol menor, basada en un único motivo acéfalo que florea, inferior y superiormente, la dominante (re). El motivo, primeramente octavado en la derecha, se comprime hasta ocupar un único compás, descendiendo, además, de octava, con la pérdida de tensión consiguiente. La primera sección (cc. 9-40), se basa en el desarrollo de ese mismo motivo, sobre el tradicional acompañamiento ternario en nota suelta en parte fuerte más dos tríadas en parte débil. La segunda sección (cc. 41-72), sobre un diseño similar al introductorio, parte desde el relativo y vuelve al tono principal, presentando una mayor densidad, con acordes de cuatro notas en la mano derecha, que contrasta con el movimiento melódico. Tras la repetición de la primera sección (cc. 73-104), la tercera (cc. 105-144), en el homónimo mayor, continúa con un motivo derivado del inicial, otorgando coherencia y unidad al vals. Todas las secciones son binarias afirmativas, de frases cuadradas y con líneas melódicas onduladas o poco pronunciadas.

En cuanto a la edición de la versión pianística, se tuvo en cuenta:

Tabla 83. Criterios de edición de la versión pianística de *Sarita*

| Observaciones generales | |
|--|--|
| En vez de <i>m.i.</i> en castellano, <i>m.s.</i> , en italiano. Se añadieron accidentales cuando fue preciso (ej., 22, 57, 86... fa becuadro). | |
| Compás | Observaciones |
| 109 y 111 | Añadidos <i>cresc.</i> y <i>dim.</i> en vez de reguladores por cuestiones de maquetación. |
| 121 en adelante | Ligaduras de expresión idénticas que a partir del c. 105. |
| 129-130 | Derecha combina acorde la-do-mi-sol con sol-do-mi-sol; en cambio, cc. 137-138, el segundo acorde queda la-do-mi-sol, por lo que en cc. 129-130 se ha dejado como en 137-138. |

En cuanto a la versión para violín y piano, se igualaron expresión, tempos, dinámicas, articulaciones y repeticiones del violín con la parte del piano.

Danzón. MV 5:11

Mención aparte merece el *Danzón*, compuesto en enero de 1932 durante su período cubano. La obra, plena de complejidades rítmicas, muestra su capacidad de ósmosis a la hora de asumir los ritmos antillanos.

En el archivo del compositor se ha encontrado fuente autógrafa para piano (MV 5:11a), más partes sueltas para flauta, clarinete en si bemol, saxo alto, cornetín en si bemol (con *divisi*), trombón, violín 1º (dos copias) y 2º y contrabajo (MV 5:11b). Aunque la obra funciona a la perfección exclusivamente para piano, Vide debió adaptarla posteriormente para orquesta de variedades, considerando la grafía del autor y la disposición y tipo de papel empleado, coincidente con el utilizado en otras obras similares en la década de los cuarenta. La estructura de estribillo y coplas contrastantes se hace presente en las partes, que reflejan, antes de la escritura de cada copla, la palabra «Otra».

El *Danzón* de Vide posee una textura acordal y sincopada, pleno de las complejidades rítmicas propias de los bailes antillanos, sobre frases cuadradas y una forma clara, que mantiene la tonalidad de sol menor en un estribillo que se va alternando con estrofas que, aunque plantean ritmo similar, se desarrollan melódicamente de manera diferente. Las coplas primera y tercera se mantienen en el tono principal, mientras que la última sección, más larga y compuesta de tres frases, lo hace en el homónimo mayor. La repetición de la primera frase de esta sección cierra el baile.

Al igual que se procedió en otras ocasiones, se estudió la posibilidad de editar las dos versiones, pianística y con instrumentos. En esta última se comprobó que, a pesar de lo amplio de la formación instrumental, quedaban armonías sin cubrir, por lo que el piano (en su función de conductor) sería imprescindible.

Tabla 84. Criterios de edición de la versión pianística del *Danzón*

| |
|---|
| Observaciones generales |
| En relación con la versión pianística, se han detectado repeticiones y saltos diversos, si bien el último (c. 123) no está indicado, por lo que se reconstruyó considerando el movimiento de anacrusa que presenta. |
| En el c. 6, izquierda, la primera corchea es sol y no mi, dado que el arpeggio es de sol menor. |

En lo que corresponde a la versión para orquestina, se consideró:

Tabla 85. Criterios de edición de la versión para orquestina del *Danzón*

| | | |
|---|--------------------|--|
| Observaciones generales | | |
| Se igualaron las ligaduras de expresión entre instrumentos (ej., piano, cc. 28-40, 52-57), repeticiones (ej., cornetín y trombón cc. 74 y 76), así como indicaciones de <i>a 2</i> , <i>1º</i> , o silencios añadidos en los instrumentos segundos ausentes en el autógrafo. Se corrigió el ritmo para una total coincidencia vertical en pasajes similares (ej., violín 2º, c. 49). Añadida 8ª alta con línea discontinua en violines (ej., violín 2º, c. 116) para facilitar la lectura, igualando el empleo que, en ocasiones, se hacía en el autógrafo. | | |
| | Compás | Observaciones |
| Violín 1º | 16 | Segunda corchea, en una versión es re y en otra fa#-re, que es la que se ha escogido para coincidir con otros instrumentos sin renunciar a la resolución melódica de la primera corchea. |
| | 16-24 | En el autógrafo aparece la parte del violín 2º en menor tamaño; suprimida por innecesaria. |
| Violín 2º | 19 | Difiere por fuentes, re-si-sol-si y si-sol-re-sol (esta en violín 1º y en menor tamaño); se ha escogido la primera, ya que el movimiento resuelve en re. |
| Clarinete | 93 | En el autógrafo aparece el diseño melódico anterior (repetición como 1ª, con acompañamiento en arpeggios) más la anacrusa del compás siguiente a dos voces. Como daba como resultado tres voces, se ha suprimido el arpeggio esta 2ª vez, otorgándole al clarinete el papel armónico de trombones y otros instrumentos, toda vez que al arpeggio ya está presente (flauta, saxo alto, piano...). |
| | 117 | La corchea sol-si, según otras partes, debería ser mi-sol. |
| Saxofón alto | 64, 75, 77, 84, 93 | Mismo caso que clarinete en c. 93. Como aparece repetido el mismo diseño cinco veces, se ha respetado por si se considera, alternativamente, la existencia de un segundo saxo alto. |

Pontevedra. Pasodoble. MV 5:12

El inicio de pasodoble gallego que deriva a marcha, con ciertos giros toreros, hace de *Pontevedra* muestra de la síntesis de influencias experimentadas por el compositor en este género.

En el archivo familiar se han encontrado dos fuentes autógrafas para piano (MV 5:12a), una de ellas datada en mayo de 1934 y, la otra, en junio, aparentemente recalando el 5 correspondiente a la fecha «5-934» hasta dar lugar a un 6 (se ignora si por parte del compositor o por mano ajena). La fuente de mayo aparece en una notación de menor tamaño, con una presentación menos cuidada, y difiere en algunos aspectos, nada relevantes, de la datada un mes después. Se han encontrado también partes independientes autógrafas, en la grafía y papel habitual que Vide emplea para estas orquestinas, para violín 1º, dos trompetas en do y saxo alto (MV 5:12b).

De grandes dimensiones considerando el género, y de estructura compleja, *Pontevedra* comienza como una pieza de sonoridad gallega, con motivos descendentes de semicorcheas basados en el preludio de alborada, en sol mayor, que, a través de progresiones por terceras, alcanza si bemol mayor y re mayor, giros poco usuales en Vide. Esta introducción no se basa en el tradicional acompañamiento de pasodoble y, además, es inusualmente extensa para el género. El motivo descendente del preludio de alborada es citado en la segunda y tercera sección, evocando de manera continua lo gallego, como es lógico si se tiene en cuenta el nombre de la pieza.

La primera sección (cc. 25-64), en sol menor, arranca con el tradicional acompañamiento, ahora sí, del pasodoble. La segunda (cc. 65-150) presenta un tema cantáble que aparece en el tono principal, mismo tema en su relativo mayor y, de nuevo, en el principal. El trío (cc. 151-230), extenso y en valores largos, contrastante con los anteriores, se presenta en el homónimo mayor. La larga duración de *Pontevedra* y su juego de texturas lo sitúan en el ámbito del pasodoble de concierto, si bien no se pueden negar otras influencias en su construcción, tanto del pasodoble regional gallego como del de marcha y, en menor medida, del pasodoble torero.

Para editar la versión para piano se compararon ambos autógrafos, tomando la decisión de hacer uso preferente de la datada en junio, al presentar la otra fuente diferencias notables:

Tabla 86. Criterios de edición de la versión pianística de *Pontevedra*

| Observaciones generales | |
|---|--|
| Problemas de 8ª: Ej., c. 58, derecha, segunda mitad, primera voz en octava; c. 77, derecha, segunda mitad, primera semicorchea sin octava; c. 89, izquierda, primera corchea, con octava; c. 97, derecha, 2ª mitad, sin octavas; cc. 147-148, ambas manos, diferencias de octavas (izquierda; con/sin) y notas de acorde (mano derecha); cc. 150-158, ambas manos, material diferente, otra octava; c. 161, derecha, primera corchea sin octava; cc. 166-174, ambas manos, material diferente, otra octava (igual que cc. 150-158); c. 175, derecha, blanca sin octava; c. 176, izquierda, última corchea sin octava; c. 222, derecha, última corchea sin 8ª. | |
| Problemas con notas concretas. Ej., c. 88, derecha, primer acorde parece añadir fa#; cc. 100 y 108, derecha, primera corchea sin la; c. 106, derecha, falta la segunda voz; cc. 113-115, 117, izquierda tachada y derecha presenta pequeñas diferencias, como faltas de octava o notas en el acorde; cc. 126 y 127, izquierda, aparece primera voz, ausente en el otro autógrafo; cc. 129-130, derecha, falta la segunda voz que sí aparece anteriormente (como primera y en menor tamaño, cc. 81-83); c. 162, izquierda diferente (primera nota con octava); c. 165, izquierda diferente (acorde sol-si bemol-re en vez de si bemol-re; c. 176-177, derecha, sin la segunda voz; c. 195, derecha, en la segunda voz hay un acorde; c. 201, derecha, cambia la segunda voz; mano izquierda: la primera corchea sin octava; c. 204, derecha, cambia la segunda voz; cc. 207-214, derecha, segunda voz ausente; cc. 216-217, derecha, cambia la segunda voz; cc. 223-226, derecha, segunda voz ausente. | |
| Compás | Observaciones |
| 14 y 18 | Mano izquierda, hay un acorde aparte de la octava; se optó por dejarlo como en el otro autógrafo, solo con la octava (más pianístico). |
| 21-24 | Las voces acompañantes presentan material diferente. |
| 37 | Sin ligadura de unión. Como siempre la presenta, se considera error. |
| 25-38 | El acompañamiento presenta menos acordes en la mano derecha, sin algunas octavas en la melodía, y en ocasiones la segunda voz en 8ª grave. El acompañamiento de la mano izquierda difiere en los compases 28, 31-34, 38. |
| 125 | Armónicamente presenta acorde de sol mayor (en la otra fuente es re mayor); se ha considerado re mayor debido a la semejanza con los compases 65-67, y considerando lo presentado en el otro autógrafo. |

Se ha transcrito, por tanto, la fuente de junio de 1934, aunque empleando dos versiones; una, para piano solo y otra, para piano conductor de la versión con orquestina. Dado que en la primera aparecían repeticiones como 1ª y 2ª vez y, en la segunda, no (por no coincidir el resto de instrumentos al repetir), se decidió unificar ambas eliminando las casillas de repetición (es decir, se han suprimido las repeticiones y se han escrito).

Además, para la versión de piano conductor se tuvo presente:

Tabla 87. Criterios de edición de la versión de piano conductor de *Pontevedra*

| Compás | Observaciones |
|-----------|---|
| 177 y 225 | Ambas manos, el si becuadro de cortesía es innecesario. |

| | |
|-----------|--|
| 208 y 212 | Mano derecha, voz del saxo: el ritmo es dos semicorcheas y corchea (no al revés); se ha comprobado con la parte de saxofón, cc. 208 y 212. |
|-----------|--|

En lo que se refiere a la edición para orquestina, se consideró:

Tabla 88. Criterios de edición de la versión para orquestina de *Pontevedra*

| Observaciones generales | | |
|--|----------------|---|
| Se igualaron las dinámicas siguiendo las presentadas en piano: Ej., violín, c. 8, <i>p</i> ; c. 12, <i>cresc.</i> c. 16, <i>cresc.</i> ; c. 22, <i>dim.</i> y <i>rit.</i> movido desde el c. 21... trompetas, c. 40, en la parte de piano conductor es la repetición, por lo que el matiz vuelve a ser <i>p</i> y no cambia a <i>f</i> . | | |
| | Compás | Observaciones |
| | 19 | <i>f</i> añadido para todos, igual que en trompeta (tiene sentido, ya que antes hay <i>cresc.</i> y después <i>p</i>). |
| Violín | 1-4 | 8ª alta añadida para facilitar lectura. |
| | 40 en adelante | 8ª alta eliminada, se lee fácilmente. |
| | 133 | Primera nota corchea (como los demás). |
| Saxo | 111 | Primera nota corchea (como los demás). |
| Trompeta | 8 | Negra en vez de corchea (como los demás). |
| | 58, 62 | Últimas dos notas fusas y no semicorcheas (como los demás). |
| | 133 | Primera nota corchea (como los demás). |
| Piano | 11-12, 15-16 | Izquierda, acentos añadidos (como en saxofón). |
| | 117 | <i>f</i> añadido (como los demás). |

¡¡Ra...!! Pasodoble festivo. MV 5:13

Compuesto en 1934, este pasodoble está dedicado «á gran cofradía Chaparro, maestra en larpeiradas». Quizás se refiera a la fábrica de chocolates Chaparro, fundada en 1850, que vendía sus dulces (*larpeiradas*) en la Plaza del Hierro y el Parque de San Lázaro de Ourense.⁴¹⁵

En el archivo del compositor se han encontrado fuentes autógrafas para piano y voz a dos pautas, con la letra escrita sobre la de la mano derecha (MV 5:13a), así como otra para piano, sin letra e incompleta; además, se localizaron en el archivo partes autógrafas para violín y saxo alto (MV 5:13b). La letra resulta irrelevante y tan solo ocupa unos compases del pasodoble

⁴¹⁵ «Chocolates Chaparro», *La Región*, 13 de agosto de 1931, 7. Se trata de un anuncio publicitario.

(unos veintisiete de casi ciento sesenta), de forma que el canto es doblado por la mano derecha del piano. Comienza con una especie de llamada, de gran vigor rítmico (combinando corchea con puntillo y semicorchea con tresillos de corchea), correspondiente a la primera frase del texto: «Ouro, plata, galos, quen merca potes furados, vide pr'acá, Ra!». La alusión a los primitivos pregones es obvia, como demuestra el ejemplo siguiente, relativo a los compradores de metal: «Cobre, quién vende, metal, estaño, caldeiros rotos, potes furados, estaño, cobre, galóns dourados, a túa porta, sete soldados».⁴¹⁶

A la hora de editar la versión pianística, se ha partido del autógrafo completo (con letra), teniendo en cuenta las consideraciones siguientes:

Tabla 89. Criterios de edición de la versión pianística de *Ra...!*

| Observaciones generales | |
|--|--|
| Se añadieron matices dinámicos cuando otros los sugerían (ej., c. 33, f añadido, más adelante hay dim. y p). De igual manera, se añadieron alteraciones accidentales y se modificó la agrupación de figuras en corchetes para mayor comodidad del intérprete (ej., c. 94). | |
| Compás | Observaciones |
| 53 | Mano derecha, no queda claro si el acorde último es sol-do#-mi-sol o sol-do#-sol. Se ha escogido el primero por cuestiones de densidad. |
| 63 y 65 | Mano derecha, segunda voz convertida en corchea (igual que cc. 71 y 73) para que no interfiera con la melodía en octavas de la primera voz. |
| 130 | Mano izquierda, la tercera corchea aparece con el bajo y el acorde (re-do-re), no alternando como antes; se modifica según el modelo anterior, alternando. |
| 138 | Mano derecha, segunda voz, el acorde sol-si-re añadido al principio, como continuación del motivo; sucede lo mismo en los compases siguientes. |
| 143 | El motivo de la segunda voz aparece diferente (re-re-re, re-mi-re en vez de re-mi-re, re-mi-re), corregido según el compás 141. |

En lo que respecta a la edición de la versión para orquestina, se tuvo presente:

Tabla 90. Criterios de edición de la versión para orquestina de *Ra...!*

| Observaciones generales |
|---|
| Se empleó la parte incompleta de piano conductor desde los cc. 1-111, complementándolo a partir de ahí con el de piano con letra. |

⁴¹⁶ Xosé Filgueira Valverde, «Escolma de textos literarios e xornalísticos», *Cadernos Ramón Piñeiro* XXXIV, ed. por Luís Alonso Girgado y Laura Blanco Casás (Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2015), 72.

Se eliminó la repetición de las partes de violín y saxo (c. 9 en adelante) para ajustarse al piano. Se igualaron algunos motivos rítmicos entre los instrumentos, partiendo de los autógrafos de piano (ej., saxo, c. 45-47), así como la articulación (ej., violín, c. 91, saxo 45-47).

Las diferencias entre la fuente incompleta de piano y la que posee letra son irrelevantes:

Tabla 91. Criterios de edición por comparación entre las dos versiones pianísticas de *Ra...!*

| Compás | Observaciones |
|----------------|--|
| 5 | Derecha, hay un acorde. |
| 15, 23 | Derecha, segunda y tercera corchea, llevan acordes. |
| 16-17 | Derecha, desde la segunda nota del c. 16 a la primera del c. 17, también llevan 8ª. |
| 8, 31 | Izquierda, otro tipo de acompañamiento (armónicamente es igual). |
| 25-27, 29-32 | Derecha, otro diseño melódico (armónicamente es igual). |
| 37, 39, 53, 54 | Derecha, última corchea diferente. |
| 37-40 | Izquierda, otro tipo de acompañamiento (armónicamente es igual o en el c. 37, en vez de cambiar a dominante, mantiene tónica). |
| 47 | Derecha, primera corchea diferente (do). Como el compás anterior hace re-mi-re-si y el del c. 47 de la fuente con letra mi-re-do-la, si se considera este segundo manuscrito y se decide do en vez de mi, el resultado sería do-re-do-la, lo cual también tiene lógica como progresión (y es lo que se ha decidido). |
| 45, 53 | Izquierda, dos acordes de tónica en vez de tónica y dominante. |
| 55 | Derecha, primera y última corcheas diferentes. |
| 60 | Derecha, segunda voz acorde diferente. |

***Auria bella*. Muiñeira. MV 5:14**

La muiñeira *Auria bella*, «premiada en el II Certamen del Trabajo de Galicia, celebrado en el Ferrol el año 1935», tal y como consta en la fuente autógrafa para piano (MV 5:14a) encontrada en el archivo del compositor, aparece sin datar, aunque es de suponer que fuera compuesta ese mismo año. Además de dicha copia, se han localizado partes apaisadas autógrafas, con diez pautas, para flauta, dos oboes, dos clarinetes en si bemol, trompeta en do, tres trompas en fa, tres trombones, violín 1º y 2º, violonchelo, contrabajo y batería (caja, bombo y platos). Se ha encontrado, además, parte autógrafa apaisada, en papel de ocho pautas, de saxo barítono, así como manuscritas de violín 1º y violín 2º, apaisadas en doce pautas.

Independientemente de la conclusión sobre la existencia de una versión para piano y otra orquestal (MV 5:14b), sin piano, la tipología de la presentación y el papel pautado empleado para las partes, en ausencia de una partitura general, evidencian lo extraño de la inclusión del

saxofón barítono en ella (no así de las copias manuscritas para violines, precisas en una versión orquestal). Redunda en esta percepción el análisis de su movimiento, que dobla el melódico del clarinete y, menos habitualmente, el de los violines, aunque mayoritariamente dobla al contrabajo.

Sobre un compás binario simple y en re menor, la introducción plantea un tema de carácter popular (si bien el tratamiento excesivamente arpegiado de la melodía, a pesar de evocar lo popular por su sencillez, no parece corresponder a ninguna pieza del folclore). En la primera sección (cc 1-32), el tema hace su primera aparición a una voz, con un acompañamiento sincopado, que se mantiene al repetirlo en octava alta y con mayor densidad sonora, debido al empleo de acordes de cuatro notas. Una segunda idea contrastante da lugar a la segunda sección (cc. 34-44), central, reexponiendo el tema inicial (cc. 45-59) en orden inverso a su aparición (es decir, primero en octava alta y después tal y como comenzó esta introducción).

La muiñeira propiamente dicha, en re mayor, presenta los diseños sobre motivos dactílicos habituales en otras muiñeiras, así como la cuadratura. A diferencia de las compuestas con anterioridad, sin embargo, aparece algún enlace de acordes poco habitual, como el giro de enlaces de séptima disminuida de la primera sección (cc. 1-17). La segunda (cc. 18-42) continúa en idéntica tonalidad y resulta mucho más estable, lo que contrasta con la repetición de la primera (cc. 43-58), que le sucede. La tercera (cc. 59-78), en el tono de la subdominante (sol mayor), es también, como las anteriores, binaria. El cambio de modo (sol menor) da paso a la cuarta sección (cc. 79-108), que en progresión cita su propio relativo (si bemol mayor). Tras repetir la tercera sección (sol mayor, cc. 109-128), *Al Segno* da lugar a la repetición de la primera sección. La coda (cc. 129-149), basada en la primera sección, finaliza la muiñeira.

En cuanto a la versión pianística, se consideró:

Tabla 92. Criterios de edición de la versión pianística de *Auria bella*

| Compás | Observaciones |
|------------------|--|
| I: 14 | Derecha, segunda voz, silencio de corchea, negra y corchea, como en los cc 3 y 11, en lugar de silencio de corchea, corchea, silencio de corchea, corchea. |
| II: 12-14, 54-56 | Derecha, 8ª alta para facilitar la lectura. |
| II: 14 | Derecha, se igualaron los dos primeros acordes a sol#-si-re-fa-sol#, igual que aparece en c. 56. |
| II: 15 | Derecha, final del compás, si becuadro de cortesía añadido. |

| | |
|------------------------------|---|
| II: 25-29, 33-37 y similares | Lectura facilitada ocultando silencios, ya que se puede escribir a una voz. |
| II: 126 | Derecha, segunda voz, añadido acorde sol-si-re, ya que aparece en cc. 110, 114 y 122, similares a este. |

En lo que se refiere a la versión orquestal, se tuvo en cuenta:

Tabla 93. Criterios de edición de la versión orquestal de *Auria bella*

| Observaciones generales | | |
|--|----------------------|--|
| Se unificaron dinámicas y textos de expresión según la versión para piano. Las ligaduras de expresión se copiaron desde la parte del clarinete, ya que representan mejor el fraseo. Se unificaron los acentos a partir de la comparación con la parte de piano y con el resto de instrumentos transcritos, para evitar diferencias entre los instrumentos que cumplen igual función. Se igualaron figuraciones verticalmente en instrumentos que cumplen igual función (ej., violín 2º, II: 70 y 120). Se separaron las tres trompas en dos pentagramas, al igual que los tres trombones. Se transcribió la trompeta en do a trompeta en si bemol. | | |
| | Compás | Observaciones |
| Flauta | I: 16-40 y similares | 8ª <i>alta</i> añadida para facilitar lectura. |
| Oboes | II: 119 | Trino añadido, igual que en el 69. |
| Clarinete | | La escritura a dos voces a veces resulta dudosa, porque alterna con algunas notas a una sola voz, con lo que no queda claro si se trata de silencios en el 2º, lo que desde el punto de vista orquestal sería un tratamiento más habitual (ej., II: 4, 6, 20...). Se ha respetado la escritura original, a veces indicando con plicas dobles y, a veces, con un <i>a 2</i> . |
| Saxofón barítono | I: 42 | Las cuatro primeras semicorcheas re-do-re-do han sido sustituidas por re-la-re-do, como en violín 1º. |
| | I: 58-59 | Único fragmento en que aparece a dos voces. Dado el tipo de movimiento de los cc. 56-57, se entiende que es la voz grave la que debe sonar, dejando al resto de las maderas la primera. |
| | II: 40 | Añadido compás que faltaba en la parte; es igual que el c. 32. |
| Trompas | II: 123 | Añadido compás que faltaba en la parte; es igual que el II: 111. |
| Trombones | II: 26 | El segundo acorde aparece a cuatro voces, sol-la-do#-mi; como resuelve a fa#-la-re se ha prescindido del do#. |

| | | |
|-------------|---|---|
| Violín 1º | La fuente autógrafa parece más clara para la transcripción; las dos fuentes son iguales, exceptuando II: 70 y 120, en los que la nota de adorno mi es becuadro en la autógrafa y bemol en la manuscrita: corregida según los otros instrumentos a becuadro. | |
| Violín 2º | La fuente autógrafa parece más clara para la transcripción; las dos fuentes son iguales, exceptuando un intervalo la-fa# de la autógrafa que, según la armonía, debe ser la-sol (II: 144). | |
| Violonchelo | I: 16-31 I: 44-52. | Cambio a clave de tenor por registro agudo. |
| | I: 33-34 y similares | En el pasaje a dos voces, la segunda dobla al contrabajo, por lo que se podría suprimir. |
| | I: 58-59 y similares | En el pasaje a tres voces, la tercera dobla al contrabajo, por lo que se podría suprimir. |
| Percusión | II: 12-14 y 54-56 | En c. 12 empieza «en el plato», pero como no tiene indicación de vuelta, se ha añadido en el c. 14, «en la caja», porque en el medio de ese compás finaliza este fragmento y comienza otro, ya con bombo y plato. |
| | II: 87 y 91 | Igual pero también con el triángulo: se considero que tanto «en el plato» como «triángulo» llega hasta el c. 91, debido al <i>pp</i> . Después, en el c. 92, con <i>ff</i> , vuelve «en la caja» y «plato y bombo». |

María de los Ángeles. Vals. MV 5:15

De vuelta a España, Vide dedica *María de los Ángeles* (octubre de 1938) «a mi distinguida alumna María de los Ángeles Martín» (Mouriño). Por las fechas, corresponde a la época en la que se prodigó como profesor particular en su ciudad natal, en la que formó a un buen número de conciudadanos.

En el archivo del compositor, además de fuente autógrafa para piano completa (MV 5:15a) y otra incompleta, se han encontrado partes autógrafas para violín 1º y 2º, dos saxos altos, tenor, trompeta en do, contrabajo) y batería (caja, bombo y platos, triángulo), una de sus formaciones para el café concierto (MV 5:15b) durante los años cuarenta; de hecho, coincide papel, disposición y grafía del compositor con otras similares. Otra parte para contrabajo presenta otra grafía y el sello del Estudio de Variedades Bost de Madrid (no se han encontrado datos).

Sobre la habitual estructura ternaria observada en *Sarita* y que compartirá *Vals X*, *María de los Ángeles* presenta, a diferencia de estos, una melodía abrupta y una mayor densidad sonora, conseguida con el empleo de voces intermedias. A pesar de su carácter danzado, y de la cuadratura de las frases, evoca cierta sonoridad chopiniana, debido a un inusual empleo de

notas auxiliares armónicas. Sin embargo, la relación entre las secciones sigue la frecuente consideración de Vide por los tonos afines, desde el inicial de sol menor de la primera sección (cc. 1-32, ya que este vals no presenta introducción), al relativo (si bemol) para la segunda (cc. 33-55) y, tras la repetición de la primera (cc. 56-87), el del homónimo (sol mayor); el tema de esta última sección (cc. 88-134), sobre la que remata el vals (sin coda), repite con mayor virtuosismo y densidad sonora, poniendo de relieve la importancia de los rápidos diseños melódicos de las voces intermedias.

En cuanto a la edición de la versión pianística, se consideró:

Tabla 94. Criterios de edición de la versión pianística de *María de los Ángeles*

| Observaciones generales | |
|--|---|
| Se subieron al pentagrama superior notas pertenecientes al mismo acorde que se disponía cruzando pentagramas (ej., c. 9). Se sustituyeron algunos reguladores por <i>cresc.</i> o <i>decresc.</i> por cuestiones de espacio (ej., c. 15). Se unificó la articulación y eliminó la que no quedaba clara (ej., V de c. 16) e igualmente con las indicaciones redundantes (ej., c. 53, <i>rit.</i> seguido de <i>rall.</i>). Se añadieron alteraciones de cortesía (ej., c. 118) | |
| Compás | Observaciones |
| 45 | Añadidas indicaciones de dinámica y agógica desde el otro autógrafo. |
| 53-55 | Se añaden los becuadros de cortesía del fa. |
| 115 | <i>f</i> eliminado, ya que no aparece en ningún otro instrumento y se encuentra una indicación de ligero. Además, le sigue un <i>cresc.</i> (c. 117). |
| 126 | <i>loco</i> suprimido, ya que no hay ninguna octava antes. |

En lo que se refiere a la versión para orquestina, se tuvo presente:

Tabla 95. Criterios de edición de la versión para orquestina de *María de los Ángeles*

| Observaciones generales | | |
|---|---------|---|
| Se igualaron las dinámicas a la versión para piano. Adaptadas repeticiones a la versión de piano, con repeticiones escritas. Se añadieron alteraciones de cortesía. | | |
| | Compás | Observaciones |
| Saxo alto | 8 | En la segunda voz, la última nota parece ser una negra mal situada, tal y como aparece en c. 24. |
| | 100-102 | El saxo alto hace fa#-la fa#-la# y fa#-si (en do sería la-do, la-do# y la-re), pero el piano presenta do# en cc. 100, por lo que se ha corregido el saxo a fa#-la#. |

| | | |
|-----------------------|---------|---|
| Saxo tenor | 15 y 70 | Presenta un la con armonía de sol menor (sonidos reales): cambiado a sib ya que hasta sol no llega. |
| | 92-93 | Únicos compases a dos voces, pero como la nota de abajo dobla la trompeta a la octava, se ha eliminado. |
| Violín 1 ^o | 49-52 | Se eliminó la segunda voz, al ser parte del violín 2 ^o . |
| | 102-103 | Se eliminó la segunda voz, al ser parte del violín 2 ^o . |
| Batería | | Se añadieron algunas indicaciones de caja después de que toque triángulo, plato, etc. y tenga que volver a la batería convencional. |

Serranía. Baile-Presentación. MV 5:16

El baile-presentación *Serranía*, datado en mayo de 1942, fue, según fuentes familiares, compuesto para una bailaora de revista durante el ensayo de la artista.⁴¹⁷ De hecho, en sus últimos compases, la partitura indica una pequeña intervención de sus castañuelas, que, con la cadencia del piano, cierran la pieza. La obra, en un estilo definitivamente español, presenta ciertas resonancias guitarrísticas.

Además de autógrafa para piano (MV 5:16a), en el archivo familiar se han encontrado partes autógrafas para violín, saxo alto, tenor, trompeta (dos copias idénticas, una de ellas incompleta) y contrabajo (MV 5:16b), en la disposición, papel y grafía habitual de esta época y del ámbito de la orquestina de café concierto.

Se inicia con una pequeña introducción lenta de cuatro compases en compás ternario, sobre un re frigio mayor de claras resonancias andaluzas. El Allegretto (cc. 5-89), en compás ternario a un tiempo y en sol menor, posee claras resonancias a flamencadas, y se presenta en forma de canción (ABA), con una parte central que emula el rasgueo de la guitarra. El Fandanguillo (cc. 90-100), de nuevo en re frigio mayor, aprovecha la sonoridad de la dominante del principal, con el que comparte armadura (dos bemoles); el carácter rítmico se resalta a través del motivo corchea con puntillo seguida de tresillo de fusas, además de por el regreso al compás ternario simple, así como a juegos de textura entre ambas manos, arpegiando la izquierda y combinando con ricos acordes que emulan el rasgueo de la guitarra flamenca. En el mismo palo, la siguiente sección (cc. 101-123), en el relativo principal (si bemol), reproduce el cante en la voz superior mientras los arpegios y acordes apoyan, manteniendo la evocación de la guitarra y modulando finalmente a re, que se toma como dominante de sol mayor, homónimo

⁴¹⁷ José Fernández García, en conversación telefónica con el autor, en fecha no determinada.

del principal, en el que se presenta la última sección, Allegro (cc. 124.154), en un compás binario compuesto, en el que, una vez más, la subdivisión del compás nos sitúa en los palmeados del sur de España.

Tal y como se decidió en otras obras de este ámbito, se editó una versión para piano solo y otra para piano conductor con orquestina. La parte de violín, perdida desde el c. 101, se reconstruyó según el resto de instrumentos. Además, se tuvo en consideración:

Tabla 96. Criterios de edición de *Serranía*

| | Compás | Observaciones |
|------------|--------------|---|
| Saxo tenor | 16, 73 | El mi del medio modificado a fa, ya que la armonía es de dominante (E), superdominante (F) y dominante (E). |
| | 32 | Fa en vez de mi, por el mismo caso. |
| | 84-85 | En vez de la-mi-la-la, la-mi-do-la, como en el modelo anterior. |
| Violín | 101-127 | Reconstruida como acompañamiento a dobles cuerdas (acordes puntuales). |
| | 127 al final | Refuerzo de la melodía del piano (voz aguda). |
| Trompeta | 66 | <i>Ord.</i> añadido, ya que desde el c. 10 toca <i>con sord.</i> |

Espinas y rosas. Pasodoble. MV 5:17

Espinas y rosas (mayo de 1943) evidencia una ruptura estilística, por la complejidad de la textura y la presencia de algunas dificultades rítmicas. La versión para piano (MV 5:17a) está en sol menor, así como las partes sueltas correspondientes a saxo alto, trompeta en do y dos violines, casi con seguridad para orquestina de café (MV 5:17c), por lo que, como es habitual en estas piezas, el piano podría funcionar como solista o bien como conductor.

Se ha encontrado versión para banda de música (MV 5:17b) en el archivo del compositor, en fa menor, tanto la general (dos flautas, dos oboes, dos requintos, clarinete principal, 1º, 2º, 3º, clarinete bajo, dos fagotes, saxo soprano, dos altos, dos tenores, dos fliscornos, dos trompetas, dos trompas en mi bemol, dos altos en mi bemol, tres trombones, trombón bajo en fa, barítono, dos bombardinos en do, tubas —do, si bemol, mi bemol—, contrabajo, timbales, caja, bombo y plato) como las correspondientes partes sueltas (añadiendo la de saxo barítono). También se localizó una fuente en el Archivo de la Banda de Música Municipal de Ourense, más autógrafa de la versión pianística y partes sueltas, también autógrafas, no coincidentes con el orgánico de la fuente encontrada en el archivo del compositor (dos flautas, dos oboes, dos

requintos, clarinete principal, 1º, 2º, 3º, saxo alto 1º y 2º, saxo tenor 1º y 2º, saxo barítono — escrito encima con otra grafía y en bolígrafo rojo «clar. bajo»—, dos fliscornos, dos trompetas, dos trompas en mi bemol, tres trombones, dos bombardinos en do, tuba, caja y «batería» — bombo y plato—).⁴¹⁸ Hay constancia de ejecución años después, en fecha tan tardía como 1969.⁴¹⁹

La diferencia entre la plantilla empleada en ambas parece confirmar que la pieza se interpretó con la variada formación de la Banda Municipal de Música de Ourense (correspondiente a la transcripción encontrada en el archivo del compositor) y que, progresivamente, se adaptó a un orgánico más moderno y reducido. De hecho, en la carpeta del ABMO, se ha encontrado portada de carpeta con la leyenda «Archivo. Banda de Música del Conservatorio Profesional de Música de Ourense», que sugiere una ejecución con una agrupación más académica y actual.

En sol menor, la introducción (cc. 1-24), que apenas cumple con las características del pasodoble, da paso a la primera sección (cc. 25-57, marcando el acompañamiento habitual del género), en la que el elemento rítmico, presente a través de las células corchea dos semicorcheas y del tresillo de corcheas, es fundamental. La segunda sección (cc. 58-85), en el relativo mayor, cumple con las características contrastantes del género, dando paso a la repetición de la primera (cc. 86-114), que evidencia el cambio de modo, a sol mayor, del trío (115-146).

En relación con los criterios de edición de la versión para orquestina, se ha tenido presente:

Tabla 97. Criterios de edición de la versión para orquestina de *Espinas y rosas*

| | |
|---|--|
| Observaciones generales | |
| Las dinámicas utilizadas se corresponden con la edición de piano. | |
| Violín | Se han respetado las ligaduras de expresión, por su relación con los arcos. |
| | En algunos pasajes había indicaciones de otros instrumentos en tamaño pequeño. Así, cc. 17-24: voz inferior suprimida (trompeta y saxofón); 37-42: tresillos suprimidos (trompeta), después la voz superior suprimida (trompeta); 58-69: violines acompañan con intervalos y entre estos dos fragmentos hay una pequeña intervención melódica; 130-137: voz inferior suprimida (trompeta y saxofón). |
| | La mayoría de las ligaduras de expresión no llegan a la parte fuerte del compás (por ejemplo, cuatro semicorcheas ligadas y una negra). Se han igualado a este modelo todos los casos |

⁴¹⁸ *Espinas y rosas. Pasodoble*. ABMO, carpeta 176, Archivo 174-184.

⁴¹⁹ «Ourense. Agenda para hoy domingo», *Faro de Vigo*, 20 de abril de 1969, 19; «La ciudad. Banda de Música», *La Región*, 26 de octubre de 1969, 13.

| (arcos). Así, cc. 35 y 49: misma ligadura de expresión que en el 31; 46: misma ligadura de expresión que en el 32. | |
|--|--|
| Compás | Observaciones |
| 61 | Las últimas dos notas son semicorcheas. |
| 132 | Los últimos dos acordes aparecían a tres voces: se ha suprimido el do de abajo, igual que en c. 136 (ya lo hace el piano). |

Para la edición de la versión para banda, se consideró:

Tabla 98. Criterios de edición de la versión para banda de *Espinas y rosas*

| Observaciones generales | |
|---|--|
| Las trompas en mi bemol han sido sustituidas por trompas en fa. El trombón bajo en fa lo ha sido por trombón bajo en do. | |
| En vez de <i>staccato</i> , se ha añadido la articulación. | |
| Las alteraciones accidentales ausentes, fueron añadidas y unificadas en toda la obra. Para decidir cuál correspondía, se ha partido de la consideración armónica y de lo presente en la versión para piano. Ej., c. 10, flauta, oboe, etc., la becuadro antes del bemol; c. 18, # para el fa añadido al fliscorno; c. 19, bemol para el mi añadido en flautas, etc. | |
| En los <i>divisis</i> , se ha dividido la plica arriba y abajo en la primera nota, aunque fuera común a las dos voces, para facilitar la lectura. Ej., c. 12, saxo tenor; c. 49, trompeta; cc. 92-93, oboe, etc. | |
| Se igualaron las ligaduras de expresión entre instrumentos con idéntica función. Ej., c. 17, fagot igual que clarinete bajo. En los mismos casos, se añadieron acentos. Ej., c. 60 y 68, en negras; c. 99, acento en trombón bajo, barítonos y bombardinos, así como tuba y contrabajo. | |
| Se igualó la escritura de figuraciones que respondían a síncopas y se reflejaban de diferente manera. Ej., c. 41, clarinetes 2º y 3º, negra con puntillo en vez de negra ligada a corchea. Se igualaron ligaduras de unión. Ej., c. 68, bombardinos y barítonos. | |
| Se unificaron dinámicas verticalmente. Ej., 79, algunos metales y platos y bombo, <i>p</i> añadida. | |
| Se corrigieron octavas. Ej., c. 114 en adelante, flauta; c. 116, clarinete principal; c. 137, flauta. | |
| Compás | Observaciones |
| 4 | Las notas ligadas tienen diferentes valores entre voces, como blanca ligada a negra y como blanca ligada a blanca; unificado a este último por ser coincidente con la versión de piano y tener sentido musical (apoyo al movimiento del resto de instrumentos). En general, se unificaron figuraciones verticalmente entre instrumentos con idéntica función (ej., c. 51). |
| 29 | Bombardinos, indicación de 1º en vez de silencios en la segunda voz. |
| 40 | Trompas, 1ª nota corchea, igual que altos. |
| 42 | Solo el trombón dobla al fagot, por lo que la nota debe ser sol (suprimido el fa). |
| 59 | El fliscorno barítono en si bemol presenta las mismas notas escritas que el bombardino en do. Se concluye que debe tocar lo mismo que el fliscorno (en si bemol), es decir, la-mi-bemol (sol-re bemol, pensando en do), al tratarse de un acorde de Eb7. |
| 71 | En los fliscornos a tres voces, se ha suprimido la nota del centro (si bemol), siguiendo los enlaces anteriores. |

| | |
|---------|---|
| 76 y 80 | Trombones a dos voces. El acorde disminuido mi-sol-si bemol del 75 resuelto a fa-fa-la bemol. |
| 82-84 | En un caso similar, clarinete 2º y 3º a tres voces, la voz de abajo es suprimida. |
| 96 | Saxhorn, aunque la escritura parece una segunda, se entiende tercera, sol-si, ligadas. |

Gref-Popeye. Marcha. MV 5:18

Según fuentes familiares, Gref y Popeye serían un dúo de payasos del espectáculo de revista, para el cual Vide crearía una marcha de entrada.⁴²⁰ Se ha constatado la existencia de un payaso Popeye en la época,⁴²¹ si bien no se han encontrado datos respecto de un supuesto Gref.

En el archivo del compositor se han hallado partes sueltas autógrafas para violín (dos copias), saxo alto (dos copias) y tenor, trompeta 1ª y 2ª en do, dos trombones, así como una transcripción apógrafa de la trompeta 1ª a si bemol. Además, hay dos copias autógrafas para piano (MV 5:18a), ambas en la mayor: una (F1) se denomina *Marcha* y está datada en marzo de 1944, mientras que la otra (F2) no posee título ni fecha. Las partes de algunos instrumentos (MV 5:18b) responden a esta tonalidad de la mayor (violín, saxo alto, trompeta —copia apógrafa— y piano), mientras otros están en do mayor (saxo alto y tenor, trompeta 1ª y 2ª, trombones).

En la mayor y seis por ocho, sobre un ritmo trocaico, tras la introducción (cc. 1-11), la marcha presenta dos secciones seguidas, la primera en la mayor (cc. 12-43) y la segunda en re mayor (cc. 44-76). A la hora de realizar la edición, se tuvo presente esa doble formación y tonalidad comentadas, si bien, dadas las características del repertorio, los instrumentos serían intercambiables con facilidad de una a otra. Para completar la formación en do (MV 5:18c), se hizo preciso transportar el piano, considerando que Vide lo haría de memoria, dado el caso.

Tabla 99. Criterios de edición de la versión pianística de *Gref-Popeye*

| Compás | Observaciones |
|--------|---|
| 9 | Derecha: en la F2 falta el mi, pero como en la casilla 1ª hay uno, en la 2ª ha de ser igual. |
| 25 | Derecha, en la segunda voz de la F2, en vez de mi-sol hay re-fa, que se considera erróneo al pertenecer armónicamente a un acorde de quinta aumentada mi-sol-si#. |
| 33 | Derecha, en la F2 falta el dibujo de la segunda voz (en el compás anterior y en el siguiente sí hay). Añadido. |

⁴²⁰ José Fernández García, en conversación telefónica con el autor, en fecha no determinada.

⁴²¹ «Central Cinema», *El Progreso*, 30 de enero de 1944, 2.

| | |
|-------|--|
| 34-35 | Izquierda, se opta por alternar octava-nota-octava, igual que cc. 38-39, y como aparece en F2. |
| 66 | Izquierda, parece más correcta la F2, ya que es igual que c. 60 en adelante (octava-nota). |

En relación con las versiones para orquestina, se tuvo en cuenta:

Tabla 100. Criterios de edición de las versiones para orquestina de *Gref-Popeye*

| Observaciones generales | | |
|--|-----------|---|
| En general y partes, las figuraciones presentes en los finales de frase se han unificado según la partitura general editada (ej., c. 4 negra con puntillo y corchea). En los cc. 60, 62 y 64, en vez de tr, se ha añadido mordente (es en una corchea a 6/8). Se corrigieron y unificaron articulaciones y articulaciones, según disposición de la mayoría de instrumentos, así como escritura de accidentales (ej., trompeta, cc. 3, 5, 52, 56) y repeticiones (ej. trompeta 2ª y trombón). | | |
| Saxo alto | Compás | Observaciones |
| | 10, 74-76 | Ante la aparición de notas dobles se dejó solo una voz (otros instrumentos ya hacen la otra). De hecho, uno de los dos autógrafos de saxo alto solo presenta una. |
| Trompeta | 1 | Penúltima nota debe ser re y no fa, ya que sigue la melodía principal. |
| Violín | 4 | En una fuente aparece solamente el acorde en corchea y en la otra negra con puntillo ligada a corchea; como en las otras partes aparece ligada, se ha dejado igual. |
| | 73 | En una fuente la primera nota no presenta dobles cuerdas; como todo el fragmento es a dobles cuerdas, se ha dejado doble también. |
| Trompeta 1ª | 39 | La segunda mitad del compás aparece una octava más arriba; dejado en la octava normal para evitar subir todo el motivo a partir de la segunda corchea. |

Vals X. MV 5:19

La última composición perteneciente a este género está datada en febrero de 1944 y, por ello, probablemente concebida para el género del café concierto. Además de piano conductor (MV 5:19a), en el archivo del compositor se han encontrado partes autógrafas sueltas de violín, saxo alto, trompeta en do y contrabajo (MV 5:19b).

Vals X se desarrolla bajo la habitual estructura ternaria de los valsos, no dispuestos en tandas, de Vide. Tras una corta introducción de cinco compases, los dos últimos para asumir el acompañamiento tradicional del vals, se despliega una primera sección en mi menor (cc. 6-25), en la que el motivo acéfalo de cinco corcheas, ya presente en *Sarita*, contrasta con el repetitivo

esquema del género. La segunda sección (cc. 26-41), en el relativo mayor (sol), se basa en un diseño de mordentes muy ligero, que incita al baile, dando lugar a la repetición de la primera sección en el tono principal. La tercera (cc. 44-75), en el homónimo mayor (un recurso habitual en las formas ternarias de Vide), se basa en un motivo rítmico contrastante (tresillo de corcheas seguido de dos negras) y melodía basada en saltos consonantes resultando, así, una estructura ampliamente contrastante.

En cuanto a los criterios de edición de la versión pianística del *Vals X*, se consideró:

Tabla 101. Criterios de edición de la versión pianística del *Vals X*

| Compás | Observaciones |
|-------------|---|
| 4-5 | Izquierda, se ha transcrito el acompañamiento a una única voz, sin separar el bajo de los acordes. |
| 8, 12, etc. | Ligaduras de unión añadidas a las dos notas, aunque en el autógrafo algunas aparecen poco claras. |
| 39 | Derecha, primer acorde es fa-la-fa, aunque parece fa-la-re, con nota de adorno sol superior, ya que la parte de violín hace fa también. |
| 62 | Derecha, re# de precaución añadido. |
| 62 y 65 | La primera figura se modifica a corchea, igual que en la melodía de violín. |

En relación con los criterios de edición de la versión para orquestina del *Vals X*:

Tabla 102 . Criterios de edición de la versión para orquestina del *Vals X*

| Observaciones generales |
|--|
| Se igualaron las figuraciones verticalmente en pasajes similares (ej., trompeta, c. 67, negra en vez de blanca con puntillo, como los demás). Se eliminaron menciones a otros instrumentos en las partes (ej., violín, cc. 60-67, recogen la parte de trompeta). Se igualaron articulaciones (ej., contrabajo, c. 59, añadido acento, como en otros instrumentos). |

Peixe. Galop. MV 5:20

Datada en marzo de 1947, pertenece al ámbito del café concierto. Además de partitura autógrafa para piano conductor (MV 5:20a) en sol mayor, en el archivo del compositor se han encontrado partes de saxo alto y tenor, trompeta 1ª en si bemol, dos trombones y contrabajo (MV 5:20b), todas ellas en mi bemol.

Tras la corta introducción de cuatro compases, que fija la tonalidad de sol mayor y el tipo de baile, sigue la estructura ABAC, habitual en Vide (cc 5-21, 22-46, repetición *Al Segno*, y de ahí al c. 82), todas ellas en el tono principal excepto la última, en el tono de la subdominante (do mayor). A lo largo del galop se mantiene la textura de melodía acompañada en la derecha, con acompañamiento armónico de corcheas en la izquierda, sobre estructuras cuadradas y repetitivas.

Probablemente Vide la interpretase en sol mayor al piano, transportándola directamente una tercera mayor más grave, como piano conductor, cuando tocase con el resto de instrumentos. Por ello, se ha considerado editar dos versiones diferentes, una en sol para piano solo (MV 5:20a) y otra en mi bemol para piano conductor de la orquestina (MV 5:20b); en esta, aunque la parte correspondiente recoge que es para «Trompeta 1ª», no se ha encontrado una 2ª ni parece necesaria, dada la armonía. En lo que respecta al contrabajo, el autógrafo de Vide no tiene en cuenta el transporte habitual del instrumento octava baja, por lo que el si bemol (con dos líneas adicionales en clave de fa) que recoge se encuentra fuera de tesitura; por ello, se ha transportado la parte una octava alta. El resto de modificaciones responden a la igualdad de ligaduras de expresión (saxo alto, cc. 33-34) y a algunas notas inadecuadas (trombón, c. 68, el mi debe ser becuadro, como los demás; cc. 69-70, la nota más grave debe ser fa y no mi en el acorde de fa menor).

Circo. Galop. MV 5:21

El autógrafo del galop *Circo*, compuesto en enero de 1950, desvela una pequeña pieza pianísticaailable de formato reducido. Se trata de una pequeña pieza de salón,ailable, de forma ABAC (cc. 1-18, 19-34, *Al Segno* y de ahí al final), en la tonalidad de fa mayor y cambio de modo en la sección central.

Suite Gallega D'a terra meiga. MV 5:22

De mayores proporciones, *D'a terra meiga* es una obra de madurez, cuya muiñeira final posee suficiente entidad para ser ejecutada como pieza independiente. Consta de tres movimientos: «Paisaxe», «Ante un vello cruceiro...! Meditación», y «Algueirada. Muiñeira».

En el archivo del compositor se ha encontrado fuente apógrafa para piano (MV 5:22a) realizada, según informantes familiares, por el maestro Pareja⁴²² (la comparación de su grafía

⁴²² Además de la *Suite Galega d'a Terra Meiga*, el maestro Pareja transcribió la canción *Desengano*, y las corales *Saudade* y *Salve Rosalía*. José Fernández García, hijo del compositor, en carta al autor, 3 de noviembre de 1999. Existe, además, versión de *Miña Nai!*, no recogida en la información proporcionada.

con otras fuentes firmadas por «Pareja» confirmaron su transcripción). Se ha encontrado, además, la correspondiente fuente autógrafa de Vide, cuya portada data la obra en octubre de 1951, precisando en la última página «30-10-951»; en esta copia el compositor situó indicaciones para la orquestación.

Con relación a esta, se encontraron partes independientes (todas ellas recogidas en papel pautado apaisado de diez pautas), tanto autógrafas como manuscritas, si bien el estudio de la grafía de estas últimas asimiló su escritura a la de Pareja, por lo que se consideraron apógrafas. Corresponden (en fuente duplicada para cada parte, sea autógrafa o apógrafa) a dos flautas, oboe, dos clarinetes en si bemol, dos fagotes, dos trompetas en do, dos trompas en fa, tres trombones (además de apógrafa para trombón 1º), tuba, violín 1º A y B, violín 2º, viola, violonchelo, contrabajo, timbales, caja-tamboril y bombo y platos (MV 5:22b).

Según consta en el inventario de obras recogido en el archivo del compositor, «desconocemos la fecha exacta en que la escribió, pero sí que la envió a un concurso en Buenos Aires, donde no la premiaron alegando que no se atenía a las bases del concurso. Nunca le devolvieron la partitura original». Confirmando el hecho, en el mismo archivo se ha encontrado una *Seguidilla* dedicada por los cantores del Orfeón a Vide por su onomástica, en la que se hace referencia a dicho certamen.

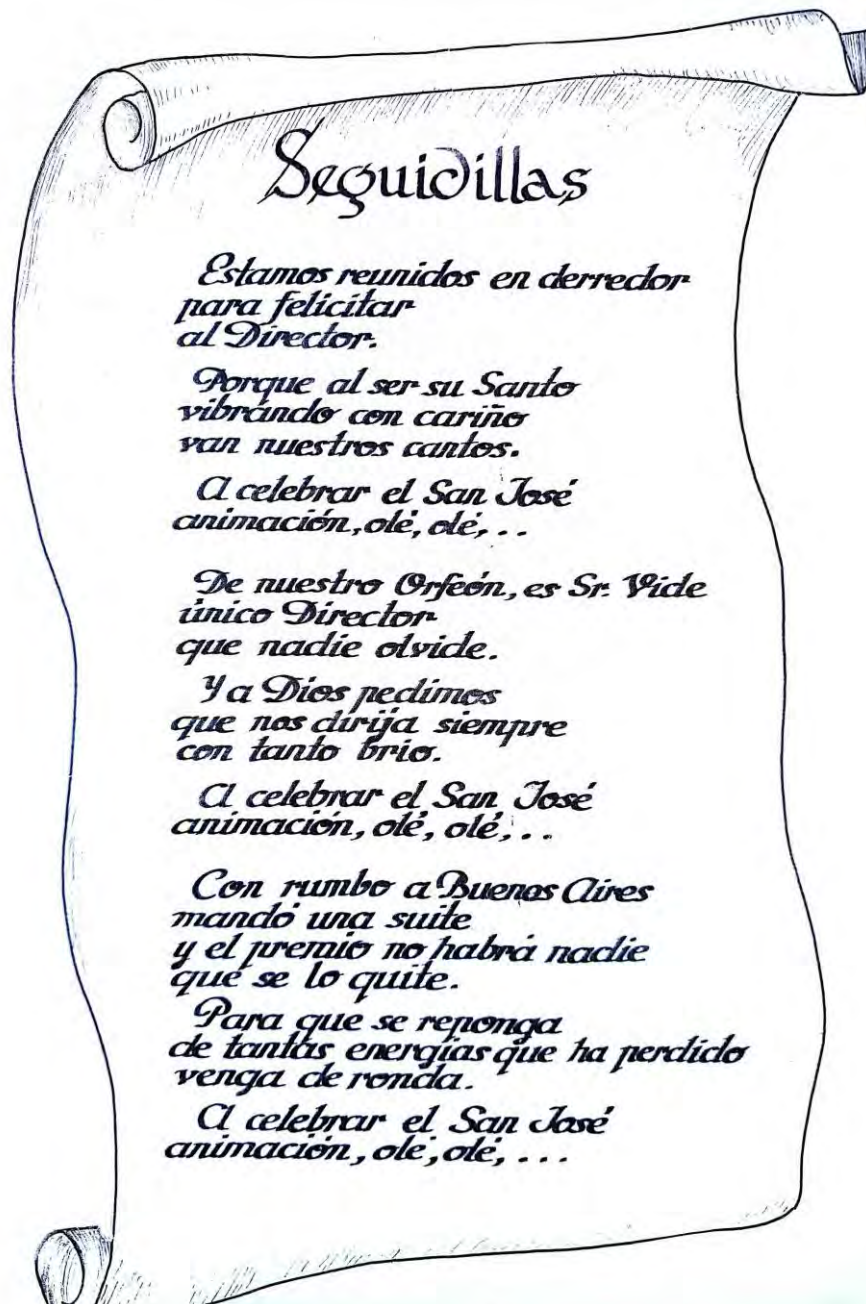


Fig. 178. Seguidillas a Vide por los orfeonistas del Unión Orensana. AMV

El primer movimiento, «Paisaxe», presenta compás binario y se organiza alrededor de dos secciones muy extensas. La primera (cc. 1-94), en sol mayor, comienza con un tema de sonoridad popular que presenta el sexto y séptimo grados rebajados (escala habitual en el folclore gallego), y que fija al repetirlo octava alta y con mayor densidad, empleando acordes de cuatro notas en la mano derecha. La siguiente subsección (c. 43), en el homónimo, también repite y es de carácter modulante (menor del principal seguido de su relativo mayor y regreso a sol menor), esquema armónico que repite en una frase derivada. La mención a la bemol (c.

77, napolitana principal) y el regreso al tono principal dan paso a la repetición de la primera frase (c. 81), que cierra la sección. La siguiente (cc. 95-230), en el tono principal (sol mayor), presenta la melodía interiormente, en la mano derecha, mientras sobre ella se desarrollan diseños armónicos que la acompañan; al igual que la primera sección, corresponde a una estructura tipo canción, ABA. La alborada (c. 136) que aparece a continuación combina motivos propios de los preludios gaitísticos (cuatro semicorcheas en progresiones descendentes) con el tradicional acompañamiento de negra dos corcheas en la izquierda, que emula la percusión tradicional.

El segundo movimiento, «Ante un vello cruceiro...! Meditación», presenta cierta complejidad formal. La primera sección (cc. 1-32) responde a un tipo ABA, con un único tema en el homónimo principal (sol menor, c. 1), la superdominante (mi bemol, c. 7) y el regreso al principal (c. 14). La segunda sección (cc. 33-74), en mi bemol mayor, se basa en figuraciones virtuosísticas. La mención a la primera sección (c. 69), incompleta, devuelve la sonoridad al tono principal del movimiento. La siguiente sección (75-89), en sol mayor, evoca con su movimiento melódico por tercetas las sonoridades del dúo de gaitas, cerrando el movimiento sobre la repetición, una vez más, incompleta, de la primera sección (c. 84).

EL tercer movimiento, «Algueirada. Muíñeira», comienza con un Andante en re menor (cc. 1-28), basado en una pieza popular.



Fig. 179. Inicio de «Algueirada», 3er mov. de la *Suite Galega D'a terra meiga*. AMV

Una vez más, se puede relacionar la cita con el repertorio de Coral De Ruada de Ourense y, de hecho, aparece en el cancionero *Así canta Galicia* bajo el título de *Pandeirada de Entrimo*.

Aunque el tempo y algunas notas en los puntos de reposo no son coincidentes, la relación entre ambas es innegable.

Fig. 180. Pandeirada de Entrimo. ACG.⁴²³

La muiñeira propiamente dicha se extiende a lo largo de seis secciones, sobre frases cuadradas y repetidas sobre pie rítmico dactílico, lo que le otorga su particular carácter bailable. La primera sección (cc. 29-45), en el mayor del principal, modula a fa mayor por progresión, tonalidad en la que discurren la segunda (cc. 46-61) y tercera sección (cc. 62-78), además de reexponer la primera (cc. 78-94), que modula al tono de partida (re mayor). En dicha tonalidad se mantienen las secciones cuarta (cc. 96-111), quinta (cc. 112-127, central del movimiento) y sexta (cc. 128-143), que, tras un proceso melódico ascendente en movimiento paralelo tonal, da pie a la reexposición de la cuarta (cc. 144-159) y la segunda incompleta (cc. 160-170), en función de coda. A pesar de la aparente complejidad de la forma, la estabilidad tonal y rítmica es manifiesta, más allá de la relación por terceras entre tonalidades principales que el

⁴²³ Daniel González, *Así canta Galicia* (Ourense: La Región, 1963), 85.

compositor presenta, siempre vinculadas a través de la progresión armónica presente en la primera sección.

En cuanto a la edición de la versión pianística, se consideró la existencia de una fuente apógrafa (F1) y otra autógrafa (F2), de la que se partió:

Tabla 103. Criterios de edición de la versión pianística de *D'a terra meiga*

| Observaciones generales | |
|---|--|
| En todos los movimientos se ha añadido el 3 del tresillo, obrando de forma similar con otros grupos de valoración especial; si es continuo, aparece solo en el primer compás. Se añadieron silencios en la escritura a varias voces (ej., I: 44, derecha, segunda voz), al igual que se eliminaron ligaduras de expresión secundarias (ej., I: 5, 10) y añadieron líneas que indican cambio de pentagrama (ej., izquierda, I: 54, 75), para facilitar la lectura. Se unificaron criterios de empleo de alteraciones de cortesía (ej., I: 53 y 83, fa becuadro), de indicación de manos (ej., II: 60, <i>m.s.</i> cambiada por <i>m.i.</i>), de acentos (ej., I: 98, izquierda). Se añadieron alteraciones cuando fue preciso por cuestiones armónicas (ej. I: 103, izquierda, do# añadido) | |
| Compás | Observaciones |
| I: 42 | Para el símbolo de separación se utilizó una coma, por ser más habitual (se obró igual en cc. 88, 94). |
| I: 54 | Derecha, primer acorde es sib mayor (F2) mientras que en F1 se recoge sol menor en primera inversión. |
| I: 72 | Ligaduras de expresión añadidas, según la F2. |
| I: 73 | Derecha, segunda voz, añadido el fa# para completar el floreo, como hace en I: 74. |
| I: 78 | Derecha, el grupo de semifusas deberían ser fusas y la corchea anterior, semicorchea; con ello, los dos arpegios de cc. 78 y 79 serían similares en velocidad. |
| I: 77-79 | Derecha, las tres últimas corcheas, según el pasaje anterior en tresillos (cc. 75-76), deberían serlo también son tresillos. El c. 80 deberían ser corcheas, al ser anacrusa de la melodía ya aparecida. |
| I: 90 | Se interpreta la indicación Poco menos como tempo y no como dinámica. |
| I: 176 | Izquierda, primera voz, sol añadido, igual que en c. 172 (se obró igual en cc. 209, 213). |
| I: 192 | Izquierda, segundo acorde, según la F1 es sol-si-re-sol y según la F2 es sol-re-sol; cambiado a esta por ser un diseño utilizado anteriormente. |
| I: 228 | Derecha, el primer acorde debe ser sol-do-mi-sol (como en la F2) y no sol-si-mi-sol (como en la F1). |
| II: 38 | Este fragmento melódico sonaría mejor en octavas, por lo que se ha eliminado la 9ª del penúltimo acorde (la-fa-si a si-fa-si). |
| II: 43 | Derecha, segunda corchea voz de abajo, do (F2, mientras que en la F1 es lab). |
| II: 53 | Derecha, segunda voz, último acorde ha de ser re-fa-la-si (F2) y no re-fa-sol-la (F1). |
| II: 57 | Derecha, la cuarta semicorchea de la voz superior es do y el acorde mi-sol-do (F2). |
| II: 71 | Izquierda, segundo acorde en corchea debe ser re-sol-si, según la armonía, y no mi-sol-si. |
| III: 9 | Derecha, segunda voz, el tercer acorde no está claro: parece mi-la-do#-fa, pero se considera sol-la-do#-fa, ya que le sigue sol-la-do#-mi. |

| | |
|---------------|---|
| III: 39 | En la F2 aparece una nota de adorno sol que no parece tener sentido, por lo que se eliminó. |
| III: 66 | Derecha, último acorde, en F1 y F2 aparece sol-re#-la, que no tiene sentido, y debería ser la-re#-la por el movimiento cromático que realizan las voces y teniendo en cuenta la melodía de las voces extremas en octavas. |
| III: 105, 109 | Derecha, segunda voz, el movimiento por intervalos de 6ª presente en la F1 se ha extendido a la primera corchea de la F2. |

En cuanto a la versión orquestal, se comprobó que la fuente apógrafa, aunque con mejor letra, se había copiado de la autógrafa, por lo que contenía numerosos errores.

Tabla 104. Criterios de edición de la versión orquestal de *D'a terra meiga*

| Observaciones generales | | |
|---|-----------|---|
| <p>En las partes suelen recogerse pasajes orientativos interpretados por otros instrumentos, en tamaño más pequeño, que se han obviado en la partitura general (ej., violín 1º A, I: 1-18). Se igualaron verticalmente figuraciones en instrumentos que desempeñaban una función similar (ej., viola, I: 42, blanca ligada a semicorchea). Se respetaron las dinámicas desde la versión para piano, exceptuando dos casos: I: 79, que se ha dejado en <i>ff</i> en vez de <i>fff</i>, y I: 122-131, en el que la disminución de <i>p</i> a <i>ppp</i> se ha dejado hasta <i>pp</i> (ya hay <i>dim.</i> y <i>morendo</i>). Se igualaron acentos verticalmente, siguiendo las indicaciones presentes en la mayoría de instrumentos. Se añadieron signos de 8ª <i>alta</i> para facilitar la lectura (ej., violín 1º A, II: 40-42) y se suprimieron cuando se estimó que no eran precisos (ej., violín 1º B, I: 54). Se transcribió la trompeta en do como trompeta en si bemol.</p> | | |
| <p>Se unificaron intervalos no coincidentes en las diferentes partes de un mismo instrumento y que no correspondían a la armonía general (ej. violín 1º B, I: 134, el primer intervalo, sobre el acorde de sol mayor, debe ser si-re y no do-re) o a la de la versión pianística (ej., violín 1º A, II: 55, la última nota es lab y no fa).</p> | | |
| <p>Respetando la escritura a tres violines, se ha modificado el nombre de violín B por violín II, por cuestiones de coherencia, de forma que el violín 2º pasa a denominarse violín III.</p> | | |
| <p>En la cuerda, debido a la casi total ausencia de <i>div.</i> y <i>uniti</i>, unido a pasajes a dos voces y a una en intervalos, se ha optado por eliminar <i>div.</i> y <i>uniti</i>, por dudosos y por imprecisiones o ausencia del cambio. En general, las fuentes apógrafas incluyen mayor número de arcos que, en algún caso, se eliminaron por escasas e innecesarias (ej. violín 2º, I: 136, suprimidas las indicaciones de <i>arco abajo</i>) o se tomaron como modelo para igualar casos similares (ej., violín 1º A, II: 78). Se añadió <i>pizz.</i> a violonchelos y contrabajos en II: 89 para coincidir con el resto de la cuerda. Se modificó la expresión de los instrumentos de cuerda <i>con palo</i> a <i>con legno</i> (ej., violín 1º B, I: 157-164).</p> | | |
| | Compás | Observaciones |
| Flauta | II: 15 | Segunda voz, segunda parte del compás, no puede realizar el movimiento cromático do#-do contra el re de otros instrumentos, por lo que se ha cambiado a do natural (dominante con 7ª de sol menor). |
| | II: 58 | Las tres semicorcheas de la primera parte se consideran de flauta 1ª sola. |
| | II: 78-86 | La letra parece más pequeña, pero la indicación oboe aparece solamente en cc. 84-86 y con letra mucho más pequeña, por lo que cc. 78-83 se ha dejado en parte de flautas. |

| | | |
|-----------------|--|--|
| Oboe | III: 81 | La última nota del compás, la, se ha suprimido, ya que no conduce a ninguna parte al repetir. |
| Clarinete | II: 56 | Las tres semicorcheas de la primera parte se consideran de clarinete 1º solo. |
| | II: 64 | El segundo grupo de fusas debe tener doce notas y solo hay once; falta un sol, añadido como cuarta nota, después del si becuadro (igual que la flauta) |
| Fagote | I: 19-20 | Se entiende que el sol del fagot 2º no debe estar ligado, porque así aparece en el compás 21-22 y en el resto de instrumentos (cc. 19-20, 21-22). |
| Trompetas | II: 80 | Las dos últimas notas se han interpretado como trompeta 1ª. |
| | III: 25 | Añadido <i>ord.</i> , después de la indicación de <i>sordina</i> en c. 7. |
| Trompas | I: 169-171, 173-175, 206-208, 210-212 | En la versión apógrafa estas notas están ligadas, mientras que en la autógrafa aparecen ligadas solamente en cc. 171 y 212; dado su papel de sostén armónico, se han dejado ligadas. |
| Trombones | A pesar de lo recogido en las partes (tres trombones y parte de trombón 1º), se han dispuesto como 1º y 2º en un pentagrama, y 3º en otro. | |
| Caja y tamboril | Se ha sustituido <i>tr.</i> por trémolo. | |
| | I: 52 y similares | Semicorchea ligada a negra: en la fuente apógrafa la semicorchea aparece con dos líneas de trémolo (supuestamente indefinido) y la negra tiene dos líneas, como si fuera un trémolo medido en semicorcheas. En la fuente autógrafa, las dos notas tienen tres líneas de trémolo (es decir, indefinido). Se ha considerado interesante destacar estas cuatro semicorcheas finales (trémolo de negra), teniendo en cuenta que queda bien en la sonoridad de la obra. Por ello, se ha dejado corchea con puntillo más semicorchea (trémolo indefinido) más negra (trémolo en semicorcheas). |
| | I: 136 en adelante | Todo como <i>Tamboril</i> . |

Loña. Galop. MV 5:23

El galop *Loña* es una pequeña pieza para piano, datada el «7-4-952». Aunque la partitura recoge, en su parte superior derecha, el nombre de «José Fdez. García», hijo mayor del compositor, la grafía musical, así como el nombre de la pieza, parece pertenecer a Vide. Consta de una única y extensa sección en la bemol mayor.

Caricatura. MV 5:24

Esta obra pianística sin datar consta, según se recoge debajo del título en la partitura autógrafa, de los siguientes movimientos: «1. Java. 2. Marcha. 3. Slow. 4. Schotis. 5. Pasodoble.

6. Fox movido», si bien solo se recogen los tres primeros, considerándose los demás perdidos. Estos iniciales, muy cortos (dieciséis compases cada uno), se disponen alrededor de las tonalidades de sol menor, el primero, y sol mayor, el resto.

En cuanto a los criterios de edición, se tuvo en cuenta lo siguiente:

Tabla 105. Criterios de edición de *Caricatura* («Slow»)

| | |
|---|--|
| Observaciones generales | |
| El 1 ^{er} compás parece un error más que una anacrusa: eliminado. La pieza comienza directamente desde la barra de repetición. | |
| Las repeticiones indicadas de acordes (%) son interpretadas como individuales. Es decir, cuando aparece una sola vez al principio de compás, se entiende que el acorde se repite una sola vez y después hay silencios (por ejemplo, cc. 2 y 13). Sin embargo, suena algo extraño debido a la incoherencia de las repeticiones (a veces hasta la 2 ^a parte, a veces hasta la 3 ^a , a veces falta un bajo). Se podría igualar a los compases 3, 4, 5, etc. - cuatro acordes por compás. Se ha dejado como en el original, ya que puede que sea un efecto buscado a propósito. | |
| Compás | Observaciones |
| 8 | Mano izquierda, 1 ^a voz: 2 ^o acorde mi# en vez de fa becuadro. |
| 9 | Mano derecha, las dos últimas corcheas deberían ser mi-mi bemol y no do-do bemol. Corregido. |
| 12 | Mano derecha, 2 ^a voz: segunda nota dejada como mi# (en vez de do-re-mi#, igual que en el c. 4). |
| 15 | Mano izquierda: la primera nota es un mi (en vez de mi-sol), ya que debería ser el bajo del VI grado, sin más. |

Conclusiones sobre la música para piano

El estudio de las obras pianísticas de Vide demuestra su conocimiento del teclado y su sentido utilitario a la hora de aprovechar, al máximo, cada una de las composiciones. Tal y como era habitual, el autor versionó posteriormente algunas obras pianísticas considerando agrupaciones diversas (de pulso y púa, orquesta, banda...) e, incluso, para las variadas orquestinas de música ligera con las que amenizaba eventos sociales (bodas, fiestas al aire libre, festivales, cafés concierto, etc.), lo que justifica el carácterailable de gran número de ellas (sobre todo, aires caribeños y españoles, pasodobles y valsos).

En el caso de algunas de las obras para estudiantina, cabe preguntarse si Vide compuso directamente al piano y la versionó para agrupación de pulso y púa o bien obró en sentido contrario. Dada su condición de pianista, parece más lógico pensar que compondría en el piano y trasladaría con posterioridad el arreglo a la estudiantina. Sin embargo, el estudio de las particularidades de esas obras desvela que no corresponden al estilo de la producción pianística,

por lo que se concluye que, aunque fueran compuestas desde el piano (práctica común en cualquier compositor), se concibieron para la agrupación concreta y, después, se derivó de ellas una versión asimilada al piano.

En relación con los bailes, y a pesar del amplio número de subgéneros presentes en la música de salón (mazurcas, habaneras, polcas, chotis, tangos, rumbas...), Vide se decantó en gran medida hacia los pasodobles y valeses, si bien en su producción de café concierto para voz y piano se encuentran piezas que responden a algunos de los antedichos (galop, foxtrox...).

En lo que respecta a los valeses, concebidos como piezas bailables e interpretados en diversos ambientes, su sentido rítmico y su sencillez armónica y formal, unidos a su inspirado lirismo, hacen de ellos piezas representativas de la música pianística de salón perteneciente a la transición entre siglos. Presentados en ocasiones en tandas (como *Ilusiones* o *Violetas*), se aprecia en ellos una continuidad estilística que emparenta inconfundiblemente los más tempranos (*Ilusiones*, 1916) con el tardío *Vals X* (1944). Se detectan ciertas influencias de Schumann en el tratamiento acordal y de Chopin en el tratamiento de las notas auxiliares armónicas, sin perder de vista cierta tendencia rítmica utilitaria que los asemeja al vals vienés. En este aspecto, el compás ternario se manifiesta muy estable, manteniendo mayoritariamente en la mano derecha la fundamental en la parte débil, respondiendo en tríadas sobre las débiles o, en ocasiones, explorando las tríadas registros medios. *Ilusiones*, *Violetas* y *Vals X* se mantienen en lo esperable, pero *María de los Ángeles* es una auténtica pieza de salón, de corte chopiniano, a la que sigue de cerca la calidad de *Sarita*. La estructura mayoritaria, excepto los ordenados en tandas (*Ilusiones* y *Violetas*), responden a la ternaria ABAC, usual en las danzas de Vide. *Violetas* se aleja en especial del tratamiento del resto de piezas, más que probablemente por haber sido concebida para una agrupación de pulso y púa y trasladada, más en la práctica que en la escrita, al piano.

El estudio de los pasodobles desvela gran conocimiento del género y sus tipologías por parte del compositor. Entre sus composiciones destaca la presencia del pasodoble torero, seguido del de marcha (con acompañamientos aptos para el desfile y, también, el baile) y de concierto, reservándose el pasodoble gallego como sonoridad evocadora y no exclusiva, situándolo en algunas secciones de los otros tipos de pasodoble. Las características del pasodoble torero son fácilmente detectables, con presencia de elementos rítmicos y sonoridades españolas, con cierta tendencia al frigio mayor como más representativa; alcanza con *Zaera* el más alto exponente del género. La tendencia a mezclar características de diversas tipologías se hace presente, especialmente, en *Pontevedra* y *Espinas y Rosas*, las obras más tardías del

género. Merece mención *Los Arenaleses*, por el empleo de un alalá popular que abre el pasodoble y ayuda a evocar lo gallego en un género no específicamente originario de dicha comunidad, si bien presenta variante dentro de la tipología del pasodoble regional (sin ser este el caso, ya que el alalá inicial no responde al ritmo binario del pasodoble).

Próximo culturalmente a los intelectuales orensanos del galleguismo moderado, Vide se interesó por un repertorio basado en la evocación de lo popular, bien en forma de bailes (con especial atención a las muiñeiras, donde pudo lucir su virtuosismo instrumental, bien de suites en tres movimientos, siguiendo la estructura I. Andante (Alborada), II. Lento (Alalá), III. Adagio (o Andante)-Allegro (Muiñeira). A la tipología de bailes pertenecen las muiñeiras *Sobrado* (1914), *Recordos* (1924), *A Montañesa* (1924) y *Auria bella* (1935), y a la de suites, *Un día n'aldea* y la *Suite Galega D'a terra meiga*. En general, las muiñeiras siguen el pie rítmico dactílico mayoritariamente en la mano derecha, combinando con pies trocaicos en la izquierda; poseen frases cuadradas y responden a bailables, que evocan la *muiñeira nova*; curiosamente, no emplea ningún tema popular en las muiñeiras, más allá del presente en el inicio del tercer movimiento, «Algueirada», de la *Suite Galega D'a terra meiga* que, aunque corresponde originariamente a una *pandeirada* (y, por tanto, emparentada con la muiñeira), es tratada por Vide como un alalá.

Al igual que tantos otros destacados compositores, Vide trabajó en el ámbito del café concierto en conocidos locales de Ourense. Es probable que el género, bien conocido por el compositor (dada la calidad de su producción, incluso, en este ámbito), no fuera del todo de su agrado, pero supuso un extra en su fuente de ingresos. El repertorio, utilitario, se basa en frases cuadradas sobre estructuras binarias (ABA) o ternarias (ABAC) mayoritariamente. A pesar de su carácter funcional, Vide escribió obras de gran efectividad, combinando ritmos de moda, como el foxtrot *Conchita* (s. f.) o el galop *Peixe* (1947), con piezas pensadas para artistas concretos de gira (como es el caso de *Serranía* o *Gref-Popeye*), que, en ocasiones y según informaron fuentes familiares, compuso *in situ*. De entre todas ellas destacan, tanto por su calidad como por salirse del ámbito de la sencillez armónica y formal de los bailables, *Serranía* y el *Danzón*. En el caso del primero, la estructura combinada de diferentes palos, cantes chicos en su mayoría, y la sonoridad de guitarra flamenca que consigue en el piano demuestran la pericia del compositor, máxime al asumir el frigio mayor entre una composición casi exclusivamente tonal; en cuanto al segundo, sorprende la capacidad de imbuirse de los ritmos latinos durante su estancia en Cuba. Ambas piezas, alejadas de las raíces de Vide, también

evidencian su curiosidad por responder a fórmulas compositivas apartadas de su formación y, sin duda, su talento para solventarlas.

En todas las piezas se detecta una observancia rítmica, consecuencia de las características funcionales (sobre todo en danzas y bailas) de cada género. La melodía es cantáble y sigue mayoritariamente un diseño en arco, poco abrupto, sobre frases cuadradas y separadas entre sí por cadencias claras. Armónicamente, apenas se aleja de la consideración tonal mayor-menor, con alguna incursión en el frigio mayor y siempre con función de asociación geográfica; las modulaciones son diatónicas y a tonos vecinos, en raras ocasiones por terceras empleando progresiones. Se repite cierta tendencia, asociada a la forma ternaria ABAC, de disponer las tonalidades como menor, relativo mayor, menor, cambio de modo. No se observan tonalidades de preferencia, si bien, en las obras pertenecientes al café concierto podrían estar supeditadas a la afinación del resto de instrumentos.

La textura mayoritariamente empleada es la de melodía acompañada y, rara vez, imitativa a partir de pequeños motivos en octavas diferentes de la mano derecha. La densidad sonora presentada varía, de la más simple melodía acompañada en acordes hasta acordes de cuatro notas en la mano derecha y cierto sentido acordal, empleado como contraste con la melodía acompañada. Las formas preferidas son de danza, binarias (ABA y, en menor medida, AB) y ternarias (sobre todo ABAC), excepcionalmente en formas de rondó (ABACAD). Las obras dispuestas en movimientos (tandas de valeses, suites gallegas) tienden a disponer cada uno de ellos siguiendo estructuras ya citadas. La funcionalidad de los repertorios lo aparta de las formas tipo (sonatas, fugas, etc.).

V.2.6 Canciones

El catálogo de Vide demuestra su interés por la música vocal, reflejado tanto en sus producciones corales como en canciones para voz y piano, así como en piezas lírico-dramáticas. En relación con las primeras, cabe preguntarse tanto por los criterios de elección de poetas y textos como por su tratamiento. Aparte de estudiar sus características musicales, interesa obtener datos referidos a la relación del repertorio con el idioma empleado, además de con la funcionalidad de la pieza y el período en que la compuso.

Se han encontrado letras mecanografiadas en el archivo familiar, si bien no queda claro si la transcripción la realizó el propio compositor o, quizás, el hijo mayor de este. Por esa razón, y siempre que ha sido posible, se ha empleado la letra publicada del poema original en archivos,

libro o en prensa; solo cuando no fue posible, se recurrió a lo presente, mecanografiado, entre los documentos del compositor.

Para la organización del repertorio, las canciones se han distribuido en dos apartados según el idioma empleado y, dentro de cada uno, siguiendo un criterio cronológico. Apoya este criterio de división la aparentemente mayor calidad musical y literaria de las obras en gallego. En contrapartida, las compuestas en castellano pertenecen al género del café concierto y/o muestran influencias latinas, fruto de su estancia en Cuba.

V.2.6.1 Canciones en gallego

Las canciones en gallego de Vide siguen la tradición de la balada gallega (subtituladas mayoritariamente por el autor como «canzón galega»), originada a partir de la *mélodie* francesa en lo que respecta al tratamiento de la voz y el acompañamiento pianístico, incluyendo elementos técnico-musicales de cierto origen popular. Se detectan varios aspectos inherentes al género tales como la relación con la naturaleza y el ambiente de la aldea, la presencia del folclore y la importancia de la melodía como esencia del canto y la identidad. De la misma manera que acontece en otras baladas, el compositor elige a los poetas de entre los de reconocido prestigio y que reflejan, mayoritariamente, temáticas cotidianas (emigración, amor, fiesta, paisaje, trabajo, etc.).

¡¡Alaláa! Poutpourri sobre motivos gallegos. MV 6:1

Composición que consta de una serie de canciones populares enlazadas, dedicadas «a la notable canzonetista de aires regionales Elvira Ferrero», probable intérprete de las mismas. Además de la fecha de composición (¿enero? de 1916), la portada recoge los sellos de la Sociedad de Autores de Variedades y de la Sociedad de Autores Españoles (Repertorio de Pequeño Derecho), otorgándole el n.º 90912. Dado lo correlativo de los números con otras composiciones y teniendo en cuenta que aparece la fecha de entrega a esta Sociedad en una de ellas, *La Alborada*, este potpurri debió ser registrado ese mismo día 23 de septiembre de 1923.

Además de la partitura manuscrita para voz y piano en mi bemol mayor (MV 6:1a), presenta partes independientes en re mayor de flauta, clarinete en si bemol y violín 1º y 2º (MV 6:1b), formación que responde, en parte, a la Orquesta Vide de esta época (con Ramón

Rodríguez como violín 1º, Eligio Rodríguez como 2º, Florián Coba a la flauta, César Quintela, saxofón y, probablemente, clarinete y Eduardo Quinteiros al contrabajo, además de Vide).⁴²⁴

En cuanto a la dedicataria, Elvira Ferrero era una destacada cupletista,⁴²⁵ artista del espectáculo con actuaciones localizadas desde 1911,⁴²⁶ definida como «artista de varietés, muy gentil y muy pícara»⁴²⁷ y «cupletista muy mona, como ven ustedes...».⁴²⁸ Además de cupletista⁴²⁹ aparece mencionada como cancionista de aires regionales, «muy celebrada en su repertorio de cantos asturianos».⁴³⁰ Consta gira en La Coruña en 1916, año de composición de esta pieza,⁴³¹ así como participación en un concurso de cupletistas en Pontevedra al siguiente,⁴³² lo que podría explicar su posible regreso a Ourense en 1917, año en que Vide le dedica otra pieza similar, titulada *Airiños d'a terra*.

⁴²⁴ «Hace 50 años, hace 25 años», *La Región*, 10 de enero de 1969, 6.

⁴²⁵ «Vallisoletanas», *El Heraldo de Zamora*, 24 de julio de 1912.

⁴²⁶ «Espectáculos», *El Pueblo: diario republicano*, 16 de noviembre de 1911, 2.

⁴²⁷ «Caras bonitas», *Hoja de Parra*, 10 de agosto de 1912, 1.

⁴²⁸ *Ibíd.*, 5 de octubre de 1912, 1.

⁴²⁹ El término cupletista no se empleó de forma extendida hasta los años 30, por considerarlo galicismo y por no responder o, al menos, no enteramente, a las características del género abordado. Por ello, resulta habitual encontrar otros términos similares, como cancionista o, incluso, tonadillera. Maruxa Baliñas, «Fumando espero la definición que quiero», *Mundo Clásico*, 11 de octubre de 2001, <https://www.mundoclasico.com/articulo/1692/Fumando-espero-la-definici%C3%B3n-que-quiero>. Así, se emplea el término como sinónimo de otros, quizás más adecuados, sin entrar en disquisiciones sobre su definición y alcance.

⁴³⁰ «En Parisiana», *La Correspondencia de España*, 29 de julio de 1913, 5.

⁴³¹ «Espectáculos», *El Noroeste*, 11 de febrero de 1916, 3; «Pabellón Lino», *El Noroeste*, 18 de febrero de 1916, 2.

⁴³² «De Provincias», *El Salmantino*, 15 de septiembre de 1917, 1; «Última hora», *La Correspondencia de España*, 15 de septiembre de 1917, 5.

Fig. 181. Elvira Ferrero. 1912⁴³³

¡¡Alaláa!! *Poutpourri sobre motivos gallegos* incluye varias obras folclóricas, monódicas, que aparecen recogidas en el archivo del compositor. Probablemente, Vide las emplearía con posterioridad como parte del repertorio del Coro Típico del Centro Gallego de La Habana, cuando emigró a Cuba al año siguiente de registrar esta composición en Autores. De hecho, coinciden con otras encontradas en el archivo del compositor y estudiadas en el apartado del repertorio de dicha agrupación, como las que empiezan «Unha vez caín no río», «Ai, ó rubila i ó baixala», «O cantar do arrieiro» que, incluso, se recogen en la misma página.

La tonalidad de la versión para voz y piano del *Poutpourri* es mi bemol mayor y la tesitura re₃-re bemol₄. El piano dobla mayoritariamente la melodía y proporciona un acompañamiento simple, primando los estados fundamentales y la estabilidad tonal. La versión para orquestina obliga al transporte de voz (lo que no requiere ningún tratamiento especial) y piano (que Vide haría, probablemente, de memoria).

La edición de la versión para voz y piano no revistió dificultad, más allá de modificar el 2/4 del c. 125 a un 6/8 con dosillos, de forma que el c. 126 dio lugar a negra con puntillo (en

⁴³³ «Caras bonitas», *Hoja de Parra*, 5 de octubre de 1912, 1.

6/8) en vez de negra (en 2/4). Estos cambios se debieron a lo recogido en las partes de los demás instrumentos, lo que permitió igualar las dos versiones de piano, del acompañante de voz y del piano conductor.

En la versión para orquestina, se tuvo en cuenta:

Tabla 106. Criterios de edición de la versión para orquestina de *Alaláa...!*

| | | |
|--|-----------------|--|
| Observaciones generales | | |
| Se transportó la voz y el piano a re mayor. Se unificaron las armaduras y las figuraciones en partes similares (ej., cc.129-131, 133-135, que excedían del 3/4). | | |
| | Compás | Observaciones |
| Flauta | 45 | 8ª alta añadida para facilitar la lectura y la maquetación. |
| | 128 en adelante | Se entiende que la flauta siempre toca 8ª alta. Indicaciones de cortesía añadidas en los cambios de tempo (ej., cc. 137, 162). |

Airiños d'a terra. Poupourrit sobre cantos gallegos. MV 6:2

Al igual que la anterior, Vide la dedicó «para la mejor de las canzonetistas regionales, Elvira Ferrero», y dató el 4 de abril de 1917. La portada de la partitura manuscrita incluye los sellos de la Sociedad de Autores de Variedades y de la Sociedad de Autores Españoles (Repertorio de Pequeño Derecho), con el n.º 90913, de donde se concluye que se registró el mismo día 23 de septiembre de 1923 con otras obras similares.

En mi bemol mayor, comparte características con la pieza anterior. En relación con el posible repertorio empleado luego por el Coro Típico, se encuentra en esta selección «Anque che son das Mariñas», «Panadeiriñas de Cea» (también recogidas en la misma página, dentro del repertorio monódico), «Carballeira de san Xusto» y «A rula que enviudou» (ambas, como era esperable, en la misma página). La tesitura es de re₃-mi bemol₄.

Quero morrer!... Romanza. MV 6:3

Vide compuso *Quero morrer!...* como romanza («Quixen morrer») perteneciente a la zarzuela gallega *Miñatos de vran* que, sobre libreto de Enrique Zas, fue estrenada en el Teatro Nacional de La Habana en 1928. Reestrenada en Ourense en 1959, con libreto reformado por Ramón Otero Pedrayo, Vide la incluyó en su repertorio como balada gallega, aunque manteniendo el sobrenombre de «romanza».

Aunque no se han encontrado los archivos de Zas, en el archivo familiar se recoge copia impresa y publicada de *Quero morrer!...*, en la que consta: «Letra de Enrique Zas». El autógrafo

de Vide, datado en La Habana en noviembre de 1927, incluye los datos «Romanza tiple. Miñatos de vran. Zarzuela de costumbres gallegas en dos actos. Enrique Zas. José F. Vide». Las letras de ambas no son coincidentes, si bien las dos encajan en la misma música.

Tabla 107. Comparación entre la letra de «Quixen morrer» y de *Quero morrer!...*

| «Quixen morrer» (autógrafo partitura) | <i>Quero morrer!...</i> (publicado) |
|--|--|
| <p>Quixen morrer, a vida era un tromento! Quixen dormir o sono derradeiro á sombra do alcipesto medoñento, nun recanto do triste cimiterio.</p> <p>Quixen morrer, para esquencer a pena! Quixen morrer, naquil febril ensono, baixo a friaxe da pedra que o corpo encobrira, e tendo por meus confidentes raiolas da lúa dunha longa noite.</p> <p>Un día, ai! a doce esperanza alumeoume no medio da tebra, i o consolo d'amor venturoso voltoume pra vida, lociu na frocela.</p> <p>Miña dorna, feita e boiante, na mañán, polo amor bendecida, has partir pra cruzar triunfadora, nun doce risoño, primeiro os mares da morte, despoixas os mares da vida.</p> <p>Nisa vida, aquila vida, quixen a morte agardar, que viñera compasiva miña pena a consoar.</p> <p>Máis por fin, Dios sea louvado!, volve o corazón doncel, para ser pra sempre amada nos brazos do meu Manuel.</p> | <p>Quero morrer, qu'a vida é un tormento! Quero dormir o sono derradeiro na sombra do arcipreste medoñento, nun curruncho do quedo cimiterio.</p> <p>Quero morrer, pra no sentir a vida, quero morrer, dormir eterno sono, baixo a branca pedriña que poñen aos mortos e ter por veciños da morte sinxelos paxaros e cheirosas froles.</p> <p>Un día, ai! que doce lembranza, despertei arroutada de amores, e o querer foi pra min sempre viva imaxe tristeira de todos os dores.</p> <p>E por iso, aqueles que aman esmorecen cal follas de rosas, e no mundo n'alcontran sosego e son coma elas. Na vida, xuguete do vento, Na morte, almiñas ditosas.</p> <p>Vida que come a tristura non é vida pra vivir. Vén axiña negra morte que estou cansa de vivir.</p> <p>Adiós praia, adiós aldea, voume orfiña de ilusiós. Espranzas esmorecidas, adiós para sempre, adiós.</p> |

El estudio de ambas letras pone de manifiesto una calidad literaria extraordinaria, así como el dominio del empleo del gallego, con numerosos cultismos.

Tal y como se trató en el apartado destinado a las zarzuelas, *Miñatos de vran*, estrenada en La Habana en enero de 1928, fue reestrenada en Ourense en 1959. El libreto original de Enrique Zas experimentó una adaptación por parte del escritor Ramon Otero Pedrayo, ignorándose el alcance de esta. Se conoce el enorme éxito cosechado en Cuba, los cantantes principales y el argumento, muy diferente del revisado por Otero (lo cual, dadas las circunstancias políticas bajo las que se celebraron ambas funciones, no es de extrañar). La

prensa cubana recoge la referencia a la romanza de soprano como «Quero morrer» (y no «Quixen morrer»).⁴³⁴ Además, la partitura presenta las mismas características de edición que otras de Vide publicadas por La Casa Martín de La Habana. La letra de «Quero morrer!...» encaja bien antes del intento de suicidio de Maripepa de la función de La Habana de *Miñatos de vran*, responsabilidad de Zas, mientras que la letra de «Quixen morrer» lo haría tras prometerse Maripepa y Manuel en la revisión de Otero Pedrayo de 1959.

Por ello, se concluye que la letra original de la pieza sería la de la publicada, *Quero morrer!... (Romanza)*, probablemente revisada con posterioridad por Otero Pedrayo y que se escenificó en 1959. Dado que el mismo escritor presenta otra letra para esa misma música, en forma de dúo para Manuel y Maripepa, encontrada autógrafa en el archivo del compositor, se retomará este tema en el apartado correspondiente a la zarzuela.

En el archivo familiar se halló otra letra manuscrita, sin música, similar a la presente en la partitura autógrafa de Vide. Se detectan cambios menores («dormir» a «durmir», «alcipesto» a «alcipreste», «primeiro» a «pirmeiro») y uno de mayor cuantía al modificar los dos primeros versos de la tercera estrofa: «Un día, ai! a doce esperanza alumeoume no medio da tebra» a «Mais a alborada doce da esperanza alomeoume no medio da tebra»; en este caso, no sería posible encajar ambos en la misma música debido a la diferente métrica del primer verso. Esta letra resulta ser, por tanto, una selección de las estrofas (incluso cambiando las palabras señaladas) del dúo presente en el manuscrito del libreto que, de *Miñatos de vran*, realizó Otero Pedrayo, seguramente paso intermedio al transformar el dúo en romanza de soprano (recuperando la idea original de Zas, aunque con la letra modificada debido al cambio de argumento, ya comentado), por lo que será retomada al abordar el apartado de zarzuelas.

Al tratarse originalmente de una romanza, adaptada como balada gallega, se considera que de sus características no pueden extraerse conclusiones definitivas que ayuden a concretar el estilo de Vide en el género pero, al menos, sí en relación con otras inherentes al tratamiento de aspectos vocales.

Escrita en compás ternario simple, la estructura poética se basa en la sucesión de cuatro estrofas de arte mayor seguida de dos coplas. Tras la habitual introducción del piano, las dos primeras estrofas, en la menor, dan lugar a la primera sección (cc. 6-29), mientras que las dos siguientes, en el relativo mayor (cc. 30-59), constituyen la segunda; el cambio de tonalidad y

⁴³⁴ «Del Arte Gallego: Miñatos de vran», *Diario de la Marina*, 11 de enero de 1928, 22.

sección se relaciona con la temática correspondiente a cada estrofa («Quero morrer, qu'a vida é un tormento» frente a «Un día, ai!, que doce lembranza»). La tercera sección (cc. 60-83), en el mayor del principal (la mayor), incluye las dos coplas. La extensión discurre desde mi₃ a la₄, pensada, en consecuencia y debido al argumento original de la zarzuela, para una soprano. En la versión planteada como dúo, obviamente, las extensiones serían de soprano y tenor, según la selección de personajes.

***¡Que tarde tan meiga!* Canción gallega. MV 6:4**

También en La Habana, y en septiembre de 1930, Vide compuso *¡Que tarde tan meiga!*, sobre letra de Carmen Prieto Rouco (Villalba 1901-1907), colaboradora de la revista *Cultura Gallega* de La Habana, cuyos poemas solían publicarse en *El Compostelano*. Aunque no se ha encontrado el poema editado en la obra de la poetisa (probablemente no lo fue, dadas las escasas publicaciones suyas encontradas), sí se recogió en prensa,⁴³⁵ coincidiendo de forma absoluta con el presente en la partitura manuscrita, excepto la expresión «e afrixida», modificada a «qu'afrixida».

Además de dos copias completas para voz y piano, una autógrafa y otra manuscrita (MV 6:2a), en el archivo familiar se ha encontrado letra mecanografiada, coincidente en todo con la presente en la partitura, excepto en la expresión «repetía o eco», que corresponde a «o eco repetía», presente tanto en la música como en el poema publicado. Probablemente se trate de un error de dicha fuente, ya que la acentuación del texto no correspondería a la musicalización en la partitura.

En el archivo del compositor se ha encontrado también partes completas autógrafas para violín 1º (correspondiente a la voz superior del piano) y algunos compases de violín 2º (MV 6: 4b). Presumiblemente, Vide consideró la posibilidad de instrumentar la pieza para interpretarla con orquestina, ignorándose si la incorporó finalmente al repertorio o quedó en un mero proyecto (como aparenta haber sido, al no encontrarse más partes completas).

La obra fue, según consta en la portada de la partitura manuscrita, «premiada en el II Certamen del Trabajo de Galicia, celebrado en el Ferrol el año 1935». Dicho certamen galardonó diversos trabajos divididos en diez secciones, siendo la *VI. Bellas Artes* una de ellas, que incluía un apartado de «Música». En lo que se refiere a composiciones musicales, optaron

⁴³⁵ Carmen Prieto Rouco, «¡Que tarde tan meiga!», *El Compostelano*, 3 de octubre de 1930, 4.

al premio cerca de veinte obras, entre las que se encontraron la muiñeira *Auria bella* y la canción *¡Que tarde tan meiga!* de Vide,⁴³⁶ alzándose esta última con el segundo premio.⁴³⁷

La estructura poética la incluye en la categoría de los romances, alternando versos decasílabos sueltos con hexasílabos en rima asonante a lo largo de todo el poema. La primera sección, basada en progresiones sobre un mismo motivo rítmico, incluye cuatro versos en compás binario y discurre entre la tonalidad principal de sol mayor, el relativo del homónimo (si bemol mayor), la dominante principal (re mayor) y la subdominante menor (do menor), volviendo al principal, sol mayor. La segunda sección está integrada por cinco versos, sobre un nuevo motivo rítmico, discurrendo entre la dominante (re mayor), el relativo mayor del menor del principal (si bemol mayor), el menor del principal (sol menor), la subdominante menor (do menor) y el principal para cerrar la sección (sol mayor); los últimos versos de la sección vuelven, sin razón aparente, al compás binario simple. El interludio del piano, en compas binario compuesto y con cambio de movimiento (Lento), da paso a la tercera sección, sobre un nuevo motivo rítmico, que discurre entre la tonalidad principal, el relativo de la dominante (si menor), la dominante (re mayor) y el principal (sol mayor). Los últimos cuatro versos, sobre compás binario simple, confirman el tono principal. La cadencia, plagal con la subdominante menor, remata con la voz atacando la fundamental sobre la cumbre tónica.

A pesar de la estructura poética fija, que hubiera facilitado la adopción de una forma estrófica, Vide se decanta por una estructura diversa, basada en progresiones y en el empleo de un mismo motivo rítmico sobre la línea vocal. La introducción del piano, además de fijar la tonalidad principal, presenta la primera frase de la voz como punto de referencia. Pensada en sol mayor y para una voz aguda (con extensión re₃-la₄), las secciones, basadas en la temática de cada estrofa más que en la estructura poética, se separan por cambios de compás y por la ligera modificación de los motivos rítmicos de la voz (cc. 5-36; cc. 37-54, en el homónimo menor; cc. 55-70, desde la napolitana del homónimo a su subdominante y de nuevo al tono principal). Tras un interludio del piano, que afianza la tonalidad de sol mayor, se produce la última sección (cc. 84-125), que remata en una cadencia plagal en la que emplea la subdominante menor.

⁴³⁶ «El “II Certamen del Trabajo de Galicia”. Sección de Bellas Artes», *El Correo Gallego* (ed. Ferrol), 11 de julio de 1935, 1.

⁴³⁷ «II Certamen del Trabajo de Galicia. Fallo del jurado de la sección de B. Artes y Anexas», *El Correo Gallego* (ed. Ferrol), 8 de septiembre de 1935, 1.

A la hora de editar esta obra se consideró preparar dos versiones, una para voz y piano y otra añadiendo a estos el violín. Dado que existen dos fuentes para voz y piano, se partió de la autógrafa, que emplea el mismo papel pautado que las partes, también autógrafas, de violín 1º y 2º. La comparación entre ambas desveló una serie de imprecisiones armónicas y rítmicas de la manuscrita en relación con la fuente autógrafa, por lo que se dio por buena esta última:

Tabla 108. Diferencias entre el piano de la fuente manuscrita respecto la autógrafa de *¡Que tarde tan meiga!*

| Compás | Observaciones |
|--------------------|--|
| 6, 10 | El último acorde está sin arpeggiar. |
| 7, 18, 19, 35, 123 | El primer acorde está sin arpeggiar. |
| 14 | Derecha, segunda voz, el segundo acorde es Eb mayor, por lo que el do es si bemol. |
| 15 | Derecha, segunda voz, el segundo acorde no aparece ligado con el siguiente. |
| 58 | Derecha, segunda voz, las dos negras aparecían sin ligadura de unión; en vez de añadirla, se transcribieron como blanca. |
| 60 | Derecha, segunda voz, falta la nota de abajo, la. |
| 70 | Indica <i>Pastoril</i> , mientras que en el autógrafo es <i>Lento</i> . |
| 109 | Derecha, segunda voz, falta acorde en la segunda parte del compás, cuando ese diseño es común a todo el pasaje. |
| 119 | Derecha, primer intervalo es mi-sol y en la fuente autógrafa do-sol, lo cual es lógico considerando el movimiento siguiente. |

En relación con la edición de la versión con violín añadido, se consideró:

Tabla 109. Criterios de edición de la versión para voz, violín y piano de *¡Que tarde tan meiga!*

| Observaciones generales | | |
|---|-------------------|---|
| Se tomó tan solo el violín 1º, al estar incompleto el violín 2º (apenas una docena de compases). Como en el resto de canciones no se indican los nombres de los instrumentos al principio, se ha añadido la indicación Violín debajo del pentagrama del mismo (por coherencia con las demás obras para voz y piano y fidelidad a la instrumentación de esta). | | |
| | Compás | Observaciones |
| Piano | 7, 15 | Derecha, segunda voz, ligadura de expresión eliminada en la nota inferior ya que genera confusión con las ligaduras de unión. |
| | 22 y siguientes | Se han eliminado las alteraciones de precaución (fa#) innecesarias, ya que sigue en sol (aunque use la escala mayor mixta). |
| | 49-50 y similares | Izquierda, no es preciso separar como si fueran dos voces, entra en una. |
| | 91 | Derecha, segunda voz, ligadura de expresión añadida igual que en izquierda. |

| | | |
|--------|---|--|
| Violín | Se suprimieron las indicaciones de arpeggio por ser obvio el quebrado de acordes. | |
| | 56 y 60 | En vez de fa-la-re-do, se tomó sol-fa-la-re, como en el piano. |

Desengano. Balada. MV 6:5

Al volver a España, Vide se esforzó por recuperar el papel desempeñado antes de emigrar. Así, sobre estrofas de *A Virxe do Cristal*, de Curros Enríquez, compuso *Desengano* (1934) para optar al «Premio Montes a la mejor balada galega». El premio fue convocado por Labor Galega de Pontevedra con ocasión del Día de Galicia, destinado «al mejor *Lied* compuesto sobre un tema gallego para voz de mujer y piano de acompañamiento». ⁴³⁸ Se trataba de recuperar «la tradición de nuestras baladas del romanticismo, y purificándolas al volver de nuevo a la fuente popular», ⁴³⁹ por lo que no es de extrañar que Vide escogiera un poeta del Rexurdimento como Manuel Curros Enríquez (Celanova 1851-La Habana 1908), de quien el titular del premio, Juan Montes, había musicalizado *Unha noite na eira do trigo*. Además, Curros dejó una gran impronta en La Habana, donde falleció poco más de una década antes de la llegada de Vide a la isla. Por si todo esto fuera poco para motivar a Vide, Curros desarrolló en La Habana una estrecha relación con el músico José Castro «Chané» (Santiago de Compostela 1856-La Habana 1917), profesor de música en el Centro Gallego de La Habana donde dirigió, además, el Orfeón Ecos de Galicia. De alguna manera, Castro fue un antecesor de Vide y todo un referente en la isla.

Aunque el fallo del jurado recoge la intención de declararlo desierto (al no apreciar en ninguna de las presentadas las características de los temas populares gallegos), destaca que el decoro de forma y la técnica pianística en su acompañamiento hacen a *Desengano* merecedora del galardón. En el mismo concurso obtuvo el premio Concepción Arenal el también orensano Vicente Risco, director de la Escuela Normal de Maestros, con su trabajo *Deus Fratesque Gallaecia*. ⁴⁴⁰

Constan numerosas interpretaciones de esta balada de Vide a cargo de voces líricas destacadas, como la de Maruxa Villanueva, o bien en festivales compartidos con otros muchos

⁴³⁸ «Cartel de Premios. Día de Galicia, 1934», *El Compostelano*, 7 de junio de 1934, 1.

⁴³⁹ «Labor Galega de Pontevedra. Día de Galicia de 1934. Cartel de Premios», *El País: diario republicano*, 6 de junio de 1934, 4.

⁴⁴⁰ «Labor Galega de Pontevedra. Cartel de Premios do Día de Galicia», *El Pueblo Gallego*, 31 de julio de 1934, 4.

artistas.⁴⁴¹ Incluso en los primeros años del Franquismo, la canción se interpretó en gallego y en un marco tan representativo del Régimen como el Festival Pro-aguinaldo de la División Azul.⁴⁴²

Como letra, Vide tomó parte del poema *A Virxe do Cristal*, basado en una leyenda popular, en su parte IV, estrofas sexta, séptima, novena, sexta de nuevo y décima.⁴⁴³ El respeto al poema es casi absoluto, modificando algunas palabras («rosno» a «roesno» y, demostrando un conocimiento del gallego culto que se hablaba en su época, «hermosa» a «fermosa», «calumnia» a «calunia» y el condicional «si» a «se»); un cambio más significativo se produce sobre la expresión «virtú teño», cambiada a «virtuciña», probablemente por hacer más inteligible el texto.

En el archivo del compositor se han encontrado dos copias para voz y piano, una autógrafa y otra apógrafa, de la pluma del maestro Pareja.

Tras la introducción del piano en sol mayor, sobre compás binario simple, *Desengano* presenta un texto distribuido en estrofas de cuatro versos de arte mayor, con rima de impares y pares entre sí. Las dos primeras estrofas (cc. 6-23 y cc. 24-39) presentan similar sección musical repetida, en sol menor. Tras la modulación al tono del relativo mayor en el interludio pianístico (cc. 40-43), se produce la siguiente sección (cc. 44-64), que semicadencia en la dominante. La repetición de la primera sección como segunda vez (cc. 65-80) da paso a la tercera sección (cc. 81-122, incluyendo un pasaje extenso en el que el piano ejecuta la primera frase de la voz, cc. 101-108), de idéntica estructura poética, en el homónimo del principal (sol mayor). La extensión, re₃-sol₄, la hace adecuada para una soprano, conforme la temática del texto obliga.

De nuevo, la forma estrófica del poema no se corresponde con la musicalización de Vide, aunque sí, una vez más, con la temática abordada en cada estrofa. La introducción pianística no está relacionada temáticamente con la primera frase de la voz, aunque sirve para fijar el tono de sol mayor y la entrada posterior, en acordes sincopados, del homónimo menor, en el que entra el canto. En lo que respecta a las áreas tonales, emplea tonos vecinos (principal, relativo, homónimo). La repetición de la primera sección con la primera letra, tras la tercera estrofa del

⁴⁴¹ «El festival de la Escuela de Artes en el Losada», *La Región*, 19 de abril de 1938, 4.

⁴⁴² «Hay que destacar el hecho de que Carmen Gaal ha superado todas las dificultades que para ella, no gallega, presentaba el estudio de esa pieza musical dicha con impecable seguridad». «Una Fiesta de Arte a beneficio del Aguinaldo Pro División Azul», *La Región*, 18 de diciembre de 1942, 4.

⁴⁴³ Manuel Curros Enríquez, *Aries da niña terra* (Vigo: Galaxia, 1995), 49-50.

texto, contribuye a dar unidad a la balada, dada la elección de estrofas sueltas del poema de Curros, no planteadas seguidas, realizada por el compositor. Aun así, tanto la leyenda de *A Virxe do Cristal* como el propio poeta no precisarían de mayor contextualización para el público. De hecho, no será la única vez que Vide aborde la leyenda popular de *A Virxe do Cristal*, tal y como se trató en el apartado correspondiente al repertorio para coro gallego.

En cuanto a los criterios de edición de la obra, se consideró partir de la autógrafa, tras la oportuna comparación de la apógrafa con ella, que llevó a desecharla:

Tabla 110. Diferencias entre el piano de la fuente apógrafa respecto la autógrafa de *Desengano*

| Compás | Observaciones |
|--------|---|
| 46 | Derecha, primer acorde sin arpeggiar. |
| 105 | Derecha, segunda voz, el acorde no se repite, sino que la nota mib resuelve a re. |

¡¡Cantan os galos...!! Canción de albada. MV 6:6

En octubre de 1937, Vide compone *¡¡Cantan os galos...!!*, sobre letra de Eduardo Blanco Amor (Ourense 1900-Vigo 1979). Emigrado a Buenos Aires en su juventud, Blanco Amor desarrolló una carrera como escritor y poeta de formación autodidacta; en la capital argentina dirigió las revistas *Terra* y *Céltiga*, así como el periódico *La Nación*.⁴⁴⁴ Regresó a España en la década de los treinta, frecuentando en Madrid a García Lorca, al que convenció para que publicase los *Seis Poemas Galegos*, y en Galicia al grupo Nós y al Partido Galeguista. Al rematar la Guerra Civil se exilió en Buenos Aires, desde donde regresó a Galicia en 1965. Como escritor, recibió la influencia de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud y d'Annunzio, además de tratar en Argentina a Borges, Sábato y Quiroga. Fue miembro numerario de la Real Academia Galega.⁴⁴⁵

La letra de *¡¡Cantan os galos...!!* se recoge en un poemario de Blanco Amor, dentro de un apartado titulado «Canzóns para cantar» que incluye, únicamente, dos poemas, ambos musicados por Vide: esta *Canzón de albada*⁴⁴⁶ y una *Canzón de Berce* (bautizada por el compositor como *Arrourou*, obra coral de 1960). En dicho poemario, bajo el título de la *Canzón*

⁴⁴⁴ Francisco Fernández del Riego, *Antoloxía de poesía galega. Do dezanove aos continuadores* (Vigo: Galaxia, 1995), 135-136.

⁴⁴⁵ Galiciana, «Blanco Amor, Eduardo (1897-1979)», *Nós*. <https://revistanos.galiciana.gal/es/recurso/blanco-amor-eduardo/79cad71c-fb4a-4537-b0cd-2f640d8fd035>

⁴⁴⁶ Eduardo Blanco Amor, *Cancioneiro* (Buenos Aires: Galicia, 1956), 51-52.

de albada, se añade entre paréntesis el dato siguiente: «Música do mestre Xosé Fernández Vide». Dado que la introducción de Blanco Amor a este libro suyo está datada en 1948 y que fue revisada en 1955 (es decir, un año antes de su edición de 1956), se concluye que el poema, datado en 1934, llegó poco después de su escrita a las manos de Vide, quien compuso la música en 1937. No acontece así con el otro poema, *Canzón de Berce*, aunque es evidente que el compositor supo recoger el guante arrojado por el poeta, musicando las dos «Canzóns para cantar», aunque lo fueran en períodos muy distantes entre sí.

Probablemente, el poeta orensano y Vide se conocerían antes de que Blanco Amor emigrara a Argentina en 1915, a través de los círculos culturales de Vicente Risco. Al establecerse en Buenos Aires, debieron mantener contacto a través del hermano menor del compositor, Manuel, también poeta emigrado allí (de hecho, la pieza coral *Arrourou*, de Vide sobre poema de Blanco Amor está, precisamente, dedicada a Manuel). Además, Blanco Amor pertenecía a los círculos galleguistas bonaerenses, por lo que mantenía relación con Maruxa Villanueva, que frecuentaba, como Vide, el círculo de Otero Pedrayo. Villanueva recuerda su amistad con el poeta, con el que se reunía para cantar «*Cantan os galos pro día*, que non é o poema de Rosalía, senón un poema seu, ó que lle puxo música o mestre don Xosé Fernández Vide». ⁴⁴⁷

Vide presentó esta canción en 1945 al concurso organizado por el Círculo Mercantil e Industrial de Santiago de Compostela, con ocasión de los Juegos Florales. Con ella, aunque no consiguió el premio, obtuvo la Mención Honorífica en la sección Música, apartado «Balada gallega». ⁴⁴⁸

En el archivo del compositor se ha encontrado partitura autógrafa para voz y piano. En cuanto al tratamiento del poema, la relación entre el texto del poema y el recogido en la partitura autógrafa de Vide es absoluto, exceptuando un i antihiático («para alba» a «para ialba»), que pudo formar parte del poema original y ser corregido durante el proceso de edición, o bien añadido por el compositor en la partitura con vistas a facilitar el canto.

El poema consta de cuatro estrofas independientes en cuanto a rima y métrica, rimando los pares en la primera (por repetición de la muletilla «meu amor!»); la segunda y tercera son

⁴⁴⁷ Andrés Pociña y Aurora López, *Conversas con Maruxa Villanueva na Casa de Rosalía* (A Coruña: Hércules, 1995), 43.

⁴⁴⁸ «Juegos Florales en Compostela», *El Compostelano*, 18 de junio de 1945, 4; «Fallo del Jurado de los Juegos Florales en Compostela», *El Correo Gallego*, 17 de junio de 1945, 6.

redondillas y la cuarta, más extensa, de estructura variable en rima y métrica. Vide resuelve la balada en tres secciones, tomando la primera (cc. 1-37) en sol mayor. Tras un interludio pianístico (cc. 38-47), la segunda (cc. 48-68), con cambio de tempo (Allegretto), modo (sol menor) y carácter, se dirige desde sol a la dominante (re mayor). La tercera (Andante, cc. 69-112) se presenta en el tono principal de sol mayor. La extensión (re₃-sol₄) y la temática la hacen adecuada para una soprano.

La forma se relaciona más con el carácter del texto que con la estructura poética. Una vez más, Vide emplea la introducción pianística como antecedente de la primera frase del canto, tonos vecinos y su habitual uso somero de la disonancia.

En cuanto a los criterios de edición, se consideró lo siguiente:

Tabla 111. Criterios de edición de ¡¡*Cantan os galos...!!*

| Compás | Observaciones |
|---------|--|
| 4-6 | Derecha, segunda voz, suprimida ligadura de expresión por cuestión de espacio (queda en la primera). |
| 48 y 56 | La indicación <i>pizz.</i> Modificada a <i>stacc.</i> |

Nena d'as soledades. Balada. MV 6:7

Durante los años cuarenta se aprecia una mayor atención a la composición de canciones en castellano y coral debida, probablemente, a sus ocupaciones profesionales como director de coros y a la vuelta al café concierto. Se observa, además, una disminución general de su producción debido, seguramente, a la dificultad de combinar dichos trabajos con la docencia.

Vide reaparece en el género, en fecha desconocida, con *Nena d'as soledades*,⁴⁴⁹ sobre poema original de Manuel Murguía.⁴⁵⁰ Murguía (Arteixo, La Coruña, 1833-La Coruña 1923) inició (sin concluirlos) estudios de Farmacia en Santiago y Madrid, donde frecuentó a los hermanos Bécquer y a Rosalía de Castro (con la que contrajo matrimonio), y desarrolló diversos

⁴⁴⁹ José F. Vide, «Nena d'as soledades», *Posío, Arte y Letras*, 3-4-5, 1951.

⁴⁵⁰ Vicente Risco, *Manuel Murguía. Conciencia de Galicia* (Vigo: Galaxia, 1976), 105-106; Manuel Murguía, «En el álbum de Elina Avendaño», *A Terra*, abril de 1921, 45; Manuel Murguía, «En el álbum de Elina Avendaño», *Eco de Galicia*, 18 de febrero de 1923, 14; Manuel Murguía, «En el álbum de Elina Avendaño», *El Ideal Gallego*, 25 de julio de 1926, 17; Manuel Murguía, «N'un álbum», *El Compostelano*, 5 de julio de 1927, 1;

estudios humanísticos. Interesado por el idioma regional, impulsó la creación de la Real Academia Galega, si bien la mayor parte de su producción está escrita en castellano.

El texto, primera poesía en gallego que Murguía escribió, está datado en Madrid el 1 de junio de 1854. Se distribuye en tres seguidillas con bordón (7a 5b 7a 5b + 5c 7- 5c) y fue compuesto para el álbum de Elina Avendaño, hermana del pintor Serafín Avendaño.⁴⁵¹ Su presencia en la prensa nos proporciona información sobre la enorme consideración que tuvieron tanto el poema como el autor.

La partitura autógrafa fue localizada en el archivo del CEDOA de la SGAE; además, el manuscrito de la canción se publicó en la revista cultural *Posío, Arte y Letras* (de la ya tratada asociación cultural homónima). Entre ambas fuentes apenas se observan diferencias, más allá de que en el c. 2 de la autógrafa, en lugar de ser igual al c. 6, en la izquierda falta la última negra (do-sol), lo que se considera un error (faltaría una parte del compás).

En compás ternario simple, tras la pequeña introducción del piano sobre el primer motivo de la voz, la estrofa discurre de sol menor a su relativo mayor (si bemol) y, de nuevo, a sol menor. La estructura estrófica del poema es absolutamente respetada por Vide, dando lugar a una canción estrófica. La extensión, sol₃-sol₄, corresponde a una voz aguda, sea de soprano o de tenor.

Carballiño. Canción. MV 6:8

Vide compuso *Carballiño* en agosto de 1952, sobre letra de Xosé Fariña Jamardo (Caldas de Reis 1919-Madrid 2008), secretario del ayuntamiento de la villa en ese momento, si bien continuaría su carrera administrativa en otras ciudades con posterioridad. Como complemento a esta labor, desarrolló una cierta carrera como poeta, novelista e investigador.

No se ha encontrado el poema original de Fariña, aunque la estrecha relación que tuvo Vide con Carballiño en los inicios de la década de los cincuenta sugiere una creación *ad hoc* por parte del escritor.

Xosé Fariña Jamardo cubrió varios destinos a lo largo de la Guerra Civil, como alférez provisional y teniente de complemento.⁴⁵² Acabada la contienda, ejerció un tiempo como

⁴⁵¹ Ricardo Carballo Calero, *Historia da literatura galega contemporánea (1808-1936)*, 3ª ed. (Vigo: Galaxia, 1981), 418.

⁴⁵² «Expediente sobre provisión en propiedad de la Plaza de Secretario de este Exmo. Ayuntamiento en relación con el Concurso convocado por Orden de la Dirección General de Admón. Local de 4 de mayo de 1949». AMC, caja 451, legajo n.º 30, documento n.º 9.

maestro en Gijón (1940), antes de reincorporarse al ejército, trabajo que compaginó con los estudios, por libre, de Derecho. En 1945 superó la oposición a Secretarios de la Administración Local de 1ª Categoría; tras el obligado período de formación, obtuvo plaza en Carbia (en la actualidad perteneciente a Vila de Cruces, Pontevedra) al año siguiente y, a partir de 1949, en Carballiño, donde permaneció diez años.

Continuando su carrera en la administración local, consiguió el cargo de secretario del ayuntamiento de Cáceres,⁴⁵³ ciudad de mayor importancia, aunque solicitó la excedencia para trabajar en la empresa privada, como director administrativo de Barreiros, en Madrid.⁴⁵⁴ Tras la venta de la compañía, reingresó en la administración local en 1970, en el cargo de secretario del ayuntamiento de Corral de Almaguer (Toledo) y, casi inmediatamente, en el de Getafe (Madrid). En 1981 regresa a Galicia como secretario de la Diputación de Pontevedra, cargo que ejerció hasta su jubilación.⁴⁵⁵ En esos momentos ostentó, además, el cargo de Oficial Mayor del Parlamento de Galicia, durante la primera legislatura de la autonomía.⁴⁵⁶ Su trayectoria como funcionario puede considerarse de relevancia, especialmente en lo que se refiere a este último cargo.

Persona liberal y abierta, siempre próximo a sus vecinos, era, también, un excelente conversador. Miembro activo de la tertulia *Tasca y literatura*, que un grupo de escritores de Carballiño constituyeron en la década de los cincuenta,⁴⁵⁷ Fariña Jamardo abordó, en varias ocasiones, la temática de su villa de adopción y desde diferentes puntos de vista. Como poeta, cabe destacar el librito *Carballiño*,⁴⁵⁸ con prólogo de Otero Pedrayo, dedicado «a todos os carballiñeses, como unha pequena mostra do sinxelo amor qu'o Carballiño tén o séu segredario». Muestra de su interés por la comarca nace la *Guía de Carballiño*, en la que trata, ordenados por capítulos, los lugares más emblemáticos de la villa y zona («La Vera-Cruz»,

⁴⁵³ «Don Román Piñeiro Pardo, nuevo secretario de la Diputación Provincial». *La Noche*, 21 de noviembre de 1959, 2.

⁴⁵⁴ «Barreiros». *La Noche*, 30 de setiembre de 1964, 4.

⁴⁵⁵ Miguel Louzao Outeiro, «Unha Conversa con Xosé Fariña Jamardo», *Madrygal. Revista de estudos gallegos* (2005): 171-174.

⁴⁵⁶ «Año 1981. Núm. 1. Diario de sesión Parlamento de Galicia. 1ª Lexislatura. Presidencia Provisional do Excmo. Sr. D. Antonio Rosón Pérez. Sesión Plenaria núm. 1, celebrada o sábado, 19 de diciembre de 1981». APG. <http://www.parlamentodegalicia.es>

⁴⁵⁷ «Libros nuevos, Fariña Jamardo, José: “Guía de Carballiño”, 1961», *ABC*, 2 de agosto de 1962, 36; «Carballiño», *El Pueblo Gallego*, 26 de marzo de 1955, 4.

⁴⁵⁸ Xosé Fariña Jamardo, *Carballiño. Poemas o xeito vello para unha vila nova* (O Carballiño: Impr. Gallego, 1957).

«Parque municipal», «A comarca», «O balneario»...), así como las fiestas y el turismo («El veraneo», «El clima», «El turismo»...).⁴⁵⁹



Fig. 182. Portada del libro *Carballiño*, de Fariña Jamardo

También son numerosas sus aportaciones como novelista, entre las que sobresalen la autobiográfica *Señor secretario*, así como la ambientada en Caldas, *Pepiño*.⁴⁶⁰ En enero de 1953 creó el *Boletín de información municipal*, pequeña publicación mensual gratuita que informaba a los vecinos de las novedades de la administración municipal.⁴⁶¹ Finalmente, resulta destacada su contribución como investigador y ensayista, tanto en los ámbitos de las corporaciones municipales y del estudio del rural como en los históricos, plasmada profunda y abundantemente en forma de libros y artículos.⁴⁶²

⁴⁵⁹ Xosé Fariña Jamardo, *Guía de Carballino* (Madrid: Impr, Saez, 1961).

⁴⁶⁰ «Un nuevo triunfo literario de Fariña Jamardo». *La Noche*, 13 de setiembre de 1958, 7.

⁴⁶¹ Fernández Fernández, Miguel Anxo. O Carballiño. Vellas historias, vellas fotografías. 1870-1970 (O Carballiño: Xociviga, 1992), 25.

⁴⁶² Biblioteca Nacional de España. <http://catalogo.bne.es>; Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es>

Fue académico correspondiente, para la provincia de Pontevedra, de la Real Academia de la Historia desde finales de 1981.⁴⁶³ Su trabajo ha sido reconocido con numerosos premios, entre los que destaca el Premio Otero Pedrayo de 1982 compartido, en esa ocasión, con el etnógrafo Xaquín Lorenzo «Xocas».⁴⁶⁴

Aunque no posea la talla de los otros autores de letras musicadas por Vide, la investigación acerca de Fariña evidencia su proyección y reconocimiento, más allá de su aparente carácter de poeta (aficionado) local. Obviamente, pertenecía (como Vide) al círculo orensano de Otero Pedrayo, por lo que se deduce su cercanía al grupo Nós.

Parece extraño que el poema no fuera incluido en la edición de *Carballiño. Poemas o xeito vello pra unha vila nova*, de Fariña Jamardo. Es más, en él aparece un poema titulado «Carballiño», no coincidente con el musicado por Vide. Quizás el que dio lugar a la canción de 1952 estuviera asociado ya a la música en el acervo popular cuando se editó el librito (1957) y el escritor optara por incluir en él una nueva aportación, con similar temática. En todo caso, aunque lo musicado por Vide responde a una estructura sencilla y métricamente cuadrada, el poema se aleja del estilo más libre de Fariña Jamardo quien, probablemente, consideró al escribirlo la finalidad musical del texto, facilitando una composición melodiosa y simple, características habituales en el estilo del compositor.

La estructura poética distribuye el texto en tres cuartetos y dos coplas. Vide resuelve la estructura en tres secciones, haciendo corresponder a cada una de las dos primeras cuartetos una sección en la bemol mayor y compás binario simple (cc. 1-29). La siguiente cuarteta (cc. 30-40), en compás ternario simple y en el tono de la dominante (mi bemol mayor), cambia de movimiento («Más movido»). Las dos coplas (cc. 41-61) retoman el tono principal y el compás binario simple. La introducción pianística fija la tonalidad sin emplear elementos motivicos de la voz. La extensión, mi bemol₃-fa₄ (con final alternativo en la bemol₄), posibilita que sea interpretada por diferentes tesituras o, quizás, por voces no especializadas: de hecho, es habitual su interpretación con formación coral y aprovechando el dúo final bajo la indicación de «Pastoril», que corresponde a las dos últimas coplas. En ese sentido, consta en prensa su

⁴⁶³ Real Academia de la Historia, «Crónica Académica correspondiente al cuatrimestre septiembre-diciembre de 1981», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo CLXXVIII, cuaderno 3 (setiembre-diciembre 1981): 609.

⁴⁶⁴ «Premios Otero Pedrayo», Cultura de Galicia. <https://www.cultura.gal/es/premios-otero-pedrayo>

interpretación un mes después de su composición (quizás con ocasión de su estreno) «a cargo de la tiple solista Amparito Santamarina y coro general».⁴⁶⁵

En relación con el resto de canciones en gallego, *Carballiño* presenta un tratamiento armónico más simple y una estructura más relacionada con la del texto, algo esperable en su carácter de himno local. El poema, muy estable en lo que se refiere a métrica y rima, hace corresponder a cada estrofa una sección musical de estilo diferente, con una pequeña inclusión de una segunda voz en las dos últimas estrofas. Con relación a ello, no cabe duda de que se trata de la grafía musical de Vide; es más, la letra del texto, también autógrafa, se encuentra por debajo de las plicas de la voz inferior, situadas verticalmente hacia abajo, lo que demuestra que ambas voces se compusieron o, al menos, transcribieron, a la vez.

Eu xa non durmo sen verte. MV 6:9

Compuesta en diciembre de 1959, sobre letra de su conciudadano Alfonso Gayoso Frías, exiliado en Buenos Aires, *Eu xa non durmo sen verte* muestra la perfecta conjunción de la música con la esencia del poema que alcanza Vide en su madurez compositiva.

Alfonso Gayoso Frías (Ourense 1905-Buenos Aires 1970) desarrolló una intensa actividad política como militante del Partido Comunista de España, por lo que participó en la Guerra Civil española. Al finalizar esta, se estableció en Marruecos, Estados Unidos, Cuba y Venezuela, hasta establecerse en la capital argentina, donde fue más conocido como empresario que como poeta. Integrante de la comisión cultural del Consello de Galiza, publicó la pieza teatral *O fidalgo de Rante* y el poemario *Galeguidade*, además de colaborar con la revista *Eufonía*.⁴⁶⁶

El poema empleado por Vide no ha sido localizado publicado en las obras de Gayoso Frías, por más repercusión que tuvo socialmente, incluso en la España franquista a finales de los cincuenta, su libro de poemas *Galeguidade*. La estructura poética de *Eu xa non durmo sen verte* corresponde a seis seguidillas simples. Vide musicaliza las cuatro primeras en compás ternario simple y la tonalidad de fa menor, dando lugar a una única sección (cc. 1-36). Las otras dos (cc. 37-71) emplean compás binario simple y la tonalidad de fa mayor, repitiendo la última

⁴⁶⁵ «El Orfeón Unión Orensana a Carballino», *La Región*, 17 de septiembre de 1952, 2.

⁴⁶⁶ Luís Alonso Girgado, María Cuquejo Enríquez y Manuel Quintáns Suárez (eds.), *Eufonía (Rimas y glosas de la poesía gallega. Buenos Aires, 1958-1959)*, Edición facsimilar. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, CEOU, Dirección Xeral de Política Lingüística), 17. <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/gayoso-frias-alfonso-14663>

como segunda vez. La introducción del piano presenta elementos de la primera frase de la voz. La extensión, fa₃-sol₄, así como la temática, la hacen adecuada para tenor.

En el archivo del compositor se ha encontrado autógrafo para voz y piano más parte independiente de voz. La edición de la obra no requirió ninguna decisión que haya que justificar, más allá del empleo de línea discontinua como indicación de cruce de pentagramas, ya que, si no, entre varias voces y con la falta de silencios en la otra mano, la lectura se hacía confusa.

***Gratitude*. MV 6:10**

La ingenua *Gratitude* (1965?), sobre poema del también exiliado en la capital argentina Avelino Díaz,⁴⁶⁷ parece haber sido compuesta expresamente para el Festival de la Canción del Miño; de hecho, se conserva carta del poeta agradeciendo a Vide la recepción de recorte de prensa sobre dicho festival, recorte que le hace llegar el poeta Manuel Fernández Vide (hermano del compositor, también afincado en Buenos Aires) y que le remite, precisamente, Alfonso Gayoso Frías. El contacto de Díaz con el compositor debe ser anterior, probablemente establecido en los viajes de Buenos Aires a Ourense de Maruxa Villanueva que pertenecía, como Vide, al círculo de Otero Pedrayo.

En el archivo de Vide se conserva una carta de Avelino Díaz (1897-1971), datada en Buenos Aires el 1 de septiembre de 1965, en relación con el empleo de la letra de su poema *Gratitude* en la composición para voz y piano del mismo nombre, en la que cita a Maruxa Villanueva, Manuel Fernández Vide y a Alfonso Gayoso Frías. La inminente ceguera del autor y el mal estado de conservación de la carta no facilitan su lectura:

Meu querido amigo e admirado mestre:

Desexo, moi de veras, que se atope ben de saúde na compañía dos seus seres queridos. Eu estou perdendo a pouca luz que reciben meus ollos e, quizabes logo, ficarei cego de todo.

Seu irmán Manuel (sempre bon amigo) fíxome chegar, por medio do poeta ourensán Alfonso Gayoso Frías, o retallo do xornal en que se encontra a incrusión da súa partitura musical “Gratitude”, cos meus humildes versos (honor que lle debo a vostede) no “Festival de la Canción del Miño” e eu prego ó bon deus das fontes benfeitoras que teña éxito [...]

⁴⁶⁷ Avelino Díaz, *Pallaregas. Poemas galegos* (Buenos Aires: Edición del autor, 1963), 84-85.

Vaia pois a miña GRATITUDE pra vostede, gratitude triple, pois me lembro de que Maruxa Villanueva (de Villalba) xa fai tempo que me puxo en contacto con vostede, o que foi unha sorte pra min.

Dado el papel cultural que desempeñó Manuel Fernández Vide en el Centro Gallego de Buenos Aires (como se tratará al final de este apartado), junto a los también orensanos José Iglesias «Tacholas» (reconocido actor hispano-argentino) y Alfonso Costela (ex-bailador de Coral De Ruada), es de suponer que tanto el escritor orensano Alfonso Gayoso Frías como su amigo, el admirado Avelino Díaz, mantenían contacto con ellos y, a través de Manuel, con José Fernández Vide. De hecho, se ha encontrado fotografía de Avelino Díaz y Alfonso Gayoso Frías, que corrobora la amistad entre ambos.



Fig. 183. Avelino Díaz y Alfonso Gayoso Frías, en el homenaje al primero, en Buenos Aires⁴⁶⁸

Gratitude fue preseleccionada para el I Festival Hispano-Portugués de la Canción del Miño. En el listado de obras constan doce en castellano, siete en portugués y tan solo tres en gallego. La noticia la recoge como *Gratitud* (en castellano), con «música de José F. Vide. Letra, no indica».⁴⁶⁹ Puede ser que la autoría, a cargo de un poeta exiliado, no fuera bien vista por las autoridades del Régimen. El premio recayó en la canción *Galicia Sentimental*, con música de

⁴⁶⁸ «Homenaxe ao poeta Avelino Díaz no Centro Lucense de Buenos Aires», signatura Depósito: RAG. Depósito 1 Subsección: FS Caixa 17 79, código de referencia ES.GA.15030.ARAG/2.29.1.2.//FS.Caixa 17-79. ARAG. Real Academia Galega. En el reverso de la foto, a mano, aparece la leyenda «Homenaxe ao poeta Avelino Díaz que se apreta con Gayoso Frías. Á dereita vése a Suárez Picallo, Alonso Ríos e A. Vilanova».

⁴⁶⁹ «Orense. Lista oficial de canciones preseleccionadas para el I Festival Hispano-Portugués de la Canción del Miño», *Faro de Vigo*, 12 de junio de 1965, 13.

Fernando Sáenz sobre letra de Ángel Martínez,⁴⁷⁰ sin que conste ningún otro dato del resto de participantes.

Díaz (Riotorto, Lugo 1897-Buenos Aires 1971) emigró a Buenos Aires con tan solo doce años de edad, si bien regresó a Galicia en 1916, donde trabajó como maestro en el medio rural. En 1920 embarca de nuevo, esta vez rumbo a Cuba, y se estableció definitivamente en Buenos Aires al año siguiente. Colaboró con las revistas *Despertar Gallego* y *Galicia* (de la que fue director) y con los periódicos *Opinión Gallega* y *Lugo*.⁴⁷¹

En el archivo del compositor se han encontrado la canción para voz y piano y una serie de partes instrumentales sueltas, algunas recogidas con la letra del compositor (voz, dos clarinetes en si bemol, dos saxos altos, saxo tenor, saxo barítono, dos trompetas en do, trombón, violín 1º y 2º, contrabajo, batería —caja, bombo y platos—), y otras manuscritas, todas con la misma grafía (trompeta 1ª y 2ª en si bemol, saxo tenor, tres trombones). Todas las partes son coincidentes en la forma, además de consonantes, por lo que se parte de la hipótesis de que las partes manuscritas constituyan una adaptación realizada para la orquesta del festival. En relación con las trompetas, la fuente manuscrita transporta a si bemol y de forma exacta lo escrito por Vide en do; dado que el compositor siempre escribe para trompeta en do, por poco usual que sea, es de suponer que el transcriptor se vio obligado a adaptar la escrita para facilitar a los intérpretes (de trompeta en si bemol) la ejecución. Redundando en la idea de añadido, el saxo tenor manuscrito no incorpora sino notas ya planteadas en otras voces, de manera que funciona como saxo tenor 2º. Finalmente, los tres trombones se distribuyen un acompañamiento en el que encaja perfectamente el movimiento del trombón de la fuente autógrafa.

Por ello, se ha considerado editar tres versiones de la obra: la primera, para voz y piano, enraizada en la tradición de la balada gallega (MV 6:10a). La segunda, correspondería a la orquestada por Vide para presentar al concurso y que fue preseleccionada con dicho arreglo (MV 6:10b); la tercera, con un mayor número de instrumentos (MV 6:10c), refleja la adaptación realizada por otra mano (probablemente uno de los integrantes o el propio director de la formación) a la orquesta del Festival de la Canción del Miño.

⁴⁷⁰ Manuel Rego Nieto, *El Festival del Miño. Orense, 1965-1974* (Orense: Deputación Provincial, 1992), 55. Por error se recoge el nombre del letrista como Anguel, si bien el dato ha podido ser corroborado en la Biblioteca Nacional de España. *Galicia Sentimental. Letra de Fernando Sáenz; música de Martínez Llorente*. La ficha recoge «Festival Hispano-Portugués de la Canción del Miño (1º. 1965. Orense)». <http://datos.bne.es/edicion/bipa0000065491.html>

⁴⁷¹ Marivel Freire Freire, *Avelino Díaz: Unha voz comprometida na Galicia emigrante* (Lugo: Brigadas en defensa do Patrimonio Chairego, 2002), 11-37.

En cuanto a las fechas de las versiones, se suponen del mismo año, considerando su interpretación en el festival y la noticia de prensa sobre la interpretación en 1965 con tenor y piano.⁴⁷² En lo que se refiere al texto, la similitud entre el correspondiente al publicado por el escritor en 1963 y el musicado por Vide es absoluta.

La estructura del poema responde a seis estrofas de cuatro versos dodecasílabos con rima asonante entre ellos, lo que facilitaría la composición de una forma estrófica. Una vez más, Vide opta por diferenciar la estructura según la temática de cada estrofa otorgando, por estrofas, la siguiente forma: primera sección (cc. 1-22) en la bemol mayor y compás binario simple, segunda (cc. 23-39) en la bemol menor, seguida de la primera de nuevo (sobre otra letra, cc. 40-57); a continuación, precedida por un interludio pianístico y cambio de tiempo (Lento, cc. 58-65), discurre la tercera en el relativo (fa menor, cc. 65-90) y en compás binario compuesto; finalmente, aparece la cuarta, en el mayor del relativo (fa mayor, cc. 91-111) y compás binario simple. Los cuatro compases introductorios del piano no se relacionan con la voz, aunque sí presentan un motivo agudo (iniciado tan solo por la pauta de la mano derecha), temáticamente diferenciado del resto de la balada y de carácter juguetón. La extensión vocal, fa₃-la bemol₄, hace apropiada la canción para una voz de soprano o tenor (en este caso, octava baja).

La edición de la versión pianística no precisó de la toma de decisiones que reseñar, más allá de agrupaciones de figuras y añadido de alguna ligadura en notas auxiliares melódicas. En lo que se refiere a la versión para orquesta reducida, autógrafa de Vide, se consideró:

Tabla 112. Criterios de edición de la versión reducida para orquestina de *Gratitude*

| | |
|--|---|
| Observaciones generales | |
| Debido a la casi total ausencia de indicaciones del tipo <i>a 2</i> o <i>1º</i> , se ha considerado mantener los pasajes relativamente largos a 2 y anacrusas a una voz seguidas de <i>divisi</i> como <i>1º</i> . (ej., saxos altos, cc. 23-24, añadido <i>a 2</i>). Se unificaron verticalmente duraciones entre instrumentos, así como articulaciones, dinámicas y textos de expresión, así como enarmonías (ej., saxo alto 2º, c. 62, sol# y no lab, según intervalo de 7ª disminuida de piano y clarinetes). | |
| Compás | Observaciones |
| 86 | Según la versión de voz y piano, la melodía es fa-mi-fa-sol, pero los instrumentos hacen mi-mi-fa-sol, por lo que se han corregido según dicha versión, evitando la disonancia fa/mi. |
| 43 | Clarinete 2º, silencio añadido para que quede clara su entrada en el c. 44. |

⁴⁷² «Ribadavia. Tony de Soto, cantará el próximo día 3 en Vigo», *El Pueblo Gallego*, 2 de septiembre de 1965, 15.

En relación con la versión con orquesta ampliada, se partió de la versión anterior y se tuvo en cuenta:

Tabla 113. Criterios de edición de la versión ampliada para orquestina de *Gratitude*

| | |
|---|--|
| Observaciones generales | |
| Se corrigieron accidentales (ej., trombón 3º, cc. 71 y 77, el mi es becuadro y no bemol). | |
| Clarinete | Solamente existe la partitura del «Allegretto» y es igual que el clarinete 1º de la reducida, por lo que se supone que el resto también coincide. |
| Saxo tenor | Se nombra como «4º tenor», por lo que se entiende que es el cuarto saxo (dos altos y dos tenores). Se decidió transcribirlo en pentagrama aparte y no con el 1º debido a su línea independiente y a los cruces que se producen entre ambos. |
| Trompeta 2ª | Presenta cambios que afectan a la disposición de los acordes, al situarse sobre la 1ª. |
| | En el c. 90, en vez de re blanca con puntillo debe ser mib-re negras con puntillo, por cuestiones armónicas. |
| Trombones | En cc. 93-94, el movimiento acórdico responde a F-C-F, luego el do del trombón 1º es correcto; no acontece así con el 2º, en el que se modificó el la a la-sol-la, ni el tercero, cambiando su fa a fa-mi-fa. El movimiento invertido del trombón 3º aparece en otros lugares, confiando el bajo en estado fundamental al contrabajo y al saxo barítono. |

Amor dondiño. Canzón galega. MV 6:11

También sobre letra de Alfonso Gayoso Frías, datada en septiembre de 1966, la letra no ha sido localizada. En el archivo del compositor se ha encontrado la autógrafa para voz y piano, más parte también autógrafa para la voz.

Aunque la sucesión de coplas enlazadas con rima asonante hubiera facilitado una forma estrófica, la complejidad de la forma musical es manifiesta. Incluso en la medida, la distribución en acentuación del octosílabo es tratada con numerosos cambios de compás (ternario, binario, cuaternario simples, binario compuesto). En cuanto a la tonalidad, la primera copla (cc. 1-11) se encuentra en la bemol mayor y, la segunda y tercera (cc. 12-27), en el relativo de la dominante (do menor). Tras el enlace del piano (cc. 28-33), retoma la principal en la cuarta estrofa (cc. 34-44). El enlace (cc. 45-52) da pie a la quinta y sexta, en el mayor del relativo (fa mayor, cc. 53-69), volviendo a la bemol en las dos últimas coplas (cc. 70-88). La corta introducción de un compás sobre el despliegue de los factores del acorde de tónica tan solo proporciona el referente para la entrada de la voz. Una vez más, Vide se decanta por relacionar el tratamiento musical

con la temática y no con la estructura que podría vincular forma poética y forma musical sobresaliendo, así, la importancia del texto. La extensión, fa₃-la bemol₄, nos sitúa en el ámbito de una voz aguda que, por la temática, debería ser de tenor (octava baja de la escrita, por tanto).

En cuanto a los criterios de edición de esta pieza, se consideró:

Tabla 114. Criterios de edición de *Amor dondiño*

| Compás | Observaciones |
|--------|---|
| 1 | <i>pizz.</i> suprimido por redundante, ya que hay articulaciones de <i>stacc.</i> |
| 20, 22 | Izquierda, recogido a una voz en vez de a dos. |
| 45 | Izquierda, la sexta semicorchea aparece como sol, pero como es un arpeggio de la bemol mayor tendría más sentido la 5ª que la 7ª; además, el c. 47 en fa menor utiliza la 5ª. Igualado para arpeggiar sobre la bemol. |
| 87 | Derecha, el segundo acorde, de cinco notas se considera un error; las tres corcheas deben ser acordes ascendentes de cuatro sonidos, siendo la segunda corchea do-mi-la-do. |

Oferenda. Canción galega. MV 6:12

La colaboración con Matilde Lloria pertenece al último período del compositor. Matilde González Palau (Almansa 1912-Valencia 2002) vivió en Valencia en su juventud. Casada con el doctor Federico Lloria, de quien tomó su apellido, llegó a Ourense tras obtener plaza allí su marido, represaliado por el franquismo e imposibilitado para trabajar en su ciudad natal (además de así poder estar cerca de su hermano, encarcelado en el Cumial).⁴⁷³ Matilde Lloria llegaría a ser nombrada hija predilecta de Ourense. En su estancia en la ciudad (1942-1969) trabó amistad con Ramón Otero Pedrayo, Vide y otros muchos intelectuales orensanos. La poetisa supo adaptar su expresión literaria al gallego: «Dou fe de ter oído fundamente a maina voz do Miño, a melodía do chover miudiño, piñeiros e amieiros dunha terra que me chamou, me chama e me chamará».⁴⁷⁴ Sobre ese sentir no es de extrañar la estrecha relación que guardan música y poesía en *Oferenda* y *¿Quen?*

Oferenda fue compuesta en junio de 1966 sobre el poema *Derradeira Canción*,⁴⁷⁵ de Lloria. Sorprende, de entrada, la falta de coincidencia entre el título de la canción y el del poema, no habitual en Vide. El título del poema viene dado, supuestamente, por su colocación

⁴⁷³ Pilar Navarro i Borràs, «Matilde González i Palau», *Memòria Valencianista*, <https://memoriavalencianista.cat/biografies/gonzalez-palau-matilde>

⁴⁷⁴ Matilde Lloria, *Dou fe* (Ourense: Deputación Provincial, 1994).

⁴⁷⁵ Matilde Lloria, *Caixiña de música* (Ourense: Trébolle, 1971), 61.

en último (en gallego, «derradeiro») lugar del libro y el texto no hace referencia, en ningún caso, a esa supuesta ofrenda; sin embargo, el mismo volumen incluye un poema diferente titulado *Oferenda e prego*.

La preferencia del compositor por la poetisa resulta evidente si se considera que musicalizó cuatro poemas suyos: *¿Quen?* (julio de 1966) y *Derradeira canzón (Oferenda)*, junio de 1966), en formato de canciones, así como las corales *Pol-os outeiros* (junio de 1966) y *Non dorme o Neno* (julio de 1966). Es decir, cuatro piezas en el intervalo de dos meses, de las cuales tres poemas fueron publicados, cinco años después, en el mismo poemario de Lloria, *Caixiña de música*, prologado, cómo no, por Ramón Otero Pedrayo. Además, el artista orensano Arturo Baltar colaboró en las ilustraciones. Pocos meses después de su publicación en 1971, la poetisa regaló un ejemplar para la biblioteca del Orfeón Unión Orensana.⁴⁷⁶

El libro incluye una partitura al final, *Naceu a mañán*, que, sorprendentemente, no está compuesta por Vide, sino por Juan Antonio Moreno Fuentes (Arenas de San Pedro, Ávila 1904-Lugo 1987), destacado organista, compositor y canónigo de la Catedral de Lugo.⁴⁷⁷ Ambos compositores estaban jubilados en ese momento. Según se desprende de la prensa, cuando presenta la noticia de la publicación de *Caixiña de música* por parte del ayuntamiento de Ourense, el proyecto inicial contaba con la participación de ambos músicos: «Los maestros Vide, Antonio Moreno y el P. Prieto, de la Universidad Pontificia de Comillas, pondrán música a los poemas de la ilustre poetisa valenciana que durante tantos años ha sido querida y estimadísima vecina de nuestro Orense a cuya ciudad se siente tan vinculada».⁴⁷⁸ Se ignora por qué no se incluyó la partitura de Vide finalmente.

De hecho, la prensa recoge la noticia de un recital de Lloria, quien recitó una serie de poemas (incluido su *Ofrenda*), seguidos de la interpretación de sus poemas musicados *A os pes dun Rapaciño*, *Caixiña de música* y *Fuxindo*, sobre música de Juan Antonio Moreno Fuentes, así como *¿Quen?* y *Oferenda*, con música de José Fernández Vide, interpretados por la soprano María del Rosario de León Castro, una de las solistas del Orfeón, acompañada al piano por «Pepe Vide», hijo del compositor. Además, el Orfeón, dirigido en ese momento por Ángel

⁴⁷⁶ *Actas del Orfeón Unión Orensana, 1969-1980*, 72, 24 de agosto de 1972. AOOU-A.

⁴⁷⁷ Francisco Javier Garbayo Montabes, «Vida de Juan Antonio Moreno Fuentes, Prefeito de Música e cónego magistral da Catedral de Lugo (1904-1987)». En *Oito canções de Juan Antonio Moreno Fuentes sobre poemas de Rosalía* ed. por Francisco Javier Garbayo Montabes y Fernando Gómez Jácome (Baiona, Pontevedra: Dos Acordes), 9-12.

⁴⁷⁸ «La ciudad. Una edición de “Caixiña de Música”», *La Región*, 11 de julio de 1969, 12-13.

Losada Nine, interpretó *Non dorme o Neno*, de Vide, sobre letra de Lloria.⁴⁷⁹ El acto, organizado por la Asociación de Belenistas Orensanos, sirvió para rendir homenaje a la poetisa, que, por motivos profesionales, regresaba a Valencia.⁴⁸⁰ El programa de mano del acto,⁴⁸¹ celebrado el 20 de diciembre de 1968, corrobora la información obtenida en prensa.

En lo que respecta a la letra del poema, son numerosas las modificaciones de Vide, lo que obliga a reflejar ambas en una tabla:

Tabla 115. Comparación entre el poema y la música de *Oferenda*

| <i>Derradeira canzón</i> | <i>Oferenda. Canzón galega</i> |
|--|--|
| Nunha caixiña gardei a voz cos oleaxes do meu amor. Gardei lembranzas, gardei a frol da patria acesa do corazón. | Nunha caixiña gardei a voz cos oleaxes do meu amor. Gardei lembranzas, gardei a frol da patria acesa do corazón. |
| Nunha caixiña gardei a voz... Encerrei chíos leviáns. O sol quentiño. A ialma co seu fervor. Ouh, quen soupera cantar millor! | Nunha caixiña gardei a voz... Adobei chíos, guindei a cor da mel ausorta que xurra o sol. Oh, quen soupera cantar millor! |
| Nunha caixiña pequena entrou repenicando un reiseñor e docemente alborexou a mañanciña no Seu louvor. | Nunha caixiña pequena entrou repinicando un reiseñor e docemente alborexou a mañanciña no Seu louvor. |
| Nunha caixiña gardei a voz pra cando vira Noso Señor. Ledicia: ¡Canta! Redobra o son da túa música. ¡Il xa chegou! | Nunha caixiña gardei a voz pra cando vira o bon Señor. Ledicia: ¡Canta! Redobra o son. Solta túas rédeas. ¡Il xa chegou! |

Se comprende el cambio, en ocasiones, para facilitar el canto («encerrei» a «adobei»), evitar cacofonías («Noso Señor» a «o bon Señor») o por cuestionar el correcto uso del idioma («repenicar» a «repinicar»), se ben ambas fórmulas estaban admitidas.⁴⁸² El resto de cambios acomodan los acentos prosódicos a los musicales evitando, en el caso extremo del segundo y tercer verso de la segunda estrofa, una musicalización diferente. La poetisa recordaba las

⁴⁷⁹ «Recital de Matilde Lloria en el Aula de Cultura», *Faro de Vigo*, 18 de diciembre de 1968, 17.

⁴⁸⁰ «Esta tarde, en el Aula de Cultura. Recital de poemas y villancicos de Matilde Lloria», *Faro de Vigo*, 21 de diciembre de 1968, 20.

⁴⁸¹ AOOU-B.

⁴⁸² Seminario de Lingüística Informática. Universidad de Vigo. *Diccionario de diccionarios*, <http://sli.uvigo.es/DdD/>

modificaciones que Vide realizó de sus textos, y no solo de este, si bien no supo explicar el motivo.⁴⁸³

En el archivo del compositor se ha encontrado autógrafo para voz y piano, más partitura suelta de la voz.

La estructura del poema responde a cuatro estrofas de versos decasílabos que riman en asonante entre ellos. Vide aplica una forma libre, manteniendo el compás binario simple, con la primera estrofa en sol menor (cc. 1-12), la segunda en el relativo principal (si bemol mayor, cc. 13-20), la tercera (cc. 21-39) en el tono principal (la primera frase a cargo del piano solo) y la cuarta (cc. 30-46) en el homónimo mayor. La extensión, re₃-sol₄, la hace apropiada para soprano o tenor (octava baja). La introducción del piano parte del empleo de los motivos de la primera sección de la voz.

En cuanto a los criterios de edición de la canción, se consideró:

Tabla 116. Criterios de edición de *Oferenda*

| Compás | Observaciones |
|--------|--|
| 26 | Derecha, segunda voz, falta un acorde. Como es igual que en c. 2, se añadió. |
| 42 | Regulador sustituido por <i>cresc.</i> , ya que en c. 43 volvía a aparecer. |
| 46 | Izquierda, corregida la cadencia final para que el acorde repose en la fundamental (sol) y no en la medianta (si). |

¿Quen? Canzón galega. MV 6:13

Vide compuso *¿Quen?* en julio de 1966, sobre el poema homónimo de Matilde Lloria.⁴⁸⁴ A diferencia de *Oferenda*, los cambios en el texto no son tan significativos y afectan, tan solo, a un verso de los ocho pareados que integran el poema: el compositor modifica el antepenúltimo pareado, «Quen se entrega sobrehumán amor, guindando a promesa do trigal millor?» a «Quen se entrega sobrehumán amor, alongando, inzando a súa cor?», probablemente por cuestiones métricas, al ser preciso encajar el verso en el motivo rítmico más presente en la primera sección de la canción.

⁴⁸³ Matilde Lloria, en conversación telefónica con el autor, 20 de julio de 1999.

⁴⁸⁴ Matilde Lloria, *Caixiña de música* (Ourense: Trébolle, 1971), 37.

En el archivo del compositor se ha encontrado autógrafa para voz y piano, además de parte independiente para la voz.

La estructura del poema, organizado en decasílabos pareados, facilitaría un tratamiento estrófico, si bien Vide recurre a una estructura libre, como es habitual en él; de hecho, la estructura rítmica, similar por versos, hubiera facilitado la composición. El procedimiento tonal también se diversifica: parte de fa mayor para los dos primeros pareados (cc. 1-15) y, para cada uno de los siguientes, emplea el relativo de la dominante (la menor), la dominante (do mayor, cc. 16-27), el menor de la subdominante (si bemol menor), dos estrofas en el principal (fa mayor, cc. 28-43), seguido del cambio de tempo (Menos) y carácter en el homónimo menor (fa menor), para volver al principal en el último pareado (en este caso, decasílabo y dodecasílabo sueltos, cc. 44-60).

La introducción pianística de cuatro compases coincide con el motivo inicial de la voz. La tesitura, do₃-la₄, la hace apropiada para soprano o bien para tenor (en este caso, octava baja de la escrita).

Encomenda. Doóra. MV 6:14

Datada en mayo de 1967, sobre letra de Manuel Díaz, no se han encontrado datos sobre este autor ni la composición. Consultada la familia sobre ello, afirmaron desconocerlo,⁴⁸⁵ concretando el hijo mayor: «He revisado los libros que eran de mi padre y obran en mi poder, pero no encontré nada de Manuel Díaz».

Podría tratarse del ya mencionado Manuel Díaz «Xeixadelo», director del grupo Aturuxo de Educación y Descanso, locutor de Radio Orense y que en ese período coincidió con Vide en varios jurados de concursos e, incluso, en los actos de la Semana Cultural del Orfeón.⁴⁸⁶ Manuel Díaz Rodríguez, natural de Ribadeo, tomó su apodo de su obra *Rosa de Xeixadelo*.⁴⁸⁷ Trabajó como locutor en Radio Orense y dirigió el grupo Aturuxo de Educación y Descanso.

Para corroborar la hipótesis de dicha autoría, aparece, una vez más, la estrecha red de relaciones que Vide mantuvo a lo largo de su vida. Con ocasión de la presentación en Santiago de su tragicomedia folclórica *Rosa de Xeixadelo*, Manuel Díaz confirma que la obra fue escrita

⁴⁸⁵ José Fernández García, en carta al autor, 6 de junio de 1997; Antonio Fernández García, en conversación con el autor, 16 de marzo de 2019.

⁴⁸⁶ «Diario de Ourense. Semana Cultural del Orfeón Unión Orensana», *El Pueblo Gallego*, 12 de noviembre de 1968, 11.

⁴⁸⁷ «Santiago al día. Festival a beneficio del Cottolengo», *El Correo Gallego*, 5 de julio de 1953, 7.

en 1947 para el cuadro artístico del coro Os Enxebres da Troya, que fundó y dirigió él mismo. Elaboró la obra en una dolorosa semana, en la que «cuidaba a una hija afectada de un grave mal».⁴⁸⁸ Aunque la letra del poema se refiere a un niño, podría tratarse de una licencia del compositor o bien de un error de prensa.

Si la suposición es correcta, Manuel Díaz habría coincidido en Os Enxebres con la dirección artística de Juan Benigno García Boente, en una época en la que Vide colaboraba de manera habitual con la agrupación tras su incorporación a la Sociedad Cultural La Troya. Además, el cuadro artístico del coro proyectaba poner en escena en Ourense, ese mismo 1947, la zarzuela *Miñatos de vran* de Vide, sobre libreto de Enrique Zas revisado para la ocasión por Otero Pedrayo,⁴⁸⁹ estreno que, finalmente y por razones desconocidas, no se realizó ese año sino en 1959 y a cargo de Liceo de Arte.

En el archivo del compositor se ha encontrado autógrafa para voz y piano, más parte independiente para la voz.

La estructura poética de *Encomenda* parte de un poema estrófico, integrado por tres estrofas de cuatro versos endecasílabos con rima asonante entre los versos impares y entre los pares. Vide le hace corresponder un tipo *Lied*, con la primera sección en sol menor, cuyo texto que repite (cc. 1-19, 1-11, 12-19), sobre compás cuaternario simple, y la segunda (cc. 20-27) y tercera (cc. 28-35), sobre cuaternario compuesto, en el homónimo mayor. La introducción pianística, de cuatro compases, se basa en el acompañamiento inicial a la voz. La extensión, re₃-sol₄, la hace adecuada para una tesitura aguda, de soprano o tenor (octava baja).

En cuanto a los criterios de edición, se consideró:

Tabla 117. Criterios de edición de *Encomenda*

| Compás | Observaciones |
|--------|--|
| 2 | Derecha, fa becuadro de cortesía añadido. |
| 10 | Derecha, innecesaria la escritura a dos voces, se integran en una sola. |
| 25 | Derecha igualada a cc. 21 y 23, a dos voces con silencios respectivos. Izquierda, redonda con puntillo en vez de blanca con puntillo ligada a negra con puntillo (corregidas otras similares). |

⁴⁸⁸ «Preguntoiro. *Rosa de Xeixadelo* fue escrita en jornada intensiva. Una tragicomedia folclórica que será estrenada en Santiago», *La Noche*, 9 de julio de 1953, 4.

⁴⁸⁹ «La Sociedad Artística La Troya y su coro Os Enxebres», *La Región*, 25 de julio de 1947, 3.

O Neno na cuna. Canzón de berce. MV 6:15

Finalmente, y como fruto de las estancias de Vide en Madrid en casa de su hijo Antonio, nace en 1974 *O neno na cuna*, sobre letra del propio Antonio Fernández García. La dedicatoria reza «para o Jorgiño», su hijo mayor y nieto del compositor que, en ese momento, contaba cinco años de edad. El historiador recuerda cómo el niño tocaba la armónica y Vide jugaba a taparse los oídos: «Abuelo, no te asustes, porque es de Beethoven».⁴⁹⁰

El autor de la letra no disponía de otra fuente del texto que la recogida en la propia partitura, por lo que no ha sido posible comprobar la fidelidad del compositor al poema original.

La estructura del poema es binaria, con una estrofa integrada por cuatro versos de arte mayor (el primero endecasílabo y los siguientes dodecasílabos) que riman entre sí. La segunda la integran dos pareados de versos dodecasílabos. Vide compone la balada en compás binario simple, respetando la estructura binaria, con la primera estrofa, correspondiente a la primera sección (cc. 1-20), en sol menor y la segunda (cc. 22-39), completamente diferente en carácter, en el homónimo mayor. La introducción del piano se basa en el motivo inicial de la voz. La tesitura, re₃-sol₄, la hace idónea para soprano o tenor (octava baja).

Conclusiones sobre las canciones en gallego

El estudio de las canciones en gallego de Vide evidencia la influencia del género de la balada gallega, que el compositor debía conocer bien a través tanto de la interpretación directa como de los diversos arreglos corales que circularon de buena parte de ellas. Autores como Juan Montes, José Baldomir o José Castro «Chané» influyeron, sin la menor duda, en las composiciones de Vide, sin negar la coincidencia con alguno de sus contemporáneos, como Juan Antonio Moreno Fuentes (que, como Vide, también colaboró con Maruxa Villanueva y Matilde Lloria).

En cuanto a la autoría de las letras se observa, en general, un criterio de elección en el que prima el reconocimiento de los escritores: Manuel Curros Enríquez, Manuel Murguía, Eduardo Blanco Amor, Avelino Díaz, Alfonso Gayoso Frías, Carmiña Prieto Rouco y, en plano más actual, Matilde Lloria y Xosé Fariña Jamardo. Quedan fuera de la categorización Manuel Díaz (si se trata, como se supone, de «Xiexadelo») y el hijo del compositor, Antonio Fernández García, elecciones debidas a motivos de cercanía y no de quehacer literario (con obras de 1967 y 1974, pertenecientes a un Vide ya retirado). No se considera el tándem Enrique Zas y Ramón

⁴⁹⁰ Antonio Fernández García, en conversación con el autor, 5 de septiembre de 2018.

Otero Pedrayo como letristas de *Quero morrer!*... al derivar esta balada de la romanza «Quixen morrer» de la zarzuela *Miñatos de vran* (a la que se le atribuye, casi con total certeza, la letra original de Zas).

En cuanto a sus características, en general, el respeto por los textos es manifiesto, a pesar de apreciarse pequeñas alteraciones realizadas para facilitar el encaje de texto y música, derivados del interés por la cuadratura. Aunque aparentemente estas alteraciones afecten sobre todo a los poemas de Matilde Lloria, se entiende que, más que a una falta de consideración hacia la poetisa, se deben a la necesidad de cuadrar en música su estilo poético, menos rítmico del habitualmente empleado por el compositor.

Al tratar la relación entre la estructura del poema y la de la música, se detecta que Vide no las hace corresponder directamente, excepto en la forma estrófica de *Nena d'as soledades* y, en parte, en la binaria *O neno na cuna*. En el resto, las secciones quedan claramente separadas por cambios de tonalidad y, en ocasiones, de compás, más otras modificaciones en el movimiento y en el carácter. En general, considerando la tradición del género, el tratamiento de la estructura evidencia mayor complejidad que la empleada por los grandes autores del mismo. Asimismo, el cambio de sección (con todo lo que conlleva de tonalidad, carácter, compás o subdivisión, etc.) parece depender más del carácter del texto que de su estructura poética.

En las canciones de Vide se combinan dominio técnico del piano, sentir melódico y conocimiento de la voz. En lo que se refiere a la forma, Vide mantiene la cuadratura de las frases, además de respetar el inicio acéfalo, tético o anacrúsico, así como el final en parte fuerte o débil, siguiendo la acentuación del texto.

En cuanto a la armonía, se detecta un interés por el empleo somero de las notas auxiliares armónicas y cierto respeto por la armonía más académica, dentro de la denominada práctica común, rasgo altamente conservador y que compensa, para no caer en la monotonía, con la variedad formal. Las tonalidades empleadas mayoritariamente son las de sol (*¡Que tarde tan meiga!*, *Desengano*, *¡¡Cantan os galos...!!*, *Nena d'as soledades*, *Oferenda*, *Encomenda*, *O neno na cuna*), la bemol (*Carballiño*, *Gratitude*, *Amor dondiño*), fa (*Eu xa non durmo sen verte*, *¿Quen?*) y la menor (*Quero morrer!*..., si bien, como ya se comentó, esta última resulta excepcional por provenir de una romanza. Al modular, se observa la preferencia por los cambios de modo y el empleo de tonos vecinos, con atención al de la dominante y los relativos.

El papel del piano excede el tratamiento habitual en otros autores, demostrando el conocimiento que Vide tenía de su instrumento principal. En ocasiones dobla la melodía, pero, sobre todo, se mantiene en un plano intermedio, apoyando la voz en las modulaciones. Se detecta ese sentido de rubato, de fluctuaciones que afectan a los matices dinámicos y agógicos. El instrumento cobra presencia frente a la voz, a la que apoya en los pasajes más complejos con arpeggios y acordes en bloque, en ocasiones repetidos con cambios de octava. No se trata de un acompañamiento al uso, sino de mayor compromiso para el pianista.

Las introducciones instrumentales suelen ser cortas y fijan la tonalidad empleando, en ocasiones, los mismos motivos iniciales de la voz. Cuando presenta interludios entre secciones la complejidad armónica es mayor, aunque siempre con cadencias bien delimitadas que posibilitan la entrada de la voz a la vez que delimitan secciones con claridad.

Finalmente, se observa una preferencia por las voces agudas, a las que aplica tesituras amplias. La melodía sigue una forma de arco; el carácter lírico es perceptible, comprensible en un compositor acostumbrado a trabajar con voces, tanto en su faceta de pianista acompañante como en la de director de agrupaciones corales de diversa tipología.

V.2.6.2 Canciones en castellano

La flor del kilombo. Couplet-danza. MV 6:101

Datada en febrero de 1917, sobre letra de «E. Veira» (no se han encontrado datos), la fuente autógrafa presente en el archivo del compositor la dedica «para la monísima Flory». El nombre artístico de esta cupletista sería «Bella Flory», por lo que no es de extrañar la dedicatoria de Vide. Probablemente, Flory debutó en el café cantante como «cupletista y cantadora» en los inicios de 1910⁴⁹¹ y aparece, además, caracterizada como «especialista también en rumbas, matchines y otros bailes “apocalípticos”»,⁴⁹² lo que justificaría la denominación de «couplet-danza» para *La flor del kilombo*. Consta gira de Flory por Galicia en ese mismo año y mes,⁴⁹³ por lo que es probable que Vide compusiera *La flor del kilombo* exprofeso para esta artista.

La letra, de escasa calidad, presenta referencias veladas y pícaras a las casas de citas, a la altura del género del café cantante, como muestran los versos: «Yo me voy a La Habana a vivir

⁴⁹¹ «Los Teatros», *La Correspondencia de España*, 9 de enero de 1910, 5.

⁴⁹² «Ferias y Fiestas», *La Rioja*, 20 de septiembre de 1915, 2.

⁴⁹³ «Apuntes... Noticieros», *El Diario de Pontevedra*, 12 de febrero de 1917, 2.

con mi socio y a explotar muy ufana ese nuevo negocio. Y será mi persona del kilombo la flor, y seré la patrona de aquel antro de amor».

Sobre la tonalidad de la menor en la estrofa y con cambio de modo en el estribillo, la estructura binaria del poema se corresponde con la forma musical, con la mano derecha del piano doblando la melodía, una introducción pianística que incide en las funciones tonales básicas y una corta tesitura vocal de octava, mi₃-mi₄.

La sinrazón de Pierrot. Serenata. MV 6:102

La sinrazón de Pierrot. Serenata posee letra de Primitivo R. Sanjurjo (1880-1947), escritor y profesor de literatura, a quien Vide dedicó en 1916 la tanda de valeses *Ilusiones*. Sanjurjo estudió Derecho en Salamanca y, más tarde, Historia en Madrid, donde se doctoró en Geografía. En la capital compartió pensión con Ramón Otero Pedrayo y trató a otros orensanos ilustres, como Antonio Rey Soto y Florentino López Cuevillas. Probablemente, el mismo Otero le presentaría a Vicente Risco (próximo a Vide y, como el resto, a la Xeración Nós) en las vacaciones estivales en Ourense, a quien Sanjurjo introdujo en el orientalismo.⁴⁹⁴ Ejerció como profesor de Literatura Española en las universidades norteamericanas de Ithaca, Middlebury College y Seattle entre 1920 y 1926. A la vuelta a España trabajó como profesor de instituto en Lugo. En su faceta de poeta, su obra está influida por el modernismo (de hecho, mantuvo relación epistolar con Rubén Darío entre 1911 y 1913),⁴⁹⁵ además de por los simbolistas Verlaine y Baudelaire. Fue académico correspondiente de la Real Academia Galega⁴⁹⁶ y colaborador en la revista *Nós* (tal y como sería de esperar por su cercanía a algunos de los grandes de este grupo galleguista).

Al igual que otros intelectuales orensanos (los fundadores de las Irmandades da Fala, Xavier Prado y Antonio García Nóvoa «Perniñas», o el activista cultural Luis Madriñán), Rodríguez Sanjurjo se fue alejando de Risco y Otero Pedrayo conforme evolucionó el pensamiento galleguista de estos, miembros de la Xeración Nós. Curiosamente, unos y otros eran personas cercanas a Vide.

⁴⁹⁴ «Rodríguez Sanjurjo, Primitivo, 1880-1947», *Nós*, <https://revistanos.galicianagaliciana.es/recurso/rodriguez-sanjurjo-primitivo/ca3d4165-0e2c-4027-aec7-b6c653d25d75>

⁴⁹⁵ Afonso Vázquez Monxardín, «Primitivo Rodríguez Sanjurjo (1880-1947)», *Boletín da Real Academia Galega* 374, 301-357. <https://doi.org/10.32766/brag.374.431>

⁴⁹⁶ «Rodríguez Sanjurjo, Primitivo, 1880-1947», *Nós*, <https://revistanos.galicianagaliciana.es/recurso/rodriguez-sanjurjo-primitivo/ca3d4165-0e2c-4027-aec7-b6c653d25d75>

Aunque no se ha encontrado publicada la letra del poema, más allá de la recogida en la partitura, sorprende que un escritor que obtuvo el reconocimiento del propio Jorge Luis Borges⁴⁹⁷ escribiera una letra para el género del café cantante. La evidente calidad del poema lo relaciona con la literatura modernista a través del empleo del cultismo literario, el descuadre métrico, la experimentación con fórmulas métricas cercanas al soneto, la referencia a los personajes de la *Commedia dell'Arte* (influencia directa de Rubén Darío), así como del interés por el eneasílabo y la aliteración:

Tabla 118. Texto de *La sinrazón de Pierrot*

| | |
|---|--|
| <p>Estoy buscando la flor de mis noches de pecado. Luna, guárdame el color tuyo que me ha embriagado.</p> <p>Bajo las pantallas rosa todo mi insomnio adivina la risa cruel y jocosa Colombina.</p> | <p>Pero todo es jeroglífico, álgebra fantasmagórica, un algo nada específico, y música pitagórica.</p> <p>¿Dónde van los sueños de oro? La seriedad está en el viento; murió en las astas del toro el sentimiento.</p> |
| <p>Y mi ataúd rebrilla ¡oh carne mía amarilla! Toma un puntapié, querida.</p> <p>Ah, no me gusta el sendero, temo ver al loquero que asesina mi dicha [¿? En la partitura falta la última palabra].</p> | |

En el archivo del compositor se han encontrado dos fuentes, aparentemente manuscritas, una de ellas incompleta (F2) en cuanto a letra se refiere. La otra (F1) incluye en su portada los sellos de la Sociedad de Autores de Variedades y de la Sociedad de Autores Españoles (Repertorio de Pequeño Derecho), con el n.º 90914, de donde se concluye que se registró el mismo día 23 de septiembre de 1923, en que lo fueron otras similares.

En compás binario de subdivisión ternaria y re mayor, la estructura binaria del poema se respeta en la composición. La mano derecha del piano dobla la melodía, que discurre entre una tesitura más amplia de lo habitual, entre re₃-la₄.

En cuanto a la edición de la obra se consideró, en primer lugar, la comparación entre fuentes, que llevó a escoger la F1 como punto de partida:

⁴⁹⁷ Jorge Luis Borges, *Textos recobrados (1919-1929)* (Barcelona: Debolsillo, 2011), 199.

Tabla 119. Criterios de edición de *La sinrazón de Pierrot*

| | |
|--|--|
| Observaciones generales | |
| La F1 presenta letra en la partitura y más ligaduras de expresión. | |
| Compás | Observaciones |
| 4 y 8 | La F2 presenta silencios al final, mientras que la F1 notas largas. |
| 31-32 | La F1 presenta el texto «toma un puntapié, querida». |
| 34 | La F1 presenta una anacrusa (del c. 35) con la letra «ah» y «la la» (salto de 8ª), mientras que la F2 no los tiene. Se considera más fiable, por todo ello, la F1. |
| 39-40 | Se corrigen con lo presente en la F2, al aparecer tachones que dificultan la lectura e indicaciones de 8ª que coinciden con la F1. |

Se ve y no se toca. MV 6:103

Sobre letra de «Antonio García» (Nóvoa, «Perniñas»), no recogida en la partitura, los sellos de la Sociedad de Autores de Variedades y de la Sociedad de Autores Españoles (Repertorio de Pequeño Derecho) presentes en la portada de la fuente (aparentemente) autógrafa la sitúan como parte del repertorio del café cantante. Fue registrada, como otras mencionadas, el 23 de septiembre de 1923 (probablemente aprovechó el viaje, ya que había que desplazarse a Coruña para ello), con el número 90915.

El autor, Antonio García Nóvoa «Perniñas» (Ourense 1876-1958), comenzó estudios de Derecho y Filosofía y Letras en Santiago de Compostela, que hubo de abandonar para atender a su padre y el negocio familiar; poeta aficionado, llegó a ser presidente de la Asociación de Prensa de Ourense.⁴⁹⁸ Ligado a los círculos culturales de su ciudad, ejerció la presidencia de Coral De Ruada entre 1942 y 1948. Parte de su obra vio la luz por iniciativa del poeta Antonio Rey Soto. Fue uno de los fundadores de las Irmandades da Fala en Ourense.

De estructura binaria y en mi bemol mayor, con cambio de modo, el piano discurre doblando en parte la melodía. La introducción pianística presenta motivos a desarrollar por la voz en su entrada. La tesitura discurre entre re bemol₃-do₄.

En cuanto a la edición, tan solo fue preciso modificar la segunda voz de la mano derecha en el compás 37, igualándolo al 15 (de tratamiento idéntico), para lo que se hizo preciso convertir el intervalo armónico escrito, la bemol-do, en sol-do.

⁴⁹⁸ «El humorismo ourensano: Antonio García Nóvoa», *La Vida Gallega en Cuba*, enero de 1952.

La Alborada. Canción. MV 6:104

La Alborada, sobre letra de «Antonio García» (Nóvoa «Perniñas») y sin datar, pertenece también al ámbito del café cantante. En el archivo del compositor se ha encontrado copia (aparentemente) autógrafa. Como otras similares, presenta en la portada los sellos de la Sociedad de Autores de Variedades y de la Sociedad de Autores Españoles, numerada como 90916, por lo que fue registrada de forma correlativa a las anteriores y debe pertenecer a la misma época de piezas compuestas a finales de la primera década del siglo XX y registradas en 1923.

Según el letrista: «La artista La Argentinita encargó a un amigo mío, orensano, una canción de asunto y música de esta región, pero con letra en castellano. En combinación con el maestro José Fernández Vide hice yo la siguiente letra a la que él le puso música».⁴⁹⁹ De hecho, aunque la partitura de Vide no presenta la letra escrita, no ha sido difícil encajarla en la música partiendo del poema encontrado.

A pesar del reconocimiento de la artista, no se ha localizado en prensa datos de una posible gira de La Argentinita en Ourense, aunque podría haber aprovechado sus actuaciones en el Salón Pinacho de Vigo en 1918⁵⁰⁰ para desplazarse allí o, más bien, y ante la falta de datos recogidos sobre dicho viaje, ser visitada por Vide. Se han encontrado datos sobre giras de La Argentinita en Ourense en 1933, ratificadas por su hermana Pilar,⁵⁰¹ pero no antes.

Sobre la posible confusión entre Encarnación López Júlvez, «la Argentinita», con Antonia Mercé y Luque, «la Argentina», la búsqueda realizada en prensa sobre ambas artistas, la obra en cuestión o una posible gira en Ourense no arrojó dato alguno.

El poema se estructura alrededor de cuatro estrofas de cuatro versos dodecasílabos, más otra irregular integrada por cuatro versos (dos dodecasílabos, decasílabo y heptasílabo) que riman entre sí excepto el tercero, que queda suelto.

La obra, en fa mayor, comienza con un preludio de motivos descendentes, en compás binario simple (cc. 1-11), propio de los preludios de alborada, al que sigue la primera sección

⁴⁹⁹ Notas de Antonio García Nóvoa, 212-213. AARS.

⁵⁰⁰ «Teatros y salones», *Faro de Vigo*, 1 de octubre de 1918, 3. Hay datos diarios de las actuaciones hasta el día 7, en que se recoge una función a beneficio de la artista. «Teatros y salones», *Faro de Vigo*, 7 de octubre de 1918, 3.

⁵⁰¹ [Francisco] Álvarez Alonso, «Sobre la marcha. Pilar López y lo que le legó La Argentinita», *La Región*, 11 de septiembre de 1948, 4.

en binario compuesto (cc. 14-19) que, al repetir, introduce las dos primeras estrofas del texto. La segunda sección (cc. 20-33) transcurre del homónimo menor al principal, dando paso a la tercera (cc. 35-46) de nuevo en binario simple. La melodía es doblada permanentemente por la mano derecha del piano. La tesitura es de do₃-fa₄.

En cuanto a la edición de la obra, tan solo se consideró añadir el bemol por encima del trino (reb-mib) del c. 3, mano derecha.

Mentira de amor. MV 6:105

Sobre letra de Antonio García (Nóvoa, «Perniñas»), y sin datar, la partitura solo incluye la primera vuelta de tres estrofas encontradas en el archivo del poeta, si bien es fácil encajar las otras dos vueltas en la misma música. El poeta escribe en su cuaderno de notas: «Mentira de amor. Canción. Música del maestro José Fernández Vide. Estrenada en el Café Royalty de esta ciudad».⁵⁰² Por ello, y considerando la época en que Vide trabajó en ese establecimiento, podría datarse entre 1917 y 1923.

A pesar de corresponder a musicalizaciones realizadas en diferentes fechas, el poeta recoge en su cuaderno los tres poemas musicados por Vide en páginas consecutivas, numeradas con lápiz a mano): *La Alborada* (212-213), *Mentira de amor* (214-215) y *Mariposa* (216-217), como si constituyeran unidad. Aunque hay otras letras de canciones a continuación (*Recordar. Canción, Letra para una guajira, En un abanico*), no corresponden a obras de Vide o, quizás, ni siquiera llegaron a ser musicadas por ningún autor.

El poema de *Mentira de amor* está integrado por tres estrofas, cada una de las cuales se compone de dos coplas, más otra que funciona como estribillo. La musicalización de Vide, en compás binario simple y mi mayor, respeta la forma de canción (cc. 9-28) con estribillo (cc. 29-36), más la introducción de piano (cc. 1-8), coincidente con el acompañamiento del estribillo. La mano dobla en todo momento a la melodía vocal, de tesitura si₂-re₄.

En el archivo del compositor se ha encontrado copia, aparentemente manuscrita, de la obra, que ha servido como base para la edición, en la que solo se ha precisado añadir el matiz *forte* al compás 29, donde comienza el estribillo, por cuestiones de densidad sonora.

⁵⁰² Notas de Antonio García Nóvoa, 214. AARS.

Flor de Pasión. Canción. MV 6:106

Durante su época antillana, Vide supo imbuirse de los ritmos y melodías cubanos, como demuestra la canción *Flor de Pasión* (datada en septiembre de 1926), sobre letra de José Álvarez Núñez, en ese momento directivo de la Sección de Bellas Artes del Muy Ilustre Centro Gallego de La Habana.⁵⁰³ Aunque en la isla trabajó como contable (en el Banco Central de Cuba, azucareras, Royal Bank of Canada y en Sinclair Cuba Oil Co.),⁵⁰⁴ en su faceta de escritor y poeta colaboró habitualmente con *Galicia. Revista Semanal Ilustrada, Órgano de la Colonia Gallega y Sociedades Regionales de Cuba* hasta, por lo menos, 1940, y fue responsable de la sección Cenit (de 1938).⁵⁰⁵

En el archivo del compositor se ha encontrado fuente autógrafa para voz y piano. No se ha encontrado edición aparte del poema original del autor, si bien su sencillez y temática, acordes con la musicalización de Vide, ofrecen datos suficientes sobre su empleo.

Escrita en compás binario simple y de estructura canción con estribillo, respetando la estructura binaria del poema, presenta estrofa en si menor (cc. 9-26) y estribillo (cc. 27-42) con cambio de modo. La introducción del piano (cc. 1-8) no se relaciona con la entrada de la voz, si bien a lo largo de la pieza la mano derecha dobla la melodía, de tésitura re₃-fa sostenido₄.

Las Gachís. Schotis. MV 6:107

El chotis madrileño *Las Gachís*, datado en enero de 1927, posee también letra de (José) «Álvarez Núñez», tal y como recoge en portada la fuente autógrafa de Vide encontrada en su archivo. Si bien la pieza responde plenamente al estilo del género, «demuestra claramente que Vide no entró nunca en la sal madrileña, le iban mejor las obras cubanas, era un gran admirador de Ernesto Lecuona y de Rafael Pastor».⁵⁰⁶ Aunque no se han encontrado datos que amplíen esta información, es más que probable que el compositor conociera la obra de Lecuona durante su estancia en La Habana, posiblemente a través de su labor en el Teatro Payret. De hecho,

⁵⁰³ «Sociedades españolas. Han quedado constituidas definitivamente las secciones de Inmuebles, Bellas Artes y Fomento del Muy Ilustre Centro Gallego», *Diario de la Marina*, 17 de marzo de 1926, 17.

⁵⁰⁴ Mario Luis López Isla, *Gallegos en Cuba. Individualidades: su huella imborrable en una nación* (Vigo: Grupo de Comunicación Galicia en el Mundo, 2011), 23-24. <https://es.calameo.com/read/001933963405f4860a09e>

⁵⁰⁵ Diccionario de la literatura cubana. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01159629211030412970035/254b.htm>

⁵⁰⁶ José Fernández García, en carta al autor, 14 de julio de 1998.

resulta habitual la coincidencia de obras de Vide y Lecuona en los programas de concierto (no así de Vide con Pastor).

Escrita en compás cuaternario simple, *Las Gachís* posee una estructura binaria, con la primera sección (cc. 9-24) en re mayor (correspondiente a las cuatro primeras estrofas de la letra, cada una integrada por cuatro versos) y la segunda (cc. 25-41) en la subdominante (de sol mayor, que integra la última estrofa del poema, de seis versos), que se suceden tras una introducción pianística (cc. 1-8) que evoca los organillos madrileños. La mano derecha del piano dobla la voz y ofrece un acompañamiento simple basado en la alternancia de bajos y acordes placados. La extensión vocal discurre entre re₃-sol₄, idónea, tanto por altura como por temática, para una soprano.

En cuanto a su edición, solo requirió recoger en notación de menor tamaño (al ser impracticable en el piano) la segunda voz de la mano izquierda, situada entre los compases 17-20. Dado que no hay más añadido en el fragmento, no se planteó la posibilidad de añadir otro instrumento a la obra, considerando que se trata de un pasaje alternativo para el pianista.

Bella mujer. Criolla. MV 6:108

En la misma línea que *Flor de Pasión*, Vide compone en enero de 1932 la canción criolla *Bella mujer*, sobre letra de Eduardo Agüero, dedicada «para mi gran amigo Antonio Ulloa». Podría tratarse del poeta cubano Eduardo Agüero Vives, perteneciente a la organización cultural La Casa del Poeta de La Habana.⁵⁰⁷ Señalado como «distinguido escritor, periodista y gran luchador por el progreso de las clases trabajadoras, en las cuales se inspira toda su obra. Coautor de *Tríptico Literario*, el señor Agüero Vives escribió, entre otras, las siguientes obras; *Deshonra o miseria*, *Sublime rebeldía*, *Sin cobardías sociales*, *Eterno problema* y *Rebelión Triunfadora*».⁵⁰⁸

En cuanto al dedicatario, el tenor orensano Antonio Ulloa se mostró muy activo culturalmente en el colectivo gallego de La Habana,⁵⁰⁹ además de como director del Coro Típico de la Agrupación Artística Gallega.⁵¹⁰ Ulloa actuó como tenor solista en diversas piezas

⁵⁰⁷ Josefina C. López, *La Casa del Poeta: génesis y proyección* (Caracas: UCAB, 2000), 25, 193, 236.

⁵⁰⁸ «Tríptico Literario», *Cultura Hispánica* 83, julio de 1940, 23.

⁵⁰⁹ «La Casa del Pueblo de Orense», *Eco de Galicia*, 7 de mayo de 1922, 10.

⁵¹⁰ «El notable coro típico de la Artística Gallega se presentará el día 10 en el Teatro Nacional», *Diario de la Marina*, 3 de julio de 1927, 22; «De la Agrupación A. Gallega. Brillante inauguración de su nuevo domicilio», *Eco de Galicia*, 15 de diciembre de 1927, 26; «Vida de la Colonia», *Eco de Galicia*, 15 de febrero de 1928, 25.

de Vide, tanto con acompañamiento de piano o de estudiantina, y desarrolló cierta carrera como cantante solista.

El poema presenta dos estrofas independientes, integradas por cuatro versos dodecasílabos que riman impares, y pares, más otra de arte mayor con rima similar. Escrita en compás binario compuesto, *Bella mujer* posee forma de canción con estribillo, con la primera sección (cc. 5-36, integrada por dos estrofas del poema) en fa menor y el estribillo (cc. 37-55) en el homónimo mayor; este se diferencia, además, por el empleo del dúo, basado en un movimiento por terceras, y por el diferente papel del piano, que dobla la melodía superior. La introducción del piano (cc. 1-4) presenta la misma idea que aparece en el acompañamiento de la primera sección. La tesitura, sol₃-fa₄, la hace adecuada a una voz aguda que, por la temática, debería ser de tenor (obviamente, octava baja de la escrita).

En el archivo del compositor se han encontrado dos fuentes autógrafas en dos tonalidades diferentes, fa menor (bajo el título de *Bella mujer*, con asignación de autoría de letra y dedicatoria) y re menor (bajo el título de *Criolla*, sin más). La música del piano difiere demasiado entre ambas como para anotar todas (inversiones de acordes, diferentes octavas, bajos octavados o no, modificación de algún diseño...); además, la copia en fa menor es más pianística y está mejor presentada y escrita, por lo que se ha escogido para la edición. La melodía es idéntica en ambas fuentes.

Recuerdo triste. Canción criolla. MV 6:109

En la línea de la también canción criolla *Bella Mujer, Recuerdo triste*, datada en febrero 1932, posee, al igual que aquella, letra de Eduardo Agüero. El poema está integrado por tres estrofas de cuatro versos decasílabos que riman impares y pares entre sí.

Con forma de canción con estribillo (correspondiendo este a la última quarteta del poema) y escrita en compás binario compuesto en la tonalidad de la bemol mayor, la introducción del piano coincide con el acompañamiento de la última semifrase del estribillo. La mano derecha dobla la melodía, que discurre entre una tesitura de mi bemol₃-la bemol₄, propia de voz aguda que, considerando la temática, debe ser de tenor (octava baja).

En el archivo del compositor se han encontrado dos fuentes autógrafas, en fa menor y fa# menor, más parte suelta de voz de la correspondiente a fa menor, coincidente, además, en el papel pautado empleado. Dado que la disposición y escritura están más cuidadas en esta fuente y que no se apreciaron diferencias significativas con la de fa# menor (más allá de su transporte medio tono alto), se partió de ella para la edición.

Mariposa. MV 6:110

De regreso a Ourense, y rematada la Guerra Civil, Vide retoma su trabajo como intérprete en el café concierto, recuperando su colaboración con García Nóvoa, con el que compone, entre otras, la lírica *Mariposa*, datada en mayo de 1942.

En cuanto al poema, existe letra independiente mecanografiada en el archivo del compositor, similar en todo a la autógrafa presente en el archivo del poeta,⁵¹¹ excepto que Vide, por cuestiones de métrica, modifica el verso «también la muerte puedes encontrar» a «también puedes la muerte encontrar» (tachado) y a «la muerte podrás encontrar» (añadido a mano). Curiosamente, en la partitura autógrafa falta la letra correspondiente a ese verso, señal de que el compositor resolvió la modificación con posterioridad a su composición.

Tanto la mecanografiada del archivo de Vide como la autógrafa del archivo de García Nóvoa presentan una segunda letra, no aparecida en la fuente musical autógrafa, que, mayoritariamente, encaja perfectamente en la música. Sin embargo, la comparación del poema original con la mecanografiada de Vide pone de manifiesto un error en ella, quizás subsanado posteriormente (dada la relación excelente que mantenía con el poeta), al sustituir la palabra «hojas» por «alas»:

Tabla 120. Comparación entre el poema y la música de *Mariposa*

| Archivo poeta | Archivo Vide |
|--|---|
| Cuando en tierna azucena fragante, golosa, anhelante, mis alas posé, por ardiente pasión consumida, bebiendo su vida, en sus hojas la mía dejé. | Cuando en tierna azucena fragante, golosa, anhelante, mis alas posé, por ardiente pasión consumida, bebiendo su vida, en sus alas la mía dejé [tachado] la mía en sus alas dejé. [añadido a mano] |

En la musicalización, el esquema rítmico aplicado al verso corresponde a anacrusa de negra, dos compases de tres negras y blanca con puntillo, lo que hace encajar mejor «la muerte podrás encontrar» para la primera estrofa y «la mía en sus hojas dejé» (sustituyendo la palabra «alas», recogida en la mecanografiada de Vide, por «hojas», correspondiente al original del poeta).

⁵¹¹ Notas de Antonio García Nóvoa, 216-217. AARS.

Escrita en compás ternario simple, y en forma de canción con estribillo, la introducción pianística (cc. 1-8), en sol mayor al igual que el estribillo (cc. 45-62), coincide con el acompañamiento de la última semifrase de este, mientras que la estrofa (cc. 9-44) discurre en el homónimo menor. La mano derecha dobla la melodía de la voz, de extensión si_2-mi_4 , durante toda la pieza.

***Brisas Gauchas*. Vals criollo. MV 6:111**

Sobre letra de Antonio Fandiño, y datada en septiembre de 1942, *Brisas Gauchas* es un vals que, probablemente, sirviera de presentación de este trío de revista. A pesar de su nombre, se trataba de «un trío de estilistas, los tres, jóvenes santiagueses»,⁵¹² intérpretes de conocidas canciones como *Estampas criollas*, *Lo que sueñan las mujeres (son-rumba)*, *Perdida (tango)*, *Serenata gaucha*, *Canción campera*, *Rosa marchita (son-bolero)* o *Mentirosa (corrido mexicano)*.⁵¹³ El trío Fandi, Rodri, Osuna (nombre con el que también aparecen en las noticias, con seguridad derivado de los apellidos de los artistas)⁵¹⁴ estaba dirigido por uno de ellos, Antonio Fandiño⁵¹⁵ («Fandi»), autor de la letra de la canción de Vide. Además de cantar, ignoramos si a tres voces, tocaban guitarras.⁵¹⁶ El trío y Vide coincidieron en diciembre de 1942 en Ourense, durante el Festival Pro-aguinaldo a la División Azul,⁵¹⁷ aunque es probable que la canción fuera estrenada antes, considerando las fechas.

En cuanto al letrista, Antonio Fandiño «Fandi», practicante de profesión, fue boxeador aficionado en la categoría de los pesos pluma antes de la Guerra Civil. Emigrado a Buenos Aires, desempeñó tareas de entrenador de fútbol, además de cantar tangos; desde esa experiencia, fundó el trío musical *Brisas Gauchas*, conocido como «los alegres muchachos de Avellaneda». Viajó continuamente entre Galicia y Argentina, estableciéndose finalmente en

⁵¹² «La Patrona de Artillería. El Festival de ayer», *El Compostelano*, 4 de diciembre de 1941, 2.

⁵¹³ «Otras noticias», *El Correo Gallego*, 6 de noviembre de 1941, 2.

⁵¹⁴ «Variedades en el Principal», *El Correo Gallego*, 10 de mayo de 1942, 2.

⁵¹⁵ «Santiago», *El Pueblo Gallego*, 12 de febrero de 1944, 7.

⁵¹⁶ J. [José] Travieso Quelle, «Rúa del Villar. Mejicanos enxebres», *Hoja del lunes* (ed. A Coruña), 7 de enero de 1980, 20.

⁵¹⁷ «Una Fiesta de Arte a beneficio del Aguinaldo Pro División Azul», *La Región*, 18 de diciembre de 1942, 4.

Galicia como practicante y masajista.⁵¹⁸ En los años cuarenta constan giras del grupo incluso en Madrid.⁵¹⁹

Existen dos fuentes autógrafas de *Brisas Gauchas* en el archivo del compositor, ambas para voz y piano. La primera, en fa menor y sin datar, incluye un acompañamiento básico en acordes placados, con la letra escrita bajo la pauta de la mano derecha. La otra, en re menor y datada, incluye intervenciones para otro instrumento, en grafía reducida, sobre la pauta de la mano derecha; a pesar de que aparece la indicación «Voz», sobre la pauta de la mano derecha, así como en el compás correspondiente a su entrada, no se transcribió la letra en la partitura. Por ello, la obra podría haberse interpretado con piano conductor o bien obligado, aunque se ignora qué instrumento haría la voz superior (probablemente, flauta o violín).

El poema está integrado por dos coplas de cuatro versos y una tercera estrofa irregular, compuesta por hexasílabo, endecasílabo, y dos octosílabos, rimando los pares y quedando sueltos los impares.

La musicalización de Vide, en un compás ternario simple y tiempo de vals, responde a la forma de estrofa (cc. 18-49, dos coplas) y estribillo (cc. 50-84, sobre la estrofa irregular), respectivamente en re menor y re mayor. El piano marca el valseado con acordes placados en la mano izquierda y doblando la melodía (quizás a dos o tres, en algún momento, voces). El ámbito vocal de la voz aguda en la escrita es de do₃-fa₄ aunque al estar pensada para voces masculinas habría que bajar una octava.

Para la edición se partió de la copia en re menor, considerada más fiable por su presentación y la abundancia de datos en ella, tras no detectar diferencias significativas con la otra (añadido o eliminación de notas en algunos acordes y algún acorde invertido en el acompañamiento).

***Cubana ideal*. Son-rumba. MV 6:112**

Vide añade a su repertorio aires antillanos asimilados en la emigración, como demuestra el son-rumba *Cubana ideal*, datado en enero de 1943. La temática la aproxima al repertorio del café concierto; considerando tanto la letra como la autoría de Antonio Fandiño «Fandi», probablemente la compuso para el trío *Brisas Gauchas*.

⁵¹⁸ Ero, «La calle y su mundo. Las primas en especie», *La Vanguardia Española*, 11 de agosto de 1967, 18.

⁵¹⁹ «Cartelera madrileña. Teatros», *ABC* (ed. Madrid), 2 de junio de 1942, 20.

En el archivo del compositor se han encontrado dos fuentes autógrafas para voz y piano, una apaisada (F1) y sin letra, así como otra vertical (F2) con letra añadida. Aunque no estrictamente coincidentes, cabe destacar que, al principio, sobre la pauta derecha de la F1, se ha añadido un compás introductorio, coincidente con el que aparece, aparentemente reducido, en una de las partes de violín. Se han encontrado, también, partes sueltas autógrafas para dos saxos altos, trompeta en do y dos copias de violín, por lo que se puede considerar la existencia de versión para voz y piano (MV 6: 112a), así como para orquestina con piano conductor (MV 6:112b). El archivo recoge también copia de la letra mecanografiada.

La estructura poética se basa en dos estrofas de ocho versos, que ocupan la primera sección (cc. 1-34), más otra de siete (cc. 35-58, aunque desde el c. 51 salta al principio para repetir la primera sección) que actúa como estribillo. Musicada en compás binario simple, formalmente presenta la forma de canción con estribillo, en mi menor y mi mayor respectivamente, con un acompañamiento sincopado de sonoridad antillana perceptible desde la introducción, en la que se emplea el mismo motivo propio del acompañamiento de la primera frase. La extensión vocal es de $mi_3-fa\#_4$, aunque al estar pensada para hombres habría que considerar octava baja.

En cuanto a la edición de la versión para piano y voz, se consideró partir de la F1, más acorde con las partes sueltas instrumentales, realizando la oportuna comparación con la F2:

Tabla 121. Comparación entre las dos fuentes para voz y piano de *Cubana ideal*

| Compás | Observaciones |
|--------|---|
| 2-3 | Derecha, en F2 el acorde de mi menor aparece en 2ª inversión. En la F1 en 1ª inversión. |
| 7 y 23 | Derecha, melodía en tamaño pequeño, segunda parte del compás sol-fa-mi-si, mientras que en la F1 hace sol-mi-do-si, lo que resulta coincidente con trompeta y saxo. En ese mismo grupo, el mordente aparece antes de la tercera nota, como en otros instrumentos, mientras que en la F2 lo hace antes de la segunda nota. |
| 17 | Izquierda, la última corchea en la F1 es la, fundamental del acorde, mientras que en la F2 es do-do en 8ª, primera inversión. |
| 19 | Derecha, en la F2, después del primer acorde hay tres acordes en semicorcheas a contratiempo, siguiendo el diseño anterior que acompaña al canto; en la F1, el movimiento de la izquierda es de corcheas descendentes por grados conjuntos: se ha preferido este, ya que el compás sirve de enlace entre versos, en una parte no cantada. |
| 30 | Derecha, el primer acorde de la F2 es mi-si-mi en vez del mi-sol-mi de la F1; se prefirió este dado el acorde que le sigue en ambas (mi-sol-si). |
| 35 | Derecha, en la F2 la segunda y tercera semicorchea aparecen sin el mi como sonido más grave del acorde, apareciendo esta nota en la segunda parte; dado que los acordes vienen |

| | |
|----|---|
| | siempre sincopados uniendo ambas partes del compás, se ha preferido dejar el mi desde el principio, como en la F1. |
| 38 | En la F2 hay repetición y casillas de 1ª y 2ª, mientras que en la F1 se transcribe la repetición. Se ha preferido esta opción para facilitar la colocación de las diferentes letras y por coincidir con el diseño de las partes instrumentales. |
| 46 | Izquierda, en la F2 la última corchea es la repetición del acorde anterior, la en segunda inversión, mientras que en la F1 aparece el bajo (la) octavado. |
| 47 | Izquierda, en la primera nota de la F2, aparte del bajo hay un acorde (fa# menor), mientras que en la F1 hay solo bajo (la), lo que da lugar a diferentes funciones armónicas; se escoge la opción del bajo, al depender de la decisión tomada sobre el c. 46. |
| 49 | Izquierda, en F2 se recogen dos acordes, mientras que F1 son octavas; se escoge esta por ser más conclusiva en su función cadencial. |
| 50 | Izquierda, en F2, el primer acorde es mi-si-mi en vez de mi-mi en octava; como corresponde a una diferente concepción rítmica, más conclusiva en F2 y continuando con el sincopado en F1, se ha preferido F1. Además, en F2 no está clara la repetición, porque no indica ni <i>al Segno</i> ni <i>D.C.</i> |
| 58 | El final de la obra no aparece claro en F2, ya que faltan compases presentes en F1. |

Como conclusión de esta comparativa, podría tratarse de dos versiones diferentes, una para voz y piano (F2) y otra para orquestina (F1). Al no tener la certeza, se ha optado por seguir la tendencia habitual en obras del género, editando las dos versiones de forma separada empleando el mismo piano, sea acompañante o conductor. A la hora de editar la definitiva para piano, se consideró:

Tabla 122. Criterios de edición de la versión para voz y piano de *Cubana ideal*

| | |
|--|---|
| Observaciones generales | |
| Se tomó como c. 1 el que está añadido con tinta azul encima del primer pentagrama de la mano derecha. Por ello, la indicación <i>ad lib.</i> se ha movido del c. 2 al 1, ahora añadido. Se supone <i>a tempo</i> a partir del c. 4, al no aparecer indicación de <i>tempo</i> ni de <i>qué tempo</i> ; por ello, se dejó <i>ad lib.</i> solamente en la parte de piano (único que toca). | |
| Compás | Observaciones |
| 49 | Derecha, se subieron las notas al pentagrama superior, no solo porque resulta innecesario fragmentar los acordes, sino porque en el compás siguiente todas las notas aparecen arriba. |
| 51 | Derecha, el primer acorde debe llevar sol becuadro y <i>Segno</i> . |
| 50 | Voz, en la repetición de la segunda letra faltaba la sílaba «Lo» en la última nota. |

En relación con la versión para orquestina, se tuvo en cuenta:

Tabla 123. Criterios de edición de la versión para orquestina de *Cubana ideal*

| | |
|---|---|
| Observaciones generales | |
| Debido a la falta de repetición en trompeta (y otros instrumentos) entre los cc. 35-51 (ya que el material es diferente), se ha añadido repetición escrita en todos los instrumentos, lo que hace innecesarias indicaciones del tipo <i>al Segno</i> , <i>Coda</i> , etc. Como la versión de voz y piano no requiere repeticiones escritas y la orquestina sí (debido al empleo de material diferente en algunos instrumentos) la numeración de compases es diferente en ambas versiones. Se ha añadido a todos los instrumentos el compás del principio (introducción de piano). Se eliminaron las menciones a otros instrumentos presentes en las partes. | |
| Violín | Hay dos fuentes, ambas en apaisado; la de mayor tamaño (F1) es la que se ha tomado para la edición por su coincidencia con el resto. Se anuló la indicación <i>4 veces</i> presente al final de la parte, ya que ningún otro instrumento la presenta. |

Aguas risueñas. Vals-Serenata. MV 6:113

Más dedicado a la composición en gallego durante la década de los sesenta, esta última obra en castellano de Vide es poco significativa, aunque de línea melódica agradable. Se trata del vals-serenata *Aguas risueñas*, datado en febrero de 1965, sobre letra de Ricardo Romero Valverde (no se han encontrado datos).

En el archivo familiar del compositor se han localizado dos copias autógrafas para voz y piano (MV 6:113a), una de ellas apaisada (F1) y otra vertical (F2) que emplea el papel pautado habitual de este repertorio. Se localizaron también partes autógrafas sueltas para voz, dos clarinetes en si bemol, dos saxos altos, tenor, barítono, dos trompetas en do, dos trombones, violines 1^{os} y 2^{os}, contrabajo y batería (MV 6:113b).

La estructura poética la integran cuatro estrofas de versos decasílabos con rima independiente en cada una entre impares y pares, que dan lugar a la estrofa en fa mayor, más otra en si bemol mayor que actúa como estribillo. El compás binario compuesto sugiere cierto valseado, muy rico en el acompañamiento pianístico en comparación con otras obras en castellano. El ámbito vocal discurre entre do₃-sol₄ (si bemol₄ alternativo). Por su temática se entiende para tenor (octava baja).

En cuanto a la edición de la versión para voz y piano, se consideró partir de la comparación entre ambas fuentes:

Tabla 124. Criterios de edición de la versión para voz y piano de *Aguas risueñas*

| Compás | Observaciones |
|--------|---|
| 14 | Derecha, es diferente la disposición de semicorcheas en los acordes; aunque ambas opciones son aceptables, se prefirió el empleo de la F2 por la coherencia entre las dos células. Izquierda, la primera voz presenta cambio de disposición del segundo acorde; |

| | |
|--------|---|
| | aunque ambas opciones son aceptables, se prefirió el cambio de disposición por el mismo motivo, como plantea la F2. |
| 16 | Izquierda, el último acorde de la F2 es si-re-fa-sol#, en vez de si-re-sol# de la F1; se escogió esta opción, al discurrir el acompañamiento de forma habitual a tres. |
| 22 | Derecha, en la F2, las últimas corcheas de cada grupo son acordes, en vez de las octavas de la F1; se ha elegido la opción de la F2 para proporcionar mayor soporte armónico. |
| 32 | Derecha, el último acorde en la F2 es re-sol-si-re en vez de re-fa-si-re de la F1; se ha dejado así dado que es el acorde que se repite a continuación. |
| 4-5, 8 | Izquierda, se han añadido las líneas que indican cruce de pentagramas. |
| 25 | Derecha, última parte del compás, añadido el bemol al si. |

En lo que se refiere a la versión para orquestina, se consideró:

Tabla 125. Criterios de edición de la versión para orquestina de *Aguas risueñas*

| | | |
|---|--------|--|
| Observaciones generales | | |
| Se igualaron verticalmente duraciones entre instrumentos similares (ej., c. 16, como en voz, clarinete y saxo alto) y se añadieron accidentales cuando fue preciso (ej., contrabajo, c. 14, fa# según armonía general). | | |
| | Compás | Observaciones |
| 1º | 25 | Añadida corchea ligada precisa para completar la primera parte del compás. Igual en violín 2º. |
| Viol. 2º | 2 | Modificado después de la semicorchea para coincidir con violín 1º (faltaba la primera semicorchea del compás). |
| Batería | 1 | Al ser figura de larga duración, se interpreta que es golpe de bombo y plato y que la caja empieza en c. 6. |
| | 37 | Se añadió con mayor claridad la escrita de redoble con resolución al final del compás. |

Conclusiones sobre las canciones en castellano

El estudio del repertorio de canciones en castellano desvela un interés por las formas de canción con estribillo, pero no se pueden extraer demasiados rasgos comunes más. Desde el punto de vista armónico, se observa cierta simplicidad con, como mucho, cambios de modo entre secciones y, raramente, de compás y de tiempo. Parecen interesar ritmos de danza (aires gallegos, valeses, sonos antillanos), especialmente en el repertorio de café cantante, que resulta ser el mayoritario entre las obras en castellano. Gran parte de las piezas poseen tesituras vocales algo más cortas que las baladas gallegas, probablemente dependiendo de la artista para la que fue compuesta.

En general, los textos presentan una menor calidad que los de las baladas gallegas y provienen de autorías poco reconocidas, a excepción de *Bella mujer* y *Recuerdo triste*, compuestas en Cuba sobre letra de Eduardo Agüero, más la curiosa *La sinrazón de Pierrot*, de Primitivo Rodríguez Sanjurjo. Incluso las de Antonio García Nóvoa son poco afortunadas, a excepción de *La Alborada*. El resto de autores recurren habitualmente a la rima fácil y la métrica no muestra el cuidado ni el respeto a las estrofas de las obras en gallego.

En cuanto al piano, tiende a doblar la melodía o a acompañar en acordes placados. Las introducciones son meras repeticiones de la última semifrase del estribillo o contienen elementos del primer motivo cantado. Su ejecución no reviste dificultad, excepción de *Aguas risueñas* (en todo caso, obra tardía en la producción del compositor).

Las propias del repertorio del café cantante (*Alaláa*, *Airiños d'a terra*, *La flor del kilombo*, *La sinrazón de Pierrot*, *Se ve y no se toca*, *Mariposa*, *Mentira de amor*, *Brisas Gauchas*, *Cubana ideal*) presentan calidad dudosa, excepto *La Alborada* (lo cual, dado su género y la artista que la encargó, parece redundar en la idea de otorgar mayor nivel a las de sonoridad gallega, emplee o no este idioma). Las compuestas en La Habana, aunque se ignora para qué ámbitos fueron concebidas, parecen revestir una mayor calidad (*Bella mujer*, *Recuerdo triste*), aunque no en todos los casos (*Flor de Pasión* y, sobre todo, *Las Gachís*). Poco se puede considerar sobre *Aguas risueñas* a pesar de la escasa calidad del texto, ya que refleja la interacción de la voz y el piano propia del estilo de Vide.

V.2.7 Obra diversa

En este apartado se incluye un pequeño número de obras que, por sus características, exceden del ámbito de la clasificación planteada. Se ha mantenido el criterio de orden cronológico presente en el resto del capítulo, independientemente de que no sea sencillo extraer conclusiones derivadas de una evolución de estilo, dada la variedad de géneros.

Himno del 2º Batallón de Zaragoza n.º 30. MV 7:1

Datado en agosto de 1939, en el archivo del compositor se ha encontrado guion autógrafo a tres pautas, para voz y reducción pianística, con indicaciones de otros instrumentos, así como letra impresa publicada, en la que abundan las alusiones patrias y soflamas guerreras. Las diferentes estrofas se articulan siguiendo secciones independientes, dando lugar a una estructura de mayor complejidad de lo que es habitual en las piezas castrenses.

A pesar de la fecha, existe constancia de una interpretación anterior de un Himno del regimiento del arma de infantería, el 3 de marzo del 38 en el Teatro Losada de Ourense, dándose

la circunstancia de que Vide actuaría como pianista en dicho festival.⁵²⁰ El acto habría sido organizado por el propio «destacamento del Regimiento de Infantería Zaragoza n.º 30».⁵²¹ Quizás la interpretación se limitó a una versión inicial, para voz y piano, que el compositor transformaría en pieza para banda militar y voces al terminar la contienda. Queda la duda razonable de si la partitura del archivo es la misma inicial, sobre la que añadió las intervenciones de los instrumentos en notación más pequeña, o bien otra fuente posterior completa, dándose por perdida la inicial.

Partiendo de esa idea, se ha editado la obra en cuatro pautas, empleando uno para la edición de la notación adicional (maderas, gaita, otras voces); de esta forma, además, se sigue la partitura de voz y piano con más claridad. En el c. 38, maderas, el cuarto acorde aparece como la bemol sexta añadida frente a la armonía de la bemol, sin más, del resto de voces; dada la claridad con que aparece en la partitura, y el carácter de guion de la fuente, se ha respetado la escritura original.

Gavota. MV 7:2

Se trata de una pequeña danza para violín y piano, datada en noviembre de 1948 y dedicada «para Toñito y Monchiño», en referencia a sus hijos Antonio y Moncho (que tendrían en ese momento doce y once años de edad, respectivamente). En el archivo del compositor se ha encontrado partitura general y parte de violín. El carácter pedagógico de la obrita se evidencia no solo por la sencillez, sino por las indicaciones de digitación presentes en la general y en la parte de violín.

Respecto a la edición, simplemente se modificó la digitación del piano, c. 13, mano derecha, que como 1-3-2 no tiene sentido ascendiendo; supuestamente sería 1-3-4 pero, como parece obvio, se ha dejado como 1-3.

⁵²⁰ «Información local y provincial. Teatro Losada», *La Región*, 3 de marzo de 1938, 3.

⁵²¹ «Información local y provincial. El festival artístico de ayer en el Teatro Losada se celebró con gran brillantez», *La Región*, 4 de marzo de 1938, 3.

Gluty. Corrido. MV 7:3

A pesar de la catalogación familiar como pieza lírica, se trata de un *jingle* publicitario de crema para el cabello. No consta fecha de composición, pero los anuncios de prensa encontrados sitúan el producto entre 1952 y 1959.⁵²²

En el archivo del compositor se han encontrado copias autógrafas para piano (con las habituales anotaciones para otros instrumentos), con la letra situada sobre la pauta de la mano derecha (MV 7:3a), además de partes para dos saxos altos, un tenor, dos trompetas en si bemol y una en do, violines, violín B y contrabajo (MV 7:3b). Escrita en compás binario simple y en la tonalidad de do mayor, presenta una armonía funcional que apoya una melodía cuadrada y pegadiza, sobre una estructura de canción con estribillo.

A la hora de editar la pieza se le trató como el habitual repertorio de orquestina, extrayendo una versión para voz y piano y otra para el conjunto. En la primera, se separó en pauta propia la parte de voz, para facilitar la lectura. En relación con la versión de grupo, se tuvo en consideración:

Tabla 126. Criterios de edición de la versión para orquestina de *Gluty*

| Observaciones generales | | |
|---|--------|---|
| Dado que la parte de trompeta en do coincidía con la trompeta 1ª en si bemol, se desechó. | | |
| | Compás | Observaciones |
| Saxo alto | 4 | Se igualó el movimiento melódico, de do-re-la-la-fa-la a do-re-do-la-fa-la, como en piano y saxo tenor. |
| | 62 | Añadido el # al do según la armonía general de A. |

Conclusiones sobre la obra diversa

La distinta funcionalidad de las piezas agrupadas en esta categoría y su escaso número imposibilitan extraer conclusiones sobre ellas. Ahora bien, tomadas por separado, resulta sencillo relacionar *Gluty* con la música para orquestina, con la que comparte formación y tratamiento musical (perceptible en la armonía y orquestación, sobre todo), así como con el tratamiento melódico de algunas canciones en castellano diseñadas para el café cantante (aún más pegadizo debido a su función de *jingle* publicitario). Este mismo carácter se refleja,

⁵²² «Crema capilar Gluty», *La Región*, 27 de julio de 1952, 2. Se han encontrado anuncios similares: «Crema Gluty», *El Pueblo Gallego*, 5 de junio de 1955, 18; «... y para el cabello Gluty», *El Pueblo Gallego*, 6 de abril de 1958, 10.

igualmente, en el *Himno del 2º Batallón de Zaragoza n.º 30*, al que añade un espíritu marcial inherente a este tipo de composiciones.

Mención aparte merece la simpática *Gavota*, que, como se comentó, responde al doble estímulo de actuar como padre (patente en los diminutivos de la dedicatoria) y, a la vez, profesor de sus hijos. La sencillez de la pieza y su función la alejan de otros repertorios, haciendo irreconocible el tratamiento del piano habitual del compositor, aunque el del violín presenta las habituales líneas melódicas de Vide y su conocimiento del instrumento, a pesar de la candidez en la interválica y en el uso básico de la armonía.

Conclusiones sobre las versiones para orquestina

Tal y como se trató en el apartado correspondiente al café concierto, el compositor trabajó en este ámbito en varias épocas de su vida, lo que se refleja en la manera en que evolucionaron las formaciones para las que compuso. Dado que la adaptación del repertorio se realizó, fundamentalmente, desde la música pianística y las canciones, una vez rematados los puntos referentes a estas obras se hace necesario extraer conclusiones de su estudio.

La catalogación y edición de su obra evidencian lo eximio de la producción propia y la nula existencia de obras de otros autores. Es probable que esas partituras pertenecieran a los locales en los que desempeñó su labor pero, aun así, resulta llamativo que no exista copia en el archivo del compositor más allá de algún esbozo.

Tal y como se trató en el punto dedicado al café concierto, las fechas de las obras demuestran la presencia de tres grandes períodos en los que trabajó sobre este repertorio, asociados a formaciones diferentes. El primero discurre entre 1917 y su marcha a Cuba en 1924, con una formación estable integrada por dos violines (el 2º podría mutar a violonchelo), flauta, clarinete (saxo), contrabajo y piano. El segundo, correspondiente a la década de los cuarenta, sería más versátil y flexible, con presencia variada de instrumentos, mayoritariamente con dos saxos altos, un tenor, trompeta, violín, contrabajo y piano. Un tercer período incluye obras de los años sesenta, más pensadas para orquesta de música ligera que para formación de café concierto. Aparte, algunas obras presentan una mínima aportación de instrumento melódico, que puede doblar la mano derecha del piano o bien sustituir la voz (si bien cabe la posibilidad de extravío del resto de partes). En todo caso, se hace patente la competencia de Vide a la hora de versionar, para diferentes formaciones, una misma pieza (hecho corroborado, además, por otras existentes para grandes agrupaciones).

No parece existir un criterio sobre qué obras debían ser versionadas y cuáles no, ya que se incluyen en este grupo obras pertenecientes a diferentes géneros y que muestran distintas calidades. Resulta comprensible el interés por los bailables, que se mantienen a lo largo de toda la producción, al igual que lo hace la música antillana.

Conclusiones sobre las versiones/composiciones para banda y orquesta

Al igual que acontece en la música para orquestina, no parece que Vide siguiera un determinado criterio sobre qué obras debían ser arregladas para grandes agrupaciones e, incluso, para qué tipo de formación (banda u orquesta). El estudio de las obras para banda manifiesta muy diferentes orgánicos, probablemente derivados de haber arreglado la obra para formaciones específicas (hecho corroborado por la firma presente en algunas partes instrumentales), lo que supone una riqueza de timbres y afinaciones, que hoy sería extraña, al haber caído en desuso hoy.

La mayor parte de las obras para orquesta, zarzuelas incluidas, no suelen presentar plantilla completa (a excepción de *A Montañesa*, *Recordos* y la *Suite Gallega D'a terra meiga*), lo que origina problemas en la armonía (sobre todo, por la ausencia de violas, que Vide suple con el empleo de violines a tres —violín A, B y 2º—, y un registro excesivamente agudo en el violonchelo). Se encuentran faltas de concordancia con respecto a las duraciones de final de frase, expresión, dinámica y agógica. Da la impresión de que el compositor escribía las partes por separado y dirigía desde el guion, si bien escasean las partituras generales (por pérdida o porque nunca existieron).

Es un recurso habitual que los instrumentos interpreten casi siempre juntos durante la sección, lo que resulta pobre desde el punto de vista de los colores orquestales y la combinación tímbrica; este hecho es muy apreciable en el empleo de trompetas (o cornetines), ya que, debido a su timbre penetrante, si tocan demasiado rato seguido crean un efecto de monotonía tímbrica.

El análisis de grupos orquestales por separado desvela armonizaciones incompletas o que presentan duplicaciones que desestabilizan el equilibrio habitual de un acorde (como duplicación de la 3ª en acordes de sexta y similares). Siendo un principio básico de orquestación que cada grupo instrumental se trate equilibradamente y funcione por sí solo (máxime si desempeña papel melódico y acompañante a la vez), se observa cierta descompensación en algunos grupos, agravada por los cambios de sección o, más claramente aún, de movimiento.

Finalmente, sorprende lo agudo que escribe, especialmente en lo que se refiere a flauta, clarinetes y trompetas, a lo que habría que sumar lo ya comentado respecto al violonchelo en algunas obras sin viola.

Se concluye que, probablemente, orquestase desde el guion (o desde piano conductor, en su caso), distribuyendo el material con cierta prisa, dando lugar a duplicaciones en diferentes grupos orquestales, tanto melódico principal y melódico secundario, como en la línea de bajo y el acompañamiento. Este hecho se repite en la música para banda, si bien en esta, basada en la complementariedad tímbrica y de tesituras de las diferentes familias (unido a la interpretación mayoritaria al aire libre, lo que implica un mayor caudal sonoro) no supone problema.

CAPÍTULO VI. CATÁLOGO

A continuación, se presentan las fichas catalográficas de la obra del compositor localizada hasta el momento:

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|--|
| Ficha n.º | MV 1:1 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Enrique Zas y Ramón Otero Pedrayo, libreto | | |
| Título | Miñatos de vran | | |
| Género | música teatral | Subgénero | zarzuela |
| Plantilla | fl, ob, 2 cl, t-saxofono, 2 cor in E b, tr in B b, 2 trb, timp, tamburino, grancassa, piatti, guit, 2 mandoline, 2 vl, vlc, cb | | |
| Tonalidad | G. g. G / G / A b / G / G / G / a. A / G / g / a. A / f. F / E. G. g. G. A | Tempo | Allegretto pastoril. Lento. Primer tiempo / Allegretto / Lento. Un poco más. Animado. Menos. Movido. Lento / Allegretto pastoril. Lento. Primer tiempo / Allegretto / Moderato / Moderato / Tiempo de jota / Lento / Moderato. Allegretto / Lento / Allegretto. Menos. Allegretto. Lento. Tiempo de alborada |
| Compás | 6/8. 3/4. 6/8. 3/4 / 2/4 / 3/4 / 6/8. 3/4. 6/8 / 3/4 / 2/4 / 6/8 / 3/8 / 6/8 / 3/4. C. 3/4. 2/4 / 2/4 / 2/4. C. 2/4. C. 2/4. C. 2/4. C. 2/4. 6/8. 3/4. 2/4 | N.º de compases | 80 / 57 / 111 / 50 / 43 / 111 / 88 / 56 / 29 / 84 / 68 / 205 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1928) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×particella completa, 1×parte (3×vl1, 2×vl2, 2×cb) | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 87 p. (particella), vertical de 12 pentagramas, 5 p. (partitura de la rondalla), vertical de 12 pentagramas, 11, 10, 6, 5 y 7 p. (particella de los n.º 1, 3, 4, 9 y 11), vertical de 10 pentagramas, 6 p. (particella del n.º 4), vertical de 12 pentagramas, 9 p. (particella del n.º 11), apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (partes de coro de los n.º 1 y 6), vertical de 12 pentagramas, 2 p. (S solo del n.º 9), apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (B solo del n.º 10), apaisado de 10 pentagramas, 2 p. (coro del | | |

| | |
|----------------------|--|
| | n.º 11), apaisado de 8 pentagramas, 6 p. (timp), apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (guit, 2 mandoline), apaisado de 12 pentagramas, 5 p. (t-saxofono), vertical de 12 pentagramas, 16-20 p. (resto de partes instrumentales) |
| Observaciones | Números: 1. Preludio y coro / 2. Coplas de Carlitos / 3. Dúo de Manuel e Maripepa / 3bis. Coro de mariñeiros / 4. Canción de Celiña / 5. Romanza de Manuel / 6. Barcarola / 7. Coplas de Faneco / 8. Balada / 9. Romanza (tiple) / 10. Canción de Corisco / 11. Coro final |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|---|
| Ficha n.º | MV 1:2 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Francisco A. de Nóvoa, libreto | | |
| Título | Proba d'amor | | |
| Título normalizado | Proba de amor | | |
| Género | música teatral | Subgénero | zarzuela |
| Plantilla | fl, ob, cl in B b, 2 cor in F, tr in B b, 2 trb, 2 vl, vlc, cb | | |
| Tonalidad | G. g. G / b b. B b / g / A. a. A / b / G | Tempo | Tiempo de alborada / Andante. Allegretto. Menos / Allegretto / Allegretto pastoril. Moderato. Allegretto / Lento / Tiempo de alborada |
| Compás | 2/4 / 3/4. 2/4 / 6/8 / 3/8. 6/8. 2/4. 3/8 / 3/4 / 2/4 | N.º de compases | 151 / 88 / 40 / 110 / 51 / 11 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1928) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×particelle completas, 1×parte (4×vl1, 2×vl2, 2×vlc) | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 21 p. (particella), vertical de 12 pentagramas, 29 p. (particella), vertical de 10 pentagramas, 2 p. (T solo del n.º 5), apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (T solo del n.º 5), vertical de 10 pentagramas, 9-11 p. (resto de partes instrumentales) | | |
| Observaciones | Números: 1. Preludio y coro / 2. Canción del ruiseñor / 3. Coplas del molinero / 4. Villancico de Reyes / 5. Balada / 6. Final | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|--|--|
| Ficha n.º | MV 1:3 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Luis Madriñán, letra | | |
| Título | La santa de Aguas Santas | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|----------|
| Género | música teatral | Subgénero | plegaria |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | F. f | Tempo | Lento |
| Compás | 4/4 | N.º de compases | 32 |
| Íncipit literario | Con el alma encendida de fervor celestial | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1944) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf e V | | |
| Formato | Bifolio apaisado de 10 pentagramas, 3 p. | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|----------------------------------|------------------------|----------|
| Ficha n.º | MV 1:4 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Canción de las horas | | |
| Género | música teatral | Subgénero | |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | b. B | Tempo | Moderato |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 51 |
| Íncipit literario | Como el triste peregrino | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf e V | | |
| Formato | Vertical de 14 pentagramas, 2 p. | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|--------------------------|----------------------------------|------------------------|---------|
| Ficha n.º | MV 1:5 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Dúo cómico | | |
| Género | música teatral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 V, pf | | |
| Tonalidad | G | Tempo | Allegro |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 56 |
| Íncipit literario | Dame un beso, Carmeliña | | |

| | |
|----------------------------|--|
| Lugar y fecha comp. | |
| Localización | AMV |
| N.º partituras | 2×pf e 2 V |
| Formato | Vertical de 14 pentagramas, 2 p., vertical de 12 pentagramas, 2 p. |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|----------------------------------|------------------------|---------------------|
| Ficha n.º | MV 1:6 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | La duda | | |
| Género | música teatral | Subgénero | canción |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | G | Tempo | Tempo de vals lento |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 43 |
| Íncipit literario | Ilusiones de mi tierno amor | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf e V | | |
| Formato | Vertical de 14 pentagramas, 2 p. | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--------------------------------------|------------------------|----|
| Ficha n.º | MV 1:7 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Coplas de Carmela y Lixeiriño | | |
| Género | música teatral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 V, pf | | |
| Tonalidad | F | Tempo | |
| Compás | 2/4. 3/4. 2/4. 3/4. 2/4. 3/4. 2/4 | N.º de compases | 19 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf e 2 V | | |
| Formato | Apaisado de 12 pentagramas, 2 p. | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|----|
| Ficha n.º | MV 1:8 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | José Álvarez Núñez, letra | | |
| Título | Enseñáchesme a quererte | | |
| Género | música teatral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 T, Bariton, B | | |
| Tonalidad | A | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 15 |
| Íncipit literario | Enseñáchesme a quererte | | |
| Lugar y fecha comp. | 7/1930 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (partitura), vertical de 12 pentagramas, 1 p. (partitura) | | |
| Observaciones | Subtítulo: Para la comedia "Noblezas" | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|---|
| Ficha n.º | MV 2:1a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Serenata | | |
| Género | música para estudiantina | Subgénero | |
| Plantilla | fl, 2 vl, guit | | |
| Tonalidad | a. A | Tempo | Andante. Menos. Un poco más vivo. Tempo primo |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 115 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | 1913 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 1×guit, 1×fl | | |
| Formato | Apaisado de 20 pentagramas, 3 p. (partitura), apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|-----------------------------------|------------------------|---|
| Ficha n.º | MV 2:1b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Serenata | | |
| Género | música para estudiantina | Subgénero | |
| Plantilla | fl, 2 bandurria (mandoline), guit | | |
| Tonalidad | a. A | Tempo | Andante. Menos. Un poco más vivo. Tempo primo |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 115 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | 1913 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | | | |
| Formato | | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 2:2a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Aires de España | | |
| Género | música para estudiantina | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | fl, 2 bandurria (mandoline), laud, guit | | |
| Tonalidad | d. F. A. D | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 115 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (9/1924) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×fl, 1×mandoline 1, 2×mandoline 2, 2×guit | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (mandoline, fl); vertical de 10 pentagramas, 3 p. (guit). | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|------------------|----------------------------------|--|--|
| Ficha n.º | MV 2:2b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |

| | | | |
|----------------------------|----------------------------------|------------------------|-----------|
| Autor secundario | | | |
| Título | Aires de España | | |
| Género | música para estudiantina | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | d. F. A. D | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 115 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (9/1924) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 4 p. | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|----------------------------------|------------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 2:2c | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Aires de España | | |
| Género | música para estudiantina | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | d. F. A. D | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 115 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (9/1924) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 4 p. | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|---------------------------|----------------------------------|--|--|
| Ficha n.º | MV 2:3a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | A festa d'as Caldas | | |
| Título normalizado | A festa das Caldas | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-------------------|
| Género | música para estudiantina | Subgénero | muiñeira |
| Plantilla | fl, 2 bandurria (mandoline), laud, guit | | |
| Tonalidad | A. a. A | Tempo | Lento. Allegretto |
| Compás | C. 6/8 | N.º de compases | 96 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (7/1925) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 2×fl, 1×mandoline 1, 2×bandurria 1, 1×guit | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 7 p. (partitura); apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (fl); vertical de 12 pentagramas, 3 p. (bandurria 1); apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (mandoline 1); vertical de 10 pentagramas, 1 p. (guit); vertical de 12 pentagramas, 1 p. (fl) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-------------------|
| Ficha n.º | MV 2:3b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | A festa d'as Caldas | | |
| Título normalizado | A festa das Caldas | | |
| Género | música para estudiantina | Subgénero | muiñeira |
| Plantilla | 2 bandurria (mandoline), guit | | |
| Tonalidad | A. a. A | Tempo | Lento. Allegretto |
| Compás | C. 6/8 | N.º de compases | 96 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (7/1925) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 3 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|--|--|
| Ficha n.º | MV 2:4a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Los Arenaleses | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-----------|
| Género | música para estudiantina | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | A. a. A | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 176 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1928) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 4 p. | | |
| Observaciones | Primera edición pf-cond, La Habana (1928), "Edición-homenaje al autor". Dedicatoria: «A la muy entusiasta Sociedad Estudiantil "Concepción Arenal"». | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 2:4b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Los Arenaleses | | |
| Género | música para estudiantina | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | fl, vlc, pf | | |
| Tonalidad | A. a. A | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 176 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1928) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×parte, 1×pf | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 1 p. (todas las partes); apaisado de 10 pentagramas, 4 p. (pf) | | |
| Observaciones | Dedicatoria: «A la muy entusiasta Sociedad Estudiantil "Concepción Arenal"». | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 2:4c | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Los Arenaleses | | |
| Género | música para estudiantina | Subgénero | pasodoble |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-----|
| Plantilla | fl, 2 bandurria (mandoline), laud, vlc, guit | | |
| Tonalidad | A. a. A | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 176 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×parte | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 3 p. (guit), 1 p. (resto de las partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 2:4d | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Los Arenaleses | | |
| Género | música para estudiantina | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | fl, 2 cl in A, a-saxofono, tr, 2 trb, 2 vl, vlc, cb | | |
| Tonalidad | A. a. A | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 176 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×parte | | |
| Formato | Apaisado de 16 pentagramas, 1 p. (a-saxofono); vertical de 12 pentagramas, 1 p. (resto de las partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|---|------------------------|-------------------------------------|
| Ficha n.º | MV 2:5a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Posío | | |
| Género | música para estudiantina | Subgénero | vals |
| Plantilla | fl, vl, 2 bandurria (mandoline), laud, guit | | |
| Tonalidad | D. G. D | Tempo | Andante. Lento. Vivo. Meno. Vivo |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 142 |

| | |
|----------------------------|---|
| Íncipit literario | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (8/1927) |
| Localización | AMV |
| N.º partituras | 1×partitura, 1×fl, 1×vl, 1×mandoline 1, 1×guit |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 7 p. (partitura); apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (vl, mandoline 1, fl); vertical de 12 pentagramas, 1 p. (guit) |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-------------------------------------|
| Ficha n.º | MV 2:5b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Posío | | |
| Género | música para estudiantina | Subgénero | vals |
| Plantilla | 2 bandurria (mandoline), guit | | |
| Tonalidad | D. G. D | Tempo | Andante. Lento. Vivo. Meno. Vivo |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 142 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 4 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|-------------------------------------|------------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 2:6a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Fiestas de oro | | |
| Género | música para estudiantina | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | 2 fl, 2 bandurria (mandoline), guit | | |
| Tonalidad | d. F. A. D | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 150 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1930) | | |

| | |
|-----------------------|--|
| Localización | AMV |
| N.º partituras | 1×fl, 1×guit |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (fl), vertical de 10 pentagramas, 3 p. (guit) |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 2:6b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Fiestas de oro | | |
| Género | música para estudiantina | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | d. F. A. D | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 150 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1930) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 5 p. | | |
| Observaciones | Edición pf-cond sin identificar. Dedicatoria: «A mi aventajada alumna Luz Suárez Concha». | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 2:7 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Pasa la tuna | | |
| Género | música para estudiantina | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | 2 fl, 2 bandurria (mandoline), guit | | |
| Tonalidad | a. A | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 79 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1928) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 5 p. (partitura) | | |

| | |
|----------------------|--|
| Observaciones | |
|----------------------|--|

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|---|
| Ficha n.º | MV 2:8a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Violetas | | |
| Género | música para estudiantina | Subgénero | vals |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | A. E. D. G. A. E. A | Tempo | Allegretto. Lento. Vivo. Lento. Animado |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 298 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1930) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Dos bifolios grapados verticales de 12 pentagramas, 8 p. | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|---|
| Ficha n.º | MV 2:8b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Violetas | | |
| Género | música para estudiantina | Subgénero | vals |
| Plantilla | fl, 2 bandurria (mandoline), laud, guit | | |
| Tonalidad | A. E. D. G. A. E. A | Tempo | Allegretto. Lento. Vivo. Lento. Animado |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 298 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1930) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×fl, 1×mandoline 2, 2×guit | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 3 p. (fl, mandoline 2), 4 p. (guit) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|---|
| Ficha n.º | MV 2:8c | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Violetas | | |
| Género | música para estudiantina | Subgénero | vals |
| Plantilla | a-saxofono, tr in C, pf, vl | | |
| Tonalidad | A. E. D. G. A. E. A | Tempo | Allegretto. Lento. Vivo. Lento. Animado |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 298 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1930) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×vl, 1×a-saxofono, 1×tr in C | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 2 p. (vl, a-saxofono, tr in C) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|---|
| Ficha n.º | MV 2:8d | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Violetas | | |
| Género | música para estudiantina | Subgénero | vals |
| Plantilla | 2 guit | | |
| Tonalidad | A. E. D. G. A. E. A | Tempo | Allegretto. Lento. Vivo. Lento. Animado |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 298 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (4/1930) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×2 guit | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 3 p. (2 guit) | | |
| Observaciones | | | |

| | |
|------------------|--------|
| Ficha n.º | MV 2:9 |
|------------------|--------|

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|--------------------------|
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Ludwig van Beethoven, compositor | | |
| Título | Sinfonía pastoral | | |
| Género | música para estudiantina | Subgénero | |
| Plantilla | fl, 2 bandurria (mandoline), laud, guit | | |
| Tonalidad | G | Tempo | Allegro ma non troppo |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 512 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | ARFG | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 19 p. (partitura), conservado en fotocopia | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|---------|
| Ficha n.º | MV 3:1 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Tantum ergo | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 T, B, org (man) | | |
| Tonalidad | F | Tempo | Andante |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 49 |
| Íncipit literario | Tantum ergo Sacramentum | | |
| Lugar y fecha comp. | 1918 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×T1, 3×T2, 2×B | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 3 p. (partitura); vertical de 12 pentagramas, vertical de 10 pentagramas, apaisado de 6 pentagramas, 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|--|--|
| Ficha n.º | MV 3:2 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|---------------------------------|
| Título | Villancico Reyes | | |
| Título normalizado | Villancico de Reyes | | |
| Género | música coral | Subgénero | villancico gallego |
| Plantilla | 2 T, B | | |
| Tonalidad | g. G | Tempo | Tranquilo. Moderato. Allegretto |
| Compás | 6/8. 2/4. 3/8 | N.º de compases | 78 |
| Íncipit literario | Ahí van os Reyes Magos con doce fervor | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 1 p. | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|---------|
| Ficha n.º | MV 3:3 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Bendita sea tu pureza | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 V, org (man) | | |
| Tonalidad | B b | Tempo | Andante |
| Compás | C | N.º de compases | 29 |
| Íncipit literario | Bendita sea tu pureza | | |
| Lugar y fecha comp. | 11/1939 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 3×V1, 2×V2 | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 4 p. (partitura), apaisado de 8 pentagramas, apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|------------------|--|
| Ficha n.º | MV 3:4 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Cor Jesu flagrans | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 V, org (man) | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-------|
| Tonalidad | F | Tempo | Lento |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 27 |
| Íncipit literario | Cor Jesu, flagrans amore nostri | | |
| Lugar y fecha comp. | 1/1940 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×partitura, 2×V1, 4×V2 | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 3 p. (partitura), vertical de 9 pentagramas, 2 p. (partitura), apaisado de 8 pentagramas, apaisado de 6 pentagramas, 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|---------|
| Ficha n.º | MV 3:5 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Tantum ergo | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | S, A, B, org (man) | | |
| Tonalidad | G | Tempo | Andante |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 30 |
| Íncipit literario | Tantum ergo Sacramentum | | |
| Lugar y fecha comp. | 6/1940 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 2×parte | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 3 p. (partitura), apaisado de 8 pentagramas, 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|--------------------------|----------------------------------|------------------------|-------|
| Ficha n.º | MV 3:6 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Tantum ergo | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 T, B, org (man) | | |
| Tonalidad | F | Tempo | Lento |
| Compás | C. 2/4. C | N.º de compases | 32 |
| Íncipit literario | Tantum ergo Sacramentum | | |

| | |
|----------------------------|--|
| Lugar y fecha comp. | 4/1941 |
| Localización | AMV |
| N.º partituras | 2×partitura, 2×parte |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 4 p. (partitura), apaisado de 8 pentagramas, 1 p. (partes) |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 3:7 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Tantum ergo | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | S, A, B, org (man) | | |
| Tonalidad | B b | Tempo | Larghetto |
| Compás | C | N.º de compases | 24 |
| Íncipit literario | Tantum ergo Sacramentum | | |
| Lugar y fecha comp. | 2/1942 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 2×parte | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 3 p. (partitura), apaisado de 6 pentagramas, apaisado de 5 pentagramas, 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|----------------------------------|------------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 3:8 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | O sacrum convivium | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 V, org (man) | | |
| Tonalidad | C. c. C | Tempo | Andantino |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 48 |
| Íncipit literario | O sacrum convivium | | |
| Lugar y fecha comp. | 3/1942 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×partitura, 2×parte | | |

| | |
|----------------------|--|
| Formato | Apaisado de 12 pentagramas, 3 p. (partitura), vertical de 9 pentagramas, 6 p. (partitura), apaisado de 10 pentagramas (partes) |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|----------------------------------|
| Ficha n.º | MV 3:9 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Villancico | | |
| Título normalizado | Villancico Pastoril | | |
| Género | música coral | Subgénero | villancico gallego |
| Plantilla | 2 T, Bariton, B, pf | | |
| Tonalidad | G. g. G | Tempo | Pastoril. Andante. Allegretto |
| Compás | 6/8. 3/4. 3/8 | N.º de compases | 131 |
| Íncipit literario | El Niño Dios ha nacido | | |
| Lugar y fecha comp. | 12/1943 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×partitura, 1×T1, 2×T2, 1×B | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 8 p. (partitura), apaisado de 10 pentagramas, de 8 pentagramas, 2 p. (partes), bifolio vertical de 10 pentagramas, 4 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|----------------------------------|------------------------|--------------------------|
| Ficha n.º | MV 3:10 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Gozos a San Francisco de Asís | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 T, B, org (man) | | |
| Tonalidad | G. e. E | Tempo | Andante movido. Lento |
| Compás | C. 3/4. C | N.º de compases | 94 |
| Íncipit literario | ¡Oh, Serafín abrasado! | | |
| Lugar y fecha comp. | 8/1951 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 2×T1, 1×T2, 2×B | | |

| | |
|----------------------|---|
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 6 p. (partitura), apaisado de 10 pentagramas, 2 p. (partes) |
| Observaciones | Dedicatoria: «Con toda devoción y respeto, al Rv. P. José Guillén. O. F. M.». |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-------------------------------|
| Ficha n.º | MV 3:11 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Camiñando pra Belén | | |
| Género | música coral | Subgénero | villancico gallego |
| Plantilla | 2 T, Bariton, B | | |
| Tonalidad | G. g. G | Tempo | Andante. Lento. Allegretto |
| Compás | 2/4. 3/4. 6/8 | N.º de compases | 57 |
| Íncipit literario | Camiñando pra Belén. Villancico gallego | | |
| Lugar y fecha comp. | 12/1956 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 1×2 T | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 2 p. (partitura), vertical de 10 pentagramas (2 T) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-------|
| Ficha n.º | MV 3:12 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Ave Maria | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 T, B, org (man) | | |
| Tonalidad | a. A | Tempo | Lento |
| Compás | C | N.º de compases | 42 |
| Íncipit literario | Ave Maria, gratia plena | | |
| Lugar y fecha comp. | 10/1957 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 3×T1, 2×T2, 3×B | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 3 p. + portada sin pentagramas (partitura), apaisado de 8 pentagramas, 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | Dedicatoria: «Para mi querido hijo Pepe en el día de su boda». | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|----------------|
| Ficha n.º | MV 3:13 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Gozos a San Francisco de Asís | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 T, B, org (man) | | |
| Tonalidad | B b. g. E b | Tempo | Andante. Lento |
| Compás | C | N.º de compases | 50 |
| Íncipit literario | ¡Oh, Serafín abrasado! | | |
| Lugar y fecha comp. | 8/1960 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 2×T1, 3×T2, 2×B | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 3 p. (partitura), apaisado de 8 pentagramas, 2 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-------|
| Ficha n.º | MV 3:14 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Tantum ergo | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 T, B, org (man) | | |
| Tonalidad | C | Tempo | Lento |
| Compás | C | N.º de compases | 26 |
| Íncipit literario | Tantum ergo Sacramentum | | |
| Lugar y fecha comp. | 8/1961 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×partitura, 2×parte | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 3 p. y 2 p. (partitura), apaisado de 8 pentagramas, 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|------------------|----------------------------------|--|--|
| Ficha n.º | MV 3:15 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-------------------------------|
| Autor secundario | | | |
| Título | Villancico ô Neno Xesús | | |
| Título normalizado | Villancico ó Neno Xesús | | |
| Género | música coral | Subgénero | villancico gallego |
| Plantilla | 2 T, B | | |
| Tonalidad | G. E | Tempo | Pastoril, tranquilo. Lento |
| Compás | 6/8. 3/4 | N.º de compases | 53 |
| Íncipit literario | Encolleito está de frío | | |
| Lugar y fecha comp. | 8/1962 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 1×parte | | |
| Formato | Apaisado de 12 pentagramas, 3 p. (partitura), vertical de 12 pentagramas, 2 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|------------|
| Ficha n.º | MV 3:16 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | A Belén camiña | | |
| Género | música coral | Subgénero | villancico |
| Plantilla | 2 T, B | | |
| Tonalidad | F. f | Tempo | Moderato |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 35 |
| Íncipit literario | A Belén camiña | | |
| Lugar y fecha comp. | 8/1964 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×partitura, 1×partitura incompleta | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 2 p. (partitura), apaisado de 8 pentagramas, 3 p. (partitura), apaisado de 8 pentagramas, 1 p. (partitura incompleta) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|--|--|
| Ficha n.º | MV 3:17 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Matilde Llòria, letra | | |
| Título | Pol-os outeiros | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|---|
| Título normalizado | Polos outeiros | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 T, Bariton, B | | |
| Tonalidad | A. a. A | Tempo | Andantino. Tranquilo. Un poco más. Andantino |
| Compás | C. 2/4. 6/8. 2/4 | N.º de compases | 63 |
| Íncipit literario | Entre ti e nos tendiche a ponte | | |
| Lugar y fecha comp. | 6/1966 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 2×parte | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 6 p. (partitura), apaisado de 8 pentagramas, 2 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|------------------------|
| Ficha n.º | MV 3:18 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Matilde Llòria, letra | | |
| Título | Non dorme o Neno | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 T, Bariton, B | | |
| Tonalidad | g. G. g. G. g | Tempo | Andantino. Un poco más |
| Compás | 2/4. 3/4. 2/4. 3/4. 2/4 | N.º de compases | 71 |
| Íncipit literario | Non dorme o Neno: o seu corpiño trema na cama | | |
| Lugar y fecha comp. | 7/1966 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 1×parte | | |
| Formato | Apaisado de 12 pentagramas, 4 p. (partitura), vertical de 8 pentagramas, 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|--|--|
| Ficha n.º | MV 3:19 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Libera me, Domine | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|--|
| Género | música coral | Subgénero | responso |
| Plantilla | 2 T, Bariton, B, org (man) | | |
| Tonalidad | c. A b. E b. A b. c. A b | Tempo | Lento. Un poco más. Tranquilo. Un poco más. Lento. Lento. Un poco más |
| Compás | C | N.º de compases | 174 |
| Íncipit literario | Libera me, Domine | | |
| Lugar y fecha comp. | 8/1971 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 1×parte | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 12 p. (partitura), apaisado de 8 pentagramas, 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | Dedicatoria: «A la memoria de mi Santa Sariña». | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|----------------------|
| Ficha n.º | MV 3:20 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Ben-Cho-Shey, letra | | |
| Título | Villancico | | |
| Género | música coral | Subgénero | villancico gallego |
| Plantilla | S, A, T, B | | |
| Tonalidad | g. G | Tempo | Pastoril. Allegretto |
| Compás | 6/8. C. 2/4. C | N.º de compases | 43 |
| Íncipit literario | Todos lle levan ó Neno | | |
| Lugar y fecha comp. | 9/1974 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 12 pentagramas, 2 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|------------------|--|
| Ficha n.º | MV 3:21 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Panis angelicus | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 T, B, org (man) | | |
| Tonalidad | F | Tempo | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|----|
| Compás | C | N.º de compases | 17 |
| Íncipit literario | Panis angelicus | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×rid. partitura, 3×T1, 2×T2, 2×B | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 1 p. (T, org), apaisado de 6 pentagramas, 1 p. (B) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--------------------------------------|------------------------|--|
| Ficha n.º | MV 3:22 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Salve popular | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | V | | |
| Tonalidad | F | Tempo | |
| Compás | | N.º de compases | |
| Íncipit literario | Dios te salve, Reina y Madre | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×V | | |
| Formato | Vertical de 10 pentagramas, 2 p. (V) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|---------------------------|--|------------------------|---------------------------------|
| Ficha n.º | MV 3:101 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Enrique Cantón Alvarado, letra | | |
| Título | Partitura para la comparsa Los Japoneses | | |
| Título normalizado | Comparsa Los japoneses | | |
| Género | música coral | Subgénero | comparsa |
| Plantilla | 2 V, 2 fl, 2 vl, guit, tamburello | | |
| Tonalidad | d.D / F / D.d.D.d.F | Tempo | — / Tiempo de mazurka lenta / — |
| Compás | 2/4 / 3/4 / 3/4 | N.º de compases | 69 / 50 / 115 |
| Íncipit literario | — / Pasa brillante la mascarada siempre guiada por el placer / Desde el imperio del sol naciente | | |

| | |
|----------------------------|--|
| Lugar y fecha comp. | 1915 |
| Localización | AMV |
| N.º partituras | 1×partitura |
| Formato | Apaisado de 12 pentagramas, 2 p. (partitura) |
| Observaciones | Movimientos: Pasodoble / Mazurka / Vals |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|----------|
| Ficha n.º | MV 3:102 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Francisco A. de Nóvoa, letra | | |
| Título | Comparsa de Marineros. Barcarola | | |
| Género | música coral | Subgénero | comparsa |
| Plantilla | V, 2 mandoline, guit | | |
| Tonalidad | A.a.A | Tempo | |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 47 |
| Íncipit literario | Tengo una barca ligera sobre el mar | | |
| Lugar y fecha comp. | 2/1918 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 2 p. (rid-partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|--------|
| Ficha n.º | MV 3:103 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Ernesto Padín, letra | | |
| Título | Morriña | | |
| Género | música coral | Subgénero | balada |
| Plantilla | 2 T, Bariton, B | | |
| Tonalidad | A. a. A | Tempo | Lento |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 40 |
| Íncipit literario | Cando m'atopo lonxe d'a miña terra | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (10/1925) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×T1, 1×T2, 2×Bariton, 7×B | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 4 p. (partitura), apaisado de 14 pentagramas, 5 p. (partitura), apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (partes) | | |

| | |
|----------------------|---|
| Observaciones | Dedicatoria: «Feita adrede para o Orfeón do M.Y. Centro Gallego». |
|----------------------|---|

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-------|
| Ficha n.º | MV 3:104 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | José Álvarez Núñez, letra | | |
| Título | Serenata de amor | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | T solo, 2 T, Baritone, B, 2 mandoline, laud, fl, guit | | |
| Tonalidad | a. A | Tempo | Lento |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 49 |
| Íncipit literario | Noche silente y de ensueño | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1/1927) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 1×guit, fl, T solo, mandoline 1 | | |
| Formato | Vertical de 20 pentagramas, 6 p. (partitura), vertical de 12 pentagramas (guit, T solo, mandoline 1), vertical de 10 pentagramas (fl) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|----------------------------------|------------------------|---------|
| Ficha n.º | MV 3:105a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Martín Pizarro, letra | | |
| Título | La tropical | | |
| Género | música coral | Subgénero | criolla |
| Plantilla | 2 V, fl, 2 mandoline, guit | | |
| Tonalidad | a. A | Tempo | |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 44 |
| Íncipit literario | Una tarde la encontré | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (2/1927) | | |
| Localización | | | |
| N.º partituras | | | |
| Formato | | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|------------------|-----------|--|--|
| Ficha n.º | MV 3:105b | | |
|------------------|-----------|--|--|

| | | | |
|----------------------------|----------------------------------|------------------------|---------|
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Martín Pizarro, letra | | |
| Título | La tropical | | |
| Género | música coral | Subgénero | criolla |
| Plantilla | 2 V, pf | | |
| Tonalidad | a. A | Tempo | |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 44 |
| Íncipit literario | Una tarde la encontré | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | | | |
| N.º partituras | | | |
| Formato | | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|---------|
| Ficha n.º | MV 3:105c | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Martín Pizarro, letra | | |
| Título | La tropical | | |
| Género | música coral | Subgénero | criolla |
| Plantilla | fl, cl in A, pf, 2 vl, vlc, cb | | |
| Tonalidad | a. A | Tempo | |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 44 |
| Íncipit literario | Una tarde la encontré | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 3×rid-partitura, 1×partitura, 1×vl, 1×cb, 1×cl, 1×fl, 1×vlc | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 4 p. (partitura) y 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|---|------------------|--|
| Ficha n.º | MV 3:106a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | José Álvarez Núñez, letra | | |
| Título | Serenata romántica | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | T solo, 2 T, Baritone, B, 2 mandoline, laud, fl, guit | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|---------|
| Tonalidad | g. G | Tempo | Andante |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 65 |
| Íncipit literario | Escucha, reina de las sirenas | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1927?) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 1×guit, 1×laud | | |
| Formato | Vertical de 20 pentagramas, 9 p. (partitura), apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (guit, laud) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|---------|
| Ficha n.º | MV 3:106b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | José Álvarez Núñez, letra | | |
| Título | Serenata romántica | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | T solo, V, pf | | |
| Tonalidad | g. G | Tempo | Andante |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 65 |
| Íncipit literario | Escucha, reina de las sirenas | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 6 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|----------------------------------|------------------------|---------|
| Ficha n.º | MV 3:106c | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | José Álvarez Núñez, letra | | |
| Título | Serenata romántica | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | T solo, 2 T, Baritone, B, pf | | |
| Tonalidad | g. G | Tempo | Andante |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 65 |
| Íncipit literario | Escucha, reina de las sirenas | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |

| | |
|-----------------------|---|
| N.º partituras | 1×partitura, 1×T solo, 2×T1, 2×T2, 2×Baritone, 2×B |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 4 p. (partitura), apaisado de 6 pentagramas, 1 p., apaisado de 8 pentagramas, 1 p., vertical de 10 pentagramas, 1 p. (partes), vertical de 12 pentagramas, 1 p. |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|---------|
| Ficha n.º | MV 3:107a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Carriña Prieto Rouco, letra | | |
| Título | A yalma triste | | |
| Título normalizado | A ialma triste | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 T, Bariton, B | | |
| Tonalidad | b b | Tempo | Andante |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 20 |
| Íncipit literario | Cantan os paxariños entre os albres | | |
| Lugar y fecha comp. | 10/1930 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 3 p. (partitura), vertical de 12 pentagramas, 3 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|-------------------------------------|------------------------|---------|
| Ficha n.º | MV 3:107b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Carriña Prieto Rouco, letra | | |
| Título | A yalma triste | | |
| Título normalizado | A ialma triste | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 S, 2 T, Bariton, B | | |
| Tonalidad | b b | Tempo | Andante |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 20 |
| Íncipit literario | Cantan os paxariños entre os albres | | |
| Lugar y fecha comp. | 10/1930 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |

| | |
|----------------------|----------------------------------|
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 3 p. |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|---------|
| Ficha n.º | MV 3:107c | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Carriña Prieto Rouco, letra | | |
| Título | A yalma triste | | |
| Título normalizado | A ialma triste | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 3 S, S fanciulli, 2 T, Bariton, B | | |
| Tonalidad | b b | Tempo | Andante |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 20 |
| Íncipit literario | Cantan os paxariños entre os albres | | |
| Lugar y fecha comp. | 10/1930 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 4×S1, 1×S2 e S3, 1×S fanciulli, 2×T2, 3×Bariton | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 3 p., vertical de 10 pentagramas, 1 p. (partes), apaisado de 8 pentagramas, 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|-------------------------------------|------------------------|---------|
| Ficha n.º | MV 3:107d | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Carriña Prieto Rouco, letra | | |
| Título | A yalma triste | | |
| Título normalizado | A ialma triste | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 3 V | | |
| Tonalidad | b b | Tempo | Andante |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 20 |
| Íncipit literario | Cantan os paxariños entre os albres | | |
| Lugar y fecha comp. | 10/1930 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 3 p. | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-------|
| Ficha n.º | MV 3:108 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Alalás | | |
| Título normalizado | Alalás | | |
| Género | música coral | Subgénero | alalá |
| Plantilla | 2 T, Bariton, B | | |
| Tonalidad | a. A | Tempo | Lento |
| Compás | 6/8. 2/4 | N.º de compases | 23 |
| Íncipit literario | Canta rula, canta rula | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1930) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura-rid | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 2 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-------|
| Ficha n.º | MV 3:109a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Miña nai! | | |
| Género | música coral | Subgénero | doóra |
| Plantilla | 2 T, Bariton, B | | |
| Tonalidad | A | Tempo | Lento |
| Compás | 3/4. 2/4. 3/4. 2/4. 3/4 | N.º de compases | 16 |
| Íncipit literario | Miña nai como é tan probe | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1930) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×partitura, 4×T1, 1×B | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 3 p. (partitura), vertical de 12 pentagramas, 1 p. (T1), apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (T1, B) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|--|--|
| Ficha n.º | MV 3:109b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-------|
| Título | Miña nai! | | |
| Género | música coral | Subgénero | doóra |
| Plantilla | 2 T, Bariton | | |
| Tonalidad | A | Tempo | Lento |
| Compás | 3/4. 2/4. 3/4. 2/4. 3/4 | N.º de compases | 16 |
| Íncipit literario | Miña nai como é tan probe | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1930) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×T1, 4×T2, 1×Bariton | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (partitura), vertical de 10 pentagramas, 1 p. (T2), apaisado de 8 pentagramas, 1 p. (T1, T2, Bariton) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|---------------------------------------|
| Ficha n.º | MV 3:110a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Antonio Noriega Varela, letra | | |
| Título | Saudade | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 T, Bariton, B | | |
| Tonalidad | A. a. C. A | Tempo | Lento. Un poco más. Animado. Lento |
| Compás | 2/4. 3/4. 2/4 | N.º de compases | 97 |
| Íncipit literario | Sol a queima i aug'a molla | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (7/1930) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 3×S1, 6×S2 | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 6 p. (partitura), apaisado de 10 pentagramas (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|------------------|--|
| Ficha n.º | MV 3:110b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Antonio Noriega Varela, letra | | |
| Título | Saudade | | |
| Género | música coral | Subgénero | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|---------------------------------------|
| Plantilla | 2 S, 2 T, Bariton, B | | |
| Tonalidad | A. a. C. A | Tempo | Lento. Un poco más. Animado. Lento |
| Compás | 2/4. 3/4. 2/4 | N.º de compases | 97 |
| Íncipit literario | Sol a queima i aug'a molla | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 2×T1, 4×T2, 1×Bariton, 4×B | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 11 p. (partitura), apaisado de 12 pentagramas, apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|------------|
| Ficha n.º | MV 3:111 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Salayos | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 T, Bariton, B | | |
| Tonalidad | A | Tempo | Allegretto |
| Compás | C | N.º de compases | 12 |
| Íncipit literario | Anduriñas que voades | | |
| Lugar y fecha comp. | 3/1932 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 4 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|--|------------------------|-------|
| Ficha n.º | MV 3:112 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Canto de arrieiro | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | S, 2 T, Bariton, B | | |
| Tonalidad | B b. b b. B b | Tempo | Lento |
| Compás | C. 3/4. C. 3/4. C. 3/4. 4/4. 2/4. 3/4. C. 3/4. C. 3/4. C | N.º de compases | 69 |

| | |
|----------------------------|---|
| Íncipit literario | O cantar do arrieiro é un cantar moi baixiño |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (9/1932) |
| Localización | AMV |
| N.º partituras | 2×partitura, 1×parte |
| Formato | Vertical de 10 pentagramas, 7 p. (partitura), vertical de 20 pentagramas, 3 p. (partitura), apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (partes) |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-----------------------------|
| Ficha n.º | MV 3:113 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Comparsa Los cosacos | | |
| Género | música coral | Subgénero | comparsa |
| Plantilla | 2 V, 2 fl, 2 bandurria (vl), guit | | |
| Tonalidad | a. A. / d. D / d. D | Tempo | — / Allegro / Molto allegro |
| Compás | 2/4 / 3/4 / 3/4 | N.º de compases | 79 / 69 / 60 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | 1934 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×parte | | |
| Formato | Vertical de 10 pentagramas (más un fragmento añadido a mano en las partes de vl), 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | Movimientos: Pasodoble / Vals / Mazurka. La fuente autógrafa recoge solo la mazurka. | | |

| | | | |
|----------------------------|----------------------------------|------------------------|------------------|
| Ficha n.º | MV 3:114 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Panadeiriñas de Cea | | |
| Género | música coral | Subgénero | alalá |
| Plantilla | 2 T (2 S), Bariton, B | | |
| Tonalidad | a | Tempo | Andante pastoril |
| Compás | 6/8. 3/4. 6/8 | N.º de compases | 50 |
| Íncipit literario | Panadeiriñas de Cea | | |
| Lugar y fecha comp. | 9/1944 | | |

| | |
|-----------------------|---|
| Localización | AMV |
| N.º partituras | 1×partitura |
| Formato | Apaisado de 12 pentagramas, 4 p. (partitura) |
| Observaciones | Dedicatoria: «A Luis Couto, Dr. Rodríguez Portugal e enxebrísimos amigos da "Troya"». |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|---|
| Ficha n.º | MV 3:115 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Avelino Díaz, letra | | |
| Título | Salve, Rosalía | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | S, 2 T, Bariton, B | | |
| Tonalidad | C. c. a. G. g. G. C | Tempo | Majestuoso. Lento. Andante. Tranquilo. Allegretto. Menos. Marcial. Majestuoso |
| Compás | 4/4. 3/4. 2/4. 6/8. 2/4. 4/4 | N.º de compases | 269 |
| Íncipit literario | Salve, santa Rosalía | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1954) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×partitura, 3×S1, 2×S2, 2×S3, 1×S2 e S3, 4×T1, 3×T2, 3×Bariton, 3×B | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 18 p. (partitura), apaisado de 16 pentagramas (de 10 pentagramas las p. 5, 8 y 9), 9 p. (partitura), apaisado de 10 pentagramas, 2 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|--------------------------|----------------------------------|------------------------|------------|
| Ficha n.º | MV 3:116a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Señor San Amaro | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 3 S | | |
| Tonalidad | a. A | Tempo | Allegretto |
| Compás | 3/4. 2/4. 3/4. 2/4. 3/4. 2/4 | N.º de compases | 33 |
| Íncipit literario | Señor San Amaro d'Oira | | |

| | |
|----------------------------|--|
| Lugar y fecha comp. | Ourense (3/1957) |
| Localización | AMV |
| N.º partituras | 1×partitura, 1×parte |
| Formato | Apaisado de 12 pentagramas, 2 p. (partitura), apaisado de 8 pentagramas, 1 p. (partes) |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|------------|
| Ficha n.º | MV 3:116b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Señor San Amaro | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 T, Bariton, B | | |
| Tonalidad | b b. B b | Tempo | Allegretto |
| Compás | 3/4. 2/4. 3/4. 2/4. 3/4. 2/4 | N.º de compases | 33 |
| Íncipit literario | Señor San Amaro d'Oira | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (3/1957) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 3 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--------------------------------------|------------------------|---|
| Ficha n.º | MV 3:117 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Eduardo Blanco Amor, letra | | |
| Título | Arourrou | | |
| Género | música coral | Subgénero | canción de cuna |
| Plantilla | 2 S, T, B | | |
| Tonalidad | a. A. a | Tempo | Lento. Andante. Lento. Andante. Lento |
| Compás | 4/4. 2/4. 4/4 | N.º de compases | 133 |
| Íncipit literario | Ruín Pedro Chosco que non queres vir | | |
| Lugar y fecha comp. | 10/1960 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 1×B | | |

| | |
|----------------------|--|
| Formato | Apaisado de 12 pentagramas, 6 p. (partitura), apaisado de 10 pentagramas, 2 p. (B) |
| Observaciones | Dedicatoria: «A meu querido hirmán Manolo». |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|------------|
| Ficha n.º | MV 3:118a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Se chover, deixa chover... | | |
| Título normalizado | Se chover, deixa chover | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 T, Bariton, B | | |
| Tonalidad | g | Tempo | Allegretto |
| Compás | 2/4. 3/4 | N.º de compases | 21 |
| Íncipit literario | Se chover, deixa chover | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 2 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|------------|
| Ficha n.º | MV 3:118b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Se chover, deixa chover... | | |
| Título normalizado | Se chover, deixa chover | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 S, T, B | | |
| Tonalidad | a | Tempo | Allegretto |
| Compás | 2/4. 3/4 | N.º de compases | 21 |
| Íncipit literario | Se chover, deixa chover | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 2 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-------|
| Ficha n.º | MV 3:119 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Alalá... de Pontevedra | | |
| Título normalizado | Alalá de Pontevedra | | |
| Género | música coral | Subgénero | alalá |
| Plantilla | 2 T, Bariton, B | | |
| Tonalidad | a | Tempo | Lento |
| Compás | 6/8. 9/8. 6/8. 9/8. 6/8. 9/8. 6/8. 9/8. 6/8 | N.º de compases | 12 |
| Íncipit literario | A rola q'enviudou | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|----------|
| Ficha n.º | MV 3:120 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Franz Xaver Gruber, compositor | | |
| Título | Nevada | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 2 T, Bariton, B | | |
| Tonalidad | C | Tempo | Despacio |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 12 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 1 p. (partitura) | | |
| Observaciones | Arreglo de Stille Nacht, heilige Nacht, a bocca chiusa. | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|--|--|
| Ficha n.º | MV 3:121 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Franz Schubert, compositor | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-------|
| Título | La madre | | |
| Género | música coral | Subgénero | |
| Plantilla | 3 V | | |
| Tonalidad | A b | Tempo | Lento |
| Compás | C | N.º de compases | 10 |
| Íncipit literario | Duerme dulce bien | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (partitura) | | |
| Observaciones | Arreglo de Die junge Mutter (Wiegenlied, D.498). | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|------------|
| Ficha n.º | MV 4:1 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Si vas á festa de Velle | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | 2 V | | |
| Tonalidad | G | Tempo | Allegretto |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 24 |
| Íncipit literario | Si vas á festa de Velle | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×parte | | |
| Formato | 6 pentagramas de un folio apaisado de 8 pentagramas (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|---------------------------|----------------------------------|------------------|-------|
| Ficha n.º | MV 4:2 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Panadeiriñas de Cea... | | |
| Título normalizado | Panadeiriñas de Cea | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | V | | |
| Tonalidad | a | Tempo | Lento |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|----|
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 13 |
| Íncipit literario | Panadeiriñas de Cea | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | 3 pentagramas de un folio apaisado de 8 pentagramas | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|----|
| Ficha n.º | MV 4:3 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Alaláa... de Betanzos | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | V | | |
| Tonalidad | C | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 13 |
| Íncipit literario | Anque che son d'as mariñas | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | 2 pentagramas de un folio apaisado de 8 pentagramas | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|----------------------------------|------------------------|-------|
| Ficha n.º | MV 4:4 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Carballeira de San Xusto | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | V | | |
| Tonalidad | C | Tempo | Largo |
| Compás | 2/4. 3/4. 2/4 | N.º de compases | 8 |
| Íncipit literario | Carballeira de San Xusto | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |

| | |
|----------------------|---|
| Formato | 2 pentagramas de un folio apaisado de 8 pentagramas |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|---|
| Ficha n.º | MV 4:5 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Alaláa... de Pontevedra | | |
| Título normalizado | Alalá de Pontevedra | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | V | | |
| Tonalidad | C | Tempo | Largo. Allegro. Largo. Allegro. Largo. Andante. Largo. Andante. Largo |
| Compás | 6/8. 3/8. 6/8. 3/8. 6/8. 3/8. 6/8. 3/8. 6/8 | N.º de compases | 16 |
| Íncipit literario | A rola q'enviudou | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | 2 pentagramas más un fragmento añadido a mano de un folio apaisado de 8 pentagramas | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|------------------------------------|------------------------|----|
| Ficha n.º | MV 4:6 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Canto de Espadela (Amoeiro) Orense | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | V | | |
| Tonalidad | d | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 15 |
| Íncipit literario | Os cregos y os taberneiros | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |

| | |
|----------------------|---|
| Formato | 2 pentagramas de un folio apaisado de 8 pentagramas |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|------------|
| Ficha n.º | MV 4:7 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Canto de pandeiro (Orense) | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | V | | |
| Tonalidad | g | Tempo | Allegretto |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 18 |
| Íncipit literario | Tocai ben a pandeireta | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | 2 pentagramas de un folio apaisado de 8 pentagramas | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|--|
| Ficha n.º | MV 4:8 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Canto popular | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | V | | |
| Tonalidad | c | Tempo | Lento. Un poco más. Lento. Más. Lento |
| Compás | 6/8. C. 6/8. C. 6/8. 3/4. C | N.º de compases | 9 |
| Íncipit literario | Canta rola naquil souto | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | 2 pentagramas de un folio apaisado de 8 pentagramas | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 4:9 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Canto popular antiguo | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | V | | |
| Tonalidad | g | Tempo | Andantino |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 19 |
| Íncipit literario | Adiós, meu miniño, adiós | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | 2 pentagramas más un fragmento añadido a mano de un folio apaisado de 8 pentagramas | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-------|
| Ficha n.º | MV 4:10 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Unha vez caín no río | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | V | | |
| Tonalidad | C | Tempo | Largo |
| Compás | 6/8. 9/8. 6/8. 9/8. 6/8. 9/8. 6/8 | N.º de compases | 9 |
| Íncipit literario | Unha vez caín no río | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | 2 pentagramas de un folio apaisado de 8 pentagramas | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|--|--|
| Ficha n.º | MV 4:11 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | ¡¡Alaláa!! de Amoeiro (Orense) | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-------|
| Título normalizado | Alalá de Amoeiro (Orense) | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | V | | |
| Tonalidad | C | Tempo | Largo |
| Compás | C | N.º de compases | 12 |
| Íncipit literario | Ay, o rubila y'o baixala | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | 3 pentagramas de un folio apaisado de 8 pentagramas | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|----------|
| Ficha n.º | MV 4:12 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Canto de arrieiro | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | V | | |
| Tonalidad | C | Tempo | Despacio |
| Compás | C. 3/4. C. 3/4. C | N.º de compases | 11 |
| Íncipit literario | O cantar do arrieiro | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | 3 pentagramas de un folio apaisado de 8 pentagramas | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|------------------------|----|
| Ficha n.º | MV 4:13 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Ruada | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | iSol | | |
| Tonalidad | C | Tempo | |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 28 |

| | |
|----------------------------|---|
| Íncipit literario | |
| Lugar y fecha comp. | |
| Localización | AMV |
| N.º partituras | 1×partitura |
| Formato | 2 pentagramas de un folio apaisado de 8 pentagramas |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-------|
| Ficha n.º | MV 4:14 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Canto d'a vendimia | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | V | | |
| Tonalidad | G | Tempo | Lento |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 29 |
| Íncipit literario | Vendimai, vendimadoras | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | 8 pentagramas de un folio apaisado de 8 pentagramas | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|----|
| Ficha n.º | MV 4:15 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Ruada de Amoeiro (Amoeiro) Orense | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | V | | |
| Tonalidad | C | Tempo | |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 19 |
| Íncipit literario | Non chores, nena, non chores | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | 2 pentagramas de un folio apaisado de 8 pentagramas | | |

| | |
|----------------------|--|
| Observaciones | |
|----------------------|--|

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|----|
| Ficha n.º | MV 4:16 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Pandeirada | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | V | | |
| Tonalidad | F | Tempo | |
| Compás | 3/4. 2/4. 3/4. 2/4. 3/4. 2/4 | N.º de compases | 13 |
| Íncipit literario | Por alí ven un camiño | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | 1 pentagrama más un fragmento añadido a mano de un folio apaisado de 8 pentagramas | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|------------|
| Ficha n.º | MV 4:17 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | A Redonda (Baile antiguo) | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | iSol | | |
| Tonalidad | C | Tempo | Allegretto |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 34 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | 4 pentagramas de un folio apaisado de 8 pentagramas | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|------------------|---------|--|--|
| Ficha n.º | MV 4:18 | | |
|------------------|---------|--|--|

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|----|
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Ruada | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | iSol | | |
| Tonalidad | C | Tempo | |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 44 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | 3 pentagramas de un folio apaisado de 10 pentagramas | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|----|
| Ficha n.º | MV 4:19 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Alborada antigua | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | iSol | | |
| Tonalidad | C | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 30 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | 3 pentagramas de un folio apaisado de 8 pentagramas | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|------------------|--|
| Ficha n.º | MV 4:20 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Muiñeira | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | iSol | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|----|
| Tonalidad | C | Tempo | |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 22 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | 3 pentagramas de un folio apaisado de 8 pentagramas | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|----|
| Ficha n.º | MV 4:21 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Ruada | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | iSol | | |
| Tonalidad | D | Tempo | |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 20 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | 3 pentagramas de un folio apaisado de 8 pentagramas | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|---------------------------|--------------------------------------|------------------------|-------|
| Ficha n.º | MV 4:22 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Alaláa... | | |
| Título normalizado | Alaláa... | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | iSol | | |
| Tonalidad | D | Tempo | Lento |
| Compás | 6/8. 9/8. 6/8. 9/8. 6/8. 9/8. 6/8 | N.º de compases | 9 |
| Íncipit literario | | | |

| | |
|----------------------------|---|
| Lugar y fecha comp. | |
| Localización | AMV |
| N.º partituras | 1×partitura |
| Formato | 3 pentagramas de un folio apaisado de 8 pentagramas |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|----|
| Ficha n.º | MV 4:23 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Alaláa... de Vilanova | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | iSol | | |
| Tonalidad | D | Tempo | |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 15 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | 2 pentagramas de un folio apaisado de 8 pentagramas | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|---|
| Ficha n.º | MV 4:24 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Carballeira de San Xusto | | |
| Título normalizado | Carballeira de San Xusto... | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | iSol | | |
| Tonalidad | D | Tempo | |
| Compás | 6/8. 9/8. 6/8 | N.º de compases | 8 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | 2 pentagramas de un folio apaisado de 8 pentagramas | | |

| | |
|----------------------|--|
| Observaciones | |
|----------------------|--|

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|----|
| Ficha n.º | MV 4:25 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Alborada de Rosalía de Castro | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | iSol | | |
| Tonalidad | C | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 64 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×partitura | | |
| Formato | 8 pentagramas de un folio apaisado de 10 pentagramas | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-------|
| Ficha n.º | MV 4:26 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Alalá do Cristal | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | alalá |
| Plantilla | S, 2 T, Bariton, B | | |
| Tonalidad | B b | Tempo | Lento |
| Compás | 8/4 | N.º de compases | 4 |
| Íncipit literario | Rapazas de Vilanova | | |
| Lugar y fecha comp. | 7/1925 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 1 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|--|--|
| Ficha n.º | MV 4:27 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|--|
| Título | Escena bailable | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | gaita (in B b, scritta in D), 2 V | | |
| Tonalidad | B b | Tempo | — |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 25. 16. 9. 16. 37. 28. 9. 49. 4. 25. 19 |
| Íncipit literario | — / Sale ti bon bailador / Collín a herba no prado / A señora do Cristal / — / Rapazas de Vilanova / — / — / — | | |
| Lugar y fecha comp. | 7/1925 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 2 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-------------------|
| Ficha n.º | MV 4:28 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Muiñeira | | |
| Género | coro gallego | Subgénero | |
| Plantilla | gaita (in B b, scritta in D), tamboril galego | | |
| Tonalidad | B b | Tempo | Lento. Allegretto |
| Compás | 2/4. 6/8 | N.º de compases | 84 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 3 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 5:1 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Orense | | |
| Género | música para piano | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | d. D. F | Tempo | Moderato |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|----|
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 87 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1911) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 3 p. (partitura) | | |
| Observaciones | Dedicatoria: «A la banda municipal de Orense». | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|------------|
| Ficha n.º | MV 5:2a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Sobrado | | |
| Género | música para piano | Subgénero | muiñeira |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | B b. E b | Tempo | Allegretto |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 74 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | A Coruña (1914) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 3 p. (partitura) | | |
| Observaciones | Dedicatoria: «Ó meu gran amigo Paco Selas (do penedo de Sobrado)». | | |

| | | | |
|----------------------------|----------------------------------|------------------------|------------|
| Ficha n.º | MV 5:2b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Sobrado | | |
| Género | música para piano | Subgénero | muiñeira |
| Plantilla | fl, pf, vl, vlc, cb | | |
| Tonalidad | B b. E b | Tempo | Allegretto |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 74 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×fl, 1×vl, 1×vlc, 1×cb | | |

| | |
|----------------------|---|
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (partes) |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|------------|
| Ficha n.º | MV 5:2c | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Sobrado | | |
| Género | música para piano | Subgénero | muiñeira |
| Plantilla | particella per banda | | |
| Tonalidad | D. G | Tempo | Allegretto |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 74 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×particella | | |
| Formato | Apaisado de 12 pentagramas, 4 p. (particella) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-------------|
| Ficha n.º | MV 5:3a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Ilusiones | | |
| Género | música para piano | Subgénero | vals vienés |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | A b. E. A. D. A b | Tempo | Moderato |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 335 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1916) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×pf | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 13 p. (pf), apaisado de 10 pentagramas, 9 p. (pf) | | |
| Observaciones | Dedicatoria: «A mi distinguido amigo el admirable poeta D. Primitivo R. Sanjurjo». | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-------------|
| Ficha n.º | MV 5:3b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Ilusiones | | |
| Género | música para piano | Subgénero | vals vienés |
| Plantilla | fl.picc, fl, ob, cl in E b, 4 cl, 2 a-saxofono, 2 t-saxofono, 2 bariton-saxofono, 2 tr, 2 flügelhorn, 2 cor, 2 tenor horn, 3 trb, 2 euphonium, tb, cb, triangolo, tamburino, grancassa, piatti | | |
| Tonalidad | G. E b. A b. D b. G | Tempo | Moderato |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 335 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1916) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 1×parte (2×cl2) | | |
| Formato | Apaisado de 20 pentagramas, 28 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|---|
| Ficha n.º | MV 5:4a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Suite gallega: un día n'a aldea | | |
| Título normalizado | Suite gallega: un día na aldea | | |
| Género | música para piano | Subgénero | |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | A / d / D / D.G / D | Tempo | Despacio. Un poco más movido. Tempo de alborada / Lento / Introducción: Adagio / Allegretto / — |
| Compás | 2/4 / 6/8 / C / 6/8 / 6/8 | N.º de compases | 120 / 56 / 15 / 93 / 21 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1918) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Apaisado de 12 pentagramas, 16 p. (pf) | | |
| Observaciones | Movimientos: O amanecer (Alborada) / Na hora do traballo (Canción) / Camiño do fiadeiro (Muiñeira) / Comezou o baile / Coda. Premiada no concurso organizado pola revista "A raza" de | | |

| | |
|--|--|
| | Santiago, en 1918. Dedicatoria: «Ó meu bon amigo Xacinto Prieto, en proba do apego que lle gardo». |
|--|--|

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|---|
| Ficha n.º | MV 5:4b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Suite gallega: un día n'a aldea | | |
| Título normalizado | Suite gallega: un día na aldea | | |
| Género | música para piano | Subgénero | |
| Plantilla | fl, cl in B b, pf, 2 vl, cb | | |
| Tonalidad | A / d / D / D.G / D | Tempo | Despacio. Un poco más movido. Tempo de alborada / Lento / Introducción: Adagio / Allegretto / — |
| Compás | 2/4 / 6/8 / C / 6/8 / 6/8 | N.º de compases | 120 / 56 / 15 / 93 / 21 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | | | |
| N.º partituras | | | |
| Formato | | | |
| Observaciones | Movimientos: O amanecer (Alborada) / Na hora do traballo (Canción) / Camiño do fiadeiro (Muiñeira) / Comezou o baile / Coda | | |

| | | | |
|---------------------------|----------------------------------|------------------------|---|
| Ficha n.º | MV 5:4c | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Suite gallega: un día n'a aldea | | |
| Título normalizado | Suite gallega: un día na aldea | | |
| Género | música para piano | Subgénero | |
| Plantilla | fl, cl in B b, pf, vl, vlc, cb | | |
| Tonalidad | A / d / D / D.G / D | Tempo | Despacio. Un poco más movido. Tempo de alborada / Lento / Introducción: Adagio / Allegretto / — |
| Compás | 2/4 / 6/8 / C / 6/8 / 6/8 | N.º de compases | 120 / 56 / 15 / 93 / 21 |

| | |
|----------------------------|---|
| Íncipit literario | |
| Lugar y fecha comp. | |
| Localización | |
| N.º partituras | |
| Formato | |
| Observaciones | Movimientos: O amanecer (Alborada) / Na hora do traballo (Canción) / Camiño do fiadeiro (Muiñeira) / Comezou o baile / Coda |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|---|
| Ficha n.º | MV 5:4d | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Suite gallega: un día n'a aldea | | |
| Título normalizado | Suite gallega: un día na aldea | | |
| Género | música para piano | Subgénero | |
| Plantilla | fl, ob, cl in B b, fag, 2 cor, tr in B b, 2 trb, tamburino, grancassa, piatti, 3 vl, vlc, cb | | |
| Tonalidad | A / d / D / D.G / D | Tempo | Despacio. Un poco más movido. Tempo de alborada / Lento / Introducción: Adagio / Allegretto / — |
| Compás | 2/4 / 6/8 / C / 6/8 / 6/8 | N.º de compases | 120 / 56 / 15 / 93 / 21 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×parte (3×vl1, 2×vl2) | | |
| Formato | Vertical de 10 pentagramas, 3-5 p. (partes), apaisado de 10 pentagramas, 2 p. (cor, grancassa e piatti, tamburino) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 5:5a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Zaera | | |
| Género | música para piano | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | pf | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-----|
| Tonalidad | d. D. | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 164 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1918) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 5 p. (pf) | | |
| Observaciones | Dedicatoria: «A mi íntimo amigo, Dalmiro G. Zaera». | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 5:5b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Zaera | | |
| Género | música para piano | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | fl, ob, cl in E b, 6 cl, 2 a-saxofono, 2 t-saxofono, bariton-saxofono, 2 tr, 2 flügelhorn, 2 cor, 3 trb, euphonium, tb, grancassa, piatti | | |
| Tonalidad | b b. B b | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 138 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1918) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partes (2×cl1, 2×cl2) | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|----------------------------------|------------------------|------------|
| Ficha n.º | MV 5:6a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Conchita | | |
| Género | música para piano | Subgénero | foxtrot |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | D.A.G | Tempo | Allegretto |
| Compás | C | N.º de compases | 45 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1923?) | | |
| Localización | AMV | | |

| | |
|-----------------------|---------------------------------------|
| N.º partituras | 1×pf |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 3 p. (pf) |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|------------|
| Ficha n.º | MV 5:6b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Conchita | | |
| Género | música para piano | Subgénero | foxtrot |
| Plantilla | fl, cl in B b, pf, vl, vlc, cb | | |
| Tonalidad | D.A.G | Tempo | Allegretto |
| Compás | 4/4 | N.º de compases | 53 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×fl, 1×cl, 1×vl, 1×vlc, 1×cb | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|------------|
| Ficha n.º | MV 5:7a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | A Montañesa | | |
| Género | música para piano | Subgénero | muiñeira |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | E b. A b. D b. A b. E b | Tempo | Allegretto |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 207 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1924) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 7 p. (pf) | | |
| Observaciones | Primera edición pf-cond por Peña Morell, ca. 1924. Premiada en el concurso de "A festa da Lingua Galega", celebrado en Santiago en Julio de 1924. Dedicatoria: «A D. José González, distinguido crítico musical». | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|------------|
| Ficha n.º | MV 5:7b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | A Montañesa | | |
| Género | música para piano | Subgénero | muiñeira |
| Plantilla | fl, ob, 2 cl in B b, 2 cor, 2 tr in B b, trb, 3 vl, vlc, cb, triángolo, tamburino, grancassa, piatti | | |
| Tonalidad | E. A. D. A. E | Tempo | Allegretto |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 207 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1924) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partes (3×vl1, 2×vl2) | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 2 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---------------------------------------|------------------------|-------------------|
| Ficha n.º | MV 5:8a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Recordos | | |
| Género | música para piano | Subgénero | muiñeira |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | D. G. D | Tempo | Lento. Allegretto |
| Compás | C. 6/8 | N.º de compases | 100 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1924) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 5 p. (pf) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|--|--|
| Ficha n.º | MV 5:8b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-------------------|
| Título | Recordos | | |
| Género | música para piano | Subgénero | muiñeira |
| Plantilla | fl, ob, 2 cl in B b, fag, 2 cor, 2 tr, 2 trb, tamburino, grancassa, piatti, 2 vl, vla, vlc, cb | | |
| Tonalidad | D. G. D | Tempo | Lento. Allegretto |
| Compás | C. 6/8 | N.º de compases | 100 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1924) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×parte (3×vl1) | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 3 p. (partes), apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (vla) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 5:9a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Partagás | | |
| Género | música para piano | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | g. G | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 184 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1928) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 5 p. (pf) | | |
| Observaciones | Primera edición pf-cond por Peña Morell, Casa Martín, La Habana, ca. 1928. | | |

| | | | |
|-------------------------|--|------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 5:9b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Partagás | | |
| Género | música para piano | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | fl, ob, 2 cl, 2 a-saxofono, tr, 2 trb, tamburino, grancassa, piatti, 2 vl, vlc, cb | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-----|
| Tonalidad | g. G | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 184 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×parte (3×vl2) | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 3 p. (partes), apaisado de 12 pentagramas, 2 p. (a-saxofono) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---------------------------------------|------------------------|--|
| Ficha n.º | MV 5:10a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Sarita | | |
| Género | música para piano | Subgénero | vals |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | g. G | Tempo | Lento. Animado. Tempo primo. Animado |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 144 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1931) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 5 p. (pf) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|--------------------------|----------------------------------|------------------------|---------------------------------|
| Ficha n.º | MV 5:10b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Sarita | | |
| Género | música para piano | Subgénero | vals |
| Plantilla | vl, pf | | |
| Tonalidad | g. G | Tempo | Lento. Movido. Lento. Movido |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 144 |
| Íncipit literario | | | |

| | |
|----------------------------|---------------------------------------|
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1931) |
| Localización | AMV |
| N.º partituras | 1×vl |
| Formato | Apaisado de 12 pentagramas, 1 p. (vl) |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|---------------------------------------|------------------------|-----|
| Ficha n.º | MV 5:11a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Danzón | | |
| Género | música para piano | Subgénero | |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | g. G | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 123 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1/1932) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 4 p. (pf) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-----|
| Ficha n.º | MV 5:11b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Danzón | | |
| Género | música para piano | Subgénero | |
| Plantilla | fl, 2 cl in B b, a-saxofono, 2 tr, 2 trb, pf, 2 vl, cb | | |
| Tonalidad | g. G | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 123 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partes (2×vl1) | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---------------------------------------|------------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 5:12a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Pontevedra | | |
| Género | música para piano | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | G. g. G | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 230 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1934) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 6 p. (pf) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 5:12b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Pontevedra | | |
| Género | música para piano | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | a-saxofono, 2 tr in C, vl, pf | | |
| Tonalidad | G. g. G | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 230 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partes | | |
| Formato | Vertical de 20 pentagramas, 3 p. (pf), apaisado de 10 pentagramas, 3 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|--|--|
| Ficha n.º | MV 5:13a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-----------|
| Título | ¡¡Ra...!! Pasodoble festivo | | |
| Género | música para piano | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | G. g. G | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 154 |
| Íncipit literario | Ouro, plata, galos, quen merca potes furados, vide pr'acá | | |
| Lugar y fecha comp. | 1934 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 4 p. (pf) | | |
| Observaciones | La parte del pf incluye letra. Dedicatoria: «A la gran cofradía "Chaparro" Maestra en Larpeiradas». | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 5:13b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | ¡¡Ra...!! Pasodoble festivo | | |
| Género | música para piano | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | vl, a-saxofono, pf | | |
| Tonalidad | G. g. G | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 154 |
| Íncipit literario | Ouro, plata, galos, quen merca potes furados, vide pr'acá | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×parte | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 2 p. (pf) y 1 p. (vl, a-saxofono) | | |
| Observaciones | La parte del pf incluye letra. | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|------------------------|-------------------|
| Ficha n.º | MV 5:14a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Auria Bella | | |
| Género | música para piano | Subgénero | muiñeira |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | d. D. G. g. G. D | Tempo | Lento. Allegretto |
| Compás | 2/4. 6/8 | N.º de compases | 207 |

| | |
|----------------------------|---|
| Íncipit literario | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1935) |
| Localización | AMV |
| N.º partituras | 1×pf |
| Formato | Vertical de 10 pentagramas, 10 p. (pf) |
| Observaciones | Premiada no II Certame do Traballo de Galicia, celebrado no Ferrol en 1935. |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-------------------|
| Ficha n.º | MV 5:14b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Auria Bella | | |
| Género | música para piano | Subgénero | muiñeira |
| Plantilla | fl, 2 ob, 2 cl in B b, bariton-saxofono, 3 cor, tr in C, 3 trb, 2 vl, vlc, cb, tamburino, grancassa, piatti | | |
| Tonalidad | d. D. G. g. G. D | Tempo | Lento. Allegretto |
| Compás | 2/4. 6/8 | N.º de compases | 149 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1935) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×parte (2×vl1, 2×vl2) | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 2 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|----------------------------------|------------------------|---|
| Ficha n.º | MV 5:15a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | María de los Ángeles | | |
| Género | música para piano | Subgénero | vals |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | g. G | Tempo | Lento. Movido. Tempo primo. Con mucha expresión |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 134 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1938) | | |
| Localización | AMV | | |

| | |
|-----------------------|---|
| N.º partituras | 1×pf |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 8 p. (pf) |
| Observaciones | Dedicatoria: «A mi distinguida alumna María de los Ángeles Martín». |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|--|
| Ficha n.º | MV 5:15b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | María de los Ángeles | | |
| Género | música para piano | Subgénero | vals |
| Plantilla | 2 a-saxofono, t-saxofono, tr in C, pf, 2 vl, cb, batt | | |
| Tonalidad | g. G | Tempo | Lento. Movido. Tempo primo. Con mucha expresión |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 134 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1938) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×parte (2×cb) | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (partes), vertical de 10 pentagramas, 1 p. (cb) | | |
| Observaciones | Dedicatoria: «A mi distinguida alumna María de los Ángeles Martín». | | |

| | | | |
|----------------------------|----------------------------------|------------------------|------------------------------------|
| Ficha n.º | MV 5:16a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Serranía | | |
| Género | música para piano | Subgénero | |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | g. B b. G | Tempo | Lento. Allegretto. Fandanguillo |
| Compás | 3/4. 3/8. 3/4 | N.º de compases | 154 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1942) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |

| | |
|----------------------|---------------------------------------|
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 5 p. (pf) |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|------------------------------------|
| Ficha n.º | MV 5:16b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Serranía | | |
| Género | música para piano | Subgénero | |
| Plantilla | a-saxofono, t-saxofono, tr in C, pf, vl, cb | | |
| Tonalidad | g. B b. G | Tempo | Lento. Allegretto. Fandanguillo |
| Compás | 3/4. 3/8. 3/4 | N.º de compases | 154 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×parte (2×tr in C) | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 2 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--------------------------------------|------------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 5:17a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Espinás y rosas | | |
| Género | música para piano | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | g. B b. g. G | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 146 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1943) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 5 p. (pf) | | |
| Observaciones | | | |

| | |
|------------------|----------|
| Ficha n.º | MV 5:17b |
|------------------|----------|

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-----------|
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Espinass y rosas | | |
| Género | música para piano | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cl in E b, 4 cl, 1 b-cl, s-saxofono, 2 a-saxofono, t-saxofono, 2 tr, 2 flügelhorn, 2 cor, 2 tenor horn, 3 trb, b-trb, 2 t-tb, 2 bariton, 2 euphonium, cb, timp, tamburino, grancassa, piatti | | |
| Tonalidad | g. B b. g. G | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 146 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 1×parte (2×cl2 e cl3, 2×cb) | | |
| Formato | Vertical de 25 pentagramas, 14 p. y portada (partitura), apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 5:17c | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Espinass y rosas | | |
| Género | música para piano | Subgénero | pasodoble |
| Plantilla | 2 a-saxofono, tr in C, 2 vl, pf | | |
| Tonalidad | g. B b. g. G | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 146 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×parte | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 2 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|--|--|
| Ficha n.º | MV 5:18a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Gref-Popeye | | |

| | | | |
|----------------------------|--------------------------------------|------------------------|--------|
| Género | música para piano | Subgénero | marcha |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | A.D | Tempo | |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 76 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1944) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 3 p. (pf) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|--------|
| Ficha n.º | MV 5:18b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Gref-Popeye | | |
| Género | música para piano | Subgénero | marcha |
| Plantilla | vl, a-saxofono, tr, pf | | |
| Tonalidad | A.D | Tempo | |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 76 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×parte | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 1 p. (partes), vertical de 12 pentagramas, 1 p. (vl), vertical de 10 pentagramas, 1 p. (vl, a-saxofono) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|---------------------------------------|------------------------|--------|
| Ficha n.º | MV 5:18c | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Gref-Popeye | | |
| Género | música para piano | Subgénero | marcha |
| Plantilla | a-saxofono, t-saxofono, 2 tr, trb, pf | | |
| Tonalidad | C.F | Tempo | |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 76 |

| | |
|----------------------------|--|
| Íncipit literario | |
| Lugar y fecha comp. | |
| Localización | AMV |
| N.º partituras | 1×parte |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 1 p. (partes, sin pf) |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|---------------------------------------|------------------------|---------------|
| Ficha n.º | MV 5:19a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Vals X | | |
| Género | música para piano | Subgénero | vals |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | e. E | Tempo | Lento. Movido |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 75 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1944) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 2 p. (pf) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|---------------|
| Ficha n.º | MV 5:19b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Vals X | | |
| Género | música para piano | Subgénero | vals |
| Plantilla | vl, a-saxofono, tr in C, cb, pf | | |
| Tonalidad | e. E | Tempo | Lento. Movido |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 75 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1944) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×parte | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 1 p. (partes) | | |

| | |
|----------------------|--|
| Observaciones | |
|----------------------|--|

| | | | |
|----------------------------|---------------------------------------|------------------------|-------|
| Ficha n.º | MV 5:20a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Peixe | | |
| Género | música para piano | Subgénero | galop |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | G. C | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 82 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (3/1947) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Apaisado de 12 pentagramas, 2 p. (pf) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-------|
| Ficha n.º | MV 5:20b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Peixe | | |
| Género | música para piano | Subgénero | galop |
| Plantilla | a-saxofono, t-saxofono, tr in B b, trb, pf, cb | | |
| Tonalidad | E b. A b | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 82 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (3/1947) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×parte | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (partes, sin pf) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|--|--|
| Ficha n.º | MV 5:21 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |

| | | | |
|----------------------------|--------------------------------------|------------------------|-------|
| Título | Circo | | |
| Género | música para piano | Subgénero | galop |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | F. f. F. B b | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 70 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | 1/4/1950 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 2 p. (pf) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|--|
| Ficha n.º | MV 5:22a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Suite gallega D'a terra meiga | | |
| Título normalizado | Suite gallega Da terra meiga | | |
| Género | música para piano | Subgénero | |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | G.g.G / g.E b.g / d.D.F.D | Tempo | Andantino. Andante movido. Poco menos. Un poco más. Poco menos. Larghetto. Allegretto / Lento. Un poco más movido. Tempo primo / Andante. Movido y enérgico. Muiñeira: Allegretto. Gracioso. Rítmico y festivo |
| Compás | 2/4. 4/4. 3/4 / 6/8. 3/4. 6/8 / 2/4. 6/8 | N.º de compases | 230 / 89 / 170 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1951) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 25 p. (pf), apaisado de 10 pentagramas, 22 p. (pf), | | |
| Observaciones | Movimientos: Paisaxe / Ante un vello cruceiro!... (Meditación) / Algueirada (Muiñeira) | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|--|
| Ficha n.º | MV 5:22b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Suite gallega D'a terra meiga | | |
| Título normalizado | Suite gallega Da terra meiga | | |
| Género | música para piano | Subgénero | |
| Plantilla | 2 fl, ob, 2 cl in B b, 2 fag, 2 cor, 2 tr in C, 3 trb, tb, timp, tamburino, grancassa, piatti, 3 vl, vla, vlc, cb | | |
| Tonalidad | G.g.G / g.E b.g / d.D.F.D | Tempo | Andantino. Andante movido. Poco menos. Un poco más. Poco menos. Larghetto. Allegretto / Lento. Un poco más movido. Tempo primo / Andante. Movido y enérgico. Muiñeira: Allegretto. Gracioso. Rítmico y festivo |
| Compás | 2/4. 4/4. 3/4 / 6/8. 3/4. 6/8 / 2/4. 6/8 | N.º de compases | 230 / 89 / 170 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×parte | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 3-7 p. (partes) | | |
| Observaciones | Movimientos: Paisaxe / Ante un vello cruceiro!... (Meditación) / Algueirada (Muiñeira). Se conservan dos juegos completos de partes, cada uno con una única copia por instrumento. | | |

| | | | |
|--------------------------|----------------------------------|------------------------|-------|
| Ficha n.º | MV 5:23 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Loña | | |
| Género | música para piano | Subgénero | galop |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | A b | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 54 |
| Íncipit literario | | | |

| | |
|----------------------------|---------------------------------------|
| Lugar y fecha comp. | 7/4/1952 |
| Localización | AMV |
| N.º partituras | 1×pf |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (pf) |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|---------------------------------------|------------------------|---------------------|
| Ficha n.º | MV 5:24 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Caricatura | | |
| Género | música para piano | Subgénero | |
| Plantilla | pf | | |
| Tonalidad | B b / G / G | Tempo | — / Muy marcado / — |
| Compás | 3/4 / C / C / | N.º de compases | 16 / 14 / 16 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf | | |
| Formato | Apaisado de 16 pentagramas, 1 p. (pf) | | |
| Observaciones | Movimientos: Java / Marcha / Slow | | |

| | | | |
|---------------------------|--|------------------|---|
| Ficha n.º | MV 6:1a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | ¡¡Alaláa!! Poutpourri sobre motivos gallegos | | |
| Título normalizado | Alalá! Poutpourri sobre motivos gallegos | | |
| Género | canciones | Subgénero | popurrí |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | E b | Tempo | Allegretto. Largo. Tiempo de jota. Tiempo de alborada. Largo. Adagio. Andante. Adagio. Tiempo de jota. Allegretto |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-----|
| Compás | 6/8. 9/8. 6/8. 3/4. 2/4. C. 6/8. C. 3/4. C. 3/4. 6/8 | N.º de compases | 171 |
| Íncipit literario | Si queres q'eu vai e veña | | |
| Lugar y fecha comp. | 1916 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×pf e V | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 11 p. (pf e V) | | |
| Observaciones | Dedicatoria: «A la notable canzonetista de aires regionales Elvira Ferrero». | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|---|
| Ficha n.º | MV 6:1b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | ¡¡Alaláa!! Poutpourri sobre motivos gallegos | | |
| Título normalizado | Alalá! Poutpourri sobre motivos gallegos | | |
| Género | canciones | Subgénero | popurrí |
| Plantilla | V, fl, cl in B b, pf, 2 vl | | |
| Tonalidad | E b | Tempo | Allegretto. Largo. Tiempo de jota. Tiempo de alborada. Largo. Adagio. Andante. Adagio. Tiempo de jota. Allegretto |
| Compás | 6/8. 9/8. 6/8. 3/4. 2/4. C. 6/8. C. 3/4. C. 3/4. 6/8 | N.º de compases | 171 |
| Íncipit literario | Si queres q'eu vai e veña | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×parte | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|--|--|
| Ficha n.º | MV 6:2 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Airiños da terra | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|---|
| Género | canciones | Subgénero | popurrí sobre cantos gallegos |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | E b | Tempo | Foliada de Pousadela: Tiempo de jota. Largo. Moderato. Despacio. Jota. Largo. Moderato. Alalá de Pontevedra: Largo. Allegretto. Largo. Allegretto. Largo. Andante. Largo. Andante. Largo. Jota. |
| Compás | 3/4. 6/8. 2/4. 6/8. 2/4. 6/8. 3/4. 2/4. 6/8. 3/8. 6/8. 3/8. 6/8. 3/8. 6/8. 3/8. 6/8. 3/8. 3/8. 3/4 | N.º de compases | 201 |
| Íncipit literario | Vexo Vigo, vexo Vigo, tamén vexo Redondela | | |
| Lugar y fecha comp. | 4/4/1917 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 9 p. (partitura) | | |
| Observaciones | Dedicatoria: «Para la mejor de las canzonetistas de aires regionales Elvira Ferrero». | | |

| | | | |
|----------------------------|---------------------------------------|------------------------|----------------------------|
| Ficha n.º | MV 6:3 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Enrique Zas, letra | | |
| Título | Quero morrer!... | | |
| Título normalizado | Quero morrer...! | | |
| Género | canciones | Subgénero | romanza |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | a. A | Tempo | Lento. Allegretto moderato |
| Compás | 3/4. 2/4 | N.º de compases | 83 |
| Íncipit literario | Quero morrer, qu'a vida é un tormento | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1927) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | | | |

| | |
|----------------------|---|
| Formato | |
| Observaciones | Primera edición anónima; un bifolio de 4 sistemas por página. |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|--------------------------------|
| Ficha n.º | MV 6:4a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Carriña Prieto Rouco, letra | | |
| Título | ¡Que tarde tan meiga! | | |
| Título normalizado | Que tarde tan meiga! | | |
| Género | canciones | Subgénero | |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | G. g. G | Tempo | Moderato. Allegretto. Lento |
| Compás | 2/4. 3/4. 2/4. 6/8. 2/4 | N.º de compases | 125 |
| Íncipit literario | Cab'un río que pasa amoroso lambendo nas herbas | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1930) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Vertical de 10 pentagramas, 12 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|--------------------------------|
| Ficha n.º | MV 6:4b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Carriña Prieto Rouco, letra | | |
| Título | ¡Que tarde tan meiga! | | |
| Título normalizado | Que tarde tan meiga! | | |
| Género | canciones | Subgénero | |
| Plantilla | V, 2 vl, pf | | |
| Tonalidad | G. g. G | Tempo | Moderato. Allegretto. Lento |
| Compás | 2/4. 3/4. 2/4. 6/8. 2/4 | N.º de compases | 125 |
| Íncipit literario | Cab'un río que pasa amoroso lambendo nas herbas | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1930) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 1×parte (vl2 incompleto) | | |

| | |
|----------------------|--|
| Formato | Vertical de 10 pentagramas, 11 p. (partitura), vertical de 12 pentagramas, 3 p. (partes) |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|--------|
| Ficha n.º | MV 6:5 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Manuel Curros Enríquez, letra | | |
| Título | Desengano | | |
| Género | canciones | Subgénero | balada |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | G. g. G | Tempo | Lento |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 122 |
| Íncipit literario | Primeiro desengano do noso amor primeiro | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1934) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×partitura | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 8 p. (partitura), vertical de 12 pentagramas, 6 p. (partitura) | | |
| Observaciones | Laureada co "Premio Montes" no Concurso do Día de Galicia, celebrado en Pontevedra en 1934. | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-------------------------------|
| Ficha n.º | MV 6:6 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Eduardo Blanco Amor, letra | | |
| Título | ¡Cantan os galos...! | | |
| Título normalizado | Cantan os galos...! | | |
| Género | canciones | Subgénero | canción de albada |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | G. g. G | Tempo | Lento. Allegretto. Andante |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 112 |
| Íncipit literario | Cantan os galos pra o día, ¡meu amor! | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1937) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 6 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 6:7 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Manuel Murguía, letra | | |
| Título | Nena d'as soledades | | |
| Título normalizado | Nena das soledades | | |
| Género | canciones | Subgénero | balada |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | g | Tempo | Andantino |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 19 |
| Íncipit literario | Nena d'as soledades, ¿de qué te doies? | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1951?) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | | | |
| Formato | | | |
| Observaciones | Se conserva únicamente la primera edición. | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|--|
| Ficha n.º | MV 6:8 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | José Fariña Jamardo, letra | | |
| Título | Carballiño | | |
| Género | canciones | Subgénero | |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | A b. E b. A b | Tempo | Andantino. Tranquilo. Más movido. Pastoril |
| Compás | 2/4. 3/4. 2/4 | N.º de compases | 61 |
| Íncipit literario | Na montaña e no Ribeiro | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (8/1952) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 1×V | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 5 p. (partitura), apaisado de 8 pentagramas, 2 p. (V) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|------------------|--------|--|--|
| Ficha n.º | MV 6:9 | | |
|------------------|--------|--|--|

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|---------|
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Alfonso Gayoso Frías, letra | | |
| Título | Eu xa non durmo sen verte | | |
| Género | canciones | Subgénero | |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | f. F | Tempo | Andante |
| Compás | 3/4. 2/4 | N.º de compases | 71 |
| Íncipit literario | Cando volto coa noite dos meus mesteres | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1959) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 1×V | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 5 p. (partitura), apaisado de 8 pentagramas, 2 p. (V) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|--|
| Ficha n.º | MV 6:10a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Avelino Díaz, letra | | |
| Título | Gratitude | | |
| Género | canciones | Subgénero | |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | A b. F | Tempo | Allegretto tranquilo. Lento. Allegretto tranquilo |
| Compás | 2/4. 6/8. 2/4 | N.º de compases | 111 |
| Íncipit literario | Un probe ratiño no monte vivía | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1959?) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 6 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|--|--|
| Ficha n.º | MV 6:10b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Avelino Díaz, letra | | |
| Título | Gratitude | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|--|
| Género | canciones | Subgénero | |
| Plantilla | 2 cl in B b, 2 a-saxofono, t-saxofono, bariton-saxofono, 2 tr in C, trb, tamburino, grancassa, piatti, V, 2 vl, cb | | |
| Tonalidad | A b. F | Tempo | Allegretto tranquilo. Lento. Allegretto tranquilo |
| Compás | 2/4. 6/8. 2/4 | N.º de compases | 111 |
| Íncipit literario | Un probe ratiño no monte vivía | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×parte | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 2 p. (partes), apaisado de 8 pentagramas, 2 p. (V) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|--|
| Ficha n.º | MV 6:10c | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Avelino Díaz, letra | | |
| Título | Gratitude | | |
| Género | canciones | Subgénero | |
| Plantilla | 2 cl in B b, 2 a-saxofono, 2 t-saxofono, bariton-saxofono, 2 tr in B b, 3 trb, tamburino, grancassa, piatti, V, 2 vl, cb | | |
| Tonalidad | A b. F | Tempo | Allegretto tranquilo. Lento. Allegretto tranquilo |
| Compás | 2/4. 6/8. 2/4 | N.º de compases | 111 |
| Íncipit literario | Un probe ratiño no monte vivía | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×parte | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 2 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|------------------|--|
| Ficha n.º | MV 6:11 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Alfonso Gayoso Frías, letra | | |
| Título | Amor dondiño | | |
| Género | canciones | Subgénero | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|--|
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | A b. c. A b. F. A b | Tempo | Andantino. Poco movido. Pastoril tranquilo. Andante. Poco movido |
| Compás | C. 3/4. C. 2/4. C. 2/4. 6/8. C. 2/4. C | N.º de compases | 88 |
| Íncipit literario | Se a Sampaio foras hoxe | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1966) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 1×V | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 6 p. (partitura), apaisado de 10 pentagramas, 2 p. (V) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|-------|
| Ficha n.º | MV 6:12 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Matilde Llòria, letra | | |
| Título | Oferenda | | |
| Género | canciones | Subgénero | |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | g. G | Tempo | Lento |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 46 |
| Íncipit literario | Nunha caixiña gardei a voz | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1966) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 1×V | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 4 p. (partitura), apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (V) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|---------------------------|----------------------------------|------------------|--|
| Ficha n.º | MV 6:13 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Matilde Llòria, letra | | |
| Título | ¿Quen? | | |
| Título normalizado | Quen? | | |
| Género | canciones | Subgénero | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|----------------------|
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | F | Tempo | Allegretto tranquilo |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 60 |
| Íncipit literario | Quen encende canciós no meu peito? | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1966) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 1×V | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 5 p. (partitura), apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (V) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|-----------|
| Ficha n.º | MV 6:14 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Manuel Díaz, letra | | |
| Título | Encomenda | | |
| Género | canciones | Subgénero | doóra |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | g. G | Tempo | Andantino |
| Compás | C. 12/8 | N.º de compases | 35 |
| Íncipit literario | Acocha, miña nai, no teu regazo | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1967) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 1×V | | |
| Formato | Apaisado de 12 pentagramas, 3 p. (partitura), apaisado de 8 pentagramas, 1 p. (V) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|--------------------------|----------------------------------|------------------------|-----------------|
| Ficha n.º | MV 6:15 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Antonio F. García, letra | | |
| Título | O neno na cuna | | |
| Género | canciones | Subgénero | canción de cuna |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | g. G | Tempo | Tranquilo |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 39 |
| Íncipit literario | Déitate neno, non abras os ollos | | |

| | |
|----------------------------|--|
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1974) |
| Localización | AMV |
| N.º partituras | 1×partitura |
| Formato | Apaisado de 12 pentagramas, 2 p. (partitura) |
| Observaciones | Dedicatoria: «Para o Jorgiño». |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|----------|
| Ficha n.º | MV 6:101 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | E. Neira, letra | | |
| Título | La flor del kilombo | | |
| Género | canciones | Subgénero | |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | a. A | Tempo | Moderato |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 37 |
| Íncipit literario | Anteayer me he casado | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1917) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 3 p. (partitura) | | |
| Observaciones | Dedicatoria: «Para la monísima Flory». | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|----------|
| Ficha n.º | MV 6:102 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Primitivo R. Sanjurjo, letra | | |
| Título | La sinrazón de Pierrot | | |
| Género | canciones | Subgénero | serenata |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | D | Tempo | Moderato |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 40 |
| Íncipit literario | Estoy buscando la flor | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1923) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 12 pentagramas, 3 p. (partitura), apaisado de 10 pentagramas, 4 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|----------|
| Ficha n.º | MV 6:103 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Antonio García, letra | | |
| Título | Se ve y no se toca | | |
| Género | canciones | Subgénero | |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | E b | Tempo | Moderato |
| Compás | C | N.º de compases | 38 |
| Íncipit literario | Letra perdida | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1923) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 3 p. (partitura) | | |
| Observaciones | La letra de la canción se ha perdido. | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|------------|
| Ficha n.º | MV 6:104 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Antonio García Nóvoa, letra | | |
| Título | La alborada | | |
| Género | canciones | Subgénero | |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | F | Tempo | Allegretto |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 46 |
| Íncipit literario | El campo se viste de alegres colores | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1923) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 3 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|--|--|
| Ficha n.º | MV 6:105 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Antonio García Nóvoa, letra | | |
| Título | Mentira de amor | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|----------|
| Género | canciones | Subgénero | |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | E | Tempo | Moderato |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 37 |
| Íncipit literario | Con el fuego de tus ojos | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 3 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|----------|
| Ficha n.º | MV 6:106 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | José Álvarez Núñez, letra | | |
| Título | Flor de pasión | | |
| Género | canciones | Subgénero | |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | b. B | Tempo | Moderato |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 42 |
| Íncipit literario | Fue mujercita a los pocos años | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1926) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 3 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|--------------------------|----------------------------------|------------------------|--------|
| Ficha n.º | MV 6:107 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | José Álvarez Núñez, letra | | |
| Título | Las gachís | | |
| Género | canciones | Subgénero | chotis |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | D. G | Tempo | |
| Compás | C | N.º de compases | 41 |
| Íncipit literario | Soy madrileña, soy retrechera | | |

| | |
|----------------------------|--|
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1927) |
| Localización | AMV |
| N.º partituras | 1×partitura |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 4 p. (partitura) |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|---------|
| Ficha n.º | MV 6:108 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Eduardo Agüero, letra | | |
| Título | Bella mujer | | |
| Género | canciones | Subgénero | criolla |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | f. F | Tempo | |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 55 |
| Íncipit literario | Mujer que llevas en tu belleza | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1932) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 4 p. (partitura) | | |
| Observaciones | Dedicatoria: «Para mi gran amigo Antonio Ulloa». | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|------------|
| Ficha n.º | MV 6:109 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Eduardo Agüero, letra | | |
| Título | Recuerdo triste | | |
| Género | canciones | Subgénero | criolla |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | A b | Tempo | Allegretto |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 47 |
| Íncipit literario | Sobre la tumba de mi tristeza | | |
| Lugar y fecha comp. | La Habana (1932) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×partitura, 1×V | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 3 p. (partitura), vertical de 12 pentagramas, 4 p. (partitura), vertical de 12 pentagramas, 1 p. (V) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|------------|
| Ficha n.º | MV 6:110 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Antonio García, letra | | |
| Título | Mariposa | | |
| Género | canciones | Subgénero | |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | G. g. G | Tempo | Allegretto |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 62 |
| Íncipit literario | Mariposa de bellos colores | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1942) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 3 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|--------------|
| Ficha n.º | MV 6:111 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Antonio Fandiño, letra | | |
| Título | Brisas gauchas | | |
| Género | canciones | Subgénero | vals criollo |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | d. D | Tempo | |
| Compás | 3/4 | N.º de compases | 84 |
| Íncipit literario | Somos las Brisas Gauchas | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1942) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 3 p. (partitura), apaisado de 8 pentagramas, 2 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|--|--|
| Ficha n.º | MV 6:112a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Antonio Fandiño, letra | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|----|
| Título | Cubana ideal | | |
| Género | canciones | Subgénero | |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | e. E | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 58 |
| Íncipit literario | Mi mulata es muy ansiosa | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1943) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 2×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 3 p. (partitura), vertical de 9 pentagramas, 2 p. (partitura) | | |
| Observaciones | Subtítulo: Son-rumba. | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|----|
| Ficha n.º | MV 6:112b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Antonio Fandiño, letra | | |
| Título | Cubana ideal | | |
| Género | canciones | Subgénero | |
| Plantilla | V, tr in C, a-saxofono, pf, vl | | |
| Tonalidad | e. E | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 58 |
| Íncipit literario | Mi mulata es muy ansiosa | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1943) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×tr in C, 1×a-saxofono, 2×vl | | |
| Formato | Apaisado de 8 pentagramas, 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | Subtítulo: Son-rumba. | | |

| | | | |
|-------------------------|----------------------------------|------------------------|----------|
| Ficha n.º | MV 6:113a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Ricardo Romero Valverde, letra | | |
| Título | Aguas risueñas | | |
| Género | canciones | Subgénero | |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | F. B b | Tempo | Moderato |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 37 |

| | |
|----------------------------|--|
| Íncipit literario | Una tarde serena la vi cuando al Miño se vino a bañar |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1965) |
| Localización | AMV |
| N.º partituras | 2×partitura, 1×V |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 4 p. (partitura), vertical de 12 pentagramas, 4 p. (partitura), apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (V) |
| Observaciones | Subtítulo: Vals-serenata. |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|----------|
| Ficha n.º | MV 6:113b | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | Ricardo Romero Valverde, letra | | |
| Título | Aguas risueñas | | |
| Género | canciones | Subgénero | |
| Plantilla | 2 cl in B b, 2 a-saxofono, t-saxofono, bariton-saxofono, 2 tr in C, 2 trb, tamburino, grancassa, piatti, V, 2 vl, cb | | |
| Tonalidad | F. B b | Tempo | Moderato |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 37 |
| Íncipit literario | Una tarde serena la vi cuando al Miño se vino a bañar | | |
| Lugar y fecha comp. | Ourense (1965) | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×parte | | |
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | Subtítulo: Vals-serenata. | | |

| | | | |
|----------------------------|---|------------------------|---------|
| Ficha n.º | MV 7:1 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Himno del 2.º batallón de Zaragoza n.º 30 | | |
| Género | obra diversa | Subgénero | |
| Plantilla | 2 V, pf | | |
| Tonalidad | F. A b. C | Tempo | Marcial |
| Compás | 6/8 | N.º de compases | 85 |
| Íncipit literario | Batallón invicto de límpida historia | | |
| Lugar y fecha comp. | 8/1939 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |

| | |
|----------------------|--|
| Formato | Apaisado de 10 pentagramas, 4 p. (partitura) |
| Observaciones | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|----|
| Ficha n.º | MV 7:2 | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Gavota | | |
| Género | obra diversa | Subgénero | |
| Plantilla | vl, pf | | |
| Tonalidad | A.D.A | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 56 |
| Íncipit literario | | | |
| Lugar y fecha comp. | 11/1948 | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura, 1×vl | | |
| Formato | Vertical de 9 pentagramas, 5 p. (partitura), vertical de 11 pentagramas, 1 p. (vl) | | |
| Observaciones | Dedicatoria: «Para Toñito y Monchiño». | | |

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|----|
| Ficha n.º | MV 7:3a | | |
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Gluty | | |
| Género | obra diversa | Subgénero | |
| Plantilla | V, pf | | |
| Tonalidad | C | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 82 |
| Íncipit literario | Las estrellitas del cielo se han puesto todas de acuerdo | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×partitura | | |
| Formato | Apaisado de 12 pentagramas, 1 p. (partitura) | | |
| Observaciones | | | |

| | | | |
|------------------|---------|--|--|
| Ficha n.º | MV 7:3b | | |
|------------------|---------|--|--|

| | | | |
|----------------------------|--|------------------------|----|
| Autor | Fernández Vide, José (1893-1981) | | |
| Autor secundario | | | |
| Título | Gluty | | |
| Género | obra diversa | Subgénero | |
| Plantilla | 2 a-saxofono, t-saxofono, 2 tr in B b, pf, V, 3 vl, cb | | |
| Tonalidad | C | Tempo | |
| Compás | 2/4 | N.º de compases | 82 |
| Íncipit literario | Las estrellitas del cielo se han puesto todas de acuerdo | | |
| Lugar y fecha comp. | | | |
| Localización | AMV | | |
| N.º partituras | 1×parte | | |
| Formato | Vertical de 12 pentagramas, 1 p. (partes) | | |
| Observaciones | | | |

CAPÍTULO VII. CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación se ha realizado un recorrido por la historia, personal y profesional, del compositor José Fernández Vide, incluyendo la catalogación, contextualización, análisis y edición crítica de la totalidad de su obra conocida hasta el momento.

En lo personal, se ha abordado el análisis de su figura partiendo de una aproximación a su vida y carácter. Ello contribuyó a establecer un perfil humano en el que destaca su bondad y jovialidad, a pesar de la dureza de las circunstancias que, como a tantos otros músicos de su generación, le tocó vivir.

Además, el estudio biográfico ha evidenciado la existencia de una estrecha relación entre períodos personales y profesionales, también vinculados con el devenir histórico y, por ende, social, de la Galicia (y la España) de la época. En relación con su formación musical, al igual que ocurrió con muchos otros profesionales de la transición entre siglos, comenzó como niño escolano y progresó musical y laboralmente en su relación con la Catedral de Ourense, en la que llegó a desempeñar los puestos de acólito de coro (y director ocasional del coro de escolanos) y de segundo organista (hasta 1917). Su preparación musical inicial comenzó con maestros de la Basílica, tales como Julián Ortiz Peña, Antonio Sacristán, José Fernández Pérez y Antonio Pérez y Sáez. La labor formativa de la Catedral, reconocida por el propio Vide, se relaciona con su interés por la composición religiosa y con la tradición del villancico gallego. Redundando en dicha influencia, Vide participó en los movimientos orfeonísticos obreros, desempeñando diferentes puestos en el Orfeón Unión Orensana (desde cantor a instructor de cuerda, dirigiendo ocasionalmente en sustitución del director), así como en la posible regulación de sus estudios en los centros académicos del Círculo Católico de Obreros (movimiento en el que participó desde, al menos, 1912).

La época de estudios lo sitúa en la escuela violinística gallega, a través de las enseñanzas de Juan Fernández Pérez «Xesta», a quien Vide profesó amistad durante toda su vida. Trabajó como violinista en tareas dispares, que abarcan desde la pertenencia a comparsas de carnaval en su juventud (quizás desde 1914, bajo la dirección de Gutiérrez Parada) hasta labores compositivas (especialmente en la música de salón y las versiones orquestales de otras piezas). El conocimiento del instrumento le facilitó, además, su labor como director de estudiantinas, por la similitud con la afinación y dimensión de la mandolina.

A pesar de esta etapa de formación, no se concluye que Vide convalidara oficialmente sus estudios, más allá de algún curso en el centro del Círculo Católico de Obreros en Madrid (al menos, no que conste en el archivo del compositor). Vide trabajó desde muy joven, de manera que su propia labor contribuyó a una formación y especialización musical en apartados muy concretos (café cantante —y, en consecuencia, música para voz y piano incluyendo el género de la balada gallega—, agrupaciones corales de diversa índole y música de orquestina).

Las diferentes etapas de su vida se encuentran en clara correspondencia con su labor compositiva, establecidas en primeros años (de formación y trabajos iniciales, como segundo organista de la Catedral y pianista de café cantante, hasta los inicios de los años veinte), boda y viaje a Cuba (importante centro gallego del exterior, en el que obtuvo grandes éxitos como director de coros y estudiantinas), regreso a Ourense (en plena II República, pocos años antes de estallar la Guerra Civil), y consiguiente necesidad de realizar trabajos de diversa índole (café cantante, dirección de coros, clases particulares, en la década de los cuarenta, de posguerra) que le permitieran sacar adelante a su familia, años de reconocimiento (a partir de la década de los cincuenta, con su trabajo en el Orfeón Unión Orensana y, también, como docente del instituto y, posteriormente, de la Escuela Normal), hasta su jubilación. Su producción musical se relaciona con el trabajo desempeñado en cada momento, tal y como demuestra tanto el catálogo de piezas como el estudio pormenorizado de cada obra, versión o arreglo.

José Fernández Vide desarrolló una extensa labor profesional que, a grandes rasgos, se manifiesta en tres campos, como intérprete, docente y compositor, que se producen simultáneamente. Desde muy joven se ganó el apelativo de Maestro Vide con el que tanto sus conciudadanos como los medios de comunicación se refieren a él desde, al menos, 1919 (cuando aún no había cumplido 26 años). Se puede afirmar que Vide fue un músico de oficio, que demostró capacidades para enfrentarse de forma inmediata y con garantías al fenómeno musical desde diferentes ópticas (lectura a vista, acompañamiento pianístico y al órgano, composición, docencia, dirección...), hecho que comparte con otros muchos autores de su generación. Esta visión poliédrica no le resta valor frente a la figura de otros grandes compositores coetáneos, sino que evidencia su capacidad de adaptación al medio y su versatilidad dentro del ámbito musical.

El estudio de los aspectos biográficos demuestra que Vide fue un referente musical (y, en gran medida, cultural) del Ourense de su época, con participación en todo tipo de

iniciativas, incluso, en los años de estancia en Cuba (mausoleo del Orfeón en el cementerio de San Francisco, colaboración para la reconstrucción de los fondos de la biblioteca provincial, contacto con el Orfeón...). El análisis del papel de la música en el Ourense del siglo XX no podría constituir un relato completo sin la figura del compositor, al igual que no lo sería sin el Orfeón Unión Orensana, tan ligado a Vide desde su juventud.

En cuanto a su profesión, Vide apenas pudo desarrollar una carrera como pianista, aunque es obvio que la calidad de sus composiciones, que él mismo estrenaba, las aleja de intérpretes poco avezados. Destacó como pianista acompañante, lo que no resulta extraño en un ejecutante de café concierto, acostumbrado a acompañar a artistas de muy distinto nivel y conocimientos; este mismo ámbito debió ser una buena escuela de aprendizaje a la hora de realizar arreglos para orquestina, en agrupaciones que experimentaron cambios de repertorio y, por ello, de orgánico, a lo largo de toda su vida. Aun así, en los dos grandes períodos compositivos dedicados a este trabajo (antes de su marcha a Cuba y en el período de posguerra), tanto las obras como su papel de piano conductor muestran a un profundo conocedor del género. Desgraciadamente, no se ha localizado más obra perteneciente a esta música de salón al margen de sus propias composiciones, presentes en el archivo familiar, y el recogido en los programas de prensa.

Su conocimiento del género del café cantante también propició que desarrollara grandes dotes como pianista acompañante y un amplio conocimiento del género de la canción. Esto se hace patente en el de la balada gallega, alejada en su calidad de sus canciones en castellano.

Vide se prodigó como docente en muy diversos ámbitos, que abarcaron enseñanza instrumental (violín, piano, mandolina, bandurria, laúd, guitarra...), lectura musical (como instructor del Orfeón y profesor particular de muchos de sus conciudadanos, sobre todo alumnado de la Escuela Normal de Ourense) y profesor de centros (el Instituto del Posío, la Escuela Hogar, la Escuela Normal...). Sin embargo, nunca llegó al reconocimiento obtenido en Cuba al ser nombrado director del conservatorio del Centro Gallego. Sin más preparación pedagógica que sus propios conocimientos, fue capaz de adecuarse a los diferentes niveles que, incluso en una misma época, solicitaba su alumnado (desde estudiantes de la Normal con dificultades básicas de lenguaje musical hasta Camilo Andrade en sus oposiciones a Maestro de Capilla de la Catedral).

Como compositor, Vide destacó en el campo del piano y de géneros vocales diversos (canción, música coral, música dramática...), si bien se observan carencias en el

tratamiento de la orquestación, sin duda debidas a una falta de formación al respecto. Las obras compuestas fueron versionadas para las agrupaciones que dirigía en diferentes épocas, lo que ha hecho necesario establecer la filiación y, en ocasiones, el *stemma* de cada una, algo que no siempre ha resultado sencillo. Se encuentran pocos arreglos en su catálogo, más orientado a la adaptación de sus propias piezas hacia diferentes agrupaciones que en partir de las composiciones de otros autores. Cultivó a lo largo de su vida los mismos géneros (con atención a la música vocal y coral, así como a la pianística —y, derivada de ella, la de salón—), con una continuidad en su estilo que, según se desprende del análisis, fue ganando madurez, pero no se modificó en sus líneas generales. En todo momento parte de la adecuación de la obra a la formación o solista para la que estaba destinada, lo que se pone de manifiesto en las diferentes versiones de una misma pieza para distintas agrupaciones. Extraña que, a pesar de sus éxitos y reconocimiento, su música apenas fuera publicada en vida, más allá de algunas piezas que vieron la luz, casi con total certeza, en Cuba. Se considera que la época que le tocó vivir y la funcionalidad del repertorio lo alejaron del interés de las escasas editoriales especializadas.

El estudio de su faceta de compositor ha dado lugar a la descripción, catalogación y edición crítica de toda su obra, haciendo constar (caso de ser necesario) las decisiones editoriales tomadas en cada obra, versión o arreglo. Considerando su producción, la obra completa se dividió en composiciones para el teatro, música para estudiantina, música coral, repertorio para coro gallego, música pianística, canciones y obra diversa. Además, dada la habitual existencia de versiones, se añadieron en un mismo apartado la obra original (o considerada original, cuando la filiación no era sencilla) y las diferentes versiones de ella que afectaron, mayoritariamente, al orgánico (y en relación con la funcionalidad de dicha versión).

En cada caso, tras la explicación de las características de cada obra (contexto, funciones, letrista si lo hubiera, etc.), fuentes (y su prioridad, considerando la existencia de autógrafos, apógrafos y manuscritos), análisis y decisiones editoriales tomadas, se ha incorporado un apartado específico que recoge las conclusiones de cada género estudiado; dada la existencia de numerosas versiones que, en algunos géneros, abarcan la totalidad de su producción, se añadió al final y dentro del apartado V.2.7, destinado a la Obra diversa, las conclusiones sobre las versiones para orquestina y, a continuación, para banda y orquesta. La profundidad y extensión de estos apartados, así como la oportunidad de redactarlos después del estudio de las obras correspondientes a dicho género, hacen poco

aconsejable que se repitan aquí, si bien se cree conveniente reflejar que están presentes en otros apartados de esta tesis. El análisis demuestra un perfil conservador, en general, y una atención específica a ciertos géneros (como, por ejemplo, la música de salón) y subgéneros (por ejemplo, vales), dentro de un estilo que se mantiene, a grandes rasgos, a lo largo de su vida compositiva.

Independientemente del estilo, el estudio del catálogo muestra cierta preferencia por géneros concretos, como pasodobles, vales, canciones y música coral. De hecho, lo numeroso de estas obras ayuda a entender el sistema de agrupación de piezas realizada por el hijo mayor en el catálogo familiar. En menor cuantía aparecen otras obras relacionadas con el café cantante y, aparte, las obras dramáticas. En estas, se observa cierta influencia de otros géneros, con presencia de baladas y romanzas que comparten características con la canción de concierto, otras influidas por el café cantante, además de piezas corales de cierta complejidad.

El estudio de la obra de Vide pone en evidencia una más que destacada labor a la hora de adaptar sus composiciones para formaciones diferentes a aquellas para las que fueron originalmente concebidas. Sin embargo, las versiones no parecen producirse según un aparente criterio, sino que abarcan géneros, subgéneros y estilos diversos. Aunque el número de versiones parece asociarse al éxito obtenido por la obra en cuestión (*A Montañesa*, *Los Arenaleses*), no siempre coincide (es el caso de la exitosa *Morriña*, que no fue adaptada a coro mixto, al menos, por escrito). Aunque no es posible obtener datos al respecto, se considera probable que la funcionalidad de la versión modificara la interpretación del original (por ejemplo, eliminado el *rubato* de un vals pianístico para someterlo a un ritmo más marcado y, por tanto, bailable en los salones, por lo que el hecho es inapreciable en la música coral, que mantiene su funcionalidad a pesar del cambio de formación). Apenas se aprecian arreglos de obras originales de otro compositor, siempre ligadas a autores históricos y de prestigio (Beethoven, Schubert, Gruber).

Vide desempeñó una variada actividad coral, bien como miembro de agrupaciones (cantor, instructor de cuerda, subdirector, director), bien como director (voces iguales de hombre, de mujer, coro mixto e, incluso, coro gallego) y compositor (no solo para las antedichas formaciones, sino, también, para coros diversos con acompañamiento de estudiantina, piano, órgano o armonio, instrumentos tradicionales, etc.). Considerando el transcurso del tiempo y su ocupación, se puede afirmar que dedicó la mayor parte de su vida al ámbito coral, de manera que el resto de ocupaciones vinieron dadas por

necesidades de trabajo, no por una militancia coral que se fraguó, probablemente, desde su formación inicial en la Catedral.

Entre toda esta actividad coral destaca la dedicación al Orfeón Unión Orensana, al que estuvo ligado en mucha mayor medida que a otras agrupaciones. En dicha formación participaron sus hermanos y sus hijos, e incluso la familia autorizó que los restos del compositor descansasen en el mausoleo que la agrupación reservaba para sus directores. Además de desempeñar diferentes funciones en el coro, Vide participó de la sociedad cultural Orfeón Unión Orensana, con cierto papel en las jornadas culturales, si bien no excesivamente protagonista. La historia del Orfeón, inseparable de un estudio en profundidad del compositor, muestra que Vide asumió la dirección en momentos muy complicados, respondiendo a las diferentes directivas cuando se le reclamó para ello. Sin embargo, los libros de acta no demuestran (o, al menos, no de forma fehaciente) que se le hiciera la justicia debida a su cargo y, sobre todo, a su dedicación.

Al igual que Vide, el Orfeón estableció a lo largo de su historia una extensa red de relaciones políticas y culturales que abarcaron figuras sobresalientes de la Iglesia y el Estado, adaptándose a los diversos regímenes y tendencias políticas del momento. La investigación sobre el Maestro Vide ha sacado a la luz numerosos datos de la agrupación, susceptibles de ser ampliados en investigaciones futuras.

El estudio de su actividad coral desvela una dedicación a la música tradicional poco conocida hasta el momento, más allá del reconocimiento a obras vocales, pianísticas, camerísticas u orquestales influidas por sonoridades, o directamente por obras, de carácter u origen popular. En el archivo del compositor se han encontrado obras monódicas relacionadas con el folclore, que pudieron servir como base para otras composiciones (popurrís, suites gallegas, muiñeiras, etc.), así como composiciones vocales con acompañamiento de gaita, una estampa coral (*Escena bailable*), una obra para gaita (-s) y tambor, piezas emblemáticas del repertorio tradicional (como la *Alborada de Rosalía*) e incluso obras corales a voces que se consideraron para orfeón y podrían haber sido compuestas para coro gallego (*Miña nai, Salayos*). Así, el interés por este repertorio llega mucho más allá del *Panadeiriñas de Cea* dedicada a Os Enxebres da Troya. Quizás Vide lo emplease en su época de director del Coro Típico en La Habana, o en el escaso tiempo que se encontró al frente de la Coral De Ruada, pero su volumen e importancia evidencian un interés por el género que no se le ha reconocido hasta el momento. Del mismo modo, formaciones que respondían a la estética del coro gallego interpretaron sus obras

polifónicas, especialmente *Morriña*, que, como se demostró, pasa por ser una de sus obras más reconocidas y valoradas por él mismo, muy presente en el repertorio coral en la actualidad en versión para voces mixtas.

Inseparablemente unido a este repertorio tradicional se plantea su trabajo como folclorista. Si en el archivo del compositor se han encontrado obras monódicas provenientes del folclore, no se ha podido determinar hasta qué punto Vide realizó trabajo de campo o si, más bien (como parece), se limitó a copiar obras conocidas por él, extraídas del repertorio de los coros gallegos de Ourense (Coral De Ruada y Os Enxebres), de los archivos de estas agrupaciones (como parece desprenderse del contenido del *Cancionero Gallego* de Martínez Torner y Bal y Gay, quienes citan los archivos de estas formaciones en obras recogidas en el *Cancionero* y que coinciden con las del archivo de Vide), de informantes concretos (como podrían ser David Rodríguez, Virgilio Fernández o Daniel González) o de la propia tradición del entorno (más lo recogido de los emigrados en La Habana, originarios de diferentes comarcas de Galicia y que confluían en el Centro Gallego). El catálogo apunta al empleo de estas obras como punto de partida para la instrumentación, armonización y creación de obras propias, incluso como fuente de inspiración (como se aprecia en el empleo constante de determinados recursos, rítmicos, melódicos y armónicos, además de géneros gallegos como la alborada o el alalá), pero no existen pruebas de que realizara una labor de recogida, transcripción informada y archivo de música folclórica.

En cuanto a su relación con el galleguismo, a pesar de que Vide mantuvo estrecho contacto con los sectores más moderados del galleguismo orensano, y más concretamente con los autores de la Xeración Nós (sobre todo Otero Pedrayo y, en menor medida, Risco), no se considera que existan datos suficientes como para pensar que ejerció algún tipo de militancia. Vide entretejió a lo largo de su existencia una extensa red de relaciones que abarcó desde figuras del republicanismo federalista y el galleguismo hasta representantes de la Iglesia y el Estado a lo largo de las diversas etapas del franquismo. Se considera que la realización de su proyecto profesional y artístico, y el cumplimiento con sus obligaciones como cabeza de familia, pesaron más en él que sus simpatías o una ideología política que no queda, en absoluto, demostrada; indudablemente, y como tantos otros compositores de su época, no está exento de ser sujeto a una construcción interesada que lo aproxime a una militancia en mayor o menor grado nacionalista.

En lo que se refiere al papel que Vide desempeñó en Cuba durante los años en que trabajó en La Habana (1928-1932), más allá de su función como director de diversas agrupaciones y del Conservatorio del Centro Gallego, el compositor obtuvo un amplio reconocimiento, no solo en las diversas colonias españolas en la isla, sino incluso dentro de la música cubana. Su capacidad de ósmosis le facilitó incluir sonoridades antillanas en sus producciones y obtener, así, grandes éxitos con su *Serenata romántica* y como pianista acompañante. Prueba de ello son las excelentes críticas que se reflejan en las noticias y que, a pesar del tiempo transcurrido desde su vuelta a España, aún se le recordase en prensa con grandes elogios.

Se considera probable que el compositor se sintiera presionado a su llegada a Cuba por la fama adquirida por uno de sus antecesores, José Castro «Chané», amigo y colaborador del insigne poeta Manuel Curros Enríquez. Sin embargo, el compositor reconstituyó el coro gallego y la estudiantina de «Chané» y llevó a esas agrupaciones a un alto nivel (además, «Chané» era un excelente concertista de bandurria, instrumento que, progresivamente, Vide eliminó de la estudiantina, sustituyéndolo por la mandolina). Al igual que «Chané», Vide destacó en el ámbito de la balada gallega e hizo de Curros uno de sus poetas favoritos, como prueba su interés por su obra *A Virxe do Cristal*, que dio lugar a varias versiones del Alalá de Vilanova (a solo, en la *Escena* bailable y a la balada *Desengano*). Con los triunfos del Orfeón del Muy Ilustre Centro Gallego, del Coro Típico y de la estudiantina del plantel Concepción Arenal, Vide se hizo protagonista indiscutible de la tradición musical del Centro Gallego, posición asegurada al propiciar actuaciones combinadas entre dichas agrupaciones (como demuestran la *Serenata romántica*, *Serenata de amor* y *La Tropical*, en las que colaboraron orfeón y estudiantina), que alcanzó su mayor logro en la puesta en escena de las dos zarzuelas gallegas, *Miñatos de vran* y *Proba d'amor*, estrenadas en 1928 y que tuvieron amplia repercusión en La Habana, y no solo en los colectivos gallego y español.

El estudio biográfico de sus facetas profesionales y de su estilo, así como la catalogación de su obra, análisis y edición crítica, servirán para poner en valor la figura del compositor, recuperar su presencia en determinados repertorios y evitar, en consecuencia, que la obra caiga en el olvido. Más allá de dar nombre a una calle, colegio o concurso anual, este trabajo pretendía recuperar a José Fernández Vide, el Maestro Vide.

Aunque no corresponde a este trabajo delimitar y concretar el significado del término «recuperación», gracias a la presente investigación se ha logrado aportar una visión general que proporcione un marco teórico de aplicación en trabajos de documentación, catalogación y edición crítica, lo que demuestra el alcance de la misma.

Finalmente, esta tesis se fijó como objetivo agrupar en un único trabajo todo lo publicado por mí hasta el momento en forma de pequeñas y diversas contribuciones (artículos, comunicaciones, ediciones de partituras...), actualizándolas y contrastándolas, para construir una idea veraz sobre el compositor y su obra. Más allá de conformar un único documento recopilatorio, se ha conseguido ampliar la información de una manera destacada, si bien mucha más —correspondiente a cada obra en cuestión—, al igual que diversa documentación gráfica, se ha reservado para una futura publicación independiente del repertorio.

FUENTES

Bibliográficas

- A.R. «Sábado de Gloria. El Orfeón en el Teatro Principal». *Galicia: diario de la mañana*, 13 de abril de 1933, 1.
- Adrio Menéndez, José. *Del Orense Antigo (1930-1900)*. Edición facsimilar. Ourense: Concellería de Cultura do Concello de Ourense, 2001.
- Aguirre del Río, Luis. *Diccionario del dialecto gallego*. Editado por Carme Hermida Gulías. Madrid: CSIC-IPS, 2007.
- Alonso Girgado, Luís, María Cuquejo Enríquez y Manuel Quintáns Suárez, eds. *Eufonía (Rimas y glosas de la poesía gallega. Buenos Aires, 1958-1959)*. Edición facsimilar. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Secretaría Xeral de Política Lingüística, 2005.
<http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/gayoso-frias-alfonso-14663>
- Álvarez Alonso, Francisco. «Sobre la marcha. El maestro Fernández Vide. La zarzuela Milanos de verano [sic] y algunas cosas más». *La Región*, 9 de mayo de 1948.
- «Sobre la marcha. Pilar López y lo que le legó La Argentinita». *La Región*, 11 de septiembre de 1948.
- «Sobre la marcha. Don Isidro Garde Bordas, presidente del Orfeón Unión Orensana». *La Región*, 3 de noviembre de 1951.
- «Sobre la marcha. El maestro Vide y el Orfeón Unión Orensana». *La Región*, 20 de diciembre de 1952.
- «Sobre la marcha. El maestro Vide ante el estreno de Miñatos de vran». *La Región*, 25 de enero de 1959.
- «Sobre la marcha. El maestro Félix Molina habla de la zarzuela del maestro José F. Vide». *La Región*, 29 de enero de 1959.
- «Una entrevista. Benjamín Rodríguez Neira. Un orfeonista condecorado con la medalla Marcial del Adalid». *La Región*, 14 de octubre de 1969.
- Álvarez de Nóvoa, Francisco. *Pé das Burgas*. A Coruña: Andrés Martínez, 1896.

- Andrade Rodicio, Camilo. «Prólogo». En *Maestro Vide. 12 canciones*. Ourense: La Región, 1990.
- Armada Teixeira, Ramón. *¡Non máis emigración! Apropóseto Líreco-Dramáteco en dous autos e sete cuadros*. Madrid: Ediciones Endymion, 2006.
- Armesto Victoria. *Verbas Galegas*. Vigo: Galaxia, 1973.
- Bal y Gay, Jesús. *Hacia el ballet gallego*. Lugo: Ronsel, 1924.
- «O momento actual da música galega». *Nós* 29, 15 de mayo de 1926.
- Baliñas, Maruxa. «A vida musical en Santiago». En *Ángel Brage. Memoria musical dun século*, editado por Xoán Manuel Carreira y Carlos Magán, 44-51. Santiago de Compostela: Consorcio da Cidade de Santiago, 1993.
- «Fumando espero la definición que quiero». *Mundo Clásico*, 11 de octubre de 2001.
<https://www.mundoclasico.com/articulo/1692/Fumando-espero-la-definici%C3%B3n-que-quiero>.
- Bande Rodríguez, Enrique y Carlos Taín Carril. *El Orfeón Unión Orensana. Génesis, desarrollo y actualidad*. Ourense: Orfeón Unión Orensana, 1989.
- Baylina, Antonio. *Devoto novenario que consagra al serafín humano San Francisco de Asís el menor de sus hijos*. Barcelona: Valentín Torras, 1843.
- Ben-Cho-Shey [Xosé Ramón e Fernández-Oxea]. *A ducia do frade*. Ourense: Tanco, 1966.
- «O Entroido en Ourense». *La Región*, 20 de febrero de 1969.
- Blanco Amor, Eduardo. *Cancioneiro*. Buenos Aires: Galicia, 1956.
- Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados (1919-1929)*. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- Bustelo, M. «D. José F. Vide». *Galicia: revista gráfica ilustrada*, 7 de junio de 1925.
- «José F. Vide». *Galicia: revista semanal* 23, 7 de junio de 1925.
- Cabanillas, Ramón. *Cancioneiro popular galego*. Vigo: Galaxia, 1995.
- Calero Martín, José y Leopoldo Valdés Quesada, eds. «El arte musical en el Muy Ilustre Centro Gallego». En *Cuba musical. Álbum resumen ilustrado de la Historia y de la actual situación del arte musical en Cuba*, 1042-1046. La Habana: Imprenta de Molina y Cía., 1929.

- Calle García, José Luis. *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia*. Madrid: Edición del autor, 1993.
- Calonge, Doroteo O.F.M. *Los Tres Conventos de San Francisco de Orense: Monografía crítico-vindictiva*. Osera, Ourense: Imprenta Encuadernación Hodire.
- Cancela Montes, Beatriz. «La Banda Municipal de Música de Santiago de Compostela (1848-2015)». Tesis doctoral, Universidad de Oviedo. https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/33933/TD_BeatrizCancela.pdf;jsessionid=DC17B04ED4E10F07EF872F0045DD4BBE?sequence=1
- Cancela Montes, Beatriz y Alberto Cancela Montes. *La saga Courtier en Galicia*. Santiago de Compostela: Alvarellos, 2013.
- Cansinos Assens, Rafael. *Los temas literarios y su interpretación*. Madrid: Palomeque, 1924.
- Caraci Vela, Maria. *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici* 1, 2ª ed. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005.
- Carballo Calero, Ricardo. *Historia da literatura galega contemporánea (1808-1936)*, 3ª ed. Vigo: Galaxia, 1981.
- Carré Alvarellos, Leandro. *Diccionario galego-castelán e vocabulario castelán-galego*, 7.ª ed. Barcelona: Igol Industria Gráfica, 1982.
- Casares, Carlos. *Curros Enríquez. Conciencia de Galicia*. Vigo: Galaxia, 1980.
- *Conciencia de Galicia. Risco, Otero, Curros: tres biografías*. Vigo: Galaxia, 2004.
- Castro, Rosalía de. *Cantares Gallegos*. Vigo: Galaxia, 1995.
- Cebreiros Iglesias, Ana. «La Sección Femenina. Aproximación a la ideología de una organización femenina en tiempos de Franco». *I Congreso Virtual sobre historia de las mujeres*, 15-31 de octubre de 2009. https://www.revistacodice.es/publi_virtuales/i_con_h_mujeres/documentos/comunicaciones/comucebreirosiglesias.pdf
- Cid Galante, Rosa María. *A Escola Normal de Mestras de Ourense (1877-1970). A súa orixe e os seus emprazamentos*. Vigo: Universidade de Vigo, 2013.
- Consellería de Cultura, Educación y Universidade. Xunta de Galicia. «Os órganos da cidade de Ourense».

https://www.edu.xunta.es/espazoAbalar/sites/espazoAbalar/files/datos/1463144116/contido/organos_galegos/os_rganos_da_cidade_de_ourense.html

Costa Vázquez, Luis. «La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936». *Tesis doctorales 99. Humanidades*. Universidad de Santiago de Compostela, 2000, CD-ROM.

Couceiro Freijomil, Antonio. *Diccionario Bio-Bibliográfico de escritores 1*. Santiago de Compostela: Editorial de los Bibliófilos Gallegos, 1951.

Curros Enríquez, Manuel. *Aires da miña terra*. Vigo: Galaxia, 1995.

Cuveiro Piñol, Juan. *Diccionario Gallego*. 1876. Barcelona: Establecimiento tipográfico de N. Ramírez y C.^a. Facsímil de la primera edición. USA: Wentworth Press, 2018.

«Descripción da xeira de 1938-1940». *Cultura Gallega. La Habana (1936-1940). Facsímile dos anos 1936-1937* (1999), 70-78. Centro Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Secretaría Xeral de Política Lingüística. <http://www.cirp.es/pub/docs/revrec/CulturaGallega.pdf>

Díaz, Avelino. *Pallaregas. Poemas galegos*. Buenos Aires: Edición del autor, 1963.

Diputación de Orense. «Ayuntamientos. Orense». *Boletín Oficial de la Provincia de Orense* n.º 141, 30 de junio de 1905.

Dollero, Adolfo. *Cultura Cubana*. La Habana: Imprenta El siglo XX de Aurelio Miranda, 1916.

Domingo Cuadriello, Jorge. *Los españoles en las letras cubanas durante el siglo XX*. Sevilla: Renacimiento, 2002.

— *Españoles en Cuba en el siglo XX*. Sevilla: Renacimiento, 2004.

Duro Peña, Emilio. *La música en la Catedral de Ourense*. Ourense: Caja de Ahorros Provincial de Ourense, 1996.

El Agüista. «La tuna carballinesa en La Coruña y Compostela». *La Noche*, 10 de febrero de 1953.

Ellington, Ter. «Transcription». En *Grove Music Online*, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28268>.

- Ero. «La calle y su mundo. Las primas en especie». *La Vanguardia Española*, 11 de agosto de 1967.
- Espada, Juan Manuel. «Del regionalismo gallego en Cuba». *Galicia: revista regional* 12 (1888): 617-622.
- Estarque Vila, Josefa. *50 años del Conservatorio de Vigo*. Pontevedra: Deputación Provincial, 2016.
- Fariña Jamardo, Xosé. *Carballiño. Poemas o xeito vello para unha vila nova*. O Carballiño: Impr. Gallego, 1957.
- *Guía de Carballiño*. Madrid: Impr, Saez, 1961.
- Fariña Jamardo, Xosé y José Fernández Vide. *Carballiño. Canción*. Edición crítica de Javier Jurado. Carballiño: Concello do Carballiño, 2019.
- Fernández Cid, Antonio. *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid: Real Musical, 1975.
- Fernández del Riego, Francisco. *Antoloxía de poesía galega. Do dezanove aos continuadores*. Vigo: Galaxia, 1995.
- Fernández Fernández, Miguel Anxo. *O Carballiño. Vellas historias, vellas fotografías. 1870-1970*. O Carballiño: Xociviga, 1992.
- Fernández García, Antonio. «A personalidade. Trazos do carácter». *Mestre Vide. 125 aniversario nacemento. Obra para piano e canto e piano*. Anaís Fernández y Noemí Salomón. Inquedanzas sonoras B07MFBHLCW, 2018, CD.
- Fernández García, José. «Cachondo mental». *Coral De Ruada* 3 (2004): 15-17.
- Fernández Pérez, Juan. *La nueva biblioteca provincial de Orense. Su resurgimiento. Memoria, por Juan Fernández Pérez, ex jefe del archivo de Hacienda, de la Biblioteca Pública y del Museo Arqueológico de Orense. Secretario-Tesorero de la Junta Pro Biblioteca*. Ourense: La Región, 1942.
- Fernández Sobrino, José Manuel. «Os Enxebres da Troya». *Coral De Ruada* 9 (2010): 16-20.
- Fernández, Camilo y Eduardo Blanco Amor. *Eduardo Blanco Amor e o teatro: teatros libres de preguerra: procés a Jacobusland*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1995.

- Filgueira Valverde, Xosé, Lois Tobío Fernández, Xulián Magariños Negreira y Xulio Cordal Carús. «Vocabulario popular galego-castelán». Vigo: El Pueblo Gallego, 1926.
- Filgueira Valverde, Xosé. «Rosalía de Castro y la música». En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía e o seu tempo*, vol. 1. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega y Universidad de Santiago de Compostela (1986): 33-56.
- «Escolma de textos literarios e xornalísticos». *Cadernos Ramón Piñeiro XXXIV*. Editado por Luís Alonso Girgado y Laura Blanco Casás. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Secretaría Xeral de Política Lingüística, 2015.
- Fraga Sampedro, Dolores. *O templo de San Francisco de Ourense*. A Coruña: Fundación Caixagalicia, 1999.
- Fraga, Sinesio. «Musiclerías». *Eco de Galicia*, 17 de septiembre de 1922.
- «Preludios». *Eco de Galicia*, 12 de octubre de 1924.
- «El concurso de Orfeones. Clamoroso triunfo de la Agrupación Artística Gallega». *Eco de Galicia*, 1 de enero de 1925.
- Franco Grande, Xosé Luís. *Diccionario galego-castelán e vocabulario castelán-galego*. Vigo: Galaxia, 1975.
- Franco Ribate, José. *Manual de instrumentación de banda*. Madrid: Música moderna, 1943.
- Freire Freire, Marivel. *Avelino Díaz: Unha voz comprometida na Galicia emigrante*. Lugo: Brigadas en defensa do Patrimonio Chairego, 2002.
- Freitas de Torres, Leslie. «La Filarmónica Tuna Compostelana de 1897». *Legajos de Tuna* n.º 3 (2018): 6-16.
- Freixedo Tabarés, Xosé María y Fe Álvarez Carracedo. *Diccionario de usos castellano-gallego*. Madrid: Akal, 1985.

Galiciana. «Blanco Amor, Eduardo (1897-1979)». Nós.

<https://revistanos.galiciana.gal/es/recurso/blanco-amor-eduardo/79cad71c-fb4a-4537-b0cd-2f640d8fd035>

Garbayo Montabes, Francisco Javier. «Notas sobre la historia del órgano en la catedral de Orense». *Porta da aira: revista de historia del arte orensano* 9 (2002): 327-334.

— *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense*. Santiago de Compostela: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, Xunta de Galicia, 2004.

— «La música en la colectividad gallega de La Habana (1902-1936)». En *A música galega na emigración. IV Encontro O son da memoria*. Coordinado por Rodrigo Romani, 107-155. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2009.

— «Vida de Juan Antonio Moreno Fuentes, Prefeito de Música e cónego magistral da Catedral de Lugo (1904-1987)». En *Oito canções de Juan Antonio Moreno Fuentes sobre poemas de Rosalía*, editado por Francisco Javier Garbayo Montabes y Fernando Gómez Jácome, 9-12. Baiona (Pontevedra): Dos Acordes, 2013.

García Bilbao, Julio. «Averiguaciones sobre la zanfona de Faustino Santalices». *Revista de Musicología* Vol. XVIII, n.º 1-2 (1995): 275-287.

García Turnes, Beatriz. «Cultivo e elaboración da lingua galega no período da restauración (1875-1916)». En *Cinguidos por unha arela común*, editado por Rosario Álvarez Blanco y Dolores Vilavedra Fernández, 435-453. Santiago de Compostela, USC, 1999.

García, G. «El Orfeón Unión Orensana. Una omisión». *La Región*, 14 de marzo de 1917.

Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Nueva York: Oxford University Press, 1992.

Gómez Moure, Marcos, José Luis Chao Rey y Antonio Pérez Mein. *Murgas e canción dos Carnavais de Ribadavia (ata 1936)*. Ourense: Miño, 2012.

González Casanovas, Manuel. «El Orfeón Unión Orensana». *Revista Coral* 6, diciembre de 1952.

González Valle, José V., Antonio Ezquerro Esteban, Nieves Iglesias Martínez, C. José Gosálvez y Joana Crespi. *Normas internacionales para la catalogación de fuentes*

musicales históricas (Serie A-II, Manuscritos musicales, 1600-1850). Madrid: Arco libros, 1996.

González, Daniel. «In Memoriam». *La Región*, 8 de diciembre de 1931.

— *Así canta Galicia*. Ourense: La Región, 1963.

Gosálvez, José Carlos. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1995.

Galiciana, *Grandes fiestas de beneficencia que en conmemoración de la heroína María Pita celebrará en el mes de agosto de 1887*, 26.
http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/pt/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1159835&presentacion=pagina&posicion=10®istrardownload=0

Grier, James. «Editing». En *Grove Music Online*, 2001.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08550>.

— *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid: Akal, 2008.

Guede, Isidoro. «Recuerdo de D. Laureano Rego». *Orfeón Unión Orensana. LXXV Aniversario. 1887-1967*.

«Guía para el conocimiento de los artistas que trabajan en Canción de amanecer». *Cultura gallega: literatura, arte, geografía, gráfica, informativa* (1940): 34-37.

Hernández, Adolfo R. «Del solar galaico. En torno a nuestra música». *Eco de Galicia*, 21 de septiembre de 1924.

Ibáñez Fernández, José. *Diccionario galego da rima e galego-castelán*. Madrid: Marsiega, 1950.

Iglesias, Clotilde. «Lembranzas de papá». En *Homenaxe a Fernando Iglesias Tacholas*, 7-11 Santiago de Compostela: Arquivo da Emigración y Consello da Cultura Galega, 2004.
http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2004_Homenaxe-a-Fernando-Iglesias-Tacholas.pdf

Iglesias Feijóo, Cristina. «La zarzuela en Galicia y en Cuba». En *Galicia-Cuba: un patrimonio cultural de referencias y confluencias: actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela, 24-26 de marzo 1999*, editado por Concha Fontenla San Juan y Manuel Silve, 417-427. Sada-A Coruña: Ediciós do Castro, 2000.

- Iglesias Martínez, Nieves. *La música en el boletín de la propiedad intelectual, 1847-1915*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1997.
- Iglesias Martínez, Nieves e Isabel Lozano Martínez. *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2008.
- Jurado Luque, Javier. «Inclusión de las composiciones para piano de José Fernández Vide, “Maestro Vide”, en los currículos de las enseñanzas especializadas de música». Trabajo Fin de DEA, Universidad de Vigo, 2004.
- «O Mestre Vide: un compositor galego». *Etno-Folk. Revista Galega de Etnomusicoloxía* 1 (2005): 93-118.
- «O Mestre Vide: un compositor galego». *Coral De Ruada* 4 (2005): 7-15.
- «Comentario das obras». En *Mestre Vide. Obra completa III. Música coral*, editado por Javier Jurado, 25-32. Ourense: Deputación Provincial, 2008.
- «O mestre Vide: un compositor galego». Conferencia ofrecida en la Sociedad Cultural Cantigas e Flores, Lugo, 28 de mayo de 2008.
- «*A Lenda de Montelongo*. A zarzuela galega como manifestación cultural multidisciplinar na conformación do nacionalismo galego». Tesis doctoral, Universidad de La Coruña, 2010. <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/7348>
- «Miñatos de vran». En *Mestre Vide. Obra completa IV. Zarzuelas*, editado por Javier Jurado, 17-44. Ourense: Deputación Provincial, 2011.
- «Proba d’amor». En *Mestre Vide. Obra completa IV. Zarzuelas*, editado por Javier Jurado, 187-202. Ourense: Deputación Provincial, 2011.
- «O mestre Vide». Conferencia ofrecida en el VIII Ciclo de Música no Claustro, Tui (Pontevedra), 8 de agosto de 2012.
- «*Miñatos de vran*. Zarzuela galega de Fernández Vide sobre libreto de Otero Pedrayo». *Grial: revista galega de cultura* 195 (2012): 143-150.
- «*El Maestro Vide*». Conferencia ofrecida en el LVI Festival Internacional Música en Compostela, Santiago de Compostela, 12 de agosto de 2013.
- «La construcción de la identidad nacional por los “coros gallegos”: 1916-1931». Comunicación presentada en la *17th Biennial Conference of the International Association for the Study of Popular Music*, Gijón (Asturias), 26 de junio de 2013.

- «La zarzuela en Galicia durante la dictadura de Primo de Rivera». En *Musicología global, musicología local*, editado por Javier María López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López, 371-381. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013, DVD.
- «Obra e vida do compositor Mestre Vide». Conferencia ofrecida en el VI Festival Internacional Pórtico do Paraíso, Ourense, 20 de febrero de 2013.
- «Violetas, vales para dúas guitarras». Fernando Pérez Fernández, *Feel, past fret. Un viaje por las emociones guitarrísticas*. iTinerant Classics iC013, 2014, CD.
- «Amores de aldea. Zarzuela de costumbres gallegas. Problemática de la edición». Trabajo Fin de Máster, Universidad de La Rioja, 2016. https://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE001435.pdf
- «Arquetipos femeninos en la zarzuela gallega durante la dictadura de Primo de Rivera». En *Violencia de género en el teatro lírico*, coordinado por María Encina Cortizo Rodríguez y Miriam Perandones Lozano, 137-148. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2016.
- «A obra recollida nesta grabación». *Mestre Vide. 125 aniversario nacemento. Obra para piano e canto e piano*. Anaís Fernández y Noemí Salomón. Inquedanzas sonoras B07MFBHLCW, 2018, CD.
- «Mestre Vide. Vida y obra». Conferencia ofrecida en el Centro Cultural Marcos Valcárcel, Ourense, 23 de octubre de 2018.
- «El Maestro Vide, las múltiples facetas de un músico popular». *Mundo Clásico*, 8 de octubre de 2019, <https://www.mundoclasico.com/articulo/32739/El-Maestro-Vide-las-m%C3%BAltiples-facetras-de-un-m%C3%BAsico-popular>
- Jurado Luque, Javier y Daniel Sanmartín Nieto. «Notas a la edición». *Saudades d'alborada. Baladas e zarzuelas galegas*. Loli Crespo y Alejo Amoedo. Dos Acordes, 2021, CD.
- LaRue, Jan. *Análisis del estilo musical*. Madrid: Span Press, 1998.
- Lloria, Matilde. *Caixiña de música*. Ourense: Trébolle, 1971.
- *Dou fe*. Ourense: Deputación Provincial, 1994.
- López, Josefina C. *La Casa del Poeta: génesis y proyección*. Caracas: UCAB, 2000.

- López Cobas, Lorena. *Historia da Música en Galicia*. Sarria: Ouvirmos, 2013.
- López Isla, Mario Luis. *Gallegos en Cuba. Individualidades: su huella imborrable en una nación*. Vigo: Grupo de Comunicación Galicia en el Mundo, 2011.
<https://es.calameo.com/read/001933963405f4860a09e>
- Louzao Outeiro, Miguel. «Unha Conversa con Xosé Fariña Jamardo». *Madrygal. Revista de estudos gallegos* (2005): 171-174.
- Madriñán, Luis. «Hoy celebra el Orfeón Unión Orensana sus Bodas de Oro. Orfeón Unión Orensana, 1887-1937». *La Región*, 26 de noviembre de 1939.
- Martín Sárraga, Félix O. *Géneros musicales interpretados por las Estudiantinas y Tunas (siglo XIX a 1958)*, 2ª ed. Murcia: Tunae mundi, 2017.
- Martínez del Baño, Benito. «Cartagena y el pasodoble». *La madrugá. Revista de Investigación sobre flamenco* 15 (2008): 117-141.
- Martínez Torner, Eduardo y Jesús Bal y Gay. *Cancionero Gallego*, 2 vols. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1973.
- Martínez-Risco Daviña, Luis. *Memorial Juan Xesta*. Ourense: Deputación Provincial, 2003.
- Mato, Alfonso, coord. *Ánxel Casal, un editor para un país*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2007.
- McGann, Jerome J. *Social Values and Poetic Acts: A Historical Judgment of Literary Work*. Londres: Harvard University Press, 1988.
- *The textual condition*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- Meyer, Leonard B. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide, 2000.
- Ministerio de Educación Nacional. Orden de 9 de julio de 1965 por la que se nombran en virtud de oposición varios Profesores Especiales de Música de Escuelas del Magisterio. BOE 180, 29 de julio de 1965.
- Murguía, Manuel. «En el álbum de Elina Avendaño». *A Terra*, abril de 1921.
- «En el álbum de Elina Avendaño». *Eco de Galicia*, 18 de febrero de 1923.
- «En el álbum de Elina Avendaño». *El Ideal Gallego*, 25 de julio de 1926.

— «N'un álbum». *El Compostelano*, 5 de julio de 1927.

Nagore Ferrer, María. «Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales». *Cuadernos de Música Iberoamericana* (2011): 211-225.

Navarro i Borràs, Pilar. «Matilde González i Palau». *Memòria Valencianista*.
<https://memoriavalencianista.cat/biografies/gonzalez-palau-matilde>

Neira Cancela, Juan. «Las dos Galicias». *El Progreso*, 20 de abril de 1909.

Noriega Varela, Antonio. *Do Ermo*. Vigo: Galaxia, 1995.

O. de Velle. «De arte gallego. El estreno de *Miñatos de vran* en el Nacional». *Eco de Galicia*, 1 de febrero de 1928.

Orfeón Unión Orensana. «Resumen histórico de Orfeón Unión Orensana». Orfeón Unión Orensana. LXXV Aniversario. 1887-1967.

— «Don José Fernández Vide». *Orfeón Unión Orensana. LXXV Aniversario. 1887-1967*.

Otero Pedrayo, Ramón. *Artigos de posguerra: Finisterre e sonata gallega*. Vigo: Galaxia, 2002.

Otero Pedrayo, Ramón y José Fernández Vide. *Miñatos de vran*. Editado por Javier Jurado. Vigo: Galaxia, de próxima aparición.

Outeriño, M. «Historia en 4 tiempos. Hace 50 años». *La Región*, 6 de junio de 2006.

Padín, Ernesto. «Morriña». *La Revista Popular*, 1 de septiembre de 1904.

— *Galicia: revista quincenal*, 25 de julio de 1906.

— *Mondariz. Suplemento a La Temporada*, 20 de enero de 1922.

— *El Compostelano*, 17 de junio de 1927.

— *Amores e dolores*, 2ª ed. Madrid: Orna, 1947.

— *Cancionero musical popular español 1*, 4ª ed. Barcelona: Boileau, 1958.

Perandones Lozano, Miriam. «Entorno sociocultural, etnicidad y nacionalismo de la Coral de Ruada en su primera etapa (1918 - 1936)». *Etno-Folk, Revista galega de Etnomusicoloxía* 9 (2007): 51-81.

Pereira, Antonio. «Sociedades Gallegas». *Galicia: revista semanal*, 21 de diciembre de 1924.

- Pérez Pérez, Juan Pedro. «El Teatro Principal, corazón cultural de A Estrada». *A Estrada* 12 (2009): 5-97.
- Pérez Rodríguez, Luis. «Fernando Iglesias Tacholas, un actor nato». En *Homenaxe a Fernando Iglesias Tacholas*, 12-18. Santiago de Compostela: Arquivo da Emigración y Consello da Cultura Galega, 2004. http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2004_Homenaxe-a-Fernando-Iglesias-Tacholas.pdf
- Pinheiro Almuinha, Ramom. *A La Habana quiero ir. Los gallegos en la música de Cuba*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2008.
- Pintos Villar, Juan Manuel. *Vocabulario gallego-castellano de Juan Manuel Pintos*. Editado por Marga Neira e Xesús Riveiro. A Coruña: RAG, 2000.
- Piñeiro, Ramón. *Filosofía da saudade*. Vigo: Galaxia, 1995.
- Pociña, Andrés y Aurora López. *Conversas con Maruxa Villanueva na Casa de Rosalía*. A Coruña: Hércules, 1995.
- Porto Rey, Francisco. *Diccionario gallego-castellano*. Editado por María Xesús Bugarín López y Begoña González Rei. A Coruña: RAG, 2000.
- Prieto Rouco, Carmen. «¡Que tarde tan meiga!». *El Compostelano*, 3 de octubre de 1930.
- Quintana Fontañá, Emilio A. «Manuel Díaz». *Revista Dixital Solaina* 13, n.º 1 (2013) <http://seixalbo.com/revista-articulo.php?id=168&submenu=23>
- R. «La fiesta de la Merced en la prisión». *La Región*, 25 de septiembre de 1968.
- Real Academia de la Historia. «Crónica Académica correspondiente al cuatrimestre septiembre-diciembre de 1981». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo CLXXVIII, cuaderno 3 (setiembre-diciembre 1981).
- Real Academia Galega. *Diccionario gallego-castellano*. A Coruña: RAG, 1913-1928.
- Rego Nieto, Manuel. *El Festival del Miño. Orense, 1965-1974*. Ourense: Deputación Provincial, 1992.
- Retana, Álvaro. *Historia de la canción española*. Madrid: Tesoro, 1967.
- Rey Posse, Manuel y Juan Buhigas Olavarrieta. *A lenda de Montelongo (zarzuela galega)*. Editado por Javier Jurado Luque. Baiona: Dos Acordes, 2013.

- Rey, Juan José y Antonio Navarro. *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y laúdes españoles*. Madrid: Alianza, 1993.
- Rey Sanmartín, Isabel. «A guitarra na Galiza». Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2020. <http://hdl.handle.net/10347/24044>
- Ribera Llopis, Juan Miguel. *Contribución al estudio de las relaciones literarias luso-galaicas (1900-1939)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1983.
- Risco, Vicente. *Manuel Murguía. Conciencia de Galicia*. Vigo: Galaxia, 1976.
- Rodríguez, Arturo. «El Orfeón en el Principal». *La Región*, 14 de abril de 1933.
- Rodríguez, Francisco Javier. *Diccionario gallego-castellano*. Editado por Antonio de la Iglesia González. A Coruña: Imp. del Hospicio Provincial a cargo de D. Mariano M. y Sancho, 1863.
- Rodríguez Bello, Luz María. *El Orfeón Unión Orensana, un espacio de formación musical de 1887 a 1957*. Ourense: Deputación Provincial, 2007.
- Rodríguez González, Eladio. *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*. Vigo: Galaxia, 1958-1961.
- Rodríguez Iglesias, Francisco. *Galicia: Literatura* vol. 33. A Coruña: Hércules, 2000.
- Rodríguez Portabales, Emilio. «A romaría etnográfica Raigame en Vilanova dos Infantes», *Raigame* 38 (2015): 54-59.
- «A música relixiosa no repertorio da Coral De Ruada e a súa participación en actos relixiosos. A Coral De Ruada e a Catedral de Ourense». *Rudesindus* 11 (2018): 271-320.
- Romero Costas, Francisco Javier. «Enrique de Zas y Simo». En *Gran Enciclopedia Gallega*. A Coruña: Gran Enciclopedia Gallega, 1995.
- Sachs, Curt. *Storia degli strumenti musicali*. Milan: Mondadori, 1996.
- SGAE. «Repertorio». <https://enlinea.sgae.es/RepertorioOnline/>
- Salomón Saavedra, Noemí. «Mestre Vide: a banda sonora da xeración Nós». *Symphonia VI. Revista do Conservatorio Superior de Música de Coruña*, 31 de enero de 2021. <https://symphoniarevista.wordpress.com/2021/01/31/mestre-vidе-a-banda-sonora-da-xeracion-nos-noemi-salomon/>

- Sampedro e Folgar, Casto. *Cancionero Musical de Galicia*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1982.
- Santalices Pérez, Faustino. *La zanfona. Esbozo de método relativo a este ancestral instrumento y breve estudio histórico, didáctico con esquemas e ilustraciones para su aprendizaje*. Lugo: Gráficas Bao, 1956.
- Santos Gayoso, Enrique. *Historia de la prensa gallega, 1800-1986*. A Coruña: Edición do Castro, 1995.
- Sanz de Pedre, Mariano. *La música en los toros y la música de los toros. Estudio técnico biográfico*. Madrid: Edición del autor, 1981.
- Schubarth, Dorothé y Antón Santamarina. *Cántigas populares*. Vigo: Galaxia, 1995.
- Seminario de Lingüística Informática. Universidade de Vigo. *Diccionario de diccionarios*, <http://sli.uvigo.es/DdD/>
- Sergude, L. [Luis de]. «Os coros gallegos». *A Nosa Terra* 2, 24 de noviembre de 1916.
- Silva Berdús, Juan. *Música y toros. El pasodoble torero*. Madrid: Los sabios del Toreo, 2008.
- Tallón, Juan. *Jacinto Santiago. Escenario grotesco e exemplar*. Madrid: Luis Rivas Villanueva, 1998.
- Tato Fontaiña, Laura. «O teatro galego e os coros populares (1915-1931)». Tesis doctoral, Universidad de A Coruña, 1996. <http://hdl.handle.net/2183/1075>.
- «Os vellos non deben de namorarse, de Castela: xestación e recepción». *Madryga. Revista de Estudos Gallegos* 22 (2019): 241-258.
- Trapero Pardo, José y Gustavo Freire Penelas. *Non chores, Sabeliña. Zarzuela gallega en tres actos*. Lugo: Talleres Tipográficos de La Voz de la Verdad, 1943.
- Travieso Quelle, J. [José]. «Rúa del Villar. Mejicanos enxebres». *Hoja del lunes* (ed. A Coruña), 7 de enero de 1980.
- Valero Abril, Pilar. «De los sextetos a la orquesta sinfónica: la música en el asociacionismo cultural en Murcia (1900-1936)». Tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2015. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=46497>
- Vales, Xaquín. *Primeira viaxe a Andalucía do Coro De Ruada*. Sarria: Ouvirmos, 2009.

- Valladares Núñez, Marcial. *Diccionario gallego-castellano*. Santiago: Imp. Seminario Conciliar, 1884.
- *Nuevo suplemento al Diccionario gallego-castellano publicado en 1884 por D. M. Valladares Núñez*. Editado por Maricarme García. A Coruña: RAG, 1992.
- Vázquez Casas, Xoán Antón. «Análise musical. Morriña (Balada)», *Coral De Ruada* 11 (2013-2015): 52-56.
- Vázquez Monxardín, Afonso. «Primitivo Rodríguez Sanjurjo (1880-1947)». *Boletín da Real Academia Galega* 374: 301-357. <https://doi.org/10.32766/brag.374.431>
- Vegas, Damián de. «A san Francisco». En *Romancero y Cancionero Sagrados: colección de poesías cristianas, morales y divinas, sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles*. Editado por Justo de Sancha. Madrid: Rivadeneyra, 1855.
- Villanueva Abelairas, Carlos. «Los músicos gallegos de la emigración a Cuba». En *Galicia-Cuba: un patrimonio cultural de referencias y confluencias: actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela, 24-26 de marzo 1999*, editado por Concha Fontenla San Juan y Manuel Silve, 389-403. Sada (A Coruña): Edición do Castro, 2000.
- «José Fernández Vide (1893-1981): tópicos identitarios en la figura y la obra de un músico de la emigración». *Trans. Revista Transcultural de Música* 8 (2004). <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/199/>
- «O Mestre Vide», *Mestre Vide. 125 aniversario nacemento. Obra para piano e canto e piano*. Anáis Fernández y Noemí Salomón. Inquedanzas sonoras B07MFBHLCW, 2018, CD.
- «Música gallega en los salones de Orense y de La Habana: José Fernández Vide (1893-1981)». En *Música y danza entre España y América (1930-1960). Diplomacia, intercambios y transferencias*, editado por Gemma Pérez Zalduondo y Beatriz Martínez del Fresno, 319-348. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Villar Ponte, Antón. *A festa da malla*. Editado por Dolores Vilavedra y Noemí Alonso. Vigo: Xerais, 1997.
- Viso Soto, Margarita. «El piano en Galicia». En *El piano en España entre 1830 y 1920*, editado por José Antonio Gómez Rodríguez, 375-409. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2015.

Partituras

Fariña Jamaro, Xosé y José Fernández Vide. *Carballiño. Canción*. Edición crítica de Javier Jurado. Carballiño: Concello do Carballiño, 2019.

Fernández Vide, José. *A Montañesa (Muiñeira)*. La Habana: Casa Martín, ca. 1924.

— *A Montañesa*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

— *A yalma triste*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

— *La Alborada*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

— *Aguas risueñas*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

— *Aires de España*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

— *Alaláas*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

— *Amor dondiño*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

— *Los Arenaleses (Pasodoble)*. La Habana: La Casa Martín, 1928.

— *Los Arenaleses*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

— *Arrorrou (canto de berce)*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

— *Auria bella*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

— *Ave María*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

— *A Belén camiña*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

— *Bella mujer*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

— *Camiñando pra Belén*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

— *Conchita*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

— *¡¡Cantan os galos...!!* Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

— *Canto de arrieiro*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

— *Carballiño*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

- *Cor Jesu flagrans*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Cubana ideal*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Danzón*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Desengano*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Encomenda*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Espinas y rosas*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Eu xa non durmo sen verte*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Fiestas de oro*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Flor de pasión*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Gozos a San Francisco*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Gratitude*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Gref-Popeye*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Ilusiones*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Libera me, Domine*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Maestro Vide. 12 canciones*. Ourense: *La Región*, 1990.
- *Miña nai (Doóra, para coro de homes)*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Miña nai (Doóra)*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *María de los Ángeles*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Mariposa*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Morriña (Balada)*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

- *Nena d'as soledades*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- «Nena d'as soledades». *Posío, Arte y Letras*, 3-4-5, 1951.
- *O neno na cuna*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Non dorme o Neno*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *O sacrum*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Obra completa I. Piano*. Editado por Javier Jurado. Ourense: Deputación Provincial, 2003.
- *Obra completa II. Cancións*, Editado por Javier Jurado. Ourense: Deputación Provincial, 2004.
- *Obra completa III. Música Coral*. Editado por Javier Jurado. Ourense: Deputación Provincial, 2008.
- *Obra completa IV. Zarzuelas*. Editado por Javier Jurado. Ourense: Deputación Provincial, 2011.
- *Oferenda*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Orense*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Panadeiriñas de Cea*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Panis angelicus*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Partagás (Pasodoble)*. La Habana: Casa Martín, ca. 1928
- *Partagás*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Peixe-Galop*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Pol-os outeiros*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Pontevedra*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *¡Que tarde tan meiga!* Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *¿Quen?* Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

- *¡¡Quero morrer!!...* La Habana: ed. y fecha desconocida.
- *Quero morrer!...*, Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Recordos*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Recuerdo triste*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Salve, Rosalía*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *La Santa de Aguas Santas*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Sarita*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Saudade*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Serenata de amor*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Serenata romántica (para coro de homes)*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Serenata romántica*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Serranía*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Sobrado*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Tantum ergo (para coro de homes)*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Tantum ergo*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *D'a terra meiga. Suite galega*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *La tropical (Criolla)*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Un día n'aldea. Suite galega*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Vals X*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

- *Villancico (Panxoliña para coro de homes)*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Villancico*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Villancico*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Villancico ó Neno Xesús*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Violetas*. Editado por Javier Jurado. Baiona y Santiago de Compostela: Dos Acordes y AGADIC, 2011.
- *Violetas*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.
- *Zaera*. Editado por Javier Jurado. León: Artesana Creatividad Gráfica, 2008.

Grabaciones

Faustino Santalices. *Gravacións Históricas de Zanfona*. Boa 10002032, 2004, CD.

Fernando Pérez Fernández. *Feel, past fret. Un viaje por las emociones guitarrísticas*. iTinerant Classics iC013, 2014, CD.

José Fernández Vide. *Mestre Vide. 125 aniversario nacimiento. Obra para piano e canto e piano*. Anaís Fernández (soprano) y Noemí Salomón (piano). Inquedanzas sonoras B07MFBHLCW, 2018, CD.

Loli Crespo (soprano) y Alejo Amoedo (piano). *Saudades d'alborada. Baladas e zarzuelas galegas*. Dos Acordes, 2021, CD.

Samuel Diz Sierpes. *Guitarra clásica galega*. Ouvirmos B0181JMFTU, 2012, CD.

Teté Torre (soprano) y José Fernández G. Vide (piano). *Doce sono. A nosa lírica*. Edisco XTT-01 MC, 1996, CD.



José Fernández Vide (1893-1981)

Estudio, catalogación y edición de su obra

ANEXO 1. CRONOLOGÍA, POEMAS DE MANUEL FDEZ.
VIDE Y MÚSICA TEATRAL

Tesis presentada por Javier Jurado Luque
y dirigida por la Dra. Pilar Ramos López



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

Abril de 2022

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| A.I Cronología | 5 |
| A.II Poemas de Manuel Fernández Vide | 9 |
| <i>A volta á Terra</i> | 9 |
| <i>Retrato en verso</i> | 10 |
| <i>O Lagaita</i> | 11 |
| <i>Pelengrís</i> | 13 |
| <i>Orfandade</i> | 15 |
| <i>Cantar de arrieiro</i> | 16 |
| <i>A galiña tolleita</i> | 18 |
| <i>Non é leira</i> | 19 |
| <i>Lembranza ós piñeiros</i> | 20 |
| A.III. Zarzuelas | 23 |
| <i>Miñatos de vran</i> | 25 |
| <i>Proba d'amor</i> | 383 |
| A.IV La santa de Aguas Santas | 533 |
| A.V Música de otras obras dramáticas | 557 |
| Fuentes documentales y bibliográficas | 579 |

A.I CRONOLOGÍA

| | |
|------|--|
| 1893 | Nace el día 23 de octubre en la calle San Francisco de Ourense. |
| 1901 | Ingresa como niño de coro en la Catedral de Ourense. |
| 1905 | Comienza a estudiar violín con Juan Pérez Fernández «Xesta». |
| 1907 | Estudia armonía con el maestro de capilla Antonio Pérez y Sáez. |
| 1911 | Obtiene la plaza de segundo organista de la Catedral. Compone su pasodoble para piano <i>Orense</i> , dedicado a la Banda Municipal. |
| 1912 | Milita en la Liga de Amigos del Círculo Católico de Obreros; en ella actúa por primera vez a beneficio de los presos. Dirige circunstancialmente el Orfeón Unión Orensana, en sustitución de Florián Coba, si bien debió ejercer como cantor e instructor de cuerda con anterioridad. |
| 1914 | Tras ser sorteado para el servicio militar se le declara exento por falta de talla. Compone su muiñeira para piano <i>Sobrado</i> . |
| 1917 | Es nombrado profesor interino de Música en la Escuela Normal de Maestros, si bien es probable que no llegase a ejercer. Comienza su labor como pianista de orquestina. Cesa como segundo organista de la Catedral. La Banda Municipal de Música de Ourense estrena su tanda de valeses <i>Ilusiones</i> , originalmente pianística (1916) y dedicada a Primitivo R. Sanjurjo. |
| 1918 | Compone su suite gallega <i>Un día na aldea</i> . |
| 1919 | Desempeña labor como director de la orquestina del café Moderno, junto a Ramón Rodríguez, Eligio Rodríguez, Florián Coba, César Quintela y Eduardo Quinteiros. Compagina su trabajo en el local con otro similar en el Salón Apolo. |
| 1920 | El Sexteto Vide aparece como formación permanente del Gran Café Royalty, si bien compaginando con los otros locales citados y actuaciones externas. |
| 1923 | Compone <i>La sinrazón de Pierrot</i> , sobre poema de Primitivo R. Sanjurjo y, por encargo de La Argentinita, <i>La Alborada</i> , sobre letra de Antonio García Nóvoa «Perniñas». |
| 1924 | Contrae matrimonio con Sara García Lima. La Diputación Provincial le entrega 500 pesetas para la impresión de sus obras musicales. Su muiñeira <i>A Montañesa</i> obtiene el Primer Premio en el Concurso de A Festa da Lingua Galega. Marcha a La Habana para hacerse cargo de las agrupaciones de la Sección de Bellas Artes del Centro Gallego, así como para impartir clases de cuerda pulsada y frotada. |
| 1925 | Probable debut del Coro Típico del Centro Gallego, el 25 de julio. Compone el pasodoble <i>Los Arenaleses</i> , para la estudiantina, y <i>Morriña</i> , para el Orfeón del Centro Gallego. Realiza el arreglo del <i>Alaláa do Cristal</i> , que cantaron otras formaciones y, en la actualidad, Coral De Ruada. |
| 1926 | Obtiene el Primer Premio, en la categoría de estudiantinas, en el concurso celebrado en el Teatro Payret el 3 de marzo. Posible estreno de su <i>Escena bailable</i> con el Coro Típico. |

| | |
|------|---|
| 1927 | Obtiene un resonante éxito con su obra <i>Serenata romántica</i> , sobre letra de José Álvarez Núñez, para tenor solista y coro de hombres a cuatro voces, con acompañamiento de estudiantina. |
| 1928 | Estrena el pasodoble <i>Partagás</i> , dedicado a Francisco Pego Pita, así como las dos zarzuelas gallegas, <i>Miñatos de vran</i> y <i>Proba d'amor</i> , en el Teatro Nacional de La Habana. |
| 1930 | Es nombrado director del conservatorio de música del Centro Gallego. Nace su hijo mayor, José (Pepe «Vide»), futuro alumno y colaborador. Compone su balada galega <i>Que tarde tan meiga!</i> con letra de Carmen Prieto Rouco, la coral <i>Saudade</i> sobre texto de Antonio Noriega Varela y la tanda de vals para estudiantina <i>Violetas</i> . |
| 1932 | Compone el <i>Danzón</i> para piano, muestra de sincretismo gallego-cubano. Vuelta de Sara a España. Función Homenaje a la Colonia Gallega en el Teatro Nacional, con participación de las agrupaciones dirigidas por Vide. Regreso del compositor a España. Compone <i>Canto de arriero</i> , para voces mixtas. |
| 1933 | Desempeña el puesto de director de Coral De Ruada tras la dimisión de Daniel González en 1931 y el breve lapso de tiempo en que la dirigió el <i>gaitero</i> Virgilio Fernández, hasta el regreso de González en 1934. Representación en Ourense de <i>Proba d'amor</i> . Se hace cargo de la dirección del Orfeón Unión Orensana, aunque dimite por motivos de salud al año siguiente. |
| 1934 | Su balada galega <i>Desengano</i> , sobre poema de Manuela urros Enríquez, es premiada por Labor Galega de Pontevedra. |
| 1935 | Su muiñeira <i>Auria Bella</i> y su balada <i>Que tarde tan meiga!</i> obtienen reconocimiento en el II Certamen del Trabajo de Galicia de Ferrol. |
| 1936 | Nace su hijo Antonio. |
| 1937 | Nace su hijo Ramón (Moncho). |
| 1938 | Compone el vals pianístico <i>María de los Angeles</i> . |
| 1939 | Bajo la presidencia de Luis Madriñán, ejerce la dirección artística del Orfeón Unión Orensana, aunque ya no aparece como director en 1940. |
| 1940 | A lo largo de la década, actúa habitualmente como organista en celebraciones litúrgicas y al frente de la Orquesta Vide, además de como director del coro de mujeres de la Santísima Trinidad, para el que compone gran número de piezas corales sacras. Época de clases particulares a sus conciudadanos. |
| 1942 | Participa en el Festival Pro-Aguinaldo de la División Azul, así como en programas radiofónicos semanales de Educación y Descanso, como pianista acompañante. Retoma la composición para café concierto con <i>Mariposa</i> , sobre poema de «Perniñas». |
| 1943 | Posible inicio de sus colaboraciones con Enrique Rey. |
| 1944 | Compone <i>Panadeiriñas de Cea</i> , relacionada con la integración del coro gallego Os Enxebres en la sociedad La Troya; período de amistad y colaboración con dicho coro y su director, Juan García Boente. Estreno del sainete <i>La Santa de Aguas Santas</i> , sobre libro de Luis Madriñán. |

| | |
|------|--|
| 1948 | <p>Primeras menciones a actuaciones dirigiendo coros de hombres organizados para cada ocasión, probable semilla del Coro de Amigos.</p> <p>El célebre Tomás Ríos, en una actuación en Ourense los días 4 y 5 de mayo, reconoce la influencia ejercida por Vide en su formación musical en La Habana.</p> |
| 1949 | Inicio de su colaboración con Maruxa Villanueva. |
| 1950 | A finales de año es nombrado director del Orfeón Unión Orensana, con el que se estrena a inicios de 1951; período de grandes éxitos. |
| 1951 | <p>Concierto de Os Enxebres da Troya, dirigidos por Juan García Boente, con Maruxa Villanueva, Enrique Rey y Vide.</p> <p>Inicio de la colaboración con Juan Corral Pajariño y Xosé Fariña Jamardo, en Carballiño.</p> <p>Compone el primero de sus <i>Gozos a san Francisco de Asís</i> y su suite gallega <i>Da terra meiga</i>.</p> |
| 1952 | <p>Gira con Maruxa Villanueva.</p> <p>Participación y premio del Orfeón en el Certamen de Masas Corales de Lugo, con la incorporación de voces femeninas gracias a la colaboración de Enrique Rey.</p> <p>Debido al nuevo carácter mixto de la agrupación, adapta para coro mixto obras concebidas a cuatro voces de hombre.</p> <p>Actuación del Orfeón en la bendición del templo de la Vera Cruz de Antonio Palacios en Carballiño y composición de la canción <i>Carballiño</i>.</p> <p>Medalla de Bronce del Mérito Social Penitenciario.</p> |
| 1953 | <p>Inicio de su colaboración, como solistas, con Arturo Sequeiros y Teté Torre.</p> <p>Nombramiento como profesor de Música de la Escuela Hogar del Instituto.</p> <p>Título de Profesor de Honor, y Distintivo de Oro otorgado por el Orfeón Unión Orensana.</p> |
| 1954 | <p>Es nombrado profesor interino de Música del Instituto Femenino.</p> <p>Peregrinación Diocesana a Santiago de Compostela por parte del Orfeón, actuación privada ante el Cardenal y pública ante la ciudad.</p> <p>Compone la monumental <i>Salve, Rosalía</i>, sobre letra de Avelino Díaz.</p> |
| 1956 | Cesa como director del Orfeón Unión Orensana. |
| 1958 | Cesa como profesor de Música de la Escuela Hogar del Instituto. |
| 1959 | <p>Representación en Ourense de <i>Miñatos de vran</i>, con la colaboración del escritor Ramón Otero Pedrayo.</p> <p>Composición de la balada <i>Eu xa non durmo sen verte</i>, sobre letra de Alfonso Gayoso Frías.</p> |
| 1960 | Compone la coral <i>Arrorrou. Canto de berce</i> , sobre texto de su paisano Eduardo Blanco Amor. |
| 1962 | Diploma en reconocimiento a la colaboración prestada al Orfeón. |
| 1963 | Es nombrado profesor interino de Música en la Escuela Normal de Maestros. |
| 1965 | Composición de <i>Gratitude</i> , sobre letra de Avelino Díaz, para presentar al I Festival Hispano-Portugués de la Canción del Miño. |
| 1966 | Musicalización de varias obras de Matilde Lloria (<i>Oferenda, Quen?, Polos outeiros, Non dorme o Neno</i>). |
| 1971 | Muerte de su esposa Sara. Composición de <i>Libera me, Domine</i> . |
| 1980 | Homenaje del Orfeón Unión Orensana. |

| | |
|------|--|
| 1981 | Homenaje en Vigo, coincidente con los Premios de la Crítica de Galicia. Fallece el 20 de noviembre. |
|------|--|

A.II POEMAS DE MANUEL FERNÁNDEZ VIDE

A volta á Terra

Inda que non fuches nado
na meiga Terra Galega,
tel'o tíduo ben gañado
pol'a sangre que ti levas.

Outros leválo quixeran
como ti tan ben o empreas,
quiles d'ela s'avergonzan,
ti, a cotío a lembrás.

Falas como cantou Rosalía,
lumieira entr'as estrelas,
quiles tatezan a língua
que quer impoñer Castela.

Non bon fillo pode ser
quen d'ela así se despega,
bon fillastro ha de ser
quen tanto a ela s'achega.

Arume de toxos e xestas
de volta a ela te levan,
o pranto polas meixelas
queima a quen eiquí se queda.

Un xergón de frouma verde
baixo os piñeiros te espera,
con unha canción de berce
preto á frorida roseira.

As bágoas que ti verteras
ao chegar á nai belida
xúntaas cas miñas se queres,
¡miña nai nunca esquecida!

Sempre a sorriso nos beizos
e sempre tan perseguida,
¿cando chegarán os dreitos
de verte pr'a sempre erguida?

Os tempos serán chegados
como dixo Cabanillas:
¡coa fouce n'a mau direita!
¡nunca máis xa de rodillas!

Fogueira de craridade
chegaré moi pronto...un día...

coa canzón d'a liberdade
de Curros e de Murguía.

O vento no piñeiral
xa nos está anunciando
que podemos ir cantando
o gran Himno de Pondal.

(Bos Aires, San Xoán de 1963)

Retrato en verso

(Con moito agarimo ó meu amigo d'o conto)

Preto d'o Apóstol Santiago,
n'o pobo de Osebe-Cála,
i á hora que canta o galo
(coido que ás duas ou tres)
viu luz por primeira vez
o hom de quen aquí falo.

¡Isto non é un rapaz,
máis ben parece unha besta!
Así dixo Antón o Roxo
ao ver o Rillote berrar,
¿Por qué berra tanto o cocho?
¡por non deixalo mamar!

Algún, con moita sabencia
e con mostras de adiviño,
verte nos beizos d'o Rillote
algunas pingas de viño!

¡Remedio mais milagreiro
inda nunca se atopou!
pois por vitecatro horas
dormidiño se quedou!

De nome, Xosé Barbeito,
de alcume, Cascarilla
o amigo mais dereito
de toda a nosa pandilla.

D'aquela hastra oxe en día
non hai festa ou romería
ou ben no monte ou na ría
n'a que non ande bailando
con envexada alegría.

Repenicando o pandeiro
en canta fiada había,
il era sempre o primeiro
dende o sol pór hastr' o día.

Toca conchas e ferriños
i' o que gardan as mociñas
baixo axustados corpiños...

De cantar sempre ten gana,
o mesmo van seguidillas
que calquer rumba cubana,
ou ben tanguillos gitanos
ou alegres sevillanas.

Se non hai pandeiro á mau
toca n' o cú dunha silla,
e tamén fan de maracas
as cabazas con semillas.

E se de comer se trata...
millor o peixe ben frito
qu' o que vén gardado en lata.

O pulpo i' o bacalao,
calamares e centola,
os chourizos de cebola
i' a cabeza do marrau.

D' a hombreira, o touciño.
de xunto ao cú, o xamón,
d' a dianteira, o lacón
e que non falte o fuciño.

Somente me falta o pote
para este cativo xantar,
vaites, vaites co Rillote...
ben podías ir... rezar.

(Bos Aires, Nadal 1963)

O Lagaita

Fai tempo veño pensando
pr' a este verso escribir,
e decote o vou deixando...
pois non sei o que decir.

Magóame esta angueira
¡qué Deus s' apiade de min!

pr'a que d'algunha maneira
poida chegar hastr'o fin.

Meu homenaxe sentido
pr'iste amigo ben querido
istes versos han de ser.

Por iso teñen que ter
o clarexar máis belido
com'o albo amanecer.

Orensano, sí, señor;
i'o millor actor gallego,
fai anos pasou de lego
n'o arte recitador.

Nenez leda, rebuleira
com'a d'os paxaros voando
foi a diste meu amigo
que eiquí vos estou contando.

¿Quen me iba a min decir,
con moitas ou poucas parolas,
qu'o Lagaita d'aquel tempo
sería oxe o Tacholas?

Como me lembro d'os tempos
de tantos anos pasados,
inda parés que foi oxe
cando o curruncho deixamos.

Procesión d'a Soedade,
á Virxen do negro manto,
cantos aies! lle cantaches
cos ollos mollados c'o pranto.

Sempre cantando, cantando,
vai polo mundo deixando
ronsel de admiración,
por sinxelo e bó amigo
en calquera ocasión.

N'o cine, teatro, radio
e mail'a televisión,
Val il solo máis que catro
cando pon seu corazón.

S'il fora tan presumido
com'os desta nova ola,
qu'unha centella me parta
e outra enteira me coma,

se non mexara por todos
c'o arte que a il lle sobra.

Debezos teño que chegue
a xente a ter coraxe,
e facerlle o homenaxe
que fai anos se lle debe.

Orensano, sí, señor;
é o que isto escribe,
pr'a Tacholas, gran actor,
c'a estimanza de Vide.

(Bos Aires, nadal d'o 1964)

Pelengrís

Con arelas de inquedanzas
fuximos da Terra Nai,
con arelas de espranza
e xusticia que non hai.

Pr'atopar vida máis leda,
unhos e outros se van;
somentes os vellos quedan,
¿cantos con ela darán?

O pranto sulca as meixelas
d'os que con ela non dan,
como sulcan as estrelas
pol'o ceo n'a serán.

Polos vieiros d'a terra
polos vieiros d'o mar,
decote a raza celta
vai e ven, sin acougar.

Por culpa duns gobernantes
que saben desgovernar,
hai milleiros d'emigrantes
lonxe do nado fogar.

Si oubera un anaco de carne
pr'o pote poder botar...
patacas pr'a tod'o ano
e centeo pr'a segar...
peixe freco, qu'hai dabondo
si se poidera mercar,
non fuxirían os homes
d'a montaña, val e mar.

¿Tan probe é nosa Terra?,
¿tan esmaiolada está?
nembargantes hai en ela
o que en outras non hai.

Hai outos albres e frores,
hai beleza eiquí i'alá,
onde cantan reiseñores
pol'a noite o ai-la-lá.

Co arpexio dos regatos,
trinos os páxaros dan,
pían trasteiros n'o inverno,
cantan ledos pol'o vran.

De noite, e d'as estrelas,
vemos seu alumear,
queremos chegar a elas,
sin poder alá chegar.

¡Ai, coitados emigrantes
que tristeiro é outro chan!
vimos todos con devezos,
moitos baleiros se van.

Con laios fondos n'a ialma
milleiros queren voltar,
pr'atopar a doce calma
n'aquil lonxano fogar.

Con chagas n'os pés sangrantes
xa de tanto camiñar,
envexan as anduriñas
que tan ben poden voar.

¡Probe pelengrín galego!
¿por qué vieiros te vas?
vou pol'o de San-Yago
pr'a de xionllos rezar.

Vou pousar ós pés do Santo,
patrón da nosa Terra Nai,
tod'o meu acedo pranto
qu'a norte xa ve chegar.

Denantes qu'a norte chegue
coa gadaña a segar,
Santo d'a branca espada
isto che vou a pregar.

Dille a todol'os galegos
que pol'o mundo se van,
volten voando n'os ventos
d'as ondiñas do teu mar.

Dille a todos, todos xuntos,
que fartura van buscar,
que traballen sua terra
que tanto lles pode dar

Que ti i' eles, por Galicia,
volveredes a loitar
pr'a pór fin á inxusticia
por tanto mal gobernar.

Que ceibes da indiferenza
de tanto esfameado can,
voltará a independenza
ó fogar de Breogán.

Que ensinanza pr'a todos
n'as escolas se dará,
que non haberá máis galegos
que non saiban ben falar.

Que serán libros fermosos
que sabenza lle han de dar,
escritos na nosa língua,
a do máis ledo falar.

Que hai pracidez n'as montañas,
frescura no verde val,
apouso no brando musgo
e soma no piñeiral.

(Bos Aires, n'o vran d'o 1964)

Orfandade

Non me agardes esta noite,
está doente miña nai
o pranto parés qu'afogara
pol'a morte d'o meu pai.

D'América veu noticia tal,
E di que morreu mui solo
na tristura d'o hospital.

¡E ti tamén qués ir pr'alá!...
pois por moito que te queira,
prefiero vivir n'a soedá.

Mais valera que te perda
sen saber do mundo a verdá,
pai e nai cos seus fillos a sua veira,
tenrura i'agarimo lles dará.

Comos alvres esquecidos d'os camiños
os meus fillos n'han de estar,
han ter leda quentura com'os niños
con surrisas e bicos no fogar.

Eu non quero qu'os meus fillos me pregunten
¿e donde está meu pai?
e lle minta com, a min me mentiu sempre
a miña probe nai.

Si has de ser pol'a vida compañeiro,
si por vida meu guieiro has de ser,
¡xúrame por Deus i'a Virxen n'o Cruceiro,
qu'a carón d'os teus fillos has morrer!.

Somentes dise xeito ¿vas xurarme?
somentes dise xeito te hei creer,
somentes dise xeito hei entregarme
ó home que me fai entolecer.

E hoxe que estou mais entolecida
pola norte de quen me dou o ser,
déixame que arrule á nai belida,
que presinto que axiña vai morrer.

(Ituzaingó, Bs. Aires, Marzal d'o 1965)

Cantar de arrieiro

As mulas, turra que turra,
o carro, roda rodando,
o can, brinca que te brinca,
i'o arrieiro cantando.

Doce canto d'arrieiro
que d'os montes vai chegando,
fuches nado n'o Ribeiro,
val de sol, surrisa, engado.

¡Arrieiro, arrieiro
oxe ledos vas cantando

i' o teu canto ao Carballiño
n' as brétemas ben chegando!

¡Arrieiro, arrieiriño
que a escuras vas camiñando
de noite pol' os camiños
cantando, sempre cantando.

Vas relembrando a quentura
d' a muller no leito brando
e n' o teu peito, a tristura,
por non chorar, vas cantando.

Non chores, meu arrieiro
que a escuras vas camiñando,
que dende Lugo ó Ribeiro
o Miño te vai guiando.

O ruído das súas augas
entr' os penedos choutando,
unhas vegadas crescendo
e outras mui retardando,
os teus pasos i' os d' as mulas
ó teu fin te van levando.

Non chores, arrieiriño...
¡decote tes qu' ir cantando!
por tod' o longo camino
qu' a cotío vas deixando.

Pol' o inverno ou pol' o vran,
chova forte ou miudiño,
unhos veñen i' outros van
cantando pr' ó Carballiño.

No carro durmindo o can,
i' arriando as catro bestas,
vai cantando o arrieiro
por entre toxos e xestas.

Meu cantar d' o arrieiro,
belido cantar baixiño
cántoche oxe en Buenos Aires
pr' a que chegue ó Carballiño.

Pr' a tódol' os arrieiros
vai o meu cantar quedíño;
pr' a Ribadavia, Barbantes,
o Dacón i' o Carballiño.

(Ituzaingó, Bs. Aires, Febreiro 1965)

A galiña tolleita

Teño una galiña
mui branca, branquiña,
está mui tristeira
i' é mui pequeniña.

Xa non quer o millo
nin quer a fariña,
i' a probe debece,
¿que terá a poliña?

Decote deitada
pola noite e día,
parece pegada
contr' a terra fría.

Eu dígolle ledo,
¡anda, hom, camiña!
e tolo me quedo
ó ver a branquiña.

¿É que está tolleita
a galiña miña?
quer porse dereita
e xa non camiña.

Arrimeina ó peito
pr' a ver si quecía,
e sentín, mui triste,
que s' estremecía.

E contr' ó meu peito
coidei que dormía,
pero seu latexo
xa eu non sentía.

Si co meu alento
eu vida che dera,
¡daría contento
canto a min me queda!

Tiña una galiña
mui branca, branquiña,
morreume tolleita
a probe poliña.

(Ituzaingó, Bs. Aires, Febreiro 1967)

Non é leira

Paseniño, paseniño,
sin que ninguén t'empuxara,
fuches abrindo camiño
pol'o camiño da fama.

Camiño de croios ciscados
pr'a que nils tropezaras,
ía poñendo a envexa
pr'a que á cume non chegaras.

Xa estás no outro penedo
donde apousa o trunfador,
¡olla pr'a baixo sen medo
non te arrepíe o tremor!

D'eiquí pr'alá tes cantado
os versos de Rosalía
e Curros o Excomulgado
que dende aquela está no ceo
no ceo dos emigrados.

¿I'os versos d'aquela Santa
que tan ben tes recitado,
facendo poñer n'os ollos
un tezume orballado?

Nadie, ninguén coma ti
os dí con tan doce engado.

Labarada de galego
i'exebrisimo orensano,
fixeche duro i'arreo,
mes a mes e ano a ano,
máis polas nosas costumes
que fixeron máis de catro.

¡¡Catro charlatáns de feira!!
como din os deste lado,
que nin se poden pór á veira
d'iste homenaxeado.

¡Ai, meu amigo Tacholas,
meu amigo admirado,
canto me folgo de verte
d'esta xente arrodeado!

Por iles e pol'a terra,
tes que seguir lavourando,
pol'o val e pol'a serra,

a cotío recitando,
n'a fala de Rosalía
e Curros o excomulgado,
á máis belida do mundo,
á do son ameigallado.

(Sen data)

Lembranza ós piñeiros

(En homenaxe a este emigrado orensano que tanto trabajó en la colectividad, publicamos estes versos «in memoria»)

Piñeiros da miña terra,
Piñeiros da Terra Nai,
esta cativa lembranza
para vós, Piñeiros vai.

Para os Piñeiros do monte
e para os do verde val
para o xigante verdecente
ergueito, rexo, lanzal.

Para os Piñeiros dos camiños
que orfos parecen estar,
e para os Piñeiros bicados
polas ondiñas do mar.

Para os que somean o Pazo
i'a chouza do aldeán,
para os que a sua soma apousa
a braveza Mariñán.

Para os que ó horreo a cotío
a sua soma lle dan,
gardando para o inverno
as espiguiñas do pan.

Piñeiros de outa copa
onde os paxariños van,
ó cobixo da sua soma
pol'o inverno e pol'o vran.

Para os Piñeiros que escurecen
n'os penedos ás fontañas
i'o musgo que reverdece
nas suas augas cristañas.

Piñeiros que co orballo
brilan en toda mañán,

como pranto do emigrante
niste chan american.

Piñeiros da Terra Meiga
do meu curruncho nadal,
Piñeiros da Terra Meiga
que inmortalizou Pondal.

¡Canto de vos eu me lembro!
Lonxe do tenro fogar...
¡qué tristura se non podó
á vosa soma acougar...!

(Sen data)

A.III. ZARZUELAS

A continuación, se recogen las dos zarzuelas gallegas de Vide, *Miñatos de vran* (con libreto original de Enrique Zas reformado por Otero Pedrayo) y *Proba d'amor* (sobre libro de Francisco Álvarez de Nóvoa). En su presentación se ha respetado el orden de composición y de estreno, en el Teatro Nacional de La Habana en 1928.

Se ha considerado la oportunidad de anotar los libretos extensamente a pie, debido a la riqueza del idioma (o idiomas, en el caso de *Miñatos de vran*) y de los diferentes dialectos y usos idiomáticos presentes en ellas, en muchos casos justificables tanto por su presencia en los diccionarios de la época como por su empleo por parte de los grandes autores de las letras gallegas. De esta forma, se facilitará su publicación futura como obras literarias independientes.

Por esa misma razón se ha mantenido el mismo idioma (gallego) a lo largo de las notas a pie, aumentando la legibilidad y respetando, eso sí, la aparición en castellano cuando se trata de definiciones textuales de diccionarios gallegos históricos (con el término en gallego y su explicación en castellano).

En ese mismo sentido se ha simplificado la nota a pie, optando por la nota reducida autor año), evitando así la continua repetición de las mismas referencias completas y de los términos «s. v.» (*sub verbo*), por considerar obvio que la entrada se refiere, directamente, a la palabra referenciada en el cuerpo de texto.

Así, por ejemplo, se eligió la fórmula a pie «Si: si (Valladares 1884; García González 1985)», con su correspondiente entrada completa en la bibliografía final, a la más formal «Valladares Núñez, Marcial. *Diccionario gallego-castellano*. Santiago: Imp. Seminario Conciliar, 1884, s. v. “si”; García González, Constantino. *Glosario de voces galegas de hoxe*. Santiago de Compostela: USC, 1985, s. v. “si”».

Miñatos de vran

(Gavilanes de verano)

Zarzuela (bilingüe) en tres actos.

Letra de Enrique Zas y Ramón Otero Pedrayo

Música de José Fernández Vide.

Reparto

Maripepa, 19 anos (tiple)

Celiña «La mayorazga de las Fanegas», 28 anos (tiple)

Manuel «Mar de pé», 25 años (tenor)

Eduardo, 22 anos

Carlitos, 20 anos

Faneco, mariñeiro, 60 anos (barítono)

Corisco, mariñeiro, 58 anos (barítono)

Tía Antona «A do Con», 40 anos

Rodríguez «O Tumbalobos», sereno, 55 anos

Fandiño «O raio das Esterqueiras», garda municipal, 58 anos

Estudiantes: Regueiro, Castrovite, Dorneda, Valdomir, Santalla, Santiso (guitarra) e Vilanova (bandurra)

Mozas pescadoras: Flora, Dorinda, Neviñas, Carmela, Maruxa «A frol do argazo», Pastoriña

Tres señoritas e dous rapaces veraneantes

O tío Benito de Barcala

«O Piteiro» de Santa Comba

Un mozo dependente de taberna

Pescadores, pescadoras, estudantina e coro

A acción no 1.º e 3.º acto nun porto pescador do Noroeste de Galicia. O 2.º nunha rúa con soportais de Santiago de Compostela, menos unha escena que se desenvolve dentro dunha taberna clásica.

Época: Comezos do século actual, entre principios de setembro e finais de outubro.

ACTO PRIMEIRO

ESCENA 1.^a

A praia ao amencer. Un equipo de mariñeiros atrae, en movementos rítmicos, tirando dos cables, a embarcación. Á dereita, a rúa empinada da localidade. Por ela baixan as mulleres coas cestas e reciben as cargas de brillante sardiña. A animación dos grupos, a alegría da faena, móstrase en conxuntos naturalmente harmoniosos e coloridos.

(Música. N.º 1. Preludio e Coro)

Vento que zoa mareiro
ben veña pola mañán,
mais si¹ zorrega raseiro²
conta que feira haberá.

No ceo n'hai unha estrela,
ferve en escumas a mar;
negra noite vaite aixiña³
que moitas fadigas⁴ dás.

Ei, rapaces, amarremos,
pra fuxir do chuviscar,
qu'a mañán⁵ é bretemosa
i o carís⁶ de vendaval.

Veñan as redes
e veña o peixe,

¹ «Si: si» (Valladares 1884; García González 1985).

² «Raseiro: rasero» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Franco 1975; Otero Álvarez 1977; Carré 1982; García González 1985).

³ «Aixiña: pronto, axiña» (Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985).

⁴ «Fadiga: fatiga» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; Porto 2000).

⁵ «Mañán: mañana» (Cuveiro 1876; RAG 1913-1928; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

⁶ «Carís [forma con seseo]: el aspecto que en el mar presentan el cielo o la atmósfera, y el horizonte, con respecto a su estado de claridad o de cargazón» (RAG 1913-1928; Cuveiro 1876; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Carré 1982; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Pintos 2000; Porto 2000).

veñan as cestas,
veña o barxel,⁷
ala⁸ pr'aldea,
ala rapaces,
deixalo todo
que vai chover.

Noite e día, sin socego⁹
mesmo no inverno e no vran¹⁰
é o pescador com'o xebre¹¹
qu'a resaca leva e trai.¹²

Canto máis dura a faena
máis forte te amostrarás,¹³
pois si tes dabondo penas
co traballo esquencerás.¹⁴

Si non houbera traballos
e das foulas¹⁵ o ameazar
non habría¹⁶ outra vidiña
com'a vidiña da mar.

Ala rapaces
que vén o día,

⁷ «Barxel: red de tres paños para pescar» (Franco 1975; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Carré 1982).

⁸ «Hala» nos orixinais de texto e música. «Hala: àla». «Àla: adelante, ánimo» (Pintos 2000).

⁹ «Socego: sosiego» (Franco 1975).

¹⁰ «Vran: verán» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; Pintos 2000; Porto 2000).

¹¹ «Xelva» nos orixinais de texto e música. Non atopamos referencias ao termo, polo que optamos por substituílo por «Xebre: Hierbas marinas, algas descompuestas o maleza que arroja el mar a las orillas en las grandes resacas» (Rodríguez González 1958-1961; Cuveiro 1876; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982; Porto 2000), considerando o contexto.

¹² «Trai» nos orixinais de texto e música. Ao longo do libreto, a alternancia das formas trai/trae caracteriza a fala dos personaxes.

¹³ «Amostrar: mostrar» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Pintos 2000; Porto 2000). O termo «mostrarás» tamén era aceptado á altura (Filgueira et al. 1926; García González 1985; Rodríguez González 1958-1961).

¹⁴ «Esquencer: esquecer» (Filgueira et al. 1926; Cuveiro 1876; Rodríguez 1863; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Otero Álvarez 1977; Carré 1982; García González 1985; Pintos 2000; Aguirre 2007).

¹⁵ «Foula: escuma do mar que lanza a proa do barco ao navegar ou que se levanta ao bater as ondas contra a costa cando fai moito vento» (DRAG). «Dícese además de la espuma que levanta el barco por la proa al andar» (Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

¹⁶ Respectouse o texto orixinal do coro con vistas a non introducir cambios na música, que serían precisos ao modificar a métrica.

veñan as redes,
veña o ancotel,¹⁷
ala pr'aldea,
mariñeiriños,
deixal'as ansias
que vai chover.

Desfilan os mariñeiros e pescadores pola dereita cargando redes e cestas ao tempo que os últimos versos se perden entre bastidores. A escena, un momento deserta, ilumínase coa luz da mañá.

ESCENA 2.^a

(Carlitos)

Entra pola dereita. É un rapaz afectado e elegante, de pantalón branco, chaqueta de sport, unha bufanda ao pescozo. Parece excitado e presumido.

CARLITOS.- ¡Diantre con la mañanita! ¡Y luego hablan de los encantos de madrugar en esta costa gallega, húmeda y fría! ¡Brr! ¡Qué bien estarías, Carlitos, arropado en la cama, esperando con un ojo cerrado y otro abierto a que la linda criada te trajera el pocillo del chocolate con bizcochos para echarle uno de mis piropos madrileños y volver a dormir un sueñecito! *(Pausa)* Pero ¡no en mis días! ¡Hay que dejar bien plantado mi pabellón de conquistador! Si supieran mis éxitos, ¡cómo arderían en celos Marcela la chalequera de la Cava Baja y la cursi de la Juanita del tercero de mi casa con sus pretensiones aristocráticas! También don Juan Tenorio se sacrificaba por el amor. La verdad es que el amor esperaba por mí en este rincón de marineros que huele a pescado y donde a cada paso se expone uno a romperse la crisma resbalando en los percebes. *(Dá un traspé nunha rocha húmeda)* ¡Por poco no me caigo! Carlitos, ¡valor! Hay que ser fuerte... ¡Veré a la rapaza! Estoy enamorado como un colegial. ¡Maripepa! ¿Por dónde andarás? Las mocitas de aquí me gustan más que las nécoras, la langosta y las vieiras. Pero Maripepa las supera a todas. Parece llevada por el viento, tiene gracia de vela al sol y en sus ojos verdes brillan las promesas de las sirenas... Ese pretencioso de Eduardo dice que su selvática virtud es inexpugnable. ¡Boberías! Después de todo, Eduardo, con toda su fachenda,

¹⁷ «Ancotel: piedra que en la pesca con el cerco o cedazo cuelga de las boyas, para que éstas no se muden con el movimiento del mar. El ancotel es una especie de potada de piedra, con tres o más arrobas de peso, que sirve para asegurar la encorchadura en la pesca de la sardina, con objeto de que se mantengan fijas las paredes que forman la red» (Rodríguez González 1958-1961; Rodríguez 1863; Cuveiro 1876; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982; Porto 2000; Aguirre 2007).

es un señorito de pueblo, será un médico de aldea... ¿Qué vale comparado conmigo, que nací en el rincón castizo de la corte y me desteté con coci?¹⁸ ¡A mí, que lo mismo me llevo la palma en el baile de Bellas Artes que en la verbena de Lavapiés! Otras más duras de pelar se han humillado a mis encantos. (Pausa) Pero ¿qué veo? Es ella, Maripepa, ¡otra no puede ser! Corre sobre los peñascos, allá lejos, las olas le besan los pies ligeros. ¡Mi gaviota, mi ondina! Ha llegado el momento. ¡Ánimo, Carlitos! ¡A ella, cuatro pases de los míos y la suerte de matar! ¡Cómo no resbala en las piedras! Adelante. Sigamos el famoso adagio -¿cómo es, Carlitos? «Alea jacta est», como dijo Napoleón-. Ah, no, animal, no fue Napoleón; ya recuerdo el aforismo y lo voy a espetar esta tarde en la tertulia del Casino: «¡Audaces fortuna iuvat!». O sea, en prosa, «la fortuna ayuda a los frescos».

ESCENA 3.^a

(*Maripepa e Carlitos*)

Maripepa volve das rochas á praia. Vén seria e triste, pero ao ver a Carlitos alégrase como encontrando unha diversión que a distraia dos seus dolorosos pensamentos.

MARIPEPA.- Santos e bos días, señoritiño! Ben se conoce¹⁹ que as saudades dalgunha señorita coa que anda en namorouzos²⁰ lle espaventaron²¹ o sono e vén a se consoar mirando pra o mar. Élle moi bo pra esquencer!

CARLITOS.- ¡Felices días, nereida del océano, amazona de las ondas, Venus, hija de la espuma del mar primaveral. ¡Princesa encantada de los cristalinos palacios del Atlántico!

MARIPEPA.- Pero, que di? Seica perdeu a chaveta ou lle rubiu aos miolos a caña que bebeu ao espetar! Craro,²² como non está afeito!

¹⁸ «Coci»: Nome castizo do cocido madrileño (Cermeño 1953, 115).

¹⁹ Respectouse as dúas opcións (conocer/coñecer) presentes no libreto, por considerar que a fala caracteriza aos personaxes («conocer» en Maripepa e Faneco, «coñecer» en Corisco e Manuel).

²⁰ «Namorouzo: amorío» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

²¹ «Espaventar: espantar, asustar extraordinariamente» (Rodríguez González 1958-1961; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982).

²² «Craro: claro» (Cuveiro 1876; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Porto 2000).

CARLITOS.- Todo lo que te he llamado es pálido al lado de lo que serás si me escuchas... Con sólo una sonrisa y un monosílabo de tus labios coralinos serás, ya no Princesa, Reina, y al pie de tu trono...

MARIPEPA.- O trono vai estoupar deseguida si me busca o xenio dicindo tantas andróminas²³ pra me encalstrar.²⁴ Ou maxina que son parva?

CARLITOS.- No me comprendes, Maripepa, que si me comprendieras otro gallo me cantara. Y lo peor es que tampoco yo comprendo lo que dices en esa lengua tuya, musical, pero incomprendible.

MARIPEPA.- Outra non lle sei. Nista fala me arrolaron no berce e nela adeprendín²⁵ a cantigar²⁶ e nela hei morrer. I escoite o que lle digo agora moi en serio: as mulleres de eiquí²⁷ sómoslle dadas e curteses²⁸ cos forasteiros que veñen a coller bos coores²⁹ e pagan ben as larpeiradas do marisco, con tal que eles sexan tamén curteses e non queiran bulrárese³⁰ de nós, que a istes³¹ poñémoslle cara de ferreiro e dámoslle coa porta nos fuciños.³² Entendeu, agora?

CARLITOS.- Aunque no comprendí ni gota, me encanta oírte con tu media lengua.

²³ «Andrómina: embuste, enredo con que se pretende alucinar» (Otero Álvarez 1967). Como «Andrómena», aparece «Aquilo que se inventa ou que se discorre para enganar ou despistar a alguén». (DRAG). «Andrómena: Embuste, patraña, enredo, amaño, trampa» (Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985). «Andrómena: Enredo, embuste, andrómina. Patraña con que se pretende embaucar o alucinar. Generalmente se usa en plural, *andrómenas*, y significa además excusas ridículas; así, se dice: *Non me veñas con andrómenas*, no trates de disculparte con cosas incomprendibles, no trates con excusas de separarte de la discusión, etc.» (Porto 2000).

²⁴ «Encalstrar: atraer, alucinar a uno con halagos y promesas para que acepte lo que se le propone» (Rodríguez González 1958-1961). «Encalstrar: seducir» (Filgueira et al. 1926).

²⁵ «Adeprender: aprender» (RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985).

²⁶ «Cantigar: cantar cántigas» (Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

²⁷ «Eiquí: aquí» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982;). Tamén atopamos o termo «aquí» (Valladares 1884; RAG 1913-1928; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

²⁸ Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1957, 132; 1969, 37, 90; 1970b, 42; 1997, 157).

²⁹ «Coor: color» (Franco 1975; Rodríguez González 1958-1961).

³⁰ «Bulrarse: mofarse, burlarse» (Porto 2000; Rodríguez González 1958-1961).

³¹ «Ista, iste, istos, istas, istes: de los géneros f. m. y n. y en números sing. y pl., que están muy en uso en la provincia de Orense y otras comarcas gallegas. Son variantes de *esta, este, esto, estas y estes*» (Rodríguez González 1958-1961).

³² «Fuciño: fociño» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985).

MARIPEPA.- Media! Téñoa grande, lixeira e albela. Mírea. (*Saca a lingua*). E non me turre do xenio. E as mans quietiñas, eh! Ou pensa que madruguei pra perder o tempo cun zaramalleiro?³³ Volvo a procurar os percebeos dinantes³⁴ que ruba a marea.

CARLITOS.- ¡No te irrites, por Dios, mujer! Si tengo que decirte algo muy grave. Sin ti no podría vivir. Estoy dispuesto a aprender tu lengua para expresarte mi amor. Te llamaré, ¿cómo es? ¡Ah, sí! «Churrusqueira».³⁵ Te sigo. Aunque te escondas en las rocas, aunque te lances al proceloso mar, te sigo.

MARIPEPA.- Bueno,³⁶ abonda xa. Vaia cabo das señoritas que se botan polvos con bolra³⁷ e levan medias de seda. Eu sonlle espida de pé e perna e téñolle a pel arneirosa.³⁸ Bos días. (*Marcha cara ao mar*).

CARLITOS.- ¡Es mía! Está celosa. Lleva clavado mi agujón en el palpitante e ingenuo corazón. Hoy obtengo el sí. Voy a decidir mi destino. (*Siguea*).

ESCENA 4.^a

(*Manuel*)

Entra amodo na escena seguindo coa mirada a Maripepa, que se afasta.

³³ «Zaramalleiro: faramallero, enredador, trapacero» (Valladares 1884; Cuveiro 1876; Filgueira et al. 1926; Carré 1982; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; García González 1985; Porto 2000).

³⁴ «Dinantes», sinónimo de «denantes: antes» (Valladares 1884); «denantes: delante, antes» (Porto 2000). O termo «antes» tamén era aceptado á altura (RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Carré 1982; García González 1985; Porto 2000).

³⁵ «Churrusqueira: persona elegante, amable y graciosa. Dícese, por lo regular de las jóvenes guapas y graciosas, o cuando menos, bien traídas y salerosas» (Valladares 1884).

³⁶ Respectouse o castelanismo por caracterizar a fala do personaxe.

³⁷ «Bolra: borla» (RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; García González 1985; Carré 1982). O termo «borla» tamén era aceptado á altura (RAG 1913-1928; Rodríguez González 1958-1961).

³⁸ «Arneirar: cubrir el mar de arneiro la superficie de los peñascos o cons que baña en la pleamar» (Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975). «Arneiro: arneste, arneiro y arneirón son tres nombres de un género de costra que se cría en la superficie de las peñas que baña el mar, cuya costra parece una capa de caracolillos informes que más son semillas o embriones de varios testaceos que caracolillos formados, etc.» (RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

MANUEL.- Xa leva a pos de si un señorito como un cadelo! Pra que viría eu por eiquí? Din que son esgrevio,³⁹ zoñudo,⁴⁰ malo xenio... Chámanme o «Mar de pé».⁴¹ Como podería ser doutra maneira? Dende neno soio⁴² teño amor para Maripepa. Mireina medrar, faguerse⁴³ unha fermosa rapaza... e endexamais lle dixeran unha palabra. Malpocado de min! Como ela ía⁴⁴ descubrir⁴⁵ nos meus ollos o amor que me queima? Tamén é miña a culpa. Sempre calado, vergoñoso, fuxindo dela para recrearme na miña soedade,⁴⁶ no seu recordo. I⁵² agora, mírala como lle pon cara souril⁴⁷ aos señoritos. Sospeito que isto vai rematar malamente. Por que fuches tan vergoñoso do teu amor, Manuel, Manuel, «Mar de pé»? Agora xa será tarde...

ESCENA 5.^a

(*Corisco e Manuel*)

CORISCO.- (*Entra pola dereita cunha rede ao ombreiro e unha cesta na man*). Seica toleas, Manuel. Endexamais te vin falando soio! Franquéate connigo.⁴⁸ Sempre fai ben a compañía dun amigo. Por que te queixabas, hom?⁴⁹

³⁹ «Esgrevio: ríxido, austero» (Franco 1975).

⁴⁰ «Zoñudo: persona de mal carácter, áspera, brusca» (Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

⁴¹ «Mar de pé: resaca. Movemento das augas no fondo, non ten moita forza e non é perigoso, pero molesta para pescar con certas artes» (Rivas 2000, 30). O alcume «Mar de pé» empregouno Otero Pedrayo noutras ocasións (1996, 150), así como o termo co significado antedito de «resaca» (1952, 57; 1990, 113; 1991a, 121).

⁴² «Soio; solo», se ben o texto tamén recolle o termo «soilo». Atopamos «soio» co significado de «solo» (Rodríguez González 1958-1961; Ibáñez 1950; Franco 1975), «soilo» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982) e tamén «solo: cast. por só» (García González 1985).

⁴³ «Faguer: facer» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985), forma característica da área lucu-auriense.

⁴⁴ «Iba» no orixinal. Atopamos escasa mención en Otero Pedrayo (1970b, 73, 107, 160).

⁴⁵ «Descubrir: descubrir en todas sus acepciones» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

⁴⁶ «Soedade: soledad» (Carré 1982; Ibáñez 1950; Pintos 2000).

⁴⁷ «Souril: sonriente, alegre, vivaracho, etc.» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

⁴⁸ «Connigo: dícese máis comúnmente “comigo”» (Rodríguez González 1958-1961). O termo «comigo» tamén era aceptado á altura (Valladares 1884; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Porto 2000).

⁴⁹ «Hom: apócope de home, que solo se usa en el trato familiar o amistoso» (Rodríguez González 1958-1961; Cuveiro 1876; Filgueira et al. 1926).

MANUEL.- E aínda mo preguntas ti, o meu baril compañeiro? Tes razón. Voume volver toliño, toliño, de tanto cavilar e sufrir⁵⁰ con iste verme de amor e de celos que me roe a entrana⁵¹ da ialma...⁵² Xa nin sei o que me pasa, nin son sombra de min no traballo e no folgo. Xa todo finou pra min, Corisco!⁵³ É millor⁵⁴ deixarse morrer.

CORISCO.- Fuches i es rapas⁵⁵ rexo na terra e na mar. Poucos coma ti se atreven a navegar deica o Con con nordesía e ninguén che vai diante si hai que poñer a embarcación ao abrigo! Cerca de trinta anos che levo, mirei como te faguías home, somos amigos vellos e probados. Lémbraсте daquil⁵⁶ temporal á altura dos Aguillóns no mar de Cariño?

MANUEL.- (*Emocionado*). Non me hei lembrare!⁵⁷ Salváchesme a vida! Era un grumete.

CORISCO.- E ti me axudaches en días de fame. Estamos pagados. Pois en nome daquilo dígoche: mira ben dereito pra min, «Mar de pé», que os meus ollos afeitos á verdade do mar non saben mentire! Que a moza pola que sofres é honrada e cecáis,⁵⁸ cecáis...

MANUEL.- Agora quen toleas es ti, Corisco, ou finxes tolear polo amor que me tes. Ogallá me tiveras deixado levar polas foulas no mar de Cariño... Mira pras penedas.

CORISCO.- Ben enxergo. Vai un señoritango tras da Maripepa.

⁵⁰ «Sofrir: sufrir en todas sus acepciones» (Valladares 1884; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

⁵¹ «Entrana: entraña» (Carré 1982; Ibáñez 1950).

⁵² Optamos por respectar o uso idiomático do *i* antihiático, ao entender que o escritor pretende reflectir a fala cotiá. Vide empregábo habitualmente nas súas obras (Fernández Vide 2004, 28, 29, 36, 37; 2008, 91, 93, 103, 108, 125, 133).

⁵³ Consideramos que o alcume de Corisco axuda a situar a acción nun medio mariñeiro, á vez que describe o personaxe. «Corisco: golpe de agua fría con viento, o granizo, pero que pasa luego, como acaece en el mes de marzo» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985). Aparece tamén como «Aguacero, golpe de viento frío con lluvia o granizo, que pasa pronto. Chubasco pasajero, generalmente del Norte o Noroeste. Ráfaga o ráfagas de mal tiempo. Viento frío que sopla del Norte y *brúa* al chocar con los arboledos» (Rodríguez González 1958-1961).

⁵⁴ «Millor: mellor» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Aguirre 2007).

⁵⁵ Respectouse o seseo orixinal, por caracterizar a fala do personaxe.

⁵⁶ «Aquil: aquel. Esta variante es de uso común en la provincia de Orense y en otras comarcas gallegas» (Rodríguez González 1958-1961). «Aquil: aquel» (Valladares 1884; RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Porto 2000). Ao respectar a forma «il» noutros contextos da obra, mantivemos a forma «aquil» e, por lóxica, usamos a contracción «daquil».

⁵⁷ Optamos por respectar o uso idiomático do *e* paragóxico, ao entender que o escritor pretende reflectir a fala cotiá.

⁵⁸ «Cecáis: quizás» (Franco 1975). Atopamos, co mesmo significado, o termo «cecais» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Carré 1982).

MANUEL.- Ise non me importa. É un larchán! O que me fai sufrir e con soio recordalo me alporiza o sangue é outro...

CORISCO.- Xa sei quen é. Non digas máis.

MANUEL.- Craro! Eu son un probe⁵⁹ mariñeiro e, por máis, calado e xeniudo. Il, un señorito de finas falas, moita simpatía, criado na nosa aldea. Ela dálle a cara. Abonda mirala cando il chega. É pra ela como si raiara o sol. E á Eirexa⁶⁰ non a levará. Ten moitas chemineias⁶¹ e moita fidalguía a súa casa. A unha soia palabra súa a Maripepa irá tras de il, mirarase bulrada,⁶² aldraxada, no trollo dos camiños da perdición onde cuspen todos. E si tal sucedera...

CORISCO.- Entón, Manuel?

MANUEL.- Entón iría cabo das sete partidas do mundo a buscalo, pra lle partir o curazón,⁶³ por didiante,⁶⁴ dunha facada, i hastra⁶⁵ sería un pouco ditoso no presidio ou ao pé da forca coa idea de ter feito un escarmento nisa bandada de miñatos de ribeira que despruman⁶⁶ ás nosas brancas pombiñas.

⁵⁹ «Probe: pobre» (Cuveiro 1876; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Pintos 2000; Aguirre 2007). Atopamos só unha entrada para «pobre» (Rodríguez González 1958-1961).

⁶⁰ «Eirexa: iglesia» (Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; Aguirre 2007).

⁶¹ «Chemineia: chimenea» (Filgueira et al. 1926).

⁶² «Bulrado: burlado» (Cuveiro 1876; Porto 2000). Adx. de «bulra: burla» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985). Atopamos o termo «burla» como variante de «bulra» (RAG 1913-1928; García González 1985).

⁶³ «Curazón: corazón» (Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982). É habitual na fala que o «c» velar inicial peche o vogal «o», como neste caso (Carballo 1976, 112).

⁶⁴ «Didiante: diante» (Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975). Tamén aparece o termo «diante» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Pintos 2000; Porto 2000).

⁶⁵ «Hastra: hasta» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

⁶⁶ «Pruma: pluma» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Carré 1982; García González 1985; Pintos 2000). O termo «pluma» tamén era aceptado á altura (Rodríguez González 1958-1961; García González 1985).

CORISCO.- E farías ben, abofellas!⁶⁷ Mais eu coñezo a Maripepa, e si tal cousa non sucedera? Ten paciencia⁶⁸ e agarda. Conta pra todo, entendes! connigo...

MANUEL.- Gracias,⁶⁹ Corisco, gracias, meu amigo, meu... irmán!

ESCENA 6.^a

(Eduardo, tres señoritas e dous mozos veraneantes)

Chega un grupo de señoritas e mozos veraneantes, con grande algarabía. Acompañaos Eduardo, por quen as rapazas mostran evidente preferencia.

EDUARDO.- ¡No os quejaréis de la temporada! Todo el mes ha sido claro y brillante como a vosotros os gusta el tiempo. Sólo hoy amaneció nublado y fresco. Se aproxima el otoño. ¿Qué queréis? Aunque me juzguen algunos poético y sentimental, prefiero la costa y el mar en otoño.

SEÑORITA 1.^a- ¡Claro, picarón, porque nos vamos los forasteros y puedes hacer libremente el amor a las zagalas!

VERANEANTE 1.^o- ¡Porque no se ve obligado a convidar a los de fuera, haciendo de generoso anfitrión! Por cierto, Eduardo, ¿no se había tratado... vamos, en hipótesis... de una gran *caldeirada* marinera en la isla?

EDUARDO.- Se conoce que la brisa fresca te abre el apetito... Y tú, Pepita, cuando vuelvas a tus paseos matinales de Recoletos no me pintes a tus amigas como un seductor de bellezas silvestres.

SEÑORITA 2.^a- Silvestres y yodadas. El yodo está bien en la farmacia. ¿Señor farfantón, crees que Pepita se acordará de ti en Madrid? Tiene un apasionado tan castizo que le dicen ¡olé! hasta los adoquines cuando baja por la Calle de la Encomienda.

EDUARDO.- No seas mala, Pili... Pepita no gusta de chulerías. Mirad cómo se entusiasma contemplando aquella vela... Es un *bou* de Ribeira. ¿Por qué no cantas una barcarola, Pepita?

⁶⁷ «Abofellas: lo mismo que Abofé, y así lo emplean también muchos autores» (RAG 1913-1928), recollendo poemas do Padre Sarmiento e Curros Enríquez (de *Aires d'a miña terra*). Achámolo como «En verdad, de verdad, a fé» (Filgueira et al. 1926), e como sinónimo de «abofé» (Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982). Ambas fórmulas aparecen como adverbios de afirmación (Saco y Arce 1868, 120).

⁶⁸ «Pacenza» no orixinal. Non atopamos referencias.

⁶⁹ Respectouse o castelanismo por caracterizar a fala do personaxe.

SEÑORITA 1.^a.- ¡Cursi!

VERANEANTE 2.^o.- ¿Hace o no hace la *caldeirada*? Mientras lo pensáis os invito a percebes con chiquitas de blanco.

EDUARDO.- ¡Atención! Mirad: ¿quién es aquel tipo que salta por las rocas?

TODOS.- ¡Ah! Sí, ya le vemos.

SEÑORITA 2.^a.- Va detrás de una mujer de pañuelo rojo a la cabeza.

EDUARDO.- (*Consigno*) Es Maripepa. (*En voz alta*). Él parece que tiene el baile de San Vito... Se va a ganar una bofetada.

SEÑORITA 1.^a.- La tendría bien merecida por pillo y sinvergüenza.

VERANEANTE 2.^o.- ¡Paff! ¡Ya está! Gran bofetón. Ahora viene con las orejas gachas.

SEÑORITAS.- (*A coro*) ¡Es Carlitos!

EDUARDO.- Ya viene. Preparémonos para recibir dignamente al conquistador derrotado. ¡Viva Carlitos!

TODOS.- ¡Viva!

ESCENA 7.^a

(*Ditos e Carlitos*)

Entra Carlitos acariciándose disimuladamente a dorida meixela. Estírase con arrogancia ao percibir a actitude do grupo.

CARLITOS.- ¡Cuánto honor, señores y señoras! Ni que prepararais la ovación al diputado por el distrito.

EDUARDO.- La que te mereces, hombre, a condición de que nos cuentes esa aventurilla... El día no se presenta mal para el Tenorio.

TODOS.- Sí, que la cuente. Sin ocultar nada, ¡eh!

CARLITOS.- ¿Cómo negarme a tal honor? ¡Oídla, pues!

(Música. N.º 2. Coplas de Carlitos)⁷⁰

⁷⁰ Non coincide coa letra que Vide recolle na partitura. Porén, a referencia á ninfa enlaza coa frase seguinte de Eduardo, polo que consideramos respectar a presente no manuscrito de Otero Pedrayo. A presente na partitura

Carlitos:

No existe tal historia
de amor sentimental.
Lo ocurrido, señores,
es más original.

Escuchad lo que ha ocurrido
con la debida atención,
que hay que oír al procesado
para fallar con razón.

Coro:

Ay, que farsante, ay que simplón
es un tunante, es un bribón.

Carlitos:

¡Qué exagerados!

Coro:

No exageramos.

Carlitos/Coro:

Pues no es cierto lo del bofetón. / Pues hemos visto el gran bofetón.

Coro

Es usted un tunante
de la marca mayor.
Cuenta, cuéntenos su historia
señor conquistador.

Porque somos todo oídos,
Oh, señor conquistador.
Venga, venga sin demora,
su aventura de amor.

Carlitos:

(quizais propia do orixinal de Zas) é: «No existe tal historia de amor sentimental. / Lo ocurrido, señores, es más original. / Yo padezco desde niño cierto morbo de obsesión. / Y por eso las visiones me acometen en montón. // Coro: ¡Ay! qué farsante, ¡ay! qué simplón, es un tunante, es un bribón. // Carlitos: ¡Qué exagerados! // Coro: No exageramos. Pues no es cierto / pues hemos visto / lo del bofetón / el gran bofetón. // Carlitos: Me gustan los mariscos una barbaridad, / pero las pescadoras me gustan más. / Por mi tipo y por mi garbo las hago a todas sufrir, / yo consigo mis caprichos y después me echo a reír. // Coro: ¡Ay! qué farsante.. // Carlitos: Lo mismo en los Madriles que en la orilla del mar, / hago yo mil diabluras, las hago sin cesar. / Si es morena o si es rubia, si es casada o sin casar, / ninguna se me resiste por mi gracia singular. // Coro: ¡Ay! qué farsante.. // Carlitos: Carlitos, calavera, me dieron en llamar, / es la envidia que tienen los que me ven triunfar. / Yo no envidio a Juan Tenorio ni a ningún otro mortal, / las conquistas que yo hago nadie las puede igualar. // Coro: ¡Ay! qué farsante.. // Carlitos: Ya tienen las muchachas su personalidad, / andan siempre en los bares y saben ya firmar. / Pobrecitos de los pollos que se dejen embaucar, / porque cuando se descuiden no les queda ni un real. // Coro: ¡Ay! qué farsante..».

Padezco desde niño
cierto morbo de obsesión,
y por eso las visiones
me acometen en montón.

Y he visto en mi desvarío
a una ninfa dormitar
arrullada por las olas
en la orilla de la mar.

Coro:

Ay, que farsante, ay que simplón...

Carlitos:

No existe tal historia
de amor sentimental.
Lo ocurrido, señores,
es más original.

De mi ilusión arrastrado
quísela al punto alcanzar
Mas ¡ay!, desperté del sueño
a la triste realidad.

Coro:

Ay, que farsante, ay que simplón...

(FALADO)

EDUARDO.- ¿Con que una ninfa de pañuelo rojo, trenzas, corpiño *mariñán* y refajo, eh? ¡Lo que tú inventas para despistar!

CARLITOS.- ¡Yo la he visto, casi la he tocado, en sueños! Y, ¿no es la vida un sueño, como dijo... Cervantes?

VERANEANTE 2.º.- ¡No seas bruto, Carlitos! Eso es de Calderón.

SEÑORITA 1.ª.- Carlitos lo olvidaba, ¿sabéis por qué? Pues porque Calderón hace rima con mojicón y bofetón.

VERANEANTE 2.º.- Y que la caricia de la susodicha ninfa fue de pronóstico reservado...

SEÑORITA 1.ª.- ¡Pobre Carlitos! Con unas cuantas obsesiones como esa te vas a quedar sin muelas... Y no dejas de estar gracioso con ese carrillo hinchado. Pareces la luna en cuarto creciente... Vuelve, vuelve a soñar cerca de las olas a ver si otra ninfa te acaba de poner el rostro de luna llena...

CARLITOS.- ¡A mí! ¿Os referís a mí? Aún no ha nacido mujer real o fantástica que me desprecie. ¡Sois una partida de envidiosos!

SEÑORITA 2.^a.- Aún no has despertado del encantamiento... Pero me parece que va siendo hora de que se cumpla lo prometido. ¿Quién invitó a percebes hace un momento?

EDUARDO.- Tienes razón. ¡Siempre tan oportuna! Id marchando a la terraza de la taberna del «Nécora» y encargando unas almejas a la marinera. Y hacedme el favor de no abusar de la paciencia del pobre Carlitos. ¡Por divertirnos hace lo imposible... hasta el ridículo!

CARLITOS.- ¿Te queman los celos, conquistador de villorrio? Pues aguántate y recétate algo para la bilis. ¡Pronto sabréis quién soy! (*Vanse todos, agás Eduardo; Carlitos, irritado*).

ESCENA 8.^a

(*Eduardo e Maripepa*)

Eduardo mira impaciente ao lonxe. Axiña aparece Maripepa ruborizada, os ollos baixos.

EDUARDO.- Estaba en ascuas, irritado, al verte perseguida por ese señoritingo imbécil.

MARIPEPA.- I eu que culpa teño? Vai tras min como un cadelo que ladra e non morde.

EDUARDO.- ¿Por qué no saliste antes a la *corredoira*? Te he citado y te esperaba. Ayer me prometiste aguardarme. ¡Sabes que no me gustan los rodeos y las medias palabras! Eres muy bonita, cada día estás más hermosa. ¡Pero no jugarás conmigo!

MARIPEPA.- Por Dios, señorito Eduardo, non me rache o curazón...

EDUARDO.- Si no me quieres, si mis palabras te cansan, dímelo de una vez. No quiero hipocresías de mosquita muerta... Dímelo. Yo me iré. Y tú dedícate a divertirse con los veraneantes. Como eres guapa y los de aquí son tontos, no te faltará, después de que haya pasado la flor de la mocedad, algún honrado marinero que te haga su mujer. Serás la reina de su casa y poco a poco se irán olvidando las murmuraciones y dejarán de señalar con el dedo a la desvergonzada... Te llamaban la «Flor de la camariña», la bella flor de la costa que sólo crece en las altas rocas a donde no llegan las manos para cogerla. ¡Pobre Maripepa! Después de ajada y despreciada, te hundirá a palos un marido borracho.

MARIPEPA.- Por que terei escoitado as súas doces palabriñas, señorito Eduardo? Por que é tan cruel coa desditada⁷¹ «Frol⁷² da camariña»?... Para que me trate diste xeito, seméllanme anos as horas que paso sen miralo, e repito durmida no meu leito as cousas gasalleiras⁷³ que me di... Non perda a ialma faguéndome sufrir. Non son merecente. Ou é pecado o amalo máis cás capeliñas dos meus ollos? Si lonxe de vostede a legría⁷⁴ pra praia paréceme un camposanto, i a iauga que bebo i o panciño que como sábenme a salmoira e cinza! Quixera morrer! (*Chora amargamente*).

EDUARDO.- Vaya, Maripepa, no te pongas así. ¿No comprendes que lo que te dije es consecuencia de lo que te amo? Tutéame como antes, como cuando me prometiste, ¡te acuerdas! en aquellas noches de la playa ser mía y sólo mía como lo es la vela del viento, como es la piedra de la onda que la abraza y envuelve en caricias y besos de espuma. Entonces, me besaste. Aquel beso, sólo lo supo el faro que con sus destellos nos alumbraba, me quedó en el alma y en los labios, como promesa de otros mil. Ya debías conocerme mejor. ¡Los celos me hacen temblar, fui injusto contigo, ya ves, lo confieso...! Así me gusta verte, Maripepa, sonriendo a través de las lágrimas como el sol entre la lluvia fina de abril.

MARIPEPA.- Eduardo, es nobre⁷⁵ e bon,⁷⁶ como as túas palabras causan a mágoa da probe pescadora iñorante!⁷⁷

EDUARDO.- El amor se demuestra con hechos... ¿Me quieres? No hace falta que me lo repitas. En tus ojos brilla la respuesta. Ardo de impaciencia y no puedo esperar más. Hoy mismo nos marchamos juntos.

⁷¹ Os dicionarios non recollen o verbo «desditar», pero si «Desdita: desdicha» (Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982). Descartamos empregar «malpocada», «desgraciada», «coitada» e outros similares, respectando o principio de non modificar o libreto, polo que decidimos mantela. Atopamos o termo «desdita» en Otero Pedrayo (1957, 130; 1985, 133, 205), así como «desdeitado/a» (1957, 110; 1984, 124; 1985, 220; 1996, 201; 2000, 166).

⁷² «Frol: flor en todas sus acepciones» (Valladares 1884; Cuveiro 1876; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Porto 2000).

⁷³ «Gasallo: agasallo» (Rodríguez González 1958-1961; Filgueira et al. 1926; Franco 1975).

⁷⁴ «Legría: alegría, júbilo, contento» (Valladares 1992).

⁷⁵ «Nobre: noble» (Cuveiro 1876; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; Pintos 2000).

⁷⁶ «Bon: bo» (Valladares 1884; RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Aguirre 2007). No libreto aparece o uso de «bo», indistintamente do de «bon».

⁷⁷ «Iñorante: ignorante» (Valladares 1884; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; Aguirre 2007).

MARIPEPA.- Hoxe non! Cando che din palabra non sabía o que decía. Agarda un pouco. Considera, meu amor...

EDUARDO.- ¡No considero nada! Hoy después de comer salgo para Santiago. Tengo el coche encargado... Dentro de pocos días me hago médico. Seré un hombre libre. El mundo será pequeño para los dos. ¡Cómo soñaba en este día!... Mira, aquí tienes el billete para el coche de línea. Sale a media tarde. Para que no digan, lo tomas a alguna distancia del pueblo, en la⁷⁸ puente de la Rigueiriña.⁷⁹ Corre a preparar tu ropa. Poca te hará falta.

MARIPEPA.- (*Espantada*). Hoxe aínda non, Eduardo querido, hoxe aínda non!

EDUARDO.- (*Sen atendela*). Al llegar a Santiago, ya de noche, te estaré esperando. ¡Con qué ansia sólo mi corazón lo sabe! Te llevaré al nido de nuestros amores, una casita alhajada para ti. ¡Qué felices vamos a ser! Ya faltan pocas horas. Se me harán una eternidad. Y en cuanto a los pocos días reciba el título de médico, nos vamos juntitos a dar un largo viaje. ¡Pasearemos juntos en coche por las avenidas de Lisboa! ¡Ya verás qué ciudad tan hermosa! No habrá flores y trajes y joyas bastantes para tu belleza. Iremos a Sevilla, a Madrid y a Italia a ver al Padre Santo de Roma... Ya tus manos no se pondrán rojas y duras arrancando mariscos y lavando pescado... Pero rodeada de lujo y alegría, conmigo a tu lado, no quiero que te peines de otro modo. Adoro tus rubias trenzas marineras.

MARIPEPA.- (*Mirando as súas mans e tocando as súas trenzas*). Probes manciñas miñas afeitadas ao traballo, probes trenzas que eu peiteaba ledamente polas mañáns cunha cantiga nos beizos!

EDUARDO.- (*Duro*). ¿Aún dudas? ¿O es que quieres perderme para siempre?

MARIPEPA.- Ten piedá⁸⁰ de min! Enxamais⁸¹ serei doutro amor. Hoxe... non vou. Agarde un pouco. Como lle vou mentire ao meu pai, velliño, tolleito? Ficaría sin amparo, morrería máis que de fame, de vergonza.

EDUARDO.- ¿Me crees tan desalmado que te abandone lejos?

⁷⁸ En femenino no orixinal.

⁷⁹ «Rigueira: regueira» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; García González 1985). «Regueira: un sitio cualquiera por donde baja o corre un riego de agua» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926).

⁸⁰ «Piedá: piedad» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

⁸¹ Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1985, 188; 1991b, 98, 107, 131; 2003, 35; 2005, 23, 49).

MARIPEPA.- Non! Mais, saír así... A súa familia encabuxada non o deixará casar coa probe pescantina. Terá que pasar moito tempo...

EDUARDO.- ¡Me estás hartando con tus sensiblerías y desconfianzas, Maripepa! ¡Mírame a los ojos! Hablo en serio y por última vez ¿entiendes? Si hoy no tomas el coche para reunirme conmigo esta noche en Santiago, cuenta que, por tu culpa, por tu negra ingratitud hacia mi amor, me pierdes para siempre. No puedo disponer de un instante más, de ti depende. Hoy o nunca. Ya sabes la hora de la salida. Adiós. (*Vaise sen volver a vista atrás*).

ESCENA 9.^a

(*Maripepa un intre soa. Axiña aparece Manuel*)

MARIPEPA.- (*Chorosa e desacougada*). Que hei faguer de min neste trance? Si perdo a Eduardo, morro, si o sigo, a vergonza da desleigada irá tras de min como unha soma medoña.⁸² Santísima Virxe do Carme, patroa da ribeira, axúdame neste naufraxio!

MANUEL.- (*Sombrio*). Sempre cos señoritos ás voltas! Non son ninguén pra ti, mais dígoche que os señoritos non son da nosa cras.⁸³ Ten coidado, Maripepa, Non che falta o sentido. Pensa que a honra é un tesouro que, perdido, non volve máis!

MARIPEPA.- (*Enxugando os ollos e aparentando indiferenza*) I es ti, Manuel, meu pai ou meu irmán pra virme arestora con consellos?

MANUEL.- Non, pero son un mariñeiro veciño teu da porta, compañeiro de traballos e de legrías e non me podo conteñer.⁸⁴ Bastante tempo me contuven! E ise Xudas fixoche chorar, a ti, a groria⁸⁵ da nosa aldea!

MARIPEPA.- Non che consinto que fales mal de il! O señorito Eduardo é un curazón xeneroso. Non o aldraxes, Manuel, non o aldraxes!

⁸² «Medoño, ña: pusilánime, tímido, medoso. Triste, lúgubre» (Rodríguez González 1958-1961). «Medoña: asombro producido por el miedo o el espanto» (Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975). Noutras fontes aparece como «medo» (Freixedo e Álvarez 1985).

⁸³ «Cras: clase» (Carré 1982; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Porto 2000).

⁸⁴ Atopamos mención en Otero Pedrayo (1982, 25).

⁸⁵ «Gloria: gloria» (Cuveiro 1876; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; Pintos 2000). Como «gloria» aparece en menos ocasións (Filgueira et al. 1926; García González 1985; Rodríguez González 1958-1961).

MANUEL.- Dispensa, Maripepa. Non o dixeran por mal. Viñen eiquí sin intención. A sorte ou a desgraza, quen o sabe! fixo que nos atopáramos. Mais entendo que te molesto e voume. Adiós, Maripepa!

MARIPEPA.- Entón, Manuel, adiós!

MANUEL.- (*Dá uns pasos para marcharse, pero detense e volve*). Inda que non che pareza⁸⁶ ben hasme oír unhas palabras. É polo teu ben. Estás nun gran perigo, Maripepa. Cecáis algún día agradecerás que che diga o que agora non queres escoitar.⁸⁷

MARIPEPA.- (*Ao seu pesar, un pouco interesada*). Fala o que queiras! Eu xa non teño vontade pra nada.

MANUEL.- A xente marmura⁸⁸ de ti. Eu non o cría,⁸⁹ mais ao mirar as túas bágoas, os teus suspiros,⁹⁰ a door⁹¹ que se refrexa⁹² no teu rostro...⁹³

MARIPEPA.- Tamén ti, Manuel, «Mar de pé», tamén ti! Sempre te considereirei zoñudo, malo xenio, reservado, mais coido que teu xenio é honrado, que non farías caso das más lingoas,⁹⁴ que sin cuase⁹⁵ falarme me estimabas. Vexo que es coma os outros! Vaite! Non consinto que dubides de min!

⁸⁶ «Che non pareza» no orixinal. Non atopamos referencias. Modificámolo considerando que o pronome «che» non pode ir antes da negación e do verbo, senón no medio.

⁸⁷ «Escoitar: escoitar» (Franco 1975; Rodríguez González 1958-1961; García González 1985; Pintos 2000).

⁸⁸ «Marmurar: murmurar» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985).

⁸⁹ «Creía» no orixinal. Unificamos a forma verbal por coherencia co termo «crer» presente no dúo.

⁹⁰ «Suspiro: suspiro» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985).

⁹¹ «Door: dolor» (Franco 1975; Rodríguez González 1958-1961; García González 1985; Porto 2000).

⁹² «Refrexar: reflejar» (Carré 1982; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

⁹³ «Rosto: rostro» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Pintos 2000).

⁹⁴ «Língua: var. de lingua» (García González 1985).

⁹⁵ «Cuase: casi» (Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

MANUEL.- Eu non, Maripepa, eu non... Aínda que o vira non podería crelo.⁹⁶ Teste por lista, Maripepa, e, con selo, endexamais sospeitaches⁹⁷ que...

MARIPEPA.- Que vas dicire? Fala, hom, fala. Estás axitado, tremas como un albre⁹⁸ azoutado pola virazón. «Mar de pé», non te conozo!

MANUEL.- ... Dende mociño, dende cando empecei a vislumbrar o amor, penso en ti, soño contigo. No traballo e no folgo a túa figura, o teu rir, non se⁹⁹ apartan da miña ialma. O que teño sofrido soio o sabe Dios, pois mira ao fondo dos curazóns! Por que fuches tan temeroso e cobarde cunha moza, «Mar de pé», ao que teñen polo máis valente mariñeiro?

MARIPEPA.- Estás nos teus cabales,¹⁰⁰ Manuel? Si non, non podo comprender o que dis.

MANUEL.- Toliño por ti estou fai anos. escoita.

(Música. N.º 3. Dúo de Manuel e Maripepa)

Manuel:

Como castiga a sorte
e que tormento¹⁰¹ fero
é o¹⁰² crer na ventura
dunha ardente pasión!¹⁰³

Amábate en silencio¹⁰⁴
i era iste amor tan ledo
cal sono venturoiro,
cal recender de frol.

⁹⁶ «Creélo» no orixinal. Unificamos a forma verbal por coherencia co termo «crer» presente no dúo.

⁹⁷ «Suspeitar: sospechar» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Franco 1975; García González 1985).

⁹⁸ «Albre: árbol, vegetal corpulento de un solo tronco y ramas leñosas» (Valladares 1884). «Contracción de álbore. Árbol. V. Árbore» (RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985).

⁹⁹ «Se non» no orixinal.

¹⁰⁰ Respectouse o castelanismo por caracterizar a fala do personaxe.

¹⁰¹ «Tromento» nos orixinais. Non atopamos referencias.

¹⁰² Na música, «é crer na ventura».

¹⁰³ «Pasión» no orixinal (García González 1985; Rodríguez González 1958-1961). Tamén atopamos o termo «paixón» (Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982).

¹⁰⁴ «Silenzo: silencio» (Carré 1982; Ibáñez 1950; Franco 1975; Pintos 2000).

Amábate cal aman
as froles campesías¹⁰⁵
qu'espertan recedentes
no orballo da mañán.

Mais pra min n'hai consolo,
nin craro sol de maio.
Perderei para sempre
miña doce ilusión!

Maripepa:

Tremando estou de pena,
piedade ten, Señor!
A probe Maripepa
agarda outro delor.¹⁰⁶

Por que escondiches tanto
a túa forte pasión?
Xa é tarde. A pescadora
cairá na perdición.

Manuel:

Tes razón, mais o fado
cruel que m'ensexendrou
fixo calar as ansias
do meu ardente amor.

Maripepa:

Do teu fado te queixas,
mais pensa no meu, Manuel!
Dubidar nos querereres
é torcedor e cruel.

Manuel (recitado):

Meiciña¹⁰⁷ pr'o meu penar, aínda qu'a busque, non hai.

Maripepa (recitado):

Ti lembrando, eu sospirando, cal dos dous sufrirá máis?

¹⁰⁵ No sentido de campesiña. Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1952: 138; 1970b, 46; 1992, 159; 1996, 147).

¹⁰⁶ «Delor: dolor» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Pintos 2000; Porto 2000). O termo «dolor» apenas era empregado (Rodríguez González 1958-1961). No referente ao xénero, a maior parte das entradas outórganlle valor de masculino, polo que modificamos o xénero do orixinal, «outra».

¹⁰⁷ «Meiciña: medicina» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985).

Manuel:

Pensei qu'era a lembranza
dar vida ó curazón.
Por que arrebatas hoxe
a espranza¹⁰⁸ deste amor?

Calei porque te amaba
con tan fonda pasión
que soio en ti agardaba
a miña salvación.

Maripepa:

Esquece túa lembranza
che fire o curazón.
Por que te does hoxe
do teu calado amor?

Amabas i eu amaba,
mais a miña pasión
foi chama d'amor
doutra pasión.

(FALADO)

MARIPEPA.- Pola Virxe, Nai que ten no seu colo ao Filliño morto, xúroche que si non tivera meu peito embargado, si non quixera como sei querer a outro home... non amaría no mundo a outro que a ti.

MANUEL.- Esta miña timidez¹⁰⁹ tivo a culpa. Probe Manuel! Que ha ser de ti? Nin folgos tes pra te queixar!

MARIPEPA.- Por que vivindo porta con porta, os nosos camiños colleron tan diferentes rumbos?... Eu, déboche dicir todo, eu comencei xugando¹¹⁰ e, agora, teño medo. Que ha ser de min?

MANUEL.- (*Esperanzado*). Tes na man o remedio. Sé forte. Demostra a lealtade¹¹¹ do teu caraiter.¹¹² Esquence as palabriñas doces. O señorito Eduardo, tan fino e xentil, non será

¹⁰⁸ «Espranza: esperanza» (Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982). Tamén atopamos «esperanza» (García González 1985; Rodríguez González 1958-1961).

¹⁰⁹ No sentido de timidez. Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1952, 58; 1970a, 11; 1982, 57; 1985, 57; 1991b, 109; 1992, 176; 2003, 91).

¹¹⁰ «Xugar: var. de xogar» (García González 1985).

¹¹¹ «Lealtade: lealtad» (Pintos 2000).

¹¹² «Caraiter: carácter» (Filgueira *el al* 1926; Ibáñez 1950; Carré 1982).

endexamais home pra te levar ao altar. Pensa que che saín ao camiño da desgraza pra salvarte. Teremos nosa casaña, imos¹¹³ ser ditosos. Meu amor, probado nun largo esperar, será teu pra sempre. Esquence as ilusiós dun ensoño do que te has rir cando despertes¹¹⁴ connigo.

MARIPEPA.- Non sigas, Manuel, non sigas! Tes razón, mais cada palabra túa é un coitelo pra min. Non, non podo esquencer aquilas¹¹⁵ promesas. Perdoa que che fale así. Mais eu, lonxe de Eduardo, privada do seu amor, non podería seguir vivindo. Chegaches tardeiro, probe Manuel!

MANUEL.- Por desgraza¹¹⁶ miña e túa. Adiós. (*Afástase, mais volve axiña*). Que vas faguer, Maripepa? Sospeito que hoxe mesmo...

MARIPEPA.- Non o sei... Sigo o malfadado sino do meu vivir, enganaríate si outra cousa dixera. Como as folliñas muchas, guindadas polo vento, ás veces non sei aonde¹¹⁷ vou. Ás veces maxino a luz i o sol da dita. E ti, Manuel, volve en ti, non me botes a culpa!

MANUEL.- Eu! Que che importará? A seguir ardendo no meu lume de desesperación. (*Marcha cadaquén polo seu lado*).

ESCENA 10.^a

(*Carlitos e Faneco*)

CARLITOS.- Necesito interpelarte, gran Faneco.¹¹⁸ Vamos a ver... ¿cómo se podría expresar en vuestro arrullador dialecto...?

FANECO.- Iso que di, creo que é algo semellante ás rulas... Élle cousa da mocidade namoriscada. Tamén eu dixen: «miña ruliña». Mais son un vello. Pergúntello¹¹⁹ a unha moza.

¹¹³ «Hemos» no orixinal.

¹¹⁴ «Despertar: espertar» (García González 1985; Rodríguez González 1958-1961).

¹¹⁵ Respectouse a alternancia «Aquila/aquela» por caracterizar a fala dos personaxes.

¹¹⁶ «Disgraza: desgracia» (Filgueira et al. 1926).

¹¹⁷ «Aonde: a donde» (Valladares 1884; RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Franco 1975; Porto 2000).

¹¹⁸ Consideramos que o alcume de Faneco axuda a situar a acción nun medio popular, á vez que describe ao personaxe. «Faneco: brujo, avaro, usurero» (Franco 1975). Tamén atopamos outros posibles significados, como «Mutilado, fanado» (Carré 1982; Ibáñez 1950; Porto 2000), e como «Brujo, judío, avaro, usurero» (Rodríguez González 1958-1961).

¹¹⁹ «Perguntar: preguntar» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Pintos 2000).

CARLITOS.- ¡Como si hablara en chino! Intentemos otro procedimiento. He aquí un pesetón¹²⁰ para que bebas a mi preciosa salud... con la condición de que intentes responderme en castellano.

FANECO.- Contestarei canto vostede queira... Pero conste que no me *ciegha* el interés. (*Tomando a moeda*).

CARLITOS.- Siempre te juzgué hombre altruista.

FANECO.- Mire, don Carlos, entre amigos se pasa todo pero... y dispéñeme, eso de «rapista», eso de «rapista» no se lo tolero.

CARLITOS.- No seas escamón. Es impropio de un curtido lobo de mar y vamos al grano.

FANECO.- (*Como dispoñéndose a andar*). Vamos a donde usted quiera con tal que no esté lejos una taberna para liquidar los ocho reales.

CARLITOS.- No, hombre, no. ¡Quiero decir que vamos al asunto!

FANECO.- Bueno, vamos al *choio* de que se trate.

CARLITOS.- Pues el *choio*, como tú dices, es el siguiente: ¿cómo se dice en gallego: «te quiero más que a las entretelas de mi corazón»?

FANECO.- Muchas cosas me han dicho en el mundo y más malas que buenas, pero eso nadie me lo dijo hasta ahora... Y mire, al oírla casi se me salieron los colores a la cara...

CARLITOS.- ¡Pero si no era para ti el piropo, hombre! Es una especie de ensayo general de declaración amorosa capaz de fundir como el sol al hielo, de pulverizar como la dinamita a la roca, de ablandar como una docena de perdices a un escribiente, la resistencia pedernalina de un corazón. Te pregunto pues, mejor dicho, inquiero la traducción de esas palabras que serán disparadas como un tiro, como un saetazo.

FANECO.- Ya cavilaba yo en mis *miolos* que la cosa tiene más *migha* de lo que parece... «Respetive» a la introducción...

CARLITOS.- Traducción, Faneco.

FANECO.- O a la tradición, como usted dice, yo, aunque no me tengo por mal «intrépido»...

CARLITOS.- «Intérprete», querrás decir.

¹²⁰ Moeda de prata equivalente a dúas pesetas.

FANECO.- ... Le creo que no le tiene «traición». Dígalo otra vez *a dispacio* a ver si le topo algún *xeito*.

CARLITOS.- Te quiero - más - que - a - las - entre - telas - de - mi - co - ra - zón.

FANECO.- Non pode ser! E, como ser pode, mais... Hay que seguir los usos y costumbres de cada tierra... Si le dice usted a una moza de aquí «máis te quero que aos entrefollos do meu curazón», o se incomoda o le responde «leria, leria» y se va. No le estamos acostumbrados a las metáforas...

CARLITOS.- ¡Me dejas pámpano con tu sabiduría! ¿Dónde aprendiste ese término?

FANECO.- Le fue en el Juzgado, en una vista, hace años. Iba como testigo y como había mujeres y yo hablé más claro que el agua, el juez, tocando la campanilla, me mandó: «Emplee el testigo la metáfora». Yo creía que se trataba de algún aparato y se lo pedí al alguacil, que era mi compadre: «Fuco, tráigame unha metáfora». Hubo risas y yo, incomodado, seguí hablando a mi modo. Después el sacristán, que le es hombre leído y escrito, me enseñó lo que era.

CARLITOS.- Bien, pero aquí ¿cómo se le hace saber a una chica que se la quiere?

FANECO.- Le hay muchas maneras... Lo más corriente le es no andar con *melindradas*¹²¹ y «reliquebres»...¹²² Vai un e dille¹²³ á rapaza: «quérote, meiguiña!», e dálle coa man no lombo. Ela sempre di: «mintireiro»¹²⁴ ou «paroleiro», fai que se lle colorexan as fazulas, baixa os ollos, dálle voltas coa man ao mandil, si o leva, e... xa está!

CARLITOS.- Me parece un tanto elemental y primitivo... Pero, después, ¿qué pasa?

FANECO.- ¿Después? A desconflautación!¹²⁵

CARLITOS.- Tiene su gracia. Pero yo apelaré a las palabritas tiernas. Son mi especialidad. En todo el mundo se emplean en tales casos y hasta salen en verso.

¹²¹ «Melindrada: quisquillosidad excesiva y sin fundamento. Afectación exagerada» (Rodríguez González 1958-1961).

¹²² Probablemente no sentido de «requiebros».

¹²³ «Dícelle» no orixinal.

¹²⁴ «Mintireiro: mentiroso» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985).

¹²⁵ «Desconflautado: destartado, descompuesto, desvencijado, descuajeringado» (Franco 1975). «Desconflautar: 1. Romper o desvencijar un objeto. 2. Golpear duramente a alguien hasta dejarlo maltrecho. 3. Cansar mucho algo o alguien a una persona. 4. Sufrir una persona lesiones en un accidente» (Tristá y Cárdenas 2016). Tamén aparece como sinónimo de «disolver» (Freixedo e Álvarez 1985, 313), mais non parece adecuado neste contexto.

FANECO.- Pode ser. Pero aquí sómoslle... de cañón raiado!

CARLITOS.- (*Antes de falar Carlitos enxerga ao lonxe Maripepa moi envolta no seu mantón, cun vulto na man. Semella indecisa no seu andar, pero, ao ver aos dous, apura o paso e desaparece. Deseguida pasa tamén Corisco, como espiando á moza*). ¿Has visto, Faneco?

FANECO.- Claro que vi ¿y qué?

CARLITOS.- ¿La conociste?

FANECO.- Seguro, non o sei. Ía tan embrullada!¹²⁶

CARLITOS.- ¡Ay, corazón! ¿Será ella? ¿Cómo es posible? Llevaba aspecto de quien se fuga... Faneco, anda vivo, síguela. Aquí hay un misterio. Corre. Pero ¿qué haces quieto como una estatua? Si vuelves diciéndome quién es y a dónde va, te regalo un machacante para que lo gastes en lo que quieras.

FANECO.- Dende logo, en augardente, do que fai Rosario, consolo da vellez, meiciña do flato, espavento das malenconías...¹²⁷ Mais ela corre como o vento...

CARLITOS.- ¡A valiente poste me he confiado! Iré yo. Te quedas sin el duro, por plantigrado. ¡Oh, si fuera ella! ¡Qué cataclismo, qué terremoto, qué vendaval para mis planes! (*Sae axiña*).

FANECO.- Despois de todo, alá eles. Perdín as copas. Bueno! Xa engatusarei a ise *cajetilla*¹²⁸ de señorito cun recado mintireiro e pagaramme un frasco de caña. Non quero compromisos...

ESCENA 11.^a

(*Faneco e Corisco*)

CORISCO.- Aonde irá ese demo de leilán?

FANECO.- Cecáis á procura dunhas copas que me ofreceu.

CORISCO.- O que vai é a pos da Maripepa.

FANECO.- A Maripepa?

¹²⁶ Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1957, 77; 1985, 86; 1991b, 53; 1992, 44; 1997, 164).

¹²⁷ «Malenconía: melancolía» (Cuveiro 1876; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

¹²⁸ Na súa acepción, «despect. coloq. Arg., Par. y Ur. Hombre presumido y afectado» (DRAE).

CORISCO.- Si, hom, si. Non fagas o parvacholas.¹²⁹ Ben a viches. Vai de viaxe e disimulando... Pra min que a coller o coche fóra do pobo... Desleigada! O que son as mulleres. Fálalles un home de ben, enteiro e bo, e rinse... En troques, déixanse encalstrar por calquer estudante¹³⁰ de fina parla e intencióis¹³¹ de golpe...¹³²

FANECO.- Dismo a min? É como botar auga ao río. Mira, Corisco, a muller non ten feito máis que carantoñas e burredas. Xa o dixo el Señor cando a criou dunha costela de Adán: eí¹³³ che queda ise óso pra que roas. Ti lémbraсте da miña?

CORISCO.- Ogallá foran todas coma ela! Era xa moi andada a túa difuntiña, pero coñecíase, abofellas!, que fora dende moza unha muller como é debido.

FANECO.- Non me deu¹³⁴ demais que sentir a miña Fanequiña, que Dios teña na súa groria. E con todo...!

CORISCO.- Con todo que, má lingoa de quina brava? Dabondo boa foi soio con aturare as túas merluzas, vello pelexo...

FANECO.- O xenio érache enrabechado, xa lle viña de casta, e como larpeira! En canto me afastaba da casa xa estaba ela fritindo lamberetadas na panela pra debullar coas comadres e falar todas mal dos seus homes. Lei tíñame, e non é nada de estrano,¹³⁵ pois ti, si lembras ben, has recordare que eu fun un dos millores mozos da Ribeira e o máis dado e garanduxo¹³⁶ de todos.

¹²⁹ Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1982, 68; 1991b, 131; 1996, 96; 2000, 60; 2005, 15, 55). O sentido do termo relaciónase coa orixe de ambas palabras, considerando «Cholas: cabeza» (Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961). Tamén «chola» fai referencia ao «juicio, capacidade o talento» (Filgueira et al. 1926; Rodríguez González 1958-1961).

¹³⁰ «Estudiante: el que está cursando en una universidad, instituto, colegio o estudio. Algunos de nuestros escritores emplean la forma “estudiante”» (Rodríguez González 1958-1961).

¹³¹ Respectouse a formación do plural propia da área lucu-auriense.

¹³² Na súa acepción de «raposo».

¹³³ «Eí: var. de aí» (García González 1985; Rivas Quintas 1978).

¹³⁴ «Diu» no orixinal.

¹³⁵ «Estrano: estraño» (Cuveiro 1876; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Porto 2000; Carré 1982).

¹³⁶ «Garanduxo: Galán, cortejo, tunante, el que anda a la tuna» (Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

CORISCO.- Como se ve que che morreu a avoa! Hoxe non son as mulleres como daquela... Calquer laberco¹³⁷ as engaiola. Eu poría as mans no lume pola Maripepa... E xa ves como dá que falar ás linguas albelas. I o probe Manuel bebendo os ventos por ela.

FANECO.- Falando do rei de Roma... por alí vén o Manuel!

CORISCO.- Vén zoñado! Probe rapás! Pecha a boca. Non está pra bromas.

ESCENA 12.^a

(Manuel, Faneco e Corisco)

MANUEL.- Seguide falando, hom, non quero cortarvos o gusto. Pois de min tratábades. Claro! Son a lástema¹³⁸ do lugar...

CORISCO.- De ti falábamos, pois o teu recordo non se aparta dos bos amigos que tes. E máis no día de hoxe...

MANUEL.- Dimo todo, Corisco, prefiro a verdade a ista dúbida!

CORISCO.- Pois é que, verás, as cousas son así, unhas veces pra enriba, outras pra abaixo. Hai que navegar asegún¹³⁹ o vento e cada pau ten de aguantar a súa vela...

MANUEL.- Fala axiña, non me¹⁴⁰ consumas, mal raio te fenda!

CORISCO.- A Maripepa... voou. Fai un anaquiño pasou por aló. Ía de camiño, de fixo a coller o coche... Don Eduardo saíu dinantes. Ánimo, Manuel! Non vexo en ti o valente mozo que eres...

MANUEL.- Gracias, Corisco! Xa pasou... Estou afeito ás puñaladas de desprezo, pero ista, meu vello, ista atinoume no cerne do curazón... Probe Maripepa!

FANECO.- E aínda te does da candonga! Cando ela o fixo pola súa vontade!

¹³⁷ «Laberco: Malicioso, tunante, pillo. Hablador, charlatán» (Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Aguirre 2007).

¹³⁸ Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1991b, 29; 1997, 46; 1998, 56).

¹³⁹ «Asegún: según» (Filgueira et al. 1926, Carré 1982).

¹⁴⁰ «Me non» no orixinal.

MANUEL.- Mira o que falas, Faneco! Diante de min non a insultes, non llo consentiría nin ao meu pai... Pola súa vontade...¹⁴¹ Hai palabras piores¹⁴² que cadeas e promesas inocentes que atan coma cables...

FANECO.- E mulleres que se deixan enganar... pra que as queres ti? Poida que sexa tarde pra botarlles o palangre.

MANUEL.- É boa obra matar ao lobo cando baixa da serra a roubar ás ovellas; é boa obra matar aos golfíns¹⁴³ que estrozan¹⁴⁴ a pesca. Millor obra farei eu. Queda xurado! (*Bicando a cruz que forma cos dedos*). E xa sabes que eu enxamais xurei en falso.

CORISCO.- Ten conta de ti, Manuel. Valerá a pena?

MANUEL.- Tamén ti, meu millor amigo? Ha estilar seu sangue podre pinga a pinga, como estilou a súa pezoña no inocente curazón.

CORISCO.- Eu non, Manuel! Lembra o que falamos. O dito, coa sorte e coa desgraza.

MANUEL.- O dito, Corisco... Xa terás novas de min. E ben pronto!

CORISCO.- Adiós, Manuel. Que Dios te guíe i axude. (*Marcha Manuel, sereno e triste*). Nós, ao traballo. Que alegre se pon a praia! Cantos mariñeiros tiveron e teñen penas, mais co cantar do traballar, todo se esquece.

ESCENA 13.^a

(*Entran en escena mariñeiros e mulleres sobre a música do preludio*)

(Música. N.º 3 bis. Coro de mariñeiros)

Os mariñáns da ribeira
non lle teñen medo ao mar

¹⁴¹ «Voluntade: voluntad» (Carré 1982; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Porto 2000; Aguirre 2007)

¹⁴² «Pior: peor» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985).

¹⁴³ «Golfín: arroz» (Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; García González 1985).

¹⁴⁴ «Estrozar: destrozar» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Porto 2000).

cando vogan nas traíneiras¹⁴⁵
co aire dun bo cantar.

Sobr'as augas voa lixeira
no empardecer do serán
e cos tres rizos da vela
é un pracer navegar.

Cando abalea
a traíneiriña
doce é o arrollo
do seu beilar.¹⁴⁶

Xa ti quixeras
ser coma ela
branca pombiña
raíña do mar.

(PANO)

ACTO SEGUNDO

CADRO PRIMEIRO

A escena representa unha rúa de Santiago en perspectiva de soportais. Á dereita, unha casa con porta e pequeno escaparate de establecemento de comidas e taberna. En fronte, á esquerda, casa de nobre traza con ventá de reixa no soportal. Na esquina, un farol. Soan lentamente as once no reloxo da catedral. Algúns transeúntes, deles un ou dous clérigos con paraugas. Dous homes con aspecto de tratantes entran na taberna. Ao pouco tempo sae dela Maripepa, moi arroupada con pano e mantón e un balde na man. Detrás dela, a señora Antona, muller grosa, conselleira e simpática. Na reixa da casa nobre, Celiña, a prometida de Eduardo.

ESCENA 1.^a

(Señora Antona e Maripepa)

¹⁴⁵ «Traineras» nos orixinais (García González 1985). Dado que na terceira estrofa emprega o diminutivo de «traíneiras» (Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975), decidimos unificar o termo.

¹⁴⁶ «Beilar: bailar» (RAG 1913-1928; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985). Tamén aparece recollida o termo «bailar» (RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

SEÑORA ANTONA.- Non tardes, Maripepa. Fai caso do que che digo. O señorito Eduardo pode vir dun momento a outro... E Manuel, seino de fixo, anda por Santiago... Déixame a min, que todo ha saír con ben... Corre aixiña, non convén que te vexan carregando¹⁴⁷ auga. Logo din que lla boto ao viño e aos estabrecimentos¹⁴⁸ novos non lles fai boa sona o viño bautizado. (*Regresa á taberna*).

MARIPEPA.- Miserable Eduardo! Nunca pensei que aniñara no seu peito tan mouras intencións i escondera tanto fel nas súas doces falas. Mais... louvado sea¹⁴⁹ Dios! Il amparoume cando iba cair¹⁵⁰ coma un paxariño na boca da serpe... No coche viña a tía Antona, decatouse do motivo da miña viaxe. Tivo piedade de min... e do probe Manuel. Díxomo todo, todo, non me permitiu baixar onde il me mandaba e tróuxome á súa casa. E pensar que nisa fermosa casa outra muller agarda por il! Outra vítima, a señorita Celiña, xa vellota,¹⁵¹ chamada «A das cen fanegas» polas moitas de renda que lle enchen as tullas... Non ha ser tampouco. Il quería casar con ela polo diñeiro e terme a min de amante pra se divertir. A min, «A frol da camariña»... Nin unha cousa será nin outra. Onde andarás, Manuel! Será tardeiro xa cando che pida perdón axionllada?¹⁵² (*Sae cara á fonte*).

ESCENA 2.^a

(*Entra Manuel pola esquerda*)

(Música. N.º 4. Romanza de Manuel)

Canto máis tempo pasa máis fondo
é o tormento¹⁵³ da miña aflicción¹⁵⁴

¹⁴⁷ «Carregar: acarrear, cargar» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; Pintos 2000; Porto 2000).

¹⁴⁸ «Estabrecimento: establecimiento» (Carré 1982; Ibáñez 1950; Franco 1975)

¹⁴⁹ Respectouse a alternancia de «sea», «sexa», «seña» por considerar que caracteriza a fala dos personaxes ou, mesmo, o contexto nun mesmo personaxe («Louvado sea Dios!» pero, tamén, «eles sexan», en Maripepa).

¹⁵⁰ «Cair: caer» (Valladares 1884; RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Carré 1982; Pintos 2000; Porto 2000).

¹⁵¹ «Vellote-a: anciano de buena presencia, que se conserva bien» (Carré 1982). Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1970b, 148; 1990, 91; 1991b, 108; 1993, 80; 1996, 105; 1997, 63).

¹⁵² «Xionllo: rodilla» (Carré 1982; Ibáñez 1950; Franco 1975).

¹⁵³ «Tromento» no orixinal («Tormento» na música).

¹⁵⁴ «Aflición: aflicción, congoja, pena, sentimento grande, desolación, angustia, profundo dolor, abatimiento de ánimo» (Rodríguez González 1958-1961).

porque o tempo non cura as feridas
que cravuña no peito a traición.

Cego vou polo mundo mostrando
a ferida do meu curazón.

Polo mundo vou cego petando
nas portas pechadas da desilusión.

Meu amor heivos ansia sinxela
que s'acende no desesperar
un tormento, unha estrela locente¹⁵⁵
que fachea¹⁵⁶ con morto alumiar.¹⁵⁷

Cando esperto, unha mucha alborada,
cando soño, ridente¹⁵⁸ ilusión.
Non eisiste¹⁵⁹ muller tan amada,
tan longo lembrada
na maxinación.¹⁶⁰

(Mira a todos lados e marcha coa cabeza baixa).

ESCENA 3.^a

(Eduardo, un rapaz, Celiña e Maripepa)

EDUARDO.- *(Aparece envolto nunha capa)*. Ya poco tiempo me queda que aguantar en esta triste ciudad de la lluvia. Pronto seré médico... dentro de dos días... y, sobre todo, rico. ¡Qué envidia me mostraban ayer los amigos! ¡Pobres! ¡Alabando hipócritamente las prendas de mi novia! Con un poco de arreglo, colorete y un buen modisto no hará mal papel a mi lado en la butaca del Real. ¡Son cerca de seiscientos mil pesetas entre unas y otras cosas! ¡Heredada! ¡Y enamorada! ¡Un mirlo blanco! Le he pisado esta prebenda matrimonial a los gomosos del Casino, aunque no tengo título nobiliario... ¿Sabes que eres un fresco, Eduardo? Bah, la vida es

¹⁵⁵ «Locente: lucente» (Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

¹⁵⁶ «Fachear: resplandecer, llamear, brillar, reflejarse el sol en cualquier objeto» (Rodríguez González 1958-1961; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Franco 1975).

¹⁵⁷ «Alumiar» no sentido de «alumear» (RAG 1913-1928; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975). Tamén atopamos o termo «alumear» (Valladares 1884; RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Pintos 2000; Porto 2000).

¹⁵⁸ «Ridente: que ríe. Risueño» (Rodríguez González 1958-1961; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982).

¹⁵⁹ «Eisistir: existir» (Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

¹⁶⁰ «Maxinación: imaginación» (Franco 1975; Rodríguez González 1958-1961).

así. Y aún ella me lo agradecerá... ¡Eres dichoso, Eduardo! «Ritorno vincitor», como en Aida. Sólo me queda una espina: ¡Maripepa! Me engañó como a un colegial pero caerás, marinerita, caerás en mis garras y la espera hará más sabroso el placer. Días hace la busco. Sé que está en Santiago. Ya aparecerá. Después me tocará reír a mí. Seré generoso dejándosela a ese imbécil de Carlitos. (*Sae un mozo da taberna*).

O MOZO.- Chist, chist! Señorito, (*A Eduardo*) colla este papel e entérese en segredo.

EDUARDO.- ¿Quién te lo encargó?

O MOZO.- Unha boa amiga de vostede. Faga o que di o papel... Moito sofre a rapariga por vostede!

EDUARDO.- ¿Qué rapariga?

O MOZO.- Non se faga o parvo! E logo non val¹⁶¹ nada a legría que lle traio?

EDUARDO.- Toma este duro. (*Achégase ao farol e le axiña*).

O MOZO.- Moitas grazas, a mandar! (*Aparte*). Moito nos imos rir con iste babcán (*Eduardo e o rapaz fan mutis. Escóitase a voz de Celiña cantando a súa romanza; ao ver que Eduardo chega lendo a nota, ocúltase. Ao terminar o seu canto, Eduardo vea e diríxese á reixa*).

(Música. N.º 5. Canción de Celiña)¹⁶²

Sentadita aquí en mi balcón
con que ilusión siempre le espero.
Es su voz más dulce que la miel
bien sabe él cuánto le quiero.

Si algún día la duda era él
de amor infiel y desencanto
rompe la delicia y el placer
para tejer eterno llanto.

Qué desesperanza
me da su tardanza
estando a su lado
me siento mejor,
cuánto ansío el día
que en la sacristía

¹⁶¹ «Val: Apócope de vale, del verbo valer» (Rodríguez González 1958-1961; Cuveiro 1876; Porto 2000).

¹⁶² A pesares de aparecer a música e letra desta canción no arquivo do compositor, non está recollida no manuscrito de Otero Pedrayo. Optamos por respectala, toda vez que existe música para ela e forma parte da acción dramática. Nunha das fontes a máquina aparece, engadido a man, o lugar que ocupa na obra.

juremos por siempre
nuestro dulce amor.

Yo pensaba al mundo renunciar
para abrazar distinta vida,
mas ya pronto me voy a casar
no habré de estar nunca afligida.

Cuando ya regrese del altar
tendré un hogar bendito y santo
y seré la esposa de un doctor
fino y señor que quiero tanto.

Qué desesperanza...

(FALADO)

EDUARDO.- ¡Cuando yo lo decía! Vamos, que estoy de suerte. ¡Esta misma noche a las doce y cuarto en punto! No creía tan buena amiga a la tía Antona «do Con», mi paisana. Al fin es de mi pueblo y los de allí todos me admiran y me bailan el agua. Habrá que tener cuidado. Celita es escamona. Inventaré un pretexto para que se acueste a las once y media. Ardo en deseos de Maripepa. Ahora voy a calmar la sed de tanto tiempo. Pero se abre la reja. Vamos allá. (*Aparece a sombra de Celiña na reixa; achégase a Eduardo*).

CELIÑA.- Hoy has tardado mucho, bien mío. Yo estaba impaciencia porque a mi tía le dio por hablar y rezó no sé cuántos dieces más. Te observaba. ¿Qué papel era ese que leías a la luz del farol? No me ocultes nada. Mira que en el tono de tu voz conozco si me mientes.

EDUARDO.- (*Disimulando*) ¡Mentirte a ti, mi reina, la soberana a quien me he entregado en cuerpo y alma! ¡Mi única ilusión!

CELIÑA.- Ya sé que no soy hermosa pero sabré hacerte feliz, Eduardo. Hasta que te fijaste en mí (recuerdas, ¡pronto hará un año por la novena de Las Ánimas!), no podía sospechar qué era el amor y hasta pensé meterme monja como me aconsejaba don Bruno, el beneficiado. Pero ¿qué no sabréis vosotros, los hombres? (*Maripepa, que volve da fonte, ao observar a escena, agóchase na esquina e escoita*).

EDUARDO.- En mi aldea sólo hay mozas rústicas y malolientes, manchadas de escamas de pescado, descalzas de pie y pierna, que da náuseas verlas.

MARIPEPA.- Minte, minte, Xudas traidor! Xa quixera isa torta *cacarañada*¹⁶³ ter unha miga de graza das miñas pernas no baile e o seu alento podre de boca porca a dozura do meu alento... Sigue, sigue, avaricioso!

CELIÑA.- Dicen que las pescadoras son muy garridas y frescas y mucho dudo que a pesar de listo te hayas escapado de sus redes. ¿Y las señoritas veraneantes, tan pizpiretas, de Madrid? Y las chicas modernas de Santiago. Yo soy una inocente, criada entre rezos y novenas. Si me engañaras cometerías un gravísimo pecado, Eduardo mío.

EDUARDO.- Te juro por... pero ¿qué más testigo voy a invocar para mi juramento que tú y el amor que te tengo? Sospecho que no me quieres, Celiña. Si tal ocurriera, ¡no quiero ni pensarlo!, me moriría de desesperación.

MARIPEPA.- E non baixaba mal inquilino ao inferno! Latrica, latrica, que de pouco che ha servir. A min dáme pena disa probe señorita. Eu a desenganarei... aínda imos¹⁶⁴ ser¹⁶⁵ amigas!

CELIÑA.- Sólo al imaginar el día... vaya, no me atrevo... el día de nuestra boda, tiemblo de miedo... y de alegría. ¿Cuánto falta? Ah, sí, tres semanas. Muy de mañanita ¿verdad? Mi tía y el padrino querían que fuera de cola. No me atrevo.

EDUARDO.- ¡Me parece un siglo de espera! ¡Tres semanas aún! ¿No podríamos adelantar la fecha? Mejor, a mi parecer, es el traje de viaje. Tomaremos el tren enseguida.

MARIPEPA.- Tes medo que se che escape a galiña, donicela! Por moita cola que pensara o padriño ía ser cativa en comparación da cola que vai traer o choio. Boa viaxe vas faguer, treidor!¹⁶⁶

EDUARDO.- Algunas gentes, al enterarse de nuestros amores, murmuran de mí. Nunca hubiera creído que hubiera tan malas intenciones en esta ciudad. Figúrate que en un corrillo se ha dicho que me guiaba el interés.

¹⁶³ En castelán no orixinal. «Cacarañada: deformación de *cararañada*, de *cara* y *arañada*» (DRAE).

¹⁶⁴ «Hemos» no orixinal.

¹⁶⁵ A perífrase correcta sería *haber + (de) + infinitivo*. En calquera caso, dita perífrase pode supor tanto obriga como hipótese, sendo esta última posibilidade máis probable, dado o sentido do texto (Álvarez, Regueira e Monteagudo 1995, 40).

¹⁶⁶ «Treidor: traidor» (Carré 1982; Ibáñez 1950; Franco 1975).

MARIPEPA.- Que equivocados estaban! O que a ti te guía é a garra de lle botar a pouteга¹⁶⁷ ao capital!

CELIÑA.- ¡Conocí desde el primer momento la pureza de tus intenciones! ¡Qué feliz soy! No te llenes de vanidad si te digo que esta noche, con ese garbo con que llevas la capa, estás más guapo que nunca... Tengo celos de todo, hasta de las sombras. Y a todo esto, aún no me has dicho el contenido del papel que leías con tanta atención.

EDUARDO.- No lo hacía por evitarte una pena. A las once y cuarto u once y media debo dejarte. Tengo que acompañar a un amigo enfermo y pobre, un discípulo. Ahora que voy a graduarme es piadoso recordarse de los compañeros de tantos años.

MARIPEPA.- Ou moito me equivoco ou anda nise papel a man da miña Providencia, a tía Antona. Xa veremos.

CELIÑA.- Te honra esa obra de caridad. Y después ¿vendrás? Sólo un instante. Ahora vete, bien mío. Oigo la rondalla lejana...

ESCENA 4.^a

(Serenó Rodríguez e municipal Fandiño)

RODRÍGUEZ.- ¡Ave María Purísima! Las once y media y nubladooooo!...

FANDIÑO.- ¿Que hai, Rodríguez? Non levantes tanto o galo que despois non vas ter gorxa pra as horas da mañá.

RODRÍGUEZ.- ¡Pehs! Todo consiste en darlle aceite aos muelles.¹⁶⁸ Non é malo o da nova taberna que aí ves. Ribeiro de boa cuberta, chirlán fresqueiro¹⁶⁹ da Mariña e unha augardente

¹⁶⁷ «Pouteга: planta parásita, medicinal» (Carré 1982; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975). «Es común en los montes de Galicia; florece en mayo y junio y da unos frutos que presentan la forma de una garra, de donde sin duda le viene el nombre gallego, y en cuyo interior hay una masa blanquizca que suelen chupar los niños porque tiene un sabor dulce» (Rodríguez González 1958-1961). Tamén aparece como «apoutiga» (Valladares 1884; RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

¹⁶⁸ Consideramos respetar o castellanismo nesta ocasión, ao non ser usual na fala á altura o termo «resorte» con ese significado, senón como «fuerza elástica de una cosa» (Rodríguez González 1958-1961).

¹⁶⁹ «Chirlán: dícese del vino flojo, de poco cuerpo y color, que no suele emborrachar, porque es al mismo tiempo fresqueiro» (Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

destilada a fuego,¹⁷⁰ das que rasan ben. Eu pensei que hoxe che tocaba por Entrerríos e a Poza de Bar.

FANDIÑO.- Non. Vou ascendendo. Cos anos que levo e por seis reás¹⁷¹ ao día... Ás veces penso que me fora millor arrincar esterco dos puzos¹⁷² mouros... Mais, ao fin, esta éche carreiriña segura.

RODRÍGUEZ.- Si, non é mala a carreiriña da fame, tras do pouco comer. I a min que me non digan: co novo arbitrio sobre os viños i os espirituosos e o imposto que votaron os concexales¹⁷³ na sesión de onte sobre a peaxe e a rodaxe, ben nos podían aumentar o soldo. Mais, todo é pouco pra as súas andorgas.¹⁷⁴

FANDIÑO.- E pra manter querindangas con panos de crespón, botinas de carreira das boas, tartas de almendra¹⁷⁵ a fatar, e demais...

RODRÍGUEZ.- Xa sei aonde apuntas. O Chinelitas! Boa está a navalla! Quen lle había dicir a aquila larafuceira da Choupana que había mandar á praza unha criada con cesta de brazo tamaña coma un arco do Pazo de Raxoi.

FANDIÑO.- Eu coñecín a seu pai... Recordas como o mataron dunha puñalada a noite do San Campio?

RODRÍGUEZ.- Non me hei de acordar! Si estiven toda a santa noite velando o cadavre...¹⁷⁶ Daba medo.

¹⁷⁰ «Fuego: cast. por fogo e lume» (García González 1985). Respectouse o castelanismo por caracterizar a fala do personaxe.

¹⁷¹ «Real: real, moneda española de plata, con valor de 25 céntimos de peseta». «Algunos de nuestros lingüistas dicen que el pl. de real es “reales” y “reás”. El primero se emplea en los adjetivos y sustantivos femeninos; v.gr.: unha bandada de estorniños reales, o de pavos reales, dúas reales mozas; en cambio el segundo se aplica a los sustantivos masculinos, como p.ej.: dous reás» (Rodríguez González 1958-1961).

¹⁷² «Puzo: pozo» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

¹⁷³ Respectouse o castelanismo, por considerar que caracteriza o personaxe.

¹⁷⁴ «Andorga: panza, vientre, barriga» (RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Porto 2000).

¹⁷⁵ «Almendra: almendra» (RAG 1913-1928; Rodríguez González 1958-1961). Atopamos tamén o termo «améndoa» (Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982).

¹⁷⁶ «Cadavre: cadáver» (Valladares 1884; RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

FANDIÑO.- E logo, tes medo aos difuntos?¹⁷⁷

RODRÍGUEZ.- Hom, como medo, como dicir medo... Sabes que di Bartolomeu, meu compadre, que é o home que máis sabe de mortos despoixa¹⁷⁸ de Romero Blanco?¹⁷⁹

FANDIÑO.- No medio¹⁸⁰ de todo fan falta bos fígados pra estar de mozo na sala de disección¹⁸¹ de Fonseca. E que di?

RODRÍGUEZ.- Cando *está de vena*, diante un bo prato de callos e unha xerra de seis netos, asegura moi formal: «non creades que o home morre. O home non é coma a besta. Cando semella que morre o home ¡reconcéntrase!». (*Pasan dous estudantes afinando a súas guitarras*).

RODRÍGUEZ.- Xa vai escomenzar¹⁸² a troula. Malos demos os leven! O que ista noite van chover os paus a rego! Calquera durme!

FANDIÑO.- É que andan rematando os eisamens¹⁸³ de setembro¹⁸⁴ e aproben ou saian *cateados* afúndese o mundo pola noite...

RODRÍGUEZ.- A min téñenme xenreira, sobre todo os de Ourense. E si pillo a xeito un ista noite!

FANDIÑO.- Comigo se non astreven¹⁸⁵ tanto! Si algún me insultara como a ti espetáballe o sable hastra a mangadura!¹⁸⁶ (*Pasan os estudantes ao fondo, gritando ao lonxe*)

¹⁷⁷ «Difunto: var. de defunto» (García González 1985). Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1991b, 38, 130; 1957, 35).

¹⁷⁸ «Despoixa: despois» (Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; García González 1985).

¹⁷⁹ Francisco Romero Blanco (1838-1918), doutor en medicina, catedrático de Anatomía Descritiva na Universidade de Santiago de Compostela, na que desempeñou o cargo de reitor. Como investigador publicou gran número de artigos e obras científicas, ademais da súa tese (Fraga 2009).

¹⁸⁰ «Medeo» no orixinal. Non atopamos referencias.

¹⁸¹ «Disención» no orixinal. Non atopamos referencias.

¹⁸² «Escomenzar: comenzar» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Porto 2000).

¹⁸³ «Eisame: exame» (Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982). Respectouse a irregular formación do plural empregada polo escritor.

¹⁸⁴ «Septembre» no orixinal. Non atopamos referencias.

¹⁸⁵ «Astrever: atrever» (RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

¹⁸⁶ «Mangadura: parte de hierro en que se introduce el mango» (García González 1985).

OS ESTUDANTES.- Esterqueiraaaaaaaaaas!

RODRÍGUEZ.- Aí os tes. Nin que te ouviran. Corre tras diles!

OS ESTUDANTES.- Tumbalobos!¹⁸⁷ Bandulloooooooooo!

FANDIÑO.- E isa vai por ti, Rodríguez.

RODRÍGUEZ.- Cerillitaaaaaaaaas! Famentos que non pagades a pousada! Si pillo a un voulle esnaquizar o chuzo nas costas! (*Corre cara eles*).

FANDIÑO.- Ten filosofía, Rodríguez, ten filosofía. Mira que aínda queda moita noite por diante.

OS ESTUDANTES.- Bandullooo! Villeu!¹⁸⁸

ESCENA 5.^a

(*Eduardo e Manuel*)

MANUEL.- (*Só por un lado da escena*). Si aínda o sono me rendira!¹⁸⁹ Cacheei toda a cidade sen topalo! Mais ha cair tarde ou cedo. De min se non libra. E Maripepa, onde estará? Con il? Dime¹⁹⁰ unha voz na ialma, unha voz consoadora, que non. Ouh!, si así fora! Aínda habería esperanza pra min... Alá lonxe vai a tuna. Que ditosos son! No despacho da dilixenza¹⁹¹ dixéronme que o treidor non agardaba a Maripepa, que se foi cunha muller. Aonde? Tamén me dixeron que viñera ista mañán o Corisco... Como si a todos os comeran as sombras disformes¹⁹² dos edificios... Será fantesía.¹⁹³ Dirano pra me consoar, pois todos coñecen na miña cara, nos meus ollos, a pena que me cravuña o peito...

¹⁸⁷ «Tumbalobos: holgazán, que no puede con las calzas» (Franco 1975). Atopamos tamén «Tumbalobos: marimacho, mujer que en su corpulencia y modales parece un hombre» (Rodríguez González 1958-1961; Carré 1982). O alcume empregouno Otero Pedrayo noutras ocasións (1984, 54, 125-127; 1992, 138; 1998, 74) e tamén co significado de «homes fortes e afoutos» (1999, 236).

¹⁸⁸ «Villeu: nombre burlesco que se da al guardia municipal de Santiago» (Franco 1975; Carré 1982).

¹⁸⁹ «Rendir: var. de render» (García González 1985).

¹⁹⁰ «Díceme» no orixinal.

¹⁹¹ «Dilixenza: diligencia» (Filgueira et al. 1926).

¹⁹² «Disforme: feo, horroroso» (Rodríguez González 1958-1961).

¹⁹³ «Fantesía: fantasía» (Otero Álvarez 1977).

EDUARDO.- (*Sae polo foro*). Pronto van a sonar las doce. Daré los tres golpes a la puerta pequeña con la última campanada. ¡Maripepa, por fin! Haré un buen regalo a la buena Antona «del Con». Sin una bruja no se pueden ganar ciertas empresas. Pero... (*Percibindo a sombra de Manuel, que se afasta*) ¿No es aquel Manuel? Me busca para matarme... y lo hará... cautela. Peguémonos a la pared. (*Agóchase na sombra*).

MANUEL.- (*De lonxe, virando a cabeza*). Xa vexo visións.¹⁹⁴ Si me pareceu...! Non, foi maxinar meu ou un veciño que se meteu na súa casa. Lástema! Deixábao frío nistas lousas sen testigos.¹⁹⁵ (*Acariña o mango da faca*).

CADRO SEGUNDO

A escena representa a bodega dunha taberna e parador, estancia baixa, abovedada, con pipas e barrís. Arreos de cabalerías, unha mesa, ao fondo unha pequena porta. Alumea debilmente un candil.

ESCENA 1.^a

(A señora Antona, Corisco. Despois os dous homes con aspecto de tratantes, que son o tío Benito de Barcala e o Piteiro de Santa Comba)

CORISCO.- Penso que todo está ben disposto. Esta noite vaise facer en Santiago unha gran xustiza. Tremo si Manuel topou co señorito. Ben o vin dende lonxe. Anda polas rúas afitando pra os rincós¹⁹⁶ con ollos de lobo. I a rapaza, segue conforme?

SEÑORA ANTONA.- Está ardendo por se ver vingada. Tanto como lle quixo, agora odia ao señorito... Soio teme e desexa o istante¹⁹⁷ de se alcontrar¹⁹⁸ con Manuel.

CORISCO.- Diso encárgome eu. Quero ser padriño. Non hai que esquencer a carta. Sabes o que estou pensando, Antoniña «do Con»? Pois que xa vou un pouco vello pra a vida do mar e

¹⁹⁴ Respectouse a formación do plural das palabras rematadas en –n da área lucu-auriense.

¹⁹⁵ «Testigo: testigo» (Rodríguez González 1958-1961; García González 1985).

¹⁹⁶ «Rincón: rincón, ángulo interior de dos paredes» (Rodríguez González 1958-1961).

¹⁹⁷ «Istante: instante» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Carré 1982; García González 1985),

¹⁹⁸ «Alcontrar: encontrar» (RAG 1913-1928; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Pintos 2000; Porto 2000).

gosto diste acougo de Santiago. Si algún día che fai falla un home de ben e de non mal ver pra axudarche no negocio, acórdate de min.

SEÑORA ANTONA.- Cala, cala parés¹⁹⁹ imposibre²⁰⁰ que seas tan zarapalleiro con isa facha tan seria! Dende que pechou os ollos meu difuntiño non volvín mirar pra unha figura de Cristo. Deixémonos de lerias que o tempo corre. A ver, vosoutros, Tío Benito, Piteiro de Santa Comba!²⁰¹ (*Entran os dous homes*).

SEÑORA ANTONA.- Tendes todo arrombado pra cando vos chamen?

OS DOUS HOMES.- Todo está disposto, señora ama. (*Óense as doce badaladas no reloxo da catedral*).

SEÑORA ANTONA.- Deixádeme soia. Xa petan na porta. É il!

ESCENA 2.^a

(*Eduardo, a señora Antona, Corisco e os dous homes; despois, Maripepa*)

SEÑORA ANTONA.- (Que se arroupa co mantón, bota o pano á cara e baixa a luz do candil). Alá vou! (Vai cara á porta e abre. Entra Eduardo. Na case escuridade a señora Antona leva a Eduardo á mesa e faino sentar).

EDUARDO.- ¡Cuánto misterio! ¿Dónde está Maripepa? ¡Me consume el deseo de verla!

SEÑORA ANTONA.- Calma, señoritiño, calma. Isa pelra²⁰² non se pesca coas bragas enxoitas. Vostede sabe o que é unha muller celosa? Está feita un demo contra vosté.²⁰³ Gracias a min que a teño embruxada polo amor que lle teño, señorito. É difícil que lle perdoe seus amoríos coa señorita da reixa.

EDUARDO.- Gracias... Pero de eso, de convencerla, me encargo yo. Ella estaba loca por mí.

¹⁹⁹ Por «parece». Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1985, 41; 1991b, 140).

²⁰⁰ «Imposibre: imposible, no posible» (Rodríguez González 1958-1961; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982).

²⁰¹ Consideramos que o alcume axuda a situar a acción no medio, á vez que describe á ocupación do personaxe. «Piteiro: pico de las aves» (Cuveiro 1876; Filgueira et al. 1926).

²⁰² «Pelra: perla» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

²⁰³ «Vosté: vostede» (Ibáñez 1950; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Franco 1975; Carré 1982).

SEÑORA ANTONA.- Non o nego. Mais paréceme que das súas uñas non se libra. Despoixa, rendirase... Logo, hai outra cousa. Ande, beba iste vaso de viño.

EDUARDO.- No tengo sed, Antona. ¡Pero si te empeñas! ¿De qué otra cosa hablas? Despacha pronto, que tengo prisa.

SEÑORA ANTONA.- Beba, beba. Logo llo direi. Dinantes ten que escribir unhas letras. (Trae tinteiro e papel).

EDUARDO.- (Bebe). ¡Vaya un vino fuerte! Si casi me sube a la cabeza. Pero ¿para qué rayo quieres que escriba ahora, vieja bruja?

SEÑORA ANTONA.- Así me agradece os meus desvelos? Aínda non sabe o que me custou convencer á Maripepa. Quere ver a súa letra. Escriba o que lle digo: «Maripepa, siempre te amé. Perdóname. La otra era para burlarme de ella». (Vai ditando e Eduardo, medio trastornado polo viño, escribindo).

EDUARDO.- Ya está. Me parece que hice una tontería. Anda, llévale esa carta de presentación. ¡Cuánta etiqueta!

SEÑORA ANTONA.- Aínda lle teño que dicir outra cousa. O Manuel ronda a taberna pra lle arrincar o fígado. Trai unha faca coma pra matar a un congrio.²⁰⁴ Si chega agora é home pra botar a porta embaixo.

EDUARDO.- (Tratando de disimular o seu medo e medio borracho). ¡No le temo! ¡Nos... ve... re... mos... las caras! Pero antes ha de ser mía Maripepa. (Dá unha forte puñada na mesa. Para cobrar ánimos bebe outro gran vaso de viño que, solicitamente lle serviu a señora Antona).- Será mía, cáspita. (Cae ao chan, redondo).

SEÑORA ANTONA.- Xa caeu coma un porco! A ver, Corisco, Piteiro, señor Benito, vinde logo que a función está disposta. (Entran todos).

CORISCO.- Mirade ao que foi parar tanta fachenda. (Sácalle a chaqueta e a roupa, deixándoo en camisa). Non o espideremos de todo. ¡Non seña que vaia pillar unha pulmonía!

²⁰⁴ «Congrio: congrio» (García González 1985). Tamén atopamos o termo «congro: congrio» (Pintos 2000; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

BENITO DE BARCALA.- Non. O que é que coa augardente que lle puxo no viño había pra tumbar ao home de cabeza máis forte que un penedo. Eiquí teño o pez de catro pelexos.²⁰⁵ (Úntalle de pez o corpo enriba da camisa, o pescozo e a cabeza).

O PITEIRO DE SANTA COMBA.- I eu teño eiquí plumas de dez galiñas e un galo. Estas quedarán pra lle adornar a cabeza. Valente Entroido! Como non vaíamos todos á cárcel!²⁰⁶

CORISCO.- Non temades! Agora vámolos botar ao fresco. Si veñen os villeus, liscade! Mais hai que faguer a comicada diante da reixa disa señorita Celiña... (Entre todos péganlle ao corpo as plumas de galiña e á cabeza as de galo. Así, ridiculamente disfrazado, empúrrano cara á porta).

MARIPEPA.- (Aparecendo). Vaia, señorito Eduardo, como o vexo! Ben merecido o ten... mais a min dáme pena. Non o quero ver!

CADRO TERCEIRO

(A mesma escena do primeiro. Escóitase ao lonxe a tuna)

ESCENA 1.^a

(A tuna e outros moitos estudantes, todos de capa. Regueiro, Castrovite, Dorneda, Valdomir, Santalla, Santiso e Vilanova son as partes principais. Dirixe Santiso).

(Música. Pasa la tuna)²⁰⁷

(Interpretan algo menos da metade da peza, ata o corte de Santiso)

(FALADO)

SANTISO.- ¡Fuera! (*Cesa o pasodobre*).

CASTROVITE.- Vamos a tocar y cantar la famosa serenata de los «Encantiños».

VALDOMIR.- Cala, hom, cala! Xa se fai *cursi* de tan repetida e xa non desperta ás señoritas finas. Debemos tocar o *Nocturno Compostelano* do noso amigo Santalla.

²⁰⁵ «Pelexo: pellejo, odre» (Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

²⁰⁶ «Cárcel: cárcel» (García González 1985). Tamén atopamos o termo «cárcere» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982), «cárcele» (Cuveiro 1876) e «carce» (Rodríguez González 1958-1961).

²⁰⁷ A pesares de aparecer a música no arquivo do compositor, o manuscrito de Otero Pedrayo non especifica o título. Dado que as anotacións se refiren a un pasodobre, consideramos que é *Pasa la tuna*.

CASTROVITE.- ¡El Chopin de la Arzúa!

SANTISO.- ¡No seas *ironista*!²⁰⁸ El *Nocturno* está muy bien: se oyen los toques del reloj, el rumor de la lluvia, los maullidos de los gatos *enxaneirados*... y hasta vuelan en alas de la melodía los sueños de las bellas santiaguesas.

TODOS.- ¡Bravo! Es elocuente nuestro director. (*Aplausos*).

SANTISO.- ¡Gracias, flor de la tuna, compadres de la *farra*, espuma de los suspensos y de la alegre vagancia! Pero no lo sabemos bien. Hay que ensayarlo como se merece.

VILANOVA.- Entonces algo fácil. «A beber, a beber y apurar las copas del licor y que el vino haga olvidar...»

VOCES.- No ¡Eso es muy gastado y ordinario! Que se toque lo que proponga el director.

SANTISO.- ¿Hay nada más bello, optimista y juvenil que la obertura del Barbero? ¡A ella! Pero afinad todos bien. (*Todos afinan*).

VILANOVA.- Escoita, Valdomir, sabes que ten boas voces esa guitarra. Mércocha. Canto queres por ela?

VALDOMIR.- Conócese que estás en fondos... Cala, deixa afinar que ista corda está rebelde.

VILANOVA.- Douche a materia Farmacéutica Vexetal i os apuntes de Inorgánica.

VALDOMIR.- Xa sabía que os cartos teus non os vería. Non é miña a guitarra. Éche de Fuco da Estrada. Deixouma pra darlle *parranda* a unha rapaciña á que tanto quer²⁰⁹ que hastra pensa por ela rematar iste ano a carreira pra casar.

VILANOVA.- Pois leva anos atrancado na Orgánica... e ti, Santalla, non podes afinar isa bandurria?²¹⁰

SANTALLA.- Secáronselle as cordas. Fai falta viño pra amolecelas.

REGUEIRO.- Ímoslle dar serenata ao Decano.

²⁰⁸ Decidimos respectar a interacción entre os dous rexistros por formar parte da caracterización do personaxe.

²⁰⁹ «Quer: quiere, tercera persona del singular del pres. de indicat. del verbo querer: el quer. Tamén se dice quere: el quere» (Rodríguez González 1958-1961).

²¹⁰ «Bandurria» (Pintos 2000). Tamén atopamos o termo «bandurra» (RAG 1913-1928; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; Pintos 2000).

VILANOVA.- Quererás dicir á filla terceira do Decano. Vai ti solo si queres. Pero que adiantarás! Estache toliña por un polo²¹¹ do Casino. Ten uns bigodes²¹² engomados que lle fan cóxegas nos ollos e un ollar lánguido! Non podes competir con il con isa cara de letra antiga que tes.

SANTALLA.- Onde vai o noso compañeirismo? Somos ou non somos? Axudemos ao gran Regueiro todos! Si se terciá, afeitámoslle o bigode ao rival e roubamos á Dulcinea de Regueiro... A xuralo!

TODOS.- ¡Lo juramos!

(Música. N.º 6. Barcarola)²¹³

Niña ideal, dulce angelical,
linda flor de abril,
sal al balcón,
bella rosa del rico pensil.

El estudiante galante y juglar
sus torvas de amor viene hoy a cantar.
Tus lindos ojos habrán de iluminar
nuestro camino de azar.

Niña ideal, dulce angelical,
linda flor de abril
sal al balcón
y ven escuchar la tierna canción.

Boga, barquilla mía,
corre ligera, sin descansar,
boga, tú eres la estrella
más pura y bella reina del mar.

La estudiantina a tu balcón
viene ofrecerte el corazón.
Tú eres la nave, lucero mío,
tú serás nuestro timón.

Boga, barquilla mía,
corre ligera, sin descansar,

²¹¹ «Polo: mozo de pocos años, que más comúnmente se llama rapaz» (Valladares 1884; Franco 1975). A pesar da evidente influencia do castelán, decidimos respectar o termo, segundo a idea de interacción entre ambos rexistros presente na escena.

²¹² «Bigode: bigote» (Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Carré 1982).

²¹³ A pesares de aparecer a música e letra desta canción no arquivo do compositor, non está reflectida no manuscrito de Otero Pedrayo. Optamos por respectala, toda vez que existe música para ela e forma parte da acción dramática. Nunha das fontes a máquina aparece, engadido a man, o lugar que ocupa na obra.

boga, tú eres la estrella
más pura y bella reina del mar.

(FALADO)

SANTISO.- ¡Orden, filarmónicos y noctámbulos amigos! Vamos aos Laureles a tocarlle ás sobriñas do Penitenciario. Son tres, as tres Gracias do Ulla! Polo camiño ao Barbeiro. Esmerarse ao pasar pola Rúa. Una, dos, tres! (A tuna e o grupo de amigos afástanse ao son do pasodobre).

(Música. Pasa la tuna)

ESCENA 2.^a

(*Maripepa, Corisco e os dous homes. Empurran e sosteñen a Eduardo. Despois, Celiña.*)

MARIPEPA.- (*Ao lonxe*) Levádeo ao pé da reixa de dona Celiña. Abrirá ao sentir ruído.

CORISCO.- Anda, ponte de pé e vai dereito, conquistador. Estás moi elegante pra te casar coa rica herdeira... (*Déixano ao pé da reixa. Eduardo comeza a espertar, pálpase estrañado, agárrase aos barrotes para non caer. Ábrese a ventá.*)

CELIÑA.- Pero... ¿qué es esto? ¡Horror! Eduardo, Eduardo mío, pero... ¿eres tú? ¿Cómo es posible, bien mío?

CORISCO.- Dispense, señorita, que a despertemos e lle traigamos ao home que lle mentiu amor disfrazado así... Será o que merece... É un miñato de Ribeira coas súas prumas...

CELIÑA.- ¡Miserables!... Lo han emborrachado y disfrazado. ¡Bandidos! Iréis todos a la cárcel, criminales. ¡Qué desgracia! ¡En qué manos caíste, pobre Eduardo!

MARIPEPA.- (*Achegándose*). Fixemos unha barbaridá,²¹⁴ pero necesaria e xusta. Ao ladrón que quixo roubar a miña honra e bulrarse de vostede, a quen soio finxía querer polos cartos e foi dino²¹⁵ diste castigo. Hoxe está vostede turbada. Mañán agradecerá ista broma cruel. Máis cruel foi con vostede e conmigo...

CELIÑA.- (*Saloucando*). ¿Y quién eres tú, deslenguada? ¿Qué pruebas tienes?

MARIPEPA.- Abonda con iste papel. (*Entrégalle o que escribiu Eduardo*). Conoce a letra?

²¹⁴ «Barbaridá: barbaridad» (Valladares 1884; Rodríguez González 1958-1961).

²¹⁵ «Dino: digno, benemérito» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Pintos 2000; Porto 2000). Atopamos só unha entrada para «digno» (Rodríguez González 1958-1961).

CORISCO.- Liscar, que vén xente!

CELÍÑA.- ¡Nunca lo creyera! ¡Qué desgraciada soy! (*Retírase da reixa saloucando*).

MARIPEPA.- Probe señorita! É máis desgraciada do que eu! (*Retíranse todos menos Eduardo que, co seu ridículo disfrace, trata de apoiarse nas paredes*).

ESCENA 3.^a

(*Eduardo e Carlitos. Despois Rodríguez e Fandiño*)

CARLITOS.- (*Solo e algo bébedo*). Ella está aquí. El miserable raptor, el que se decía mi amigo, la tiene secuestrada. Yo la encontraré y la arrancaré del mismísimo infierno. Parece imposible. Lejos de la costa y del mar, mi amor por Maripepa es más grande y avasallador. Pero, ¿qué máscara es esta? (*Percibindo a Eduardo*)

EDUARDO.- (*Con voz débil*). Quien sea tenga compasión. ¿Qué llevo encima, Santo Dios? No lo comprendo. Estoy loco. Mi cuerpo no es mi cuerpo. Algo me abrasa y escuece. Llénvenme a casa, por piedad, a la calle de...

CARLITOS.- ¡Ah, miserable! Sin duda tus compañeros de orgías te han puesto así. Pareces el gallo de Morón, medio emplumado y cacareando... ¿Qué has hecho de Maripepa? Me la robaste, mal amigo, me la robaste y, sin duda, la has abandonado deshonorada. Te mataré si no me lo dices todo. Ahora me vengaré de tu insolencia y tus desprecios.

EDUARDO.- ¡Carlitos, mi amigo...!

CARLITOS.- ¡Aunque me pidieras perdón de rodillas, pajarraco! (*Golpéao e zarandéao*). Hasta tus bestiales amigos te burlaron y emplumaron. (*Coas puñadas de Carlitos, Eduardo cae na beirarrúa e perde o sentido. Aparecen Rodríguez e Fandiño*).

FANDIÑO.- Que pasa? Hai un vulto no chan... un home... Rodríguez, pillá a ese!

CARLITOS.- ¡Yo no sé nada, yo no soy culpable.

RODRÍGUEZ.- En nombre de la ley dése *vostede* preso. ¡Vamos a la Falcona!

CARLITOS.- Yo no fui, yo soy inocente. ¡Esto es atropellarme!

FANDIÑO.- O home semella morto! Pero, que raios lle puxeron? Parece unha avestruz. Toqueino. Está frío e apéganseme as mans, algo como pez e plumas. Quen faría ista bulra pra

matalo? Leva ti ao delincuyente á Falcona e pasa o parte ao Xusgado.²¹⁶ Eu quedo gardando á vítima.

CARLITOS.- ¿Yo delincuyente? ¡Si no tengo armas!

FANDIÑO.- Xa llo dirás ao xuéz.²¹⁷ E si berras máis, póñoche as esposas... Andando, carafio. (*Lévaio a empurróns*).

RODRÍGUEZ.- Vaia noite! Primeiro a paus con media humanidade por toda a cidade. Paus en Entrerriós, paus na Rúa, paus no Franco, paus nas Catro Calles. E agora ista empanada... de morto... por máis que... ánimo, Rodríguez! Morto, como morto non está pois arrota. (*Achegándose e tocándoo*). O que ten é unha trompa de órdago. Algúns gromistas²¹⁸ sacáronlle a roupa e puxérono así.²¹⁹ Valente maneira de pasar o tempo. Non se pode tratar así a un home. Vamos, Rodríguez, ten curazón e sé compasivo. (*Levantando a Eduardo e levándoo do brazo*). Con que... xa imos despertando, eh, meu galo? Pronto chega a hora de cantar... Vouno lavar, quitarlle iste ridículo disfraz,²²⁰ si podos, e arroupalo no camastro²²¹ da prevención. Xa me dará mañán boa propina. Parece señorito de boa casa.

ESCENA 4.^a

(*Manuel, Corisco, Estudiantes*)

MANUEL.- (*Entrando só e canso*). Está visto que a disgraza perseguíndome nin xiquer²²² me deixa cumprir²²³ a miña vinganza... Xa non sei o tempo que levo a pos de il. O cansazo

²¹⁶ «Xusgado: var. de xuzgado» (García González 1985).

²¹⁷ «Xuez: juez» (Carré 1982; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; García González 1985).

²¹⁸ «Groma: broma, chanza» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

²¹⁹ No texto aparecen simultaneamente as formas «así» e «eisí». Toda vez que ambas estaban admitidas, decidimos respectalas, considerando a caracterización na fala de cada personaxe.

²²⁰ «Disfraz: vestido de máscara que suele usarse en Carnaval y en algunas fiestas que en esa época del año se celebran en locales cerrados» (Rodríguez González 1958-1961). Tamén atopamos o termo «disfrás» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Rodríguez González 1958-1961).

²²¹ «Camastro: lecho pobre, sin aliño ni aseo» (Rodríguez González 1958-1961). A relación co castelán, habitual na fala do personaxe, é manifesta.

²²² «Xiquer: siquiera» (Filgueira et al. 1926). Atopamos tamén o termo «siquera» (Cuveiro 1876; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Carré 1982; García González 1985).

²²³ «Cumprir: cumplir» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Pintos 2000; Aguirre 2007).

réndeme.²²⁴ Ista hora da noite, xa perto²²⁵ da mañán, agora que calou o tumultuar²²⁶ dos estudantes e logo se ouvirán os toques da alba na cidade de pedra, chea de fondo misterio e silencio, que me fan lembrar ao do mar, non sei por que trai ao meu desfeito e magoado curazón unha esperanza de lus...²²⁷ Cecáis fun cruel²²⁸ contigo, Maripepa, cecáis ti, duro «Mar de pé», fuches vítima duns celos eisaxerados...²²⁹ Mais non, il andarase rindo dela, e de min... Vin o amor nos ollos dela... Il debe morrer...

ESTUDANTES.- (*En grupos*)

UN.- ¿Pero qué cosa más rara? Ese tonto de Carlitos acusado de golpear y quizá dar muerte a Eduardo, un fuerte mozo, en vísperas de graduarse en Medicina... No lo entiendo...

OUTRO.- A Eduardo le recogieron disfrazado de modo absurdo, objeto de una burla por parte no se sabe de quién... Una moza, al parecer de la costa, muy bella, se reía y gozaba al verle caído y borracho. Ese Carlitos se limitó a golpearle cobardemente... Mañana sabremos noticias. Yo me voy a la cama... (*Vanse*).

MANUEL.- Que escoitei? É pra tolear! Pois eles son, sin duda,²³⁰ meu rival e... Maripepa... Que terá pasado? (*Aparece Corisco*). Mais, non me menten os ollos? O Corisco, meu soio amigo, eiquí?

CORISCO.- Manuel, meu Manuel! Ao fin te vexo!... Agarda un pouco, meu vello. Xa o saberás todo. Pero, como estás? Si mesmo semella que che botaron dez anos riba das costas! Pálido, ollos de febre, semellas a pantasma do que fuches...! Tes cara de non ter xantado, nin comido, nin disfrutado²³¹ en tres días dun pouco de sono. Hai que reporse, Manuel. Con isa cara de Xudeu de Viernes Santo non te vai querer a Maripepa.

²²⁴ «Ríndeme» no orixinal. Non atopamos referencias.

²²⁵ «Perto: cercano» (Cuveiro 1876; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985).

²²⁶ «Tumultuar: levantar un tumulto o desorden» (Rodríguez González 1958-1961).

²²⁷ «Lus: luz en todas sus acepciones» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985).

²²⁸ «Cruel: cruel» (Cuveiro 1876; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982; Porto 2000).

²²⁹ «Eisaxerar: exagerar» (Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Carré 1982; Franco 1975).

²³⁰ «Duda: duda» (García González 1985; Pintos 2000). Tamén atopamos o termo «dúbida» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Carré 1982; Porto 2000).

²³¹ «Disfruitar: disfrutar» (Filgueira et al. 1926; Carré 1982; Ibáñez 1950; Franco 1975).

MANUEL.- Me non fales dela! Aínda vés con bulras?... Mais, como ti eiquí, nistas rúas, lonxe do porto?... Conta, que aínda teño folgos pra decatarme²³² da vida dos amigos.

CORISCO.- Manuel, acórdaste de cando che salvei a vida, no mar de Cariño?

MANUEL.- Si que me acordo e cho agradecerei namentras²³³ viva pola boa intención. Mais, de saber a sorte negra que me reservaba a vida, millor pra min tivera sido perdela no balbordo das ondas.

CORISCO.- Pois mira o que son as cousas. (*Sorrindo*). Xa mo dicía este curazón que non engana (*batendo no propio peito*). Hoxe vólvoche salvar a vida dun naufraxio peor que aquíl. A Maripepa quérete, odia e despreza ao señorito Eduardo, está pura e limpa, Manuel, como súa nai a pariu.

MANUEL.- (*Dubidando entre a fe e a incerteza*). Fala aixiña, Corisco, non me cales nada. Nin me devolvas a vida por compasión pra me matar outra vez.

CORISCO.- Agarda que cho conte amodiño pra que te non faga mal. A sorbiños. E faime o condenado favor, raio!, de non me interrompire. (*Envolvendo co seu brazo a cintura de Manuel lévao cara ao fondo, falándolle case ao oído, mentres soan as campás da alba e a luz do amencer irradia a escena*).

MANUEL.- O novo día ráiame na alma. Onde está Maripepa? Agora mesmo quero botarme aos pés dela, casarnos deseguida... Abenzoado²³⁴ sexa Dios!

CORISCO.- Calma, hom, calma! A rapaza está enoxada²³⁵ contigo porque fiaches pouco na súa honradeza.²³⁶ Arestora xa estará camiño da nosa aldea. Ti, a durmir un pouco, rasurarte as barbas ao espertar e no coche da tarde de mañán ir ao noso porto. Eu hei de ir contigo, mais

²³² «Enteirarme» no orixinal. Non atopamos referencias.

²³³ «Namentras: mientras, ó entretanto» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975). Tamén encontramos «namentres» (Rodríguez González 1958-1961; Ibáñez 1950; Carré 1982). Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1957, 57, 148, 158; 1970b, 171; 1982, 46, 133, 147; 1991b, 64, 82).

²³⁴ «Abenzoar: abendizar, bendizar». «Abendizar: echar la bendición» (Rodríguez González 1958-1961; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982).

²³⁵ «Noxada» no orixinal. Non atopamos referencias, mais si de «enoxada» (Carré 1982; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

²³⁶ No sentido de honradez. Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1952, 146, 154, 155, 158; 1969, 61, 84, 116; 1982, 15, 26; 1991a, 76, 187, 277).

aínda teño que arrombar algúns frechazos, sabes? Hai que mercar algunhas cousas. Cando un se dispón a cambiar de estado...

MANUEL.- Pero ti, Corisco, ti tamén? Quen o crera!

CORISCO.- E logo son tan pelica vella que non podía namoriscar a unha muller!... Sodes ben pouco respetuosos²³⁷ os mozos de agora! Xa o sabes. (*Rascándose a cabeza*) Faranse as dúas vodas no mesmo día!

(PANO)

ACTO III

A mesma escena do primeiro. Marea baixa, hora de sol e calma. Uns mariñeiros, sentados nas penas e cestas, miran ao horizonte fumando nas súas cachimbas. Outros repasan as redes. Van entrando as mulleres: Flora, Dorinda, Neviñas, Carmela, Maruxa «A frol do argazo», Pastoriña. A señora Antona, moi composta, espera un pouco afastada. Maripepa cruza, pensativa, excitando a curiosidade disimulada das mulleres que esperan a chegada das barcas pescadoras.

ESCENA 1.^a

(As mulleres)

PASTORIÑA.- Moito se demoran hoxe. Xa mirei dende o Con e non albisquei ningunha vela.

NEVIÑAS.- Deberon ter terral na proa. Toda a noite soprou. Non puiden pegar no sono.

PASTORIÑA.- Cavilabas no teu amor? Ten conta que é un fino rapaz!

NEVIÑAS.- E ten conta ti coa túa parladoira e non ofendas a quen val máis ca²³⁸ ti.

²³⁷ «Respetoso: respetoso, respetuoso, que mueve á veneración» (Valladares 1884; Ibáñez 1950; Carré 1982).

²³⁸ «Val máis que ti» no orixinal.

PASTORIÑA.- Perdona a reina de las Nécoras! Vaia que pel tan fina ten a señorita! E non me tures polo xenio que cha vou estrizar²³⁹ coa navalla da miña lingua.²⁴⁰ Pamplineira!

FLORA.- (*Muller casada e voluminosa*). Morra o conto! A ver si temos a festa en paz! (*Mirando para Dorinda, que chega moi seria co pano anoado ao colo coma unha bufanda eponse a certa distancia a lavar un cestiño nun charco de auga do mar*). Mirade pra a Dorinda! Seica ten mal nas gorxas!

NEVIÑAS.- Sería de tanto rifar onte á noite coa sogra! Afundiábase a casa e hastra coido que andiveron polo aire as trébedes²⁴¹ i a panela!...

FLORA.- Lástema non puxera a pan pedir a isa donicela. (*Segue a mirar para ela e a poñerse nerviosa*). Agora vou caendo no choio. Merezo que me batan cunha suarda²⁴² nas costas por non o ter pensado antes. Pois ela foi, garduña do demo!...

DORINDA.- (*Advertindo a curiosidade de Flora e as súas compañeiras*). E logo, que pasa? Ou teño monos na cara? Outras quixeran, larafuceiras, tela tan limpa coma min!

FLORA.- Non te alporices tan axiña que tempo terás... Considerábase que debiches pillar algún frío ao pescozo, como vés tan abrigadiña! Dásme pena! Pra que non te poñas ronca penso que che virían ben unhas boas fregas!

DORINDA.- Conténtese coas que lle deu²⁴³ onte seu home cando chegou quintando²⁴⁴ coa borracheira e se non meta nas vidas alleas, boca de peixe sapo!

FLORA.- (*Alporizada*). Non o quería dicir pra non avergoñarte máis do que estás, galdrupeira,²⁴⁵ lingoa de escorpión, ladroa! Ti fuches quen me roubou a Virxen²⁴⁶ de

²³⁹ «Estrizar: hacer trizas, romper, deshacer. Incitar, azuzar» (Filgueira et al. 1926; Cuveiro 1876; Valladares 1884; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; Porto 2000; Aguirre 2007).

²⁴⁰ «Lengua» no orixinal. Respectouse o castelanismo por caracterizar a fala da personaxe.

²⁴¹ «Trébedes: trípode de hierro para poner sobre el fuego» (Franco 1975).

²⁴² «Suarda» no orixinal. «Suarda: juarda» (Filgueira et al. 1926; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

²⁴³ «Diu» no orixinal.

²⁴⁴ No seu sentido de «andar abalando e facendo eses» (DRAG).

²⁴⁵ «Galdrupeiro: gallofero, tunante, galopín, vagabundo. Persona que anda sucia y mugrienta» (Rodríguez González 1958-1961; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982).

²⁴⁶ Optamos por respectar o castelanismo, moi presente na fala popular, por caracterizar a fala da personaxe.

acibeche²⁴⁷ i o colar de doas de coral que me trouxo meu Bastián polo Apóstol e telo no teu porco pescozo pra lucilo hoxe na festa! Voucho arrincar didiante de todos pra que sepan²⁴⁸ quen es e, de paso, ha saber a túa noz de famenta o que son as miñas poutas, rapiñeira!²⁴⁹ Vergonza das mulleres! (*Bótase a Dorinda e arráncalle o pano e un colar de acibeche. A outra, repostada da súa sorpresa, agárraa polas trenzas e, coa outra man, plántalle na cara un cangrexo vivo que colleu no charco*).

DORINDA.- Anda, que che coma as meixelas e che morda nas nocas de borracha, tía Flora, pelexo, pulpo,²⁵⁰ paxe vello e furado! (*Grande alboroto. Flora aparta o bicho da cara e enceréllase con Dorinda. Os homes rin e incítanas. Sepáranas as mulleres*).

ESCENA 2.^a

(*Faneco e as mulleres*)

FANECO.- Que vou chamar aos *carabineros* pra que vos leven a todas presas! Fóra mulleres casadas. Eu mando eiquí e soio quero rapazas novas. Vós, as vellas, ídevos agardar as barcas que xa veñen ao lonxe, namentras eu confeso a istas mociñas. (*Vanse alborotando a un extremo da escena Flora e as outras*).

DORINDA.- Ise colar se non fixo pra o pescozo de cordas vellas dise montón de esterco. Non te gabes tanto da túa honradeza, vella farta de saín,²⁵¹ que ben sabemos de onde veñen os teus panos sedáns.²⁵² Mira, levo pra me adornar o dengue un bo fleco dos teus cabelos, porcallona! (*Vaise, moi digna*).

NEVIÑAS.- Tío Faneco! E logo quérnos confesare, vello ladino? Millor fora que quentara a pelexa ao sol. Escoite, se non enfade! Díganos unhas coplas, daquilas do seu tempo!

²⁴⁷ «Acibiche» no orixinal. Non atopamos referencias.

²⁴⁸ Optamos por respectar o castelanismo, por caracterizar a fala da personaxe.

²⁴⁹ «Rapiñeiro: ladronzuelo, ratero, corta bolsas, etc.» (Valladares 1884; Cuveiro 1876; Filgueira et al. 1926; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Pintos 2000; Aguirre 2007).

²⁵⁰ «Pulpo: pulpo» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Pintos 2000).

²⁵¹ «Xaín» no orixinal. Aínda que existe o termo na zona de Sanabria, o consideramos variante na escrita de «saín».

²⁵² «Sedán: calidad de paño fino, que se usaba en los trajes de fiesta de los campesinos» (Carré 1982; Franco 1975; Rodríguez González 1958-1961).

PASTORIÑA.- Ande, que vosté canta millor que o cego da zanfona!

CARMELA.- E que teñan pementiña, tío Faneco, que istes días o peixe i o caldo sábenos moi sosos.²⁵³

FANECO.- Que raio de mozas! Sempre aldraxando aos homes formales²⁵⁴ e non saben pasárense sen a súas carantoñadas.²⁵⁵ Non me procuredes a lingoa que vos vai pór coorada²⁵⁶ hastra a capeliña dos ollos. E logo dirán vosos pais e noivos que vos adeprendo picardías.

TODAS.- Estando todas xuntas non nos dá vergonza! Ande, non se faga rogado, que si canta ao noso xeito hémoslle de ir preparar as sabáns²⁵⁷ do leite pra que se estarrique ben.

PASTORIÑA.- Si estivéramos soios, dáballle palabra de casamento.

FANECO.- A min? Gracias. Gato escaldado fuxe da mesma auga fría. Pois volo pedides. Alá van con pimentón.²⁵⁸ Escoitade:

(Música. N.º 7. Coplas de Faneco)

Faneco:

O demo seica vos xunta
e iso dáme que pensar:
en fato andan as bruxas
e fan ó demo penar.

Mozas:

Coida o que falas,
vello ruín,
ti eres o demo
fuxe d'eiquí.

Faneco:

Non fiedes das mociñas²⁵⁹
que ríen sen ton nin son,

²⁵³ «Soso: que no tiene sal o tiene poca» (Rodríguez González 1958-1961; García González 1985).

²⁵⁴ Respectouse o castelanismo por caracterizar a fala do personaxe.

²⁵⁵ Suponse certo sentido despectivo de «carantoña».

²⁵⁶ «Coorado-da: colorado» (Ibáñez 1950).

²⁵⁷ «Sabán: sábana» (Cuveiro 1876).

²⁵⁸ Aínda que non existe o termo en galego, respectámolo pola continuidade coa petición das mozas de que Faneco cantase con «pementiña».

²⁵⁹ «Rapazas» na música.

canto máis ledas semellan
teñen peor intención.

Mozas:

Coida o que falas...

Faneco:

A moza que baila ergueita
e move ben os cadrís,
fuxe d'ela cal do díaño²⁶⁰
se queres en paz vivir.

Mozas:

Coida o que falas...

Faneco:

Aquela que baixa os ollos
e vergoñosa sorrí,
isa si qu' é lagarteira
anque pareza infeliz.

Mozas:

Coida o que falas...

*Faneco.*²⁶¹

Quero millor que me morda
un tiburón que unha moza,
pois aquíl morde na carne
e ista o curazón estroza.

Mozas:

Coida o que falas...

Faneco:

Eu ben vin estar as mozas
no Preceuto²⁶² do díaño.
Tende coidado, rapazas,
que se vos ergue o refaixo.

Mozas:

²⁶⁰ «Demo» na música.

²⁶¹ A música non recolle as dúas estrofas últimas de Faneco.

²⁶² «Preceuto: preceito» (Valladares 1884). «Preceuto: preceito Pascual» (García González 1985). «Preceito: precepto» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Carré 1982).

Coida o que falas...

(FALADO)

CARMELA.- Ai, que peixe de vello! Vosté moito debeu que dar que facer nos seus verdes anos ás mozas!

FANECO.- Daquila os rapaces eramos farreantes²⁶³ de verdade! Despois de remar todo o día, gastábamnos a noite de porta en porta das rapazas. Eu tiña tantas que había que botalas a sorte.

NEVIÑAS.- Entón as mozas debían ser parvas.

FANECO.- Como ser eran bariles!²⁶⁴ Mais, que queredes que vos diga? Cantos máis anos corren máis me placen tres cousas: as mociñas da ribeira, a caldeirada e a caña.

NEVIÑAS.- E por que non casa? Non lle había de faltar unha que lle fixera carantoñas.

FANECO.- Sodes moi finiquiteiras²⁶⁵ as de agora. Eiquí vén a que máis me gusta. Rexa, gracia no levar o pano na cabeza, boa voz cantareira, sempre leda e disposta a botar unha man: «A frol do argazo».

MARUXA, «A frol do Argazo».- Xa sei que non aturades a miña franqueza. Eu son máis crara que o sol na sombra das olas. Non vos fiedes, rapazas, dista dorna vella que fai auga de tan aburatada²⁶⁶ e andaba cos señoritos pra botar a perder ás mozas.

FANECO.- Eu? Que o digan as máis!

MARUXA.- E elas que van dicir, encaltradas²⁶⁷ coas súas coplas?²⁶⁸ Váíase pra a casa, que sempre ao recordare o que vostede falou da probe Maripepa alporízase o xenio.

CARMELA.- A Maripepa! Saíulle boa fiadora. Tiña moita fachenda i esprezaba ás máis. Agora que se bulrou dela o señorito Eduardo, que procure compañía. Nós non a queremos connosco. Desleigada!

²⁶³ «Farreante: que farrea e gusta de andar farreando». «Farrear: jaranear, divertirse, andar de farra» (Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

²⁶⁴ Respectouse o castelanismo na formación do plural por caracterizar a fala do personaxe.

²⁶⁵ Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1957, 89, 131; 1984, 35; 1989, 54; 1996, 67; 2000, 239). Sponse despectivo de «finas».

²⁶⁶ Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1985, 178; 1993, 273; 1996, 155; 2000, 333; 2003, 77). Polo contexto desta, sponse «chea de buratos».

²⁶⁷ «Encaltrar: seducir» (Filgueira et al. 1926; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

²⁶⁸ «Copras» no orixinal. Non atopamos referencias.

MARUXA.- De min podedes falar o que queirades, entendedes? Xa vos coñezo. Mais non consinto que ande en linguas a fama máis limpa dista ribeira.

PASTORIÑA.- Ai, que risa! Limpa coma un cristal, miña doña! Que o diga o señorito Eduardo. Como se ha de rir cos seus amigos aló na vila.

MARUXA.- Mirade, alí vén o Manuel. Si escoita falar así a home ou muller é capas²⁶⁹ de lle arrincar a lingua e poñela²⁷⁰ de cebo pra o peixe. Eu sei todo o que pasou. O señorito Eduardo, malos diaños o esgarraficen,²⁷¹ levou o que mereceu. Sabedes que vos digo? O Manuel casará coa Maripepa, touparán²⁷² de noxo máis dunha ducia de curiosos e... vai haber outra voda...

TODAS.- Cal, cal?

MARUXA.- Xa o saberedes. E que ningunha volva dubidar da Maripepa. Sempre foi boa con todas. Así lle pagades? Vaia, liscar, que as barcas chegan, traen bo quiñón e haberá angueira e fartanza.²⁷³ (*Saen*).

ESCENA 3.^a

(*Maripepa e a señora Antona*)

MARIPEPA.- Ai, señora Antona!... Agardaba, queimándome na espera a que se foran isas... Que novas me trai? Estou tremando. Trai vostede unha cara seria que me non anunza²⁷⁴ cousa boa. Que será de min? Quixera morrer afogada, que me comeran os peixes, que as foulas non botaran á praia o meu probe corpiño! (*Chora*).

²⁶⁹ «Capás [forma con seseo]: capaz, que tiene capacidad» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

²⁷⁰ «Póla» no orixinal.

²⁷¹ «Esgarrafizar: acometer, atacar con furia un animal montaraz a una persona» (Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

²⁷² «Toupar: reventar, estallar. estoupar» (Rodríguez González 1958-1961; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982).

²⁷³ «Fartanza: hartazgo» (Franco 1975).

²⁷⁴ «Anunzar: anunciar» (Filgueira et al. 1926).

SEÑORA ANTONA.- Traballo custou, mais non tanto como eu temía. E, aínda andas con ises choros, miña coroa?²⁷⁵ Cando a tía Antona se equivocou? Eu sei mirar ao fondo dos curazós. Pra iso son... un pouco maior ca ti e sei o que é sufrir...

MARIPEPA.- Fale, fale, por Nosa Señora do Carme. Non deixe que iste nudo²⁷⁶ me afogue. Non mira que morro por saber a verdade?

SEÑORA ANTONA.- A verdade éche coma a lus do sol. Aínda que a encobran²⁷⁷ as néboas refulxe, aínda que a afogue a chuvia, brila²⁷⁸ detrás das nubens,²⁷⁹ e despois dos neboeiros é máis fermoso o sol... No recanto máis interno e fondo do seu curazón namorado, Manuel enxamais dubidou de ti... Eran moitas as brétemas e as aparencias²⁸⁰ que te encobrían, mais hoxe pra il, dende aquela noite de Santiago na que andivo²⁸¹ como alma en pena polas rúas, es pura, limpa e soio desexa falar contigo. Mira, alí vén. Outro home. Fachéalle o sol na cara! Xa aquela timidez fuxiu, vén ao alcontro da súa dita e da túa. Ergue a cabeza, Maripepa, frol da ribeira, esquece as bágoas que hoxe é gran día pra todos.

MARIPEPA.- Irei de xeonllos polo camiño da ermida pra lle dar grazas á Nosa Señora polo ben que fixo! Pois ela endexamais desamparou a probe rapaza pescantina. Ela sostívome sempre. E despois dela a vostede debo todo niste mundo. Cando todos me aldraxaban e fuxían de min e me chamaban «desleigada» e miraba o desprezo nos ollos das miñas amigas, soio vostede soubo ²⁸²me defender e por amor de Manuel e de min arranxou as cousas de maneira que nin miña difuntiña nai o tivera feito cun maior amore.

SEÑORA ANTONA.- Sabes que a señorita Celiña quería ser a madriña do voso casamento? Mais isa groria non lla deixo eu a ningunha persoa diste mundo aínda que o señor Arcebispo se

²⁷⁵ «Corona» no orixinal. Atopamos mencións á expresión «miña coroa!» en Otero Pedrayo (1985, 10; 1989, 47; 1990, 84, 174).

²⁷⁶ «Nudo» (García González 1985). Tamén atopamos «nó» (Cuveiro 1876; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

²⁷⁷ «Encobrir: encubrir» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; Pintos 2000; Porto 2000).

²⁷⁸ «Brilar: brillar» (Cuveiro 1876; RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

²⁷⁹ «Nubens: nubes» (Carré 1982). Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1952, 61; 1957, 112; 1992, 131).

²⁸⁰ «Aparencia: apariencia» (Filgueira et al. 1926).

²⁸¹ Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1957, 88, 95, 148; 1982, 143, 171).

²⁸² «Soupo» no orixinal.

puxera por medio... Serei a túa madriña e no meu establecemento de Santiago imos²⁸³ ter a refesta.²⁸⁴ A señorita Celiña, a probe, tan boa, despois do seu cruel desengano, será madriña, mais doutro casorio.

MARIPEPA.- Cal? Dáme o corpo que... mais non me atrevo a decilo.

SEÑORA ANTONA.- Franquéate, muller, franquéate! Mira, aínda teño os meus engádegos.²⁸⁵ Sei levar a roupa boa e ¡considera iste corpo tan torneado e istes ollos que aínda lostregan de amor por un home que o mereza! Aínda, si ti es unha dorna lixeira, eu son un galeón que voga a vela co bon vento mareiro. Pois, xa ves. O Corisco díxome. Eu díxenlle²⁸⁶ ao Corisco. Escomezamos a falar, que si si, que si non, que si por eiquí ou por alá, que si tal e si señor. Que a xente fale e se amole. En fin, que si somos ou non somos. E, eiquí tes o que son as cousas. Has vir comigo a mercar a millor muradana.²⁸⁷ Eu ben quixera terte comigo no negocio, mais Manuel é mariñeiro e non seredes felices máis que eiquí.

MARIPEPA.- Louvado sea Dios! Hoxe veñen xuntas todas as legrías...

SEÑORA ANTONA.- Anda, vai cabo do Manuel, que se lle fan anos todos os istantes. (*Comez a retirarse pero volve*). Escoita, rosiña... Como entre nós non hai misterios, xa lle podes ir dicindo ao teu noivo o que vos penso regalar...

MARIPEPA.- Asús!²⁸⁸ Aínda despois que nos fixo felices aos dous vai pensar niso!

SEÑORA ANTONA.- Hai que pensar en todo! Lancha pescantina máis linda, veleira e lixeira non a haberá no mar. Xa están encargados os millores carpinteiros e calafates. Non poderán

²⁸³ «Hemos» no orixinal.

²⁸⁴ Non atopamos mencións ao termo, nin en dicionarios nin en obras literarias, se ben o seu emprego popular, relativamente estendido, outórgalle o significado de remate ou final dunha festa.

²⁸⁵ «Engádego: cebo, engado» (Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975). «Engado: encanto, misterio, atractivo, aliciente» (Filgueira et al. 1926; Valladares 1884). «Engado: cebo. Comida que se pone en el anzuelo para pescar. Fig. Engaño para atraer a alguno» (Carré 1982; Ibáñez 1950; Pintos 2000). «Engado: 1. Encanto, misterio que seduce y cautiva. 2. Engaño hecho con arte y con gracia natural. 3. Don que poseen algunas personas para atraer. 4. Cebo que se pone en los anzuelos, nasas, etc., para pescar; se compone generalmente de tripas y despojos machacados de algunos pescados o mariscos» (Rodríguez González 1958-1961). A pesares do significado de «encanto, atractivo», consideramos a posibilidade dun certo xogo de palabras coa acepción de «cebo para pescar».

²⁸⁶ «Dixénselle» no orixinal.

²⁸⁷ «Muradana: prenda femenina de vestir que consistía en un delantal largo, de paño negro, fino, con una franja de terciopelo, también negro, y de caprichosos dibujos artísticos de abalorios» (Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985).

²⁸⁸ A interxección aparece recollida, mais sen definición (Porto 2000). Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1952, 90; 1984, 78; 1991b, 108; 1996, 77; 1998, 84).

contra ela os ventos contrarios nin as foulas do cordoazo de san Francisco.²⁸⁹ Que ben vai estar o «Mar de pé» de patrón! E ben claramente pintado vai levar o nome: «Maripepa!» E finchará²⁹⁰ o vento a vela máis branca do mar. (*Vaise*).

ESCENA 4.^a

(*Faneco e Corisco*)

FANECO.- Carai, Corisco, ti es o mesmo? Si cuase non te²⁹¹ conozo. Vaia chaqueta de pana fina que botaches! E que garamalleira²⁹² pra o relój.²⁹³ Si mesmo figuras aquel indiano da outra banda da ría que foi mordomo da Festa... E logo, polo que se mira son certos os ventos que corren por eiquí sobre da túa persona...²⁹⁴

CORISCO.- E, que ventos son ises, Faneco? Non é que me importe moito o sabelo. Ben sei que castuaxe²⁹⁵ hai nista terra e non penso perderme moito por ela. Agora navegarei noutras augas, entendes?

²⁸⁹ «Temporal de borrascas, tiempo aturbonado y revuelto que en el equinoccio de otoño suele presentarse en las costas de España, Francia e Inglaterra, atravesando a veces el océano Atlántico, y que se conoce comúnmente por cordonazo de San Francisco» (Rodríguez González 1958-1961).

²⁹⁰ Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1984, 132; 1989, 30; 1991a, 260).

²⁹¹ «Te non» no orixinal.

²⁹² «Garamalleira: gramalleira» (Filgueira et al. 1926; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; García González 1985). «Gramalleira: calamillera, gramallera, llares, cadena de hierro que pende sobre la lareira y que tiene un gancho en el extremo inferior para colgar los potes, calderas o vasijas metálicas que se ponen al fuego para hacer la comida o para otros usos» (Rodríguez González 1958-1961; Cuveiro 1876; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985; Pintos 2000).

²⁹³ «Relój» no orixinal. Encontramos «reló» (Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975), «relox» e «reloxio», aínda que en menor medida que «reló», pero non «reloxio». Atopamos mencións a «reló» en Otero Pedrayo (1980, 38) e a «reloxio» (1985, 50-52, 67, 198).

²⁹⁴ Respectouse a interacción entre os dous idiomas ao caracterizar a fala do personaxe.

²⁹⁵ «Castuaxe: casta, ascendencia no muy limpia de una persona» (Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982). «Var. despectiva de caste» (Franco 1975; Rodríguez González 1958-1961). O termo aparece en Otero Pedrayo (1957, 28, 37; 1984, 69; 1998, 134).

FANECO.- Non o falaba por mal, señor vinculeiro, e pode vosa mercede coller o rumbo que lle pete con tal que non vaia embarrancar nalgún areal e teña que nos pidir²⁹⁶ axuda pra que lle botemos un cable. Convén que mandes compoñer a chemineia²⁹⁷ pra novos fumes, meu vello!

CORISCO.- Non é por aí, Faneco. Ben sei o que me digo... Somos dun tempo e conocémonos ben. Mais, hoxe non é día de se queimar o sangue recordando envexas e contos de vellas! Son home de curazón, entendes? E quedas invitado á miña voda.

FANECO.- E cal é a branca vela que vai pendurar dise trinquete batido por tantas nordesías?

CORISCO.- O trinquete está rexo e forte i a vela non é remendada e pódese finchar cos millores ventos.

FANECO.- Falas que dá xenio. Onde aprendiches tanto? Nin que foras un escolar de Santiago.

CORISCO.- Non te fagas o parvo, que non o es, inda que che sobre malicia... Pois mira, hom, falando como sempre falábamos eu e máis ti na praia e na taberna, o home cando sae da súa casa, por conteste²⁹⁸ e práctico²⁹⁹ que sexa, non sabe aonde o levan os pés, i o bergantín que saíu do porto con vento leste pola mañán, non sabe aonde o pode levar a nordesía...

FANECO.- Entón ti saliches³⁰⁰ da casa e o camiño, os pés, o vento...

CORISCO.- Si, hom, leváronme a Santiago, polo que sabes, a pos da Maripepa que non esvarara e se lixara no trollo, e aconteceu que nunha porta había unha muller ben posta, maduriña coma unha pera de outono e...

FANECO.- E ti alargaches a man, pois tiñas a boca enxoita, colliches a pera e...

CORISCO.- Non tan apresada, hom, que nos nosos anos os amores non van tan vivos como cando un era grumete. A cousa foi máis adispazo.³⁰¹ Falamos como veciños, argallamos a maneira de

²⁹⁶ «Pidir: pedir» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; García González 1985).

²⁹⁷ «Chemineia» no orixinal. Respectouse as consideracións propias da fala de Faneco, por considerar que é o desexo do escritor para o personaxe.

²⁹⁸ «Conteste: completo, cabal, prudente, perfecto» (Rodríguez González 1958-1961; Carré 1982). Dado o contexto, non consideramos a outra acepción, «testigo que declara lo mismo que otro», coincidente coa actual.

²⁹⁹ «Práutico: plástico» (Valladares 1884). «Plático: práctico» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926).

³⁰⁰ «Salir: cast. por saír» (García González 1985). Respectouse o castelanismo por caracterizar a fala do personaxe.

³⁰¹ Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1957, 17).

Ile acrarar os ollos a Maripepa, e dunhas cousas en outras, ela, a Antoniña «do Con», xa sabes, ensiñoume³⁰² o estabrecimento que abrira. Había bo escaparate con queixo, nécoras, langosta, un mostrador relocente, bo viño do Ribeiro...

FANECO.- Como está o probe Corisco! Xa lle chama Antoniña. Anda, toma o pano pra te limpar!

CORISCO.- I ela me deixou entender, con isa maneira que teñen as mulleres, que na casa faguía falta un home pra gobernar, e levar as contas, i entenderse coa clientela, pois xa se di que as mulleres andan en linguas por calquera cousa, e un home sempre mete respecto.

FANECO.- Vaia que o Santo Apóstol portouse ben co seu peregrino. Tiñache preparada a cuncha coa rica vieira dentro, pra que a laparas. Vaia sorte!

CORISCO.- Como eu xa teño tantos testigos contra min... pois ando polo fio dos corenta e catro...³⁰³

FANECO.- (*Aparte*). I os que andaches³⁰⁴ a gatas e apañando almeixas³⁰⁵ de pequerrecho... Seica me amolas! Pero, sexa, hoxe é día de calar o pico!...

CORISCO.- ... non quixemos demorar a cousa i acordamos pasarnos xuntos pola eirexa, pois, o domingo que vén. Xa está falado o abade.

FANECO.- I encarregado³⁰⁶ o roscón, a empanada i o pelexo do viño, que é o importante. Mira, lémbtrate de min e doutros amigos lobos de mar que teñen as gornas demasiado duras pra os anisados, o arroz con leite i as natillas.³⁰⁷ Pra nós, sabes!, bos frascos de xinebra ingresa³⁰⁸ que

³⁰² «Ensiñar: ensinar» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926).

³⁰³ No orixinal aparece «cincuenta» tachado e, debaixo, escrito «corenta».

³⁰⁴ «Andiveches» no orixinal.

³⁰⁵ «Almeixa: ameixa» no orixinal (Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975). Nos dicionarios tamén aparece «ameixa» (Valladares 1884; RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982).

³⁰⁶ «Encarregar: encargar, poner algo al cuidado de otro» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; Porto 2000).

³⁰⁷ «Natillas: plato de dulce que se hace con huevos, leche y azúcar» (Rodríguez González 1958-1961).

³⁰⁸ Respectouse o castelanismo e o hiperenxebrismo por caracterizar a fala do personaxe.

rañe ben nas cordas da voz e lacós de porco de montaña cocidos e fríos. E, di, non andaron³⁰⁹ ás municións?³¹⁰

CORISCO.- Pra que non houbera risas e contos entre as mozas, que as hai de todas as maneiras, saquei dispensa...

FANECO.- Pois «vostede dispense» por tanta pregunta. E dende logo deixas a mariña e vas vivire en Santiago como un señor. Botarás bandullo e has de ir na procisión³¹¹ ben mantido cun cirio na man. Ai, meu vello, como cambean³¹² os ventos do cadrante da vida!

CORISCO.- Xa ves; non hai remedio! Teño que vixilar o negocio. Algunha ves³¹³ chegareime por eiquí a contratar a lubina, a pescada e máis a mariscada. E tamén a descansar nas calores do vran.

FANECO.- Pois que sea noraboa e que a Antona, quero dicir a túa «Antoñita», che faga ben feito o nó da corbata.³¹⁴ Mais... que xente é aquila? Si parece que veñen de Festa. (*Aparte*) Valente bicho está feito iste vellote de Corisco, vai toupar con tanta vaidade.

CORISCO.- E Festa é pra todos os curazós honrados que hoxe gaban a felicidade do Manuel e da Maripepiña! Mira que ledos veñen entramos³¹⁵ rodeados de mozas e mozos! Vamos alá! O meu abrazo quero que sexa o primeiro. (*Aparte*). Rabia coa envexa, cadelo, vas como si chantaras os dentes nunha pedra!...

³⁰⁹ «Andiveron» no orixinal.

³¹⁰ «Municións, municións: amonestaciones, proclamas» (Filgueira et al. 1926; García González 1985). Respectouse a expresión dialectal da formación do plural na fala de Faneco («lacós», «municións»), así como a interacción entre os dous idiomas e outras consideracións propias da súa fala, por considerar que caracterizan a fala do personaxe.

³¹¹ «Procisión» (Carré 1982). Atopamos tamén o termo «procesión» (Rodríguez González 1958-1961; García González 1985).

³¹² «Cambear: cambiar» (Cuveiro 1876; Valladares 1884; RAG 1913-1928; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Carré 1982; Porto 2000).

³¹³ «Ves [forma con seseo]: vez, execución de una cosa con relación á outra sucesivamente» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982).

³¹⁴ «Corbata: tira de seda o de otro tejido fino, que se pone al cuello como adorno, haciendo con ella lazos o nudos de varias formas» (Rodríguez González 1958-1961). Tamén atopamos o termo «gravata» (Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982).

³¹⁵ «Entramos: entramos» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982).

ESCENA 5.^a e FINAL*(Maripepa, Manuel, señora Antona, Corisco, mozos e mozas)*(Música. N.º 8. Balada de Manuel)³¹⁶

Manuel:

Outro tempo a sospeita maldita
i o negro penar,
encobriron de noxo miñ' alma
e quixen matar.

Todo mouro, tristeiro, aldraxante,
e de loito o mar,
xa non soaba pra min, coitadiño!
seu ledó cantar.

Com'as froles de maio se bican
co vento livián,
nosas ialmas para sempre xuntiñas
e ledas irán,

navegando cos ventos da vida
na crara mañán,
dun amor sen inverno nin noite
no sol mariñán.³¹⁷

(Música. N.º 9. «Quixen morrer!»)³¹⁸

³¹⁶ A letra presente no libreto é: «*Manuel*: Outro tempo a sospeita maldita / i o negro penar, / encobriron de noxo miñ' alma / e quixen matar! / Todo mouro, tristeiro, aldraxante, / e de loito o mar, / xa non soaba pra min, coitadiño! / seu ledó cantar. / A estreliña de lus feiticeira, / eterna ilusión, / dende neno alumiante locía / no meu curazón. / I agardaba en silencio sufrindo / que' a miña pasión / merecera algún día, Maripepa, / túa ceibe afección. / Mais, non quero arestora lembrala! / Caloña cruel, / me pintaba a túa honriña vendida. / Dos beizos, a mel / que para outro gardabas sorrindo, / pra min eran fel. / Dubidou i aldraxoute, perdón! / meu peito sinxel.. / Mira o ceu i o mundo, ruliña! / E mira pra min, / loitador mariñeiro te ofrezó, / a dita sen fin. / Que un amor venturoso e honrado / nos teus ollos vin. / Vén froliña riseira da praia, / vén cabo de min! / Com'as froles de maio se bican / co vento levían, nosas ialmas pra sempre xuntiñas / e ledas irán, / navegando cos ventos da vida / na crara mañán, / d' un amor sen inverno nin noite / no sol mariñán».

A orixinal de Zas, correspondente á mesma música, atopada no arquivo do compositor, é a seguinte: «Pra vingar a túa honriña roubada, matei ó ladrón. / Pra librarte de cativas falas che darei honor, / e pra darche consolo, ruliña, abreiche as ás, / pra qu' embaixo cubixes as penas e podas chorar».

³¹⁷ Nunha das copias dos libretos aparece unha terceira estrofa interpretada por Maripepa, o que converte a balada de Manuel nun segundo dúo. A letra di: «“Mar de pé”, meu Manuel, esta probe / “Flor da camariña”, / agardaba que ao fin te mirases / na ialma cristaíña / que agardaba por ti sospirando / cando era meniña, / i hoxe moza tremendo te agarda / como unha pombiña». Respectouse a música e letra presente na partitura de Vide.

³¹⁸ Otero Pedrayo propón un dúo entre Manuel e Maripepa, pero Vide tiña composta unha romanza de soprano, de xeito que na escena só aparece ela. A letra do dúo é: «*Manuel*: Quixen morrer, a vida era un tormento! / Quixen durmir o sono derradeiro / á sombra do alcipreste medoñento, / nun recanto do triste cemiterio. / Quixen morrer, para esquencer a pena / de aquil e imposibel ensono. / Baixo a friaxe da pedra / que o corpo encobriera, /

Maripepa:

Quixen morrer, a vida era un tormento!
 Quixen dormir o sono derradeiro
 á sombra do alcipestre medoñento,³¹⁹
 nun recanto do triste cimiterio.³²⁰

Quixen morrer, para esquecer a pena!
 Quixen morrer, naquíl febril ensono,³²¹
 baixo a friaxe da pedra
 que o corpo encobrira,
 e tendo por meus confidentes
 raiolas da lúa dunha longa noite.

Un día, ai! a doce esperanza
 alumeoume no medio da tebra,
 i o consolo d'amor venturoso
 voltoume pra vida,
 lociu na procela.

Miña dorna, feita e boiante,
 na mañán, polo amor bendecida,³²²
 has partir pra cruzar triunfadora,
 nun doce risoño,
 primeiro os mares da morte,
 despoixa os mares da vida.

Nisa vida, aquila vida,
 quixen a morte agardar,

tendo por confidentes melancónicas / raiolas da lúa dunha longa noite. / Mais a alborada doce da esperanza / alumeoume no medio da tebra, / i o consolo d'amor venturoso / lociu na procela. / Quero vivir, qu'a vida é doce ensono / a carón da muller feiticeira, / qu'aquil mouro abellón da caloña / trocouse en boiña, lumiosa e lixeira. / Quero vivir pra o meu fogar ditoso / «Mar de pé», «Mar de pé», xa non chores, / qu'a mociña que tanto arelaches / agarda na praia sorrindo d'amores. / Miña dorna, feita e boiante, / na mañán, polo amor bendecida / has partir pra cruzar triunfadora / os mares da morte, os mares da vida. / Camariña xentil que no facho, / esmoreces no vento salgado / atopaches por fin, ai, froliña fermosa da costa, teu tépedo maio! / Xa non máis os temores e dudas, / Xa pra sempre o sol novo a raiar, / xa pra sempre a canción namorada, / xa pra sempre sorrir i ensoar.. // *Maripepa*: N'era vida aquila vida. / Quixen a morte agardar, / que compasiva viñeira / miña pena a consoar! / Adiós praia, ledos mares, / adiós aldea, qu'orfiña de ilusiós / voume polo mundo adiante. / Non voltarei! Ai, adiós! / Así dixer, malpocada, / vítima d'engano cruel. / Mais hoxe: Dios sea louvado! / volve o curazón doncel, / da probiña Maripepa. / Praia e aldea, a vas ver / cos ollos limpos e ledos / cabo do mar sin temor. / Que as craras ondas refrexen / a mágoa d'un malquerer. / Hoxe inocente i amada / nos brazos do meu Manuel!».

³¹⁹ «Medoñento: medroso. Que infunde o causa medo» (Rodríguez González 1958-1961; Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Franco 1975; Carré 1982).

³²⁰ «Cimiterio: cementerio, ciminterio» (Porto 2000; García González 1985).

³²¹ «Ensono: ensueño» (Valladares 1884; Filgueira et al. 1926; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

³²² «Bendecir: abendizoar» (RAG 1928-1931). Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1985, 76).

que viñera compasiva
miña pena a consoar.

Máis por fin, Dios sea louvado!,
volve o corazón doncel,
para ser pra sempre amada
nos brazos do meu Manuel.

(FALADO)

(Música. N.º 10. Canción de Corisco)³²³

Corisco:

Cando mozo, levaba no peito
unha sinxela e forte ilusión
pero o diaño que non ten descanso
ferium'a ialma cunha treición.³²⁴

Canto foi meu delor
non o poido olvidar
con aquila falsia
coidei tolear.

Mais agora, cortido d'espantos,
non máis quebrantos volverei ter,
porque agora aquela moura sorte
trocouse en forte e boa muller.

³²³ Otero Pedrayo propón un dúo da Señora Antona e Corisco, que enlaza co final da obra, pero Vide tiña resolto o número como Canción de Corisco e Coro Final. O texto do escritor ata o final da obra é: «*Señora Antona*: Meu Corisco, mariñeiro, / meu baril lobo de mar. / No meu peito namorado / vas por fin a repousar. / Din que son serea fondona / non'as queiras escoitar / qu'os ricos froitos de outono / teñen millor paladar. / Co meu dengue e muradana inda che sei rebrincar / si toca a gaita grileira... / deixa a envexa murmurar. / Verás que cocho tan quente / e que vida ch'ei brindar, / e que ledos de ganchete / imos os dous pasear, / polas rúas de Compostela / oíndo á xente rexoubar. / Malos demoños a coman! / "Fagan calle, van pasar, / reventando de contentos / a pulpeira i o arroás". // *Corisco*: Quen urca dixo? Ti es dorna / i eu teu patrón, capitán, / almirante, que sei eu! / pois empezo a desbarrar / mirando com'a marea / enche teu peito a toupar. / Quen dixo fondona? Envexas.. / Que moza ten ise andar / que mesmamente semella / dunha gaivota o pisar, / cos seus peños lixeiros / fero penedo do mar, / cando abre as alas disposta / a andar o mundo nun voar? / Pombiña. // *Señora Antona*: Miñado! // *Corisco*: Deixa / que vouche axiña apreixar. // *Señora Antona*: Teño vergonza, socorro! / Tiburón, lobo de mar. // *Faneco*: Isto é moito amosar / ten conta vella gabarra / non vaias a naufragar. / (Con tal que corra a augardente, / déixalos namorouzar). / Vivan os noivos! / Rapazas, quen me quere namorar? / Si é moda pelexos vellos, / nistes tempos de casar / eiquí tendes ó Faneco / que aínda, vamos! N'está mal. // *Manuel*: Que risa tan fermosa / agarda a entrambos dous / xunguidos para sempre / no sono dun amor. / Todo canta e celebra / nosa doce ilusión, / i hastra é livián sentiño / a circia virazón. // *Maripepa*: Vellas sombras do pasado, / apartai do meu redor, / ao final de tanto inverno, / miña sorrisa ten flor. / Gasalleira e recendente / pra os beizos do meu amor / meu Manuel, meu Manueliño!, / loubemos xuntos a Dios. // *Manuel*: Sempre pra ti, sempre pra min, xa son feliz co teu amor, vivir eisí, meu doce ben, sempre pra ti sempre pra min. // *Maripepa*: Sempre pra min, sempre pra ti, xa son feliz co meu amor, vivir eisí, meu doce ben, sempre pra min, sempre pra ti. // *Coro*: Ditosos son, bendito Dios, tras de sufrir tras do dolor, vivir eisí, que doce fin, co seu amor sempre feliz».

³²⁴ «Treición: traición» (Franco 1975). Atopamos mencións en Otero Pedrayo (1952, 155).

Os amores qu'ahora teño
son de boa lei,
moi contento e satisfeito
sempre vivirei,
porque a vida dura pouco
i hai qu'aproveitar,
panza chea, veñan tragos
que voume casar.

Cando penso nos anos fuxidos
que deron vida a miña pasión,
hai recordos de seres queridos
que me ofreceron seu corazón.

Cando pasaba eu
naide podía chistar
pois era o máis garrido
de tod'o lugar.

Non me mancan espiñas de froes
pois crieime forte no mar de Con,
fun cazurro, cazurro en amores,
i agora maduro son home bon.

Os amores qu'ahora teño
son de boa lei,
moi contento e satisfeito
sempre vivirei,
porque a vida dura pouco
i hai qu'aproveitar,
panza chea, veñan tragos
que voume casar.

(Música. N.º 11. Dúo e Coro final)

Manuel:

Que fermosa é a vida
cando arraiga o amor,
que asallosa³²⁵ e ruliña
o adondar da ilusión.

E si todo é risoño
o qu'está ó noso redor,

³²⁵ «Asallosa: (de las Mariñas). Alegre, jovial, hermosa» (RAG 1913-1928). «Asaloso: alegre, jovial, hermoso» (Carré 1982; Filgueira et al. 1926; Ibáñez 1950; Franco 1975).

ha de ser un doce sono
nosa fervente pasión.

Maripepa:

Sobre a sombra do pasado
quixera un velo interpor,
pois sabrás meu ben amado
que a roseira xa ten fror.

Corisco e Antona:

Tamén somos nós felices
todo é festa ó redor;
viv'a vida, morr'a morte,
pois hai folgos pra este amor.

Solo, dentro:

Hoxe hai festa na ribeira,
hoxe hai festa no lugar,
que fartura, que alegría,
canta vida nos dá o mar:

Todos:

As rapazas o que queren
máis que fartura do mar,
é que as leven pronto ó crego
pois tolean por casar.

(Saíndo a escena)

Os mariñáns da Ribeira
non lle teñen medo ao mar,
cando bogan as traineiras,
co aire do seu cantar.

Sobre as augas voa lixeira
no empardecer do serán,
e cos tres rizados da vela
é un pracer navegar.

Manuel e Maripepa:

Hox' empez'a nosa vida,
acabou noso dolor,
un descans'o noso corpo
i alegría ao curazón.

Coro:

Hoxe empezan a súa vida,
acabaron seu delor,

veulles o descans' o corpo
i alegría ao curazón.

Manuel e Maripepa:

Sempre pra ti/min,
sempre pra min/ti,
xa son feliz co teu/meu amor.

Vivir eisí, meu doce ben,
sempre pra ti/min,
sempre pra min/ti.

Coro:

Felices son, bendito Dios,
tras de sufrir tras do dolor,
vivir eisí, que doce fin,
co seu amor, sempre feliz.

(PANO)

N.º 1 - Preludio y coro

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

La Habana, 1928

Allegretto Pastoril

The musical score is written for piano in 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic. The melody in the treble staff features a series of chords and eighth-note patterns, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system starts at measure 4 and continues the melodic and harmonic development. The third system starts at measure 8 and introduces more complex chordal textures. The fourth system starts at measure 12 and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The score concludes with a final chord in the bass staff.

8^{va}

16

19

22

26

30 Tenores 1°
p misterioso

Ven - to que zo - a ma - rei - ro ben ve - ña po - la ma -
 Noi - te e dí - a, sin so - ce - go mes - mo no in - ver - no e no

33

ñán, mais si zo - rre - ga ra - sei - ro con - ta
 vran é o pes - ca - dor co - m'o xe - bre qu'a re -

36

que fei - ra ha - be - rá.
 sa - ca le - va e trai.

38 *mf*

No ce - o n'hai un - ha es - tre - la, fer - ve en es - cu - mas a mar;
Can - to máis du - ra a fa - e - na máis for - te te a - mos - tra - rás,

mf Ah! *mf* Ah!

mf Ah! *mf* Ah!

mf

N'hai un - ha es - tre - la, fer - ve a mar;
E na fa - e - na for - te es - ta - rás,

42 *cresc.* *dim.*

ne - gra noi - te vai - te ai - xi - ña que moi - tas fa - di - gas dás.
pois si tes da - bon - do pe - nas co tra - ba - llo es - quen - ce - rás.

cresc. *dim.*

Vai - te ai - xi - ña que fa - di - gas dás.
pois si tes pe - nas x'as es - quen - ce - rás.

cresc. *dim.*

Vai - te ai - xi - ña que fa - di - gas dás.
pois si tes pe - nas x'as es - quen - ce - rás.

cresc. *dim.*

Si, vai - te ai - xi - ña que fa - di - gas dás.
pois si tes pe - nas x'as es - quen - ce - rás.

46

p *cresc.*

Ei, ra - pa - ces, a - ma - rre - mos, pra fu - xir do chu - vis - car,
 Si non hou - be - ra tra - ba - llos e das fou - las o a - mea - zar

p *cresc.*

Ei, ra - pa - ces, a - ma - rre - mos, pra fu - xir do chu - vis - car,
 Si non hou - be - ra tra - ba - llos e das fou - las o a - mea - zar

p *cresc.*

Ei, ra - pa - ces, a - ma - rre - mos, pra fu - xir do chu - vis - car,
 Si non hou - be - ra tra - ba - llos e das fou - las o a - mea - zar

p *cresc.*

Ei, ra - pa - ces, a - ma - rre - mos, pra fu - xir do chu - vis - car,
 Si non hou - be - ra tra - ba - llos e das fou - las o a - mea - zar

50

f *rit.* **Tempo primo**

qu'a ma - ñán é bre - te - mo - sa i o ca - rís de ven - da - val.
 non ha - bría ou - tra vi - di - ña co - m'a vi - di - ña da mar.

f

qu'a ma - ñán é bre - te - mo - sa i o ca - rís de ven - da - val.
 non ha - bría ou - tra vi - di - ña co - m'a vi - di - ña da mar.

f

qu'a ma - ñán é bre - te - mo - sa i o ca - rís de ven - da - val.
 non ha - bría ou - tra vi - di - ña co - m'a vi - di - ña da mar.

f

qu'a ma - ñán é bre - te - mo - sa i o ca - rís de ven - da - val.
 non ha - bría ou - tra vi - di - ña co - m'a vi - di - ña da mar.

f *ff*

54

Tenores 1º

mf

57

Ve - ñan as re - des e ve-ña o pei - xe, ve - ñan as
A - la ra - pa - ces que vén o dí - a, ve - ñan as

60

ces - tas, ve - ña o bar - xel, a - la pr'al - de - a, a - la ra -
re - des, ve - ña o an-co - rel, a - la pr'al - de - a, ma - ri-ñei -

63

pa - ces, dei - xa - lo to - do que vai cho -
ri - ños, dei - xa - l'as an - sias que vai cho -

65

ff

ver.
ver.

Ah!

ff

Ve - ñan as re - des e ve-ña o pei - xe, ve - ñan as
A - la ra pa - ces que vén o dí - a, ve - ñan as

ff

Ve - ñan, ve - ñan as re - des,
A - la, a - la ra - pa - ces,

ff

Ve - ñan, ve - ñan as re - des,
A - la, a - la ra - pa - ces,

68

Ah!

ces - tas, ve - ña o bar - xel, a - la pr'al de - a, a - la ra -
 re - des, ve - ña o an-co - rel, a - la pr'al de - a, ma - ri - ñei -

ve - ña, ve - ña o bar - xel, a - la pr'al -
 ve - ña, ve - ña o an-co - rel, a - la pr'al -

ve - ña, ve - ña o bar - xel, a - la pr'al -
 ve - ña, ve - ña o an-co - rel, a - la pr'al -

p

71

Dei - xa - lo
 Dei - xa - l'as

pa - ces, dei - xa - lo to - do que vai cho - ver.
 ri - ños, dei - xa - l'as an - sias que vai cho - ver.

de - a, dei - xa - lo to - do que vai cho - ver.
 de - a, dei - xa - l'as an - sias que vai cho - ver.

de - a, dei - xa - lo to - do que vai cho - ver.
 de - a, dei - xa - l'as an - sias que vai cho - ver.

p

74

rit.
ff

1.

to - do que vai cho - ver, dei - xa - lo
an - sias que vai cho - ver, dei - xa - l'as to - do que vai cho -

Dei - xa - lo to - do que vai cho -
Dei - xa - l'as

Dei - xa - lo to - do que vai cho -
Dei - xa - l'as

Dei - xa - lo to - do que vai cho -
Dei - xa - l'as

rall.

77

2.

ver. an - sias que vai cho - ver.
ver. an - sias que vai cho - ver.
ver. an - sias que vai cho - ver.
ver. an - sias que vai cho - ver.

N.º 2 - Coplas de Carlitos

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto

The first system of the musical score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a repeat sign. The right hand features a melody of eighth notes, while the left hand provides a bass line of eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is placed at the beginning of the first measure.

The second system continues the piece, starting with a measure number of 5. It features a melodic line in the right hand with a slur over the final two measures, and a corresponding bass line in the left hand.

Carlitos

mf

The vocal line begins at measure 9. The lyrics are: "No e - xis - te tal his - to - ria de a - mor sen - ti - men - tal." The melody is simple, consisting of eighth and quarter notes.

The piano accompaniment for the vocal line starts at measure 9. It features a bass line in the left hand and a right hand with chords and some melodic fragments. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present.

14

Lo o - cu - rri - do, se -

19

ño - res, es más o - ri - gi - nal.

24

Es - cu - chad lo que ha o - cu - rri - do

28

con la de - bi - da a - ten - ción,

32

poco rit.

que hay que o - ír al pro - ce - sa - -

36

A tempo

do pa - ra fa - llar con ra - zón.

40 Coro
f

Ay, qué far - san - te, ay, qué sim -

43

plón, es un tu - nan - te, es

46

rall.
f

¡Qué e - xa - ge - un bri - bón.

49

ra - dos!

No e - xa - ge - ra - mos,

52

A tempo

Pues no es cier - to lo del bo - fe -

pues he - mos vis - to el gran bo - fe -

55

1. 2.

tón. tón.

tón. tón.

Coro

Es usted un tunante
de la marca mayor.
Cuente, cuéntenos su historia
señor conquistador.

Porque somos todo oídos
Oh, señor conquistador,
Venga, venga sin demora,
su aventura de amor.

Carlitos

Padezco desde niño
cierto morbo de obsesión.
Y por eso las visiones
me acometen en montón.

Y he visto en mi desvarío
a una ninfa dormitar
arrullada por las olas
en la orilla de la mar.

Coro

Ay, qué farsante, ay, qué simplón,
es un tunante, es un bribón.

Carlitos

¡Qué exagerados!

Coro y Carlitos

No exageramos,
pues hemos visto / Pues no es cierto
el gran bofetón. / lo del bofetón.

Carlitos

No existe tal historia
de amor sentimental.
Lo ocurrido, señores,
es más original.

De mi ilusión arrastrado
quísela al punto alcanzar,
mas ¡ay! desperté del sueño
a la triste realidad.

Coro

Ay, qué farsante, ay, qué simplón,
es un tunante, es un bribón.

Carlitos

¡Qué exagerados!

Coro y Carlitos

No exageramos,
pues hemos visto / Pues no es cierto
el gran bofetón. / lo del bofetón.

N.º 3 - Dúo de Manuel e Maripepa

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento

poco accel.

A tempo

15 *rall.*

18 Manuel *p*

Co-mo cas-ti-ga a sor-te e que tor-men-to fe-ro

22

é o crer na ven-tu-ra dun-ha ar-den-te pa-sión!

26

A - má - ba - te en si - len - zo i e - ra is - te a - mor tan le - do

30

cal so - no ven - tu - rei - ro, cal re - cen - der de frol.

rit.

34

Poco más *mf*

A - má - ba - te cal a - man as fro - les cam - pe - sí - as

mf

37

qu'es-per-tan re-cen - den - tes no or-ba-llo da ma - ñán.

40

f

Mais pra min n'hai con - so - lo, nin cra-ro sol de ma - io.

43

cediendo

Per - de - rei pa - ra sem - pre mi-ña do-ce j-lu - sión!

cediendo

Maripepa

ff con decisión

47

Tre - man - do es - tou de pe - - na, pie - da - de ten, Se -

ff animado

50

ñor! A pro - be Ma - ri - pe - - pa

53

a - gar - da ou - tro de - lor. Por que es - con - di - ches

56

tan - - to a túa for - te pa - sión?

59

Xa é tar - de. A pes - ca - do - ra cai - rá na per - di -

62

ción. Xa é tar - de. A pes - ca - do - ra cai - rá na per - di -

rall.

66 **Menos**

ción.

p

Tes ra-zón, mais o fa - do cru-el que m'en-xen - drou fi - xo ca - lar as

p con ternura

69

p

Do teu fa - do te quei - xas, mais pen - sa no

an - sias do meu ar-den-te a - mor.

Violonchelo *tr*

72

cresc.

meu, Ma-nuel! Du-bi-dar nos que - re - res é tor-ce-dor cru - el.

Flauta *tr*

Violín *tr*

cresc.

Movido

75

mf

Manuel (recitado): *Meiciña pr'o meu penar, aínda qu'a busque, non hai.*

79

Maripepa (recitado): *Ti lembrando, eu sospirando, cal dos dous sufrirá máis?*

83

87

rall.
dim.

91 **Tempo primo** *p* **Maripepa**

Manuel *p*

Es - que - ce túa lem - bran - za che fi - re o cu - ra -

Pen - sei qu'e - ra a lem - bran - za dar vi - da ó cu - ra - zón.

95

zón. Por que te do - es ho - xe do teu ca - la - do a -

Por que a - rre - ba - tas ho - xe a es - pran - za des - te a - mor?

99

mor? A - ma - bas i eu a - ma - ba, mais a mi - ña pa -

Ca - lei por - que te a - ma - ba con tan fon - da pa - sión

103

rit.

sión foi cha - ma dou - tra pa -
que so - io en tí a - gar - da - ba a mi - ña sal - va -

106

f accel.

sión. D'a - mor.
ción. D'a - mor.

109

rall.

ff

sión. D'a - mor.

N.º 3 bis - Coro de mariñeiros

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto Pastoril

Musical score for measures 1-3. The piece is in 6/8 time and G major. The right hand features a melody with a fermata over the final note of the first phrase. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *ff* is present.

Musical score for measures 4-6. The right hand continues the melody with a fermata over the final note of the second phrase. The left hand continues the rhythmic accompaniment. The dynamic marking *dim.* is present.

Musical score for measures 7-9. The right hand continues the melody with a fermata over the final note of the third phrase. The left hand continues the rhythmic accompaniment. The tempo marking **Lento** is present.

10 Tenores 1° *p*

Os ma - ri - ñáns da ri - bei - ra non lle te - ñen me - do ao mar

14

can - do vo - gan nas trai - ñei - ras co ai - re dun bo can - tar.

18 *p* *cresc.*

So - br'as au - gas voa li - xei - ra no em - par - de - cer do se - rán

22

f *dim.* *rit.* **Tempo primo**

e cos tres ri - zos da ve - la é un pra - cer na - ve - gar.

E cos tres ri - zos da ve - la é un pra - cer na - ve - gar.

E cos tres ri - zos da ve - la é un pra - cer na - ve - gar.

E cos tres ri - zos da ve - la é un pra - cer na - ve - gar.

f *dim.* *ff*

26

29

Mujeres *mf*

Can - do a - ba - le - a a trai - ñei - ri - ña do - ce é o a -

Tenores 1º *mf*

Can - do a - ba - le - a a trai - ñei - ri - ña do - ce é o a -

mf

32

rro - lo do seu bei - lar. Xa ti qui - xe - ras ser co - ma

rro - lo do seu bei - lar. Xa ti qui - xe - ras ser co - ma

8^{va}

35

e - la bran - ca pom - bi - ña raí - ña do

e - la bran - ca pom - bi - ña raí - ña do

37

mar. Ah!

mar. Can - do a - ba - le - a a trai - ñei - ri - ña do - ce é o a -

Can - do a - ba - le - a a trai - ñei - ri - ña do - ce é o a -

Can - do, can - do a - ba - le - a a -

Can - do, can - do a - ba - le - a a -

40

Ah!

rro - lo do seu bei - lar. Xa ti qui - xe - ras ser co-ma

rro - lo do seu bei - lar. Xa ti qui - xe - ras ser co-ma

rro - lo do seu bei - lar. Xa ti qui -

rro - lo do seu bei - lar. Xa ti qui -

The musical score is arranged in two systems. The first system contains four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The second system contains the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: 'e - la bran - ca pom - bi - ña raí - ña do' and 'xe - ras bran - ca pom - bi - ña raí - ña do'.

45

p Bran - ca pom - bi - ña raí - ña do mar, *rit.* *ff* bran - ca pom -

8 *ff* mar. Bran - ca pom -

8 *ff* mar. Bran - ca pom -

ff mar. Bran - ca pom -

ff mar. Bran - ca pom -

p *ff*

48 , rall.

bi - ña raí - ña do mar.

bi - ña raí - ña do mar.

bi - ña raí - ña do mar.

bi - ña raí - ña do mar.

bi - ña raí - ña do mar.

bi - ña raí - ña do mar.

N.º 4 - Canción de Celiña

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto Moderato

5

A tempo

p

9

Sen - ta - di - ta a - quí en mi bal - cón con que j - lu - sión siem - pre le es -
Yo pen - sa - ba al mun - do re - nun - ciar pa - ra a - bra - zar dis - tin - ta

13

pe - ro. Es su voz más dul - ce que la miel bien sa - be él cuán - to le
vi - da, mas ya pron - to me voy a ca - sar no ha - bré de es - tar nun - ca a - fli -

17

quie - ro. Si al - gún dí - a la du - da cru - el de a - mor in - fiel y de - sen -
gi - da. Cuan - do ya re - gre - se del al - tar ten - dré un ho - gar ben - di - to y

21

can - to rom - pe la de - li - cia y el pla - cer pa - ra te - jer e - ter - no
san - to y se - ré la es - po - sa de un doc - tor fi - no y se - ñor que quie - ro

cresc. *rit.*

25

A tempo

llan - to. Qué de - ses - pe - ran - za me da su tar -
tan - to.

This system contains measures 25 through 28. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'A tempo'. The lyrics are: 'llan - to. Qué de - ses - pe - ran - za me da su tar - tan - to.'

29

dan - za es - tan - do a su la - do me

This system contains measures 29 through 31. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'dan - za es - tan - do a su la - do me'.

32

sien - to me - jor, cuán - to an - sí - o el

This system contains measures 32 through 34. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'sien - to me - jor, cuán - to an - sí - o el'.

35

Musical score for measures 35-37. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are: "dí - a que en la sa - cris - tí - a". The piano accompaniment consists of a right hand with chords and moving lines, and a left hand with a steady bass line.

38

Musical score for measures 38-40. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are: "ju - ra - re - mos por siem - pre nues - tro a -". A "rit." (ritardando) marking is placed above the vocal line in measure 40. The piano accompaniment consists of a right hand with chords and moving lines, and a left hand with a steady bass line.

41

Musical score for measures 41-42. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are: "mor.". The piano accompaniment consists of a right hand with chords and moving lines, and a left hand with a steady bass line. The system concludes with a double bar line and a first ending (1.) and a second ending (2.) for the piano part.

N.º 5 - Romanza de Manuel

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Musical score for 'Romanza de Manuel' in G major, 2/4 time, Moderato. The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The second system begins at measure 5. The third system includes a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth system ends with a piano (*p*) dynamic. The score features a mix of chords and melodic lines in both hands, with various articulations and phrasing marks.

19

23

rit.

27

A tempo
p

8

Can - to más tem - po pa - sa más fon - do é o tor - men - to da

33

cresc.

8

mi - ña a - fli - ción por - que o tem - po non cu - ra as fe - ri - das

cresc.

39

que cra - vu - ña no pei - to a trai - ción. Ce - go vou po - lo

45

mun - do mos - tran - do a fe - ri - da do meu cu - ra - zón.

51

Po - lo mun - do vou ce - go pe - tan - do nas por - tas pe -

56

cha - das da de - si - lu - sión.

f

61

66

Po - lo mun - do vou ce - go pe - tan - do nas

p *cresc.*

p *cresc.*

71

rit. **A tempo** *p*

por - tas pe - cha - das da de - si - lu - sión. Meu a -

76

mor hei - vos an - sia sin - xe - la que s'a - cen - de no

81

cresc.

de - ses - pe - rar un tor - men - to, un - ha es - tre - la lo -

86

cen - te que fa - che - a con mor - to a - lu - miar.

91

Can-do es - per - to, un - ha mu - cha al - bo - ra - da, can - do

Clarinete

8va

96

so - ño, ri - den - te i - lu - sión. Non ei -

rall. ten. A tempo p

ten.

100 rall.

sis - te mu - ller tan a - ma - da, tan lon - go lem -

p

104 accel.

bra - da na ma - xi - na - ción.

ff

108

N.º 6 - Barcarola

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Moderato

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several measures of music, including a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a piano accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* (forte) is placed at the beginning of the lower staff.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system, marked with *rit.* (ritardando) and then *A tempo*. The lower staff continues the piano accompaniment, marked with *p* (piano). A measure number of 3 is indicated at the start of the system.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line starting at measure 6, marked with *Solo* and *p* (piano). The lyrics are: "Ni - - ña i - de - al, dul-ce an-ge - li - cal, lin-da flor de a-". The lower staff continues the piano accompaniment. A measure number of 8 is indicated at the start of the system.

9

8 bril, sal al bal - cón, be - lla *cresc.*

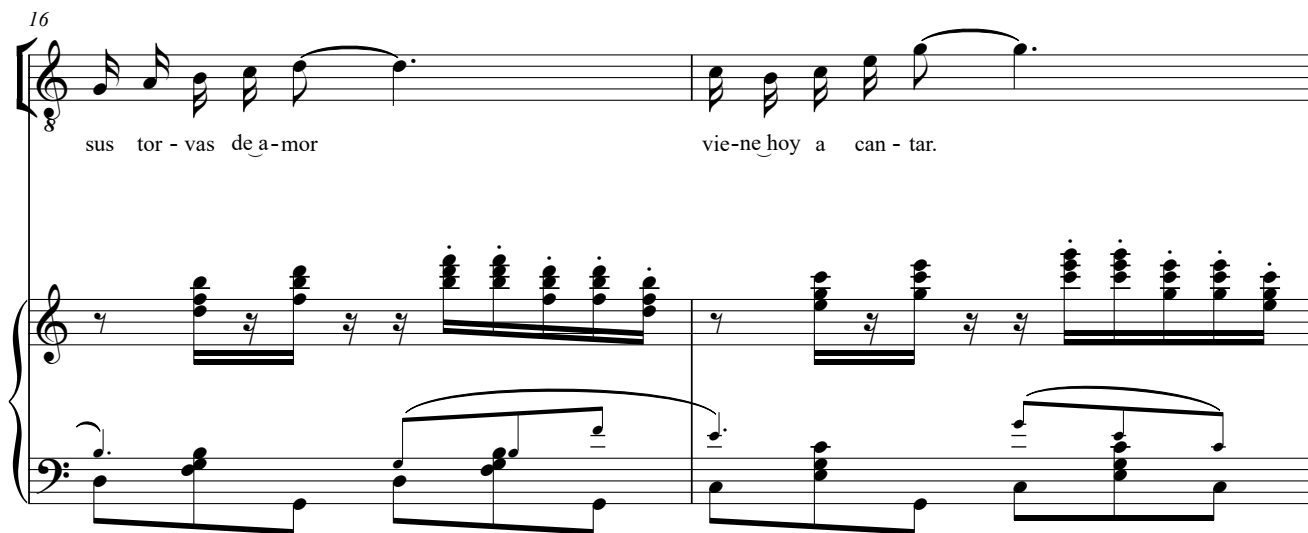
12

8 ro - sa del ri - co pen - sil. *cresc.*

14

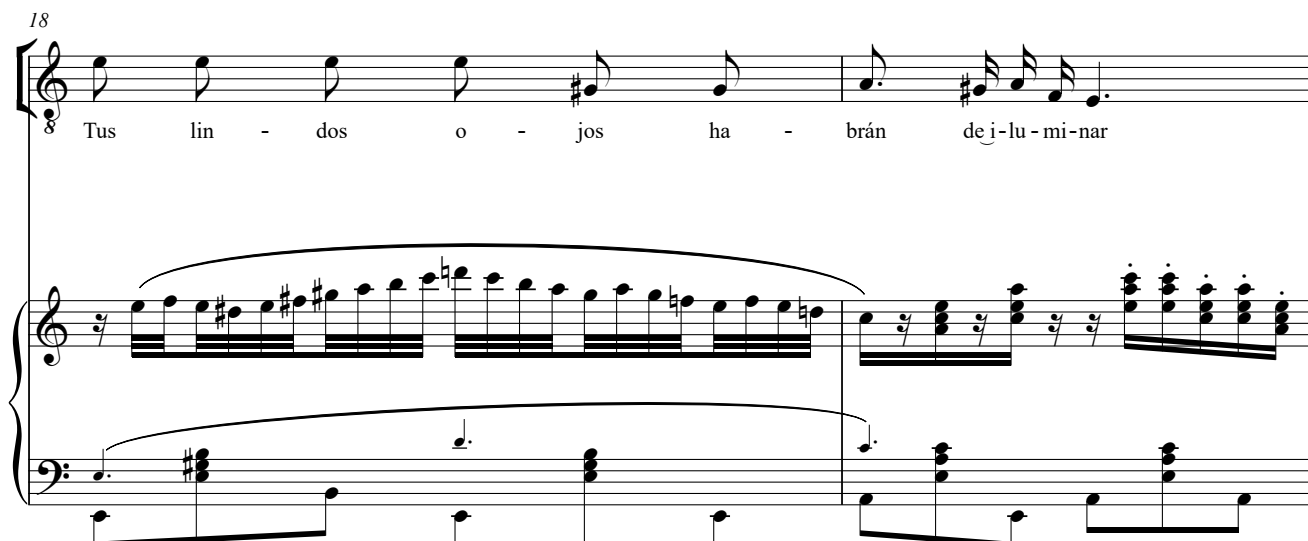
8 *p* El es - tu - dian - te ga - lan - te y ju - glar *p*

16



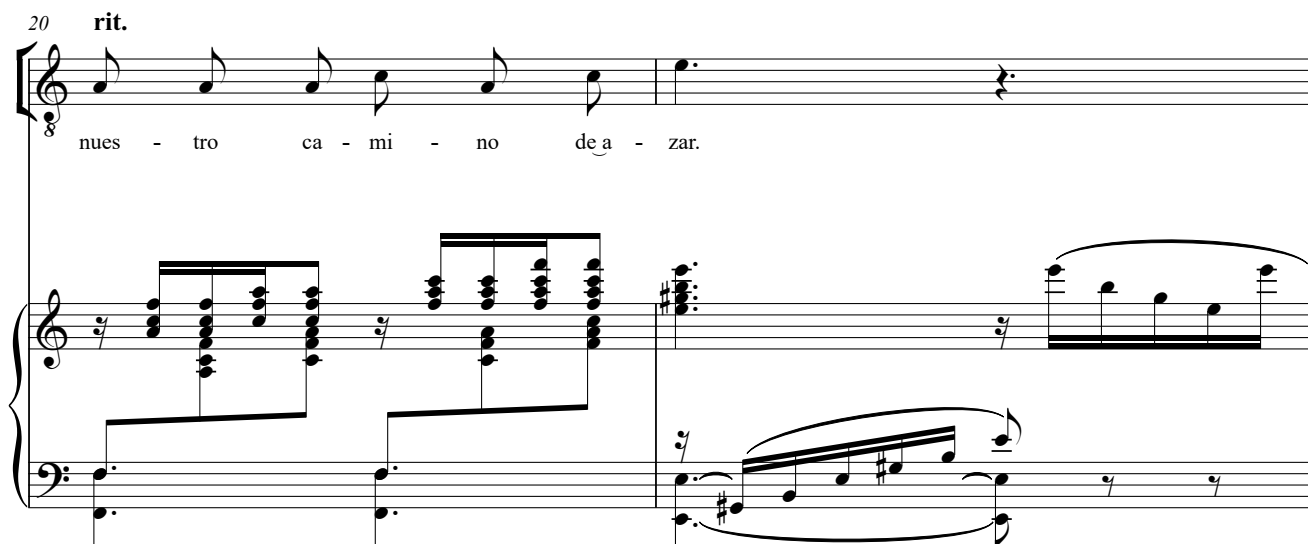
sus tor - vas de a - mor vie - ne hoy a can - tar.

18



Tus lin - dos o - jos ha - brán de i - lu - mi - nar.

20 rit.



nues - tro ca - mi - no de a - zar.

22

dim.

24

rit.

f

A tempo

Coro

26

f

Ni - ña i - de - al, dul-ce an-ge - li - cal, lin - da flor de a -

f

Ni - ña i - de - al, an - ge - li - cal, lin - da flor de a -

f

Ni - ña i - de - al, an - ge - li - cal, lin - da flor de a -

f

Ni - ña i - de - al, an - ge - li - cal, lin - da flor de a -

29

bril, sal al bal - cón y ven es - cu -

bril, sal al bal - cón, ven es - cu - char

bril, sal al bal - cón, ven es - cu - char

bril, sal al bal - cón, ven es - cu - char

32

char la tier - na can - ción.

la tier - na can - ción.

la tier - na can - ción.

la tier - na can - ción.

p

34 Solo *p*

Bo - ga, bar-qui-lla mí - a, co - rre li - ge - ra, sin des-can - sar,

38 *cresc.*

bo - ga, tú e-res la es - tre - lla más pu-ra y be - lla rei - na del mar.

42 *p*

La es - tu - dian - ti - na a tu bal - cón vie - ne o - fre - cer - te

45

f

el co - ra - zón. Tú e-res la na - ve, lu - ce - ro mí - o,

48

rall.

A tempo

p

tú se - rás nues - tro ti - món. ¡Ah! Bo - ga, bar - qui - lla

52

mí - a, co - rre li - ge - ra, sin des-can - sar, bo - ga, tú e-res la es -

56

tre - lla más pu - ra y be - lla rei - na del mar.

59

Coro

ff

Bo - ga, bar - qui - lla mí - a, co - rre li - ge - ra, sin des - can - sar,

ff

Bo - ga, bar - qui - lla, co - rre li - ge - ra, bo - ga, bo - ga, sin des - can - sar,

ff

Bo - ga, bar - qui - lla, co - rre li - ge - ra, bo - ga, bo - ga, sin des - can - sar,

ff

Bo - ga, bar - qui - lla, co - rre li - ge - ra, sin des - can - sar,

ff

8va

63

bo - ga, tú e - res la es - tre - lla más pu - ra y be - lla rei - na del mar.

tú e - res la es - tre - lla más pu - ra y be - lla rei - na, sí, del mar.

tú e - res la es - tre - lla más pu - ra y be - lla rei - na, sí, del mar.

tú e - res la es - tre - lla más pu - ra y be - lla rei - na, sí, del mar.

67

p
La es - tu - dian - ti - na a tu bal - cón vie - ne o - fre - cer - te

p
La es - tu - dian - ti - na a tu bal - cón te o - fre - ce

p
La es - tu - dian - ti - na a tu bal - cón vie - ne o - fre - cer - te

p
La es - tu - dian - ti - na a tu bal - cón te o - fre - ce el

70

el co - ra - zón. Tú e - res la na - ve, lu - ce - ro mí - o,
 el co - ra - zón. Tú e - res la na - ve, tú se -
 el co - ra - zón. Tú e - res la na - ve, tú se -
 co - ra - zón. Tú e - res la na - ve, tú se -

73

tú se - rás nues - tro ti - món. ¡Ah!
 rás nues - tro ti - món. ¡Ah!
 rás nues - tro ti - món. ¡Ah!
 rás nues - tro ti - món. ¡Ah!

rall.

76 **A tempo**

Bo - ga, bar - qui - lla mí - a, co - rre li - ge - ra, sin des - can -

Bo - ga, bar - qui - lla, co - rre li - ge - ra, bo - ga, bo - ga,

Bo - ga, bar - qui - lla, co - rre li - ge - ra, bo - ga, bo - ga,

Bo - ga, bar - qui - lla, co - rre li - ge - ra, sin des - can -

79

sar, bo - ga, tú e - res la es - tre - lla más pu - ra y

sin des - can - sar, tú e - res la es - tre - lla más pu - ra y be - lla

sin des - can - sar, tú e - res la es - tre - lla más pu - ra y be - lla

sar, tú e - res la es - tre - lla más pu - ra y be - lla

82

be - lla rei - na del mar. Bo - ga, bar - qui - lla, sin des - can -
 rei - na, sí, del mar. Bo - ga, bo - ga, sin ce -
 rei - na, sí, del mar. Bo - ga, bo - ga, sin ce -
 rei - na, sí, del mar. Bo - ga, cru -

p dim.

p dim.

p dim.

p dim.

p dim.

85

sar, cru - zan - do el mar, el mar.
 sar, cru - zan - do el mar, el mar.
 sar, cru - zan - do el mar, el mar.
 zan - do el mar, el mar.

rit. cediendo

cediendo

cediendo

cediendo

f

f

f

f

cediendo

f

N.º 7 - Coplas de Faneco

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto

ff

6

11

16

p

Faneco (casi recitado)

p

20

O de - mo sei - ca vos xun - ta i a min dá - me que pen -
 Non fi - e - des das ra - pa - zas que rí - en sen ton nin -
 A - que - la que bai-xa os o - llos e ver - go - ño - sa so -

2ª ad libitum

24

sar; en fa - to an - dan as bru - xas e fan ó de - mo pe -
 son, can - to máis le - das se - me - llan te - ñen pi - or in - ten -
 rri, e - sa si qu' é la - gar - tei - ra an - que pa - re - za in - fe -

28

nar. E fan ó de - mo pe - nar, e
 ción. A mo - za que bai - la er - guei - - ta e
 liz. Que - ro mi - llor que me mor - - da un

31

fan ó de - mo pe - nar, o de - mo sei - ca vos
 mo - ve ben os ca - drís, fu - xe d'e - la cal do
 ti - bu - rón que un - ha mo - - za, pois a - quel mor - de a

34

xun - ta i a min dá - me que pen - sar.
 de - mo se que - res en paz vi - vir.
 car - ne e is - ta o cu - ra - zón es - tro - - za.

Mujeres

37

f
 Coi - da o que fa - las, ve - llo ru - ín, ti e - res o
 Coi - da o que fa - las, ve - llo ru - ín, ti e - res o

42

de - mo fu - xe d'a - quí. Fu - xe d'a - quí,
de - mo fu - xe d'a - quí. Fu - xe d'a - quí,

3 3 3

47

fu - xe d'a - quí, coi - da o - que fa - las, ve - llo ru -
fu - xe d'a - quí, coi - da o que fa - las, ve - llo ru -

3 3

52

1. 2.
ín. ín.
ín. ín.

p

N.º 8 - Balada de tenor

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento

9 **Manuel**
p

Ou - tro tem - po a sos - pei - ta mal - di - ta i o ne - gro pe -
 Co - m'as fro - les de ma - io se bi - can co ven - to li -

12

nar,
vián,

en - co - bri - ron de no - xo mi -
no - sas ial - mas pra sem - pre xun -

15

ñal - ma e qui - xen ma - tar.
ti - ñas e le - das i - rán,

cresc.
To - do
na - ve -

18

mou - ro, tris - tei - ro al - dra - xan - te, e de loi - to o mar,
gan - do cos ven - tos da vi - da na cra - ra ma - ñán,

cresc.

21

f

xa non soa - ba pra min, coi - ta - di - ño! seu le - do can -
dun a - mor sen in - ver - no nin noi - te no sol ma - ri -

24

tar.
ñán.

p

27

1. 2.

rall. *A tempo* *f*

N.º 9 - Quixen morrer!

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is marked *Lento* and *f*. The second system (measures 5-8) includes markings for *accel.*, *rit.*, and *dim.*. The third system (measures 9-12) includes markings for *f*, *p*, and *accel.*. The vocal line in the third system contains the lyrics: "Qui - xen mo - rrer, a vi - da e - ra un tor - men - to!". The piano accompaniment features complex textures, including dense chords and rapid sixteenth-note passages.

8 **A tempo** *f* *p* **accel.**

Qui - xen dor - mir o so - no de - rra - dei - ro

11 **A tempo**

á som - bra do al - ci - pes - to me - do - ñen - to, nun re -

14 **accel.** **A tempo** *f*

can - to do tris - te ci - men - te - rio. Qui - xen mo -

17 *p* *accel.* *f* **A tempo**

rrer, pa-ra es-que-cer a pe - na! Qui - xen mo-

20 *p* *accel.* *f* **A tempo**

rrer na-quel fe-bril en - so - no, bai-xo a

23

fria - xe da pe - dra que o cor-po en-cu - bri - ra, e ten - do por meus con - fi - den - tes

26 *p dim.*

ra - io - las da lú - a dun - ha lon - ga noi - te.

29 *p dolce*

Un dí - a, ai! A do-ce es-pe - ran - za a - lu -

32 *cresc.* *f*

meou - me no me-dio da te - bra, i_o con - so - lo d'a-mor ven - tu -

35

ro - so vol - tou - me pr'a vi - da, lu - ciu na fro - ce - la.

38

Mi - ña dor - na, fei - tu - ca e bo - ian - te, na ma -

41

ñán po - lo a - mor ben - di - ci - da has par - tir pra cru - zar triun - fa -

A tempo

44 *accel.* *ff* *p*

do - ra nun do - ce ri - so - ño, pri -

47

mei - ro os ma - res da mor - te, des -

49

pois xa os ma - res da vi - da.

51

54

57

60

Allegretto

p

Ni - sa vi - da, a - que - la vi - da, qui - xen a mor - te a - gar -

64 **rall.** **A tempo**

dar, que vi - ñe - ra com - pa - si - va mi - ña

68 **rall.** *cresc.*

pe - na a con - so - ar. Más por fin, Dios sea lou -

72 **rall.**

va - do, vol - ve o co - ra - zón don - cel, pa - ra

76

ser pra sem - pre a - ma - da nos bra - zos do meu

rall.

79

Ma - nuel.

accel.

ff

82

N.º 10 - Canción de Corisco

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento

p

Can - do mo - zo, le - va - ba no
pen - so nos a - nos fu -

5

pei - to un - ha sin - xe - la e for - te i - lu - sión pe - ro o
xi - dos que de - ron vi - da a mi - ña pa - sión, hai re -

9

dia - ño que non ten des - can - so fe - riu - m'a ial - ma cun - ha trei - ción.
cor - dos de se - res que - ri - dos que me o - fre - ce - ron seu co - ra - zón.

13 *p*

Can - to foi meu de - lor non o poi-do ol - vi - dar
 Can - do pa - sa - ba eu nai - de po - día chis - tar

18 *cresc.* *rit. dim.* *A tempo p*

con a - qui - la fal - si - a coi-dei to - le - ar. Mais a -
 pois e - ra o máis ga - rri - do de to - d'o lu - gar. Non me

22

go - ra, cur - ti - do d'es - pan - tos, non máis que - bran - tos vol - ve - rei ter,
 man - can es - pi - ñas de fro - res pois criei-me for - te no mar de Con,

26

f

rit.

por-que a - go - ra a-que-la mou-ra sor - te tro - cou-se en for - te e bo - a mu -
 fun ca - zu - rro, ca - zu - rro en a - mo - res, i ago - ra ma - du - ro son ho - me

30

A tempo

Casi Allegretto

mf

ller.
bon.

Os a -

rit.

34

mo - res qu'aho - ra te - ño son de bo - a lei,

moi con -

38

ten - to e sa - tis - fei - to sem - pre vi - vi - rei, por - que a

p

42

vi - da du - ra pou - co i hai qu'a-pro-vei - tar, pan - za che - a, ve - ñan

p

47

tra - gos que vou - me ca - sar.

f

51

Musical score for measures 51-53. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by a series of eighth notes on the syllable 'la'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the vocal line.

f
La la la la la,

54

Musical score for measures 54-56. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with the syllable 'la'. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern from the previous system. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the piano part.

la la la la

57

Musical score for measures 57-60. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics 'la. Por - que a vi - da du - ra pou - co i hai qu'a - pro - vei -'. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the piano part.

p
la. Por - que a vi - da du - ra pou - co i hai qu'a - pro - vei -

60

tar, pan - za che - a, ve - ñan

1.

63

rit.

Tempo primo

p

tra - gos que vou - me ca - sar. Can - do

2.

66

rall.

f

tra - gos que vou - me ca - sar.

N.º 11 - Dúo y coro final

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Tempo de Alborada

f

6 *tr*

11 *tr* *cresc.*

16 *p* *tr*

Detailed description: This is a piano score for a piece titled 'N.º 11 - Dúo y coro final'. The score is written in 2/4 time and consists of four systems of music. The first system is marked 'Tempo de Alborada' and begins with a forte (*f*) dynamic. The second system starts at measure 6 and features trills (*tr*) in the right hand. The third system starts at measure 11 and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth system starts at measure 16 and includes a piano (*p*) dynamic marking. The piece concludes with a final trill (*tr*) in the right hand.

20

24

28

Manuel
p

Que fer - mo - sa é a vi - da can - do a -

33

rrai - ga o a - mor, que a - sa - llo - sa e ru -

38

li - ña o a - don - dar da i - lu - sión. E si

43

to - do é ri - so - ño o qu'es - tá ó no - so re -

48

dor, ha de ser un do - ce

52

so - no no - sa fer - ven - te pa - sión.

tr *cresc.* *tr*

56

Maripepa

p

So-bre a som-bra do pa - sa - do qui - xe -

tr *tr*

61

ra un ve - lo in - ter - por, pois sa -

tr *tr*

65

brás meu ben a - ma - do que a ro - sei - ra xa ten fror.

70

Antona *p*
Ta - mén so - mos nós fe - li - ces

Corisco *p*
Ta - mén so - mos nós fe - li - ces

74

to - do é fes - ta ó re - de - dor;

to - do é fes - ta ó re - de - dor;

78

vi - v'a vi - da, mo - rr'a mor - te, pois hai fol - gos pra es-te a - mor.

vi - v'a vi - da, mo - rr'a mor - te, pois hai fol - gos pra es-te a - mor.

83

rall.

dim.

Menos
Solo, dentro
p

88

Ho-xe hai fes - ta na ri - bei - ra, ho-xe hai fes - ta no lu - gar,

p

cresc.

93

que far - tu - ra, que a - le - grí - a, can - ta vi - da nos dá o mar.

cresc.

98 Coro, dentro

f

As ra - pa-zas o que que-ren máis que far - tu - ra do mar,

f

As ra - pa-zas o que que-ren máis que far - tu - ra do mar,

f

As ra - pa-zas o que que-ren máis que far - tu - ra do mar,

f

As ra - pa-zas o que que-ren máis que far - tu - ra do mar,

103

p rit. Allegretto

é que as le - ven pron-to ó cre - go pois to - le - an por ca - sar.

p

é que as le - ven pron-to ó cre - go pois to - le - an por ca - sar.

p

é que as le - ven pron-to ó cre - go pois to - le - an por ca - sar.

p

é que as le - ven pron-to ó cre - go pois to - le - an por ca - sar.

108

rit. Lento

dim.

112

Tenores

p

Os ma - ri - ñans da Ri - bei - ra non lle te - ñen me - do ao mar,

p

116

can - do bo - gan as trai - nei - ras, co ai - re do seu can -

119

tar. So - bre as au - gas voa li - xei - ra

122 Coro

p *cresc.* *f* *rall.*

No em-par-de-cer do se-rán, e cos tres ri-zos da ve-la é un pra-cer na-ve-

no em-par-de-cer do se-rán, e cos tres ri-zos da ve-la é un pra-cer na-ve-

No em-par-de-cer do se-rán, e cos tres ri-zos da ve-la é un pra-cer na-ve-

No em-par-de-cer do se-rán, e cos tres ri-zos da ve-la é un pra-cer na-ve-

127 Tempo de Alborada

gar.

gar.

gar.

gar.

tr *tr* *tr*

mf

131 Maripepa *mf*

Ho - x'em - pe - z'a no - sa vi - da, a - ca -

Manuel *mf*

Ho - x'em - pe - z'a no - sa vi - da, a - ca -

136

bou no - so do - lor, un des -

bou no - so do - lor, un des -

cresc.

cresc.

tr

tr

cresc.

140

can - so'o no - so cor - po i a - le - grí - a ao cu - ra - zón.

can - so'o no - so cor - po i a - le - grí - a ao cu - ra - zón.

tr

tr

The first system of the score consists of two staves, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a quarter rest. The second staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a quarter rest. The rest of the system contains whole rests for both staves.

The second system features a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a quarter note A4. The lyrics "Ho-xe em - pe - zan a súa vi - da," are written below the notes. The melody continues with a half note G4, a half note F#4, and a quarter note E4. The lyrics "a - ca -" are written below the final notes. The system ends with a quarter rest.

The third system features a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a quarter note A4. The lyrics "Ho-xe em - pe - zan a súa vi - da," are written below the notes. The melody continues with a half note G4, a half note F#4, and a quarter note E4. The lyrics "a - ca -" are written below the final notes. The system ends with a quarter rest.

The fourth system features a vocal line in bass clef with a key signature of one sharp. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, and then a quarter note A3. The lyrics "Ho-xe em - pe - zan a súa vi - da," are written below the notes. The melody continues with a half note G3, a half note F#3, and a quarter note E3. The lyrics "a - ca -" are written below the final notes. The system ends with a quarter rest.

The fifth system features a vocal line in bass clef with a key signature of one sharp. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, and then a quarter note A3. The lyrics "Ho-xe em - pe - zan a súa vi - da," are written below the notes. The melody continues with a half note G3, a half note F#3, and a quarter note E3. The lyrics "a - ca -" are written below the final notes. The system ends with a quarter rest.

The sixth system features piano accompaniment in treble and bass clefs with a key signature of one sharp. The right hand starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a quarter note A4. The left hand starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, and then a quarter note A3. The piano part includes trills (tr) and slurs. The system ends with a quarter rest.

150

ba - ron seu de - lor, veu - lles

ba - ron seu de - lor, veu - lles

ba - ron seu de - lor, veu - lles

ba - ron seu de - lor, veu - lles

ba - ron seu de - lor, veu - lles

tr

Detailed description: This page contains a musical score for page 150. It features five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are in a homophonic setting, with lyrics: "ba - ron seu de - lor, veu - lles". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. A trill (tr) is marked above a note in the piano part.

154

o des - can - so'o cor - po i a - le - grí - a ao cu - ra - zón.

o des - can - so'o cor - po i a - le - grí - a ao cu - ra - zón.

o des - can - so'o cor - po i a - le - grí - a ao cu - ra - zón.

o des - can - so'o cor - po i a - le - grí - a ao cu - ra - zón.

o des - can - so'o cor - po i a - le - grí - a ao cu - ra - zón.

f

Detailed description: This page contains a musical score for page 154. It features five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are in a homophonic setting, with lyrics: "o des - can - so'o cor - po i a - le - grí - a ao cu - ra - zón.". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. A forte (f) dynamic marking is present at the end of the piano part.

158

162

166

170

Maripepa

p

Sem - pre pra ti, sem - pre pra min, xa son fe -

Manuel

p

Sem - pre pra min, sem - pre pra ti, xa son fe -

175

liz co teu a - mor. Vi - vir ei -
 liz co meu a - mor. Vi - vir ei -

cresc.

179

sí, meu do - ce ben, sem - pre pra
 sí, meu do - ce ben, sem - pre pra

p

183

ti, sem - pre pra min, sem - pre pra
 min, sem - pre pra ti, sem - pre pra

f

187

ti, sem - pre pra min, xa son fe -
min, sem - pre pra ti, xa son fe -

Detailed description: This block contains the first system of music on page 187. It consists of two vocal staves, both in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The top staff has lyrics: "ti, sem - pre pra min, xa son fe -". The bottom staff has lyrics: "min, sem - pre pra ti, xa son fe -". The music is written in a 4/4 time signature. The first measure of each staff contains a half note, followed by three measures of quarter notes. A long slur covers the first two measures of each staff.

Coro

f Fe - li - ces son, ben - di - to Dios,
f Fe - li - ces son, ben - di - to Dios,
f Fe - li - ces son, ben - di - to Dios,
f Fe - li - ces son, ben - di - to Dios,

Detailed description: This block contains the second system of music on page 187, labeled "Coro". It features four staves: two vocal staves in treble clef and two vocal staves in bass clef. All staves are in the key of F# and C# and marked with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are: "Fe - li - ces son, ben - di - to Dios,". The music is in 4/4 time. Each staff begins with a quarter rest followed by a quarter note. The first two staves have a slur over the first two measures. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Detailed description: This block shows the piano accompaniment for the chorus. It consists of two staves: a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, including trills marked with a 'tr' and wavy lines. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature remains three sharps and the time signature is 4/4.

191

liz co teu a - mor. Vi - vir ei -

liz co meu a - mor. Vi - vir ei -

tras de so - frir tras do do - lor,

tras de so - frir tras do do - lor,

tras de so - frir tras do do - lor,

tras de so - frir tras do do - lor,

tras de so - frir tras do do - lor,

tras de so - frir tras do do - lor,

195

sí, meu do - ce ben, sem - pre pra

sí, meu do - ce ben, sem - pre pra

vi - vir ei - sí, que do - ce fin,

vi - vir ei - sí, que do - ce fin,

vi - vir ei - sí, que do - ce fin,

vi - vir ei - sí, que do - ce fin,

tr

tr

199

ti, sem - pre pra min.
min, sem - pre pra ti.

co seu a - mor, sem - pre fe - liz.
co seu a - mor, sem - pre fe - liz.
co seu a - mor, sem - pre fe - liz.
co seu a - mor, sem - pre fe - liz.

tr
ff

203

N.º 1 - Preludio y coro

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

La Habana, 1928

Allegretto Pastoril

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds: Flauta (Flute), Oboe, Clarinetes en Sib (Clarinets in B-flat), Saxofón tenor (Tenor Saxophone), Trompeta en Sib (Trumpet in B-flat), Trompas en Mib (Trumpets in D-flat), and Trombones. The middle section includes percussion: Timbales (Timpani), Caja (Snare Drum), and Platos Bombo (Cymbals and Bass Drum). The bottom section includes strings: Violín I A and B (Violins I), Violín II (Violins II), Violonchelo (Violoncello), and Contrabajo (Double Bass). The score is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto Pastoril'. The dynamic marking 'ff' (fortissimo) is present at the beginning of most parts. The Flute part has a 'a 2' marking above the first measure. The Trompa en Mib part has a large oval marking around a measure in the second system. The score consists of five systems of music.

7

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl.
B.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

ff

8^{va}

13

Fl.
Ob.
Cl.
Sax.
Tpta.
Tmpa.
Tbn.
Tb.
Cj.
Pl.
B.
Vln. A
Vln. B
Vln. II
Vc.
Cb.

cresc.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 13, features a full orchestral ensemble. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Saxophone (Sax.). The brass section consists of Trumpet (Tpta.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tb.). The percussion section includes Timpani (Tmpa.). The string section includes Violin I (Vln. A), Violin II (Vln. B), Violin III (Vln. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). A 'cresc.' (crescendo) marking is present in the first measure of every staff. The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations and slurs, while the brass and percussion provide harmonic support. The overall texture is dense and dynamic.

19

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl.
B.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

loco

ff

8va

1

Detailed description: This page of a musical score covers measures 19 through 23. The score is for a full orchestra. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Saxophone) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello) play a melodic line marked 'loco' in measures 19-21, which then continues with an '8va' (octave) marking in measures 22-23. The percussion section (Trumpet, Trombone, Percussion) provides harmonic support with sustained notes and chords. The dynamic 'ff' (fortissimo) is indicated in measure 22. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

30

Fl.

Ob. *p*

Cl. *p*

Sax. *p*

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

T. *p misterioso*
 Ven - to que zo - a ma - rei - ro ben ve - ña po - la ma - ñán, mais si zo - rre - ga ra - sei - ro con - ta
 Noi - te e dí - a, sin so - ce - go mes - mo no in - ver - no e no vran é o pes - ca - dor co - m'o xe - bre qu'a re -

T.

Bar.

B.

Vln. A *p*

Vln. B *p*

Vln. II *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

36

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.
sordina
1ª y 2ª

Tbn.

T.
que fei-ra ha - be - rá.
sa - ca le - va e trai.

T.
Ah!

Bar.
Ah!

B.
N'hai un - ha es - tre - la, fer - ve a mar;
E na fa - e - na for - te es - ta - rás,

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

42

Fl. *cresc.* *dim.*

Ob. *cresc.* *dim.* *p*

Cl. *cresc.* *dim.* *p* a 2

Sax. *cresc.* *dim.* *p*

Tpta. *cresc.* *dim.*

Tmpa. *cresc.* *dim.*

Tbn. *cresc.* *dim.*

T. *cresc.* *dim.* *p*

ne - gra noi - te vai - te ai xi - ña que moi - tas fa - di - gas dás. Ei, ra - pa - ces, a - ma - rre - mos,
 pois si tes da - bon - do pe - nas co tra - ba - llo es - quen - ce - rás. Si non hou - be - ra tra - ba - llos

T. *cresc.* *dim.* *p*

Vai - te ai xi - ña que fa - di - gas dás. Ei, ra - pa - ces, a - ma - rre - mos,
 pois si tes pe - nas x'as es - quen - ce - rás. Si non hou - be - ra tra - ba - llos

Bar. *cresc.* *dim.* *p*

Vai - te ai xi - ña que fa - di - gas dás. Ei, ra - pa - ces, a - ma - rre - mos,
 pois si tes pe - nas x'as es - quen - ce - rás. Si non hou - be - ra tra - ba - llos

B. *cresc.* *dim.* *p*

Si, vai - te ai - xi - ña que fa - di - gas dás. Ei, ra - pa - ces, a - ma - rre - mos,
 pois si tes pe - nas x'as es - quen - ce - rás. Si non hou - be - ra tra - ba - llos

Vln. A *cresc.* *dim.* *p*

Vln. B *cresc.* *dim.* *p*

Vln. II *cresc.* *dim.* *p*

Vc. *cresc.* *dim.* *p*

Cb. *cresc.* *dim.* *p*

48

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

T.

T.

Bar.

B.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

cresc.

f

ord.

rit.

pra fu - xir do chu - vis - car,
e das fou - las o a - mea - zar

qu'a ma - ñán é bre - te - mo - sa i o ca - ris de ven - da -
non ha - bría ou - tra vi - di - ña co - m'a vi - di - ña da

Tempo primo

53

Fl. *ff*

Ob. *ff* *mf*

Cl. *ff* *mf* a 2

Sax. *ff*

Tpta. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. *ff*

Tb. *ff*

Cj. *ff*

Pl. B. *ff*

T. *mf*
val. mar. Ve - ñan as
A - la ra -

T. *mf*
val. mar.

Bar. *mf*
val. mar.

B. *mf*
val. mar.

Vln. A *ff* *mf*

Vln. B *ff* *mf*

Vln. II *ff* *mf*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

58

Fl. *mf*

Ob.

Cl.

Sax. *mf*

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl. B.

T. *mf*

re - des e ve-ña o pei - xe, ve - ñan as ces - tas, ve - ña o bar - xel, a - la pr'al - de - a, a - la ra -
 pa - ces que vén o dí - a, ve - ñan as re - des, ve-ña o an-co - rel, a - la pr'al - de - a, ma - ri-ñei -

T.

Bar.

B.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc. *mf*

Cb. *mf*

63

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl.
B.

T.
pa - ces, dei - xa - lo to - do que vai cho - ver. Ah!
ri - ños, dei - xa - las an - sias que vai cho - ver.

T.
Ve - ñan as re - des e ve - ña o pei - xe, ve - ñan as
A - la ra pa - ces que vén o dí - a, ve - ñan as

Bar.
Ve - ñan, ve - ñan as re - des,
A - la, a - la ra - pa - ces,

B.
Ve - ñan, ve - ñan as re - des,
A - la, a - la ra - pa - ces,

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

ff

ff

ff

ff

1° y 2°

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

68

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl.
B.

T.
Ah!

T.
ces - tas, ve - ña o bar - xel, a - la pr'al de - a, a - la ra pa - ces, dei - xa - lo to - do que vai cho -
re - des, ve - ña o an - co - rel, a - la pr'al de - a, ma - ri - ñei ri - ños, dei - xa - las an - sias que vai cho -

Bar.
ve - ña, ve - ña o bar - xel, a - la pr'al - de - a, dei - xa - lo to - do que vai cho -
ve - ña, ve - ña o an - co - rel, a - la pr'al - de - a, dei - xa - las an - sias que vai cho -

B.
ve - ña, ve - ña o bar - xel, a - la pr'al - de - a, dei - xa - lo to - do que vai cho -
ve - ña, ve - ña o an - co - rel, a - la pr'al - de - a, dei - xa - las an - sias que vai cho -

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

73

Fl. *rit.* *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Sax. *p* *ff*

Tpta. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. *ff*

Tb. *ff*

Cj. *ff*

Pl. B. *ff*

T. *p* *ff*
 Dei - xa - lo to - do que vai cho - ver, dei - xa - lo to - do que vai cho -
 Dei - xa - l'as an - sias que vai cho - ver, dei - xa - l'as

T. *ff*
 ver. ver. Dei - xa - lo to - do que vai cho -
 Dei - xa - l'as

Bar. *ff*
 ver. ver. Dei - xa - lo to - do que vai cho -
 Dei - xa - l'as

B. *ff*
 ver. ver. Dei - xa - lo to - do que vai cho -
 Dei - xa - l'as

Vln. A *p* *ff*

Vln. B *p* *ff*

Vln. II *p* *ff*

Vc. *p* *ff*

Cb. *p* *ff*

77

2.

rall.

tr

ff

ff

ver. an - sias que vai cho - ver.

ver. an - sias que vai cho - ver.

ver. an - sias que vai cho - ver.

ver. an - sias que vai cho - ver.

N.º 2 - Coplas de Carlitos

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto

Flauta *f*

Oboe *f*

Clarinetes en Sib *f*

Saxofón tenor *f*

Trompeta en Sib *f* sordina

Trompas en Mib *f*

Trombones *f*

Caja *f*

Platos Bombo *f*

Violín I A y B *f*

Violín II *f*

Violonchelo *f*

Contrabajo *f*

12

Fl. *mf* *tr*

Ob. *tr*

Cl. *a 2* *mf* *tr*

Sax.

Tpta.

Tmpa. *mf*

Tbn.

Car. mor sen - ti - men - tal. Lo - cu -

Vln. I *pizz.* *arco* *tr*

Vln. II *pizz.* *arco*

Vc.

Cb.

18

Fl.

Ob.

Cl. *a 2*

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Car.
ri - do, se - ño - res, es más o - ri - gi - nal.

Vln. I *pizz.* *arco*

Vln. II *pizz.* *arco*

Vc.

Cb.

24

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Pl.
B.

Triángulo

Car.

Es - cu - chad lo que ha o - cu - rri - do con la

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

p

tr

3

pizz.

30

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Pl.
B.

Car.
de - bi - da a - ten - ción, que hay que o - ir al pro - ce - sa -

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

poco rit.

3

3

3

a 2

p

p

arco

A tempo

36

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Car.

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

do pa - ra fá - llar con ra - zón.

Coro
f
Ay, qué far - san - te, ay,

Platos y bombo
f

42

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

qué sim - plón, es un tu - nan - te, es un bri - bón.

48 **rall.**

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Triángulo

Car. **f**
¡Qué e - xa - ge - ra - dos! Pues no es

Cor.
No e - xa - ge - ra - mos, pues he - mos

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

53 **A tempo**

Fl.
Ob.
Cl.
Sax.
Tpta.
Tmpa.
Tbn.
Cj.
Pl.
B.
Car.
Cor.
Vln. I
Vln. II
Vc.
Cb.

1.
2.

Platos y bombo

cier - to lo del bo - fe - tón. tón.
vis - to el gran bo - fe - tón. tón.

N.º 3 - Dúo de Manuel y Maripepa

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento *8^{va}*

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It features a woodwind section with Flute (8va), Clarinets in Bb, and Tenor Saxophone, all playing in a piano (*p*) dynamic. The brass section includes Trumpets in Bb and Trombones, with the Trombones playing a sustained chord in a piano (*p*) dynamic. The vocal parts for Maripepa and Manuel are present but contain no lyrics. The string section consists of Violin I A and B, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass, all playing in a piano (*p*) dynamic. The tempo is marked 'Lento' and the key signature has three flats. The score is divided into five measures.

Flauta *8^{va}*

Clarinetes en Si^b

Saxofón tenor

Trompetas en Si^b

Trompas en Mi^b

Trombones

Maripepa

Manuel

Violín I A

Violín I B

Violín II

Violonchelo

Contrabajo

7

Fl. *cresc.*

Cl. *a 2* *cresc.*

Sax. *cresc.*

Tpta. *p cresc.*

Tmpa. *cresc.*

Tbn. *cresc.*

Mrp.

Mn.

Vln. A *loco pizz.* *cresc.* *arco* *8va*

Vln. B *pizz.* *arco* *cresc.*

Vln. II *cresc.*

Vc. *pizz.* *arco* *cresc.*

Cb. *pizz.* *arco* *cresc.*

poco accel.

13 *rall.* *dim.* *A tempo* *p* *rall.*

Fl.

Cl. *dim.* *p* *a 2*

Sax. *dim.* *p*

Tpta. *dim.* *p*

Tmpa. *dim.* *p*

Tbn. *dim.* *p*

Mrp.

Mn. *p*
Co-mo cas-ti-ga sor-te

Vln. A *dim.* *p* *8^{vo}*

Vln. B *dim.* *p*

Vln. II *dim.* *p*

Vc. *dim.* *p*

Cb. *dim.* *p*

20

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Mrp.

Mn.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

8^{va}

1^a y 2^a

loco

pizz.

arco

e que tor-men-to fe - ro é o crer na ven - tu - ra dun-ha ar-den - te pa - sión!

Detailed description of the musical score: The score is for page 20 of a work by José Fernández Vide. It features a full orchestral ensemble and a vocal line. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpta.), Timpani (Tmpa.), Trombone (Tbn.), Mellophone (Mrp.), Mellophone (Mn.), Violin I (Vln. A), Violin II (Vln. B), Violin III (Vln. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The vocal line includes the lyrics: "e que tor-men-to fe - ro é o crer na ven - tu - ra dun-ha ar-den - te pa - sión!". The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamic markings like "loco", "pizz.", and "arco". There are also performance instructions like "8^{va}" and "1^a y 2^a".

26

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Mrp.

Mn.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

A - má - ba - te en si - len - zo i e - ra is - te g - mor tan le - do cal so - no ven - tu - rei - ro, cal

8^{va}

1

Detailed description: This is a page of a musical score, page 26. It features a grand staff with multiple parts. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpta.), Timpani (Tmpa.), Trombone (Tbn.), Mellophone (Mrp.), Mellophone (Mn.), Violin I (Vln. A), Violin II (Vln. B), Violin III (Vln. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The vocal line (Mn.) has lyrics in Spanish: "A - má - ba - te en si - len - zo i e - ra is - te g - mor tan le - do cal so - no ven - tu - rei - ro, cal". The score includes various musical notations such as rests, notes, and slurs. A first ending bracket is marked with "8^{va}" and "1".

38

Fl. *loco* *f* *8va* *tr*

Cl. *f*

Sax. *f*

Tpta. *1ª y 2ª* *f*

Tmpa. *f*

Tbn. *f*

Mrp.

Mn. *f*
 den - tes no or-ba-llo da ma-nã. Mais pra min n'hai con - so - lo, nin cra-ro sol de ma - io.

Vln. A *f*

Vln. B *f*

Vln. II *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

44

Fl. *ff animado*

Cl. *cediendo* *ff animado* a 2

Sax. *cediendo* *ff animado*

Tpta. *cediendo*

Tmpa. *cediendo*

Tbn. *cediendo*

Mrp. *ff con decisión*
 Tre - man - do es - tou de pe - - na, pie - da - de ten, Se -

Mn. *cediendo*
 Per - de - rei pa - ra sem - pre mi - ña do - ce - j - lu - sión!

Vln. A *cediendo* *ff animado* 8^{va}

Vln. B *cediendo* *ff animado*

Vln. II

Vc. *cediendo* *ff animado*

Cb. *cediendo* *ff animado*

50

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Mrp.

Mn.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

ñor! A pro-be Ma-ri - pe - - pa a - gar-da ou-tro de - lor. Por que es-con-di - ches

ff animado

Detailed description: This page of a musical score (page 50) features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Saxophone (Sax.). The brass section includes Trumpet (Tpta.), Trombone (Tbn.), and Mellophone (Mrp.). The string section includes Violin I (Vln. A), Violin II (Vln. B), Violin III (Vln. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). A vocal soloist (Mn.) is also present. The score is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The vocal line has lyrics in Spanish. The woodwinds and strings have complex melodic and rhythmic parts, with some woodwinds playing sixteenth-note patterns. The strings provide harmonic support, with the Violin II part marked *ff animado*. The Mellophone part has a melodic line with lyrics. The percussion parts (Tpta., Tmpa.) are mostly rests.

56

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Mrp.

Mn.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

1ª y 2ª
ff

ff

ff

tan - to a túa for - te pa - sión? Xa é tar - de. A pes - ca - do - ra cai - rá na per - di -

62

Fl. *8^{va}* *8^{va}* *rall.* *Menos* *p con ternura*

Cl.

Sax. *p con ternura*

Tpta.

Tmpa.

Tbn. *1^o y 2^o*

Mrp. *ción.* *Xa é tar-de. A pes - ca - do - ra* *cai - rá na per - di - ción.*

Mn. *p* *Tes ra-zón, mais o*

Vln. A *loco* *p con ternura*

Vln. B *p con ternura*

Vln. II *p con ternura*

Vc. *p con ternura*

Cb.

67

Fl.

Cl. *p con ternura*

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Mrp. *p*
Do teu fá - do te quei - xas, mais pen - sa no

Mn.
fa - do cru - el que m'en - xen - drou fi - xo ca - lar as an - sias do meu ar - den - te a - mor.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc. *tr*

Cb. *p con ternura*

72

Fl. *cresc.* *8^{va}* *tr* *Movido* *mf*

Cl. *mf*

Sax. *cresc.* *mf*

Tpta.

Tmpa. *p cresc.*

Tbn. *1^o y 2^o* *mf*

Mrp. *cresc.*
 meu, Ma-nuel! Du-bi-dar nos que-re-res é tor-ce-dor cru-el.

Mn.

Vln. A *cresc.* *tr* *pizz.* *arco 8^{va}* *mf*

Vln. B *cresc.* *tr* *pizz.* *arco* *mf*

Vln. II *mf*

Vc. *cresc.* *pizz.* *arco* *mf*

Cb. *cresc.* *pizz.* *arco* *mf*

77

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Mrp.

Mn.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

1ª y 2ª
mf

84

Fl. *rall.*
dim.

Cl. *dim.*

Sax. *dim.*

Tpta. *dim.*

Tmpa. *mf* *dim.*

Tbn. *dim.*

Mrp.

Mn.

Vln. A *dim.*

Vln. B *pizz.* *arco* *dim.*

Vln. II *dim.*

Vc. *pizz.* *arco* *dim.*

Cb. *dim.*

90 **Tempo primo**

Fl. *p* ^{8^{va}}

Cl. *p* a 2

Sax. *p*

Tpta. *p* 1^a

Tmpa.

Tbn.

Mrp. *p*
Es - que - ce túa lem - bran - za che fi - re o cu - ra - zón.

Mn. *p*
Pen - sei qu'e - ra a lem - bran - za dar vi - da ó cu - ra - zón. Por que a - rre - ba - tas

Vln. A *p* ^{8^{va}}

Vln. B *p*

Vln. II *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

96

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Mrp.

Mn.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

Por que te do-es ho - xe do teu ca - la-do a - mor? A - ma-bas i eu a - ma - ba,

ho - xe a es-pran-za des-te a - mor? Ca - lei por-que te a - ma - ba con tan fon-da pa -

pizz. arco

pizz. arco

107 *accel.* *rall.*

Fl. *ff*

Cl. *a 2* *ff*

Sax. *ff*

Tpta. *1ª y 2ª* *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. *ff*

Mrp. *mor.*

Mn. *mor.*

Vln. A *loco* *ff*

Vln. B *ff*

Vln. II *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

N.º 3 bis - Coro de mariñeiros

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto Pastoril

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flauta
- Oboe
- Clarinetes en Si^b
- Saxofón tenor
- Trompeta en Si^b
- Trompas en Mi^b
- Trombones
- Timbales
- Caja
- Platos Bombo
- Violín I A
- Violín I B
- Violín II
- Violonchelo
- Contrabajo

The score is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a *ff* (fortissimo) dynamic and concludes with a *dim.* (diminuendo) dynamic. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support. The strings play a steady eighth-note accompaniment.

6

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl.
B.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

dim.

dim.

dim.

dim.

Lento

10

Ob. *p*

Cl. *p*

Sax. *p*

Tenores 1° *p*

T. *p*

Os ma - ri - ñans da ri - bei - ra non lle te - ñen me - do ao mar can - do vo - gan nas trai -

Vln. A *p*

Vln. B *p*

Vln. II *p*

Vc. *p*

Cb. *p*



15

Ob. *p*

Cl. *p*

Sax. *p*

T. *p*

ñei - ras co ai - re dun bo can - tar. So - brás au - gas voa li - xei - ra

Vln. A *p*

Vln. B *p*

Vln. II *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

20

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

T.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

rit.

f

dim.

cresc.

f

dim.

cresc.

f

dim.

cresc.

f

dim.

cresc.

f

dim.

cresc.

f

dim.

cresc.

f

dim.

cresc.

f

dim.

no-em-par - de - cer do se - rán e cos tres ri - zos da ve - la é un pra - cer na - ve -

29

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl.
B.

S. *Mujeres mf*
Can - do a - ba - le - a a trai - ñei - ri - ña do - ce é o a - rro - lo do seu bei -

T. *Tenores 1º mf*
Can - do a - ba - le - a a trai - ñei - ri - ña do - ce é o a - rro - lo do seu bei -

Vln. A *mf*

Vln. B *mf*

Vln. II *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

33

Fl. *mf*

Ob.

Cl.

Sax.

S.
lar. Xa ti qui - xe - ras ser co-ma e - la bran - ca pom - bi - ña raí - ña do

T.
lar. Xa ti qui - xe - ras ser co-ma e - la bran - ca pom - bi - ña raí - ña do

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

37

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Sax. *ff*

Tpta. *ff*

Tmpa.

Tbn. *ff* 1° y 2°

Tb. *ff*

Cj. *ff*

Pl. B. *ff*

S. mar. Ah! Ah!

T. *ff* mar. Can - do a - ba - le - a a trai - ñei - ri - ña do - ce é o a - rro - lo do seu bei -

T. *ff* Can - do a - ba - le - a a trai - ñei - ri - ña do - ce é o a - rro - lo do seu bei -

Bar. *ff* Can - do, can - do a - ba - le - a a - - rro - lo do seu bei -

B. *ff* Can - do, can - do a - ba - le - a a - - rro - lo do seu bei -

Vln. A *ff*

Vln. B *ff*

Vln. II *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

41

(tr)

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl.
B.

S.

T.
lar. Xa ti qui - xe - - ras ser co - ma e - - la bran - ca pom -

T.
lar. Xa ti qui - xe - - ras ser co - ma e - - la bran - ca pom -

Bar.
lar. Xa ti qui - - xe - - ras bran - ca pom -

B.
lar. Xa ti qui - - xe - - ras bran - ca pom -

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

44

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl.
B.

S.

T.

T.

Bar.

B.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

p

p

p

p

Bran - ca pom - bi - ña raí - ña do
 bi - - ña raí - ña do mar.
 bi - - ña raí - ña do mar.
 bi - - ña raí - ña do mar.
 bi - - ña raí - ña do mar.

47

Fl. *rit.* *ff* *rall.* *tr*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Sax. *ff*

Tpta. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. *ff*

Tb. *ff*

Cj. *ff*

Pl. B.

S. *ff* mar, bran - ca pom - bi - ña rai - ña do mar. *ff*

T. *ff* Bran - ca pom - bi - ña rai - ña do mar.

T. *ff* Bran - ca pom - bi - ña rai - ña do mar.

Bar. *ff* Bran - ca pom - bi - ña rai - ña do mar.

B. *ff* Bran - ca pom - bi - ña rai - ña do mar.

Vln. A *ff*

Vln. B *ff*

Vln. II *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

N.º 4 - Canción de Celiña

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto Moderato

The score is for a piece in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto Moderato'. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G4, marked *f*.
- Oboe:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G4, marked *f*.
- Clarinetes en Sib:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G4, marked *f*.
- Saxofón tenor:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G4, marked *f*.
- Trompetas en Sib:** Starts with a rest, then plays a harmonic line starting on G4, marked *f*.
- Trompas en Mi:** Starts with a rest, then plays a harmonic line starting on G4, marked *f*.
- Trombones:** Starts with a rest, then plays a harmonic line starting on G4, marked *f*.
- Celiña:** The vocal line is mostly silent, with a few notes in the final measure.
- Violín I y B:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G4, marked *f*. A *8va* marking is present above the staff.
- Violín II:** Starts with a rest, then plays a harmonic line starting on G4, marked *f*.
- Violonchelo:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G4, marked *f*.
- Contrabajo:** Starts with a rest, then plays a harmonic line starting on G4, marked *f*.

13

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Cña.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

pe - ro. Es su voz más dul - ce que la miel bien sa - be él cuán - to le quie - ro. Si al - gún dí - a la du - da cru -
 ví - da, mas ya pron - to me voy a ca - sar no ha - bré de es - tar nun - ca a - fli - gi - da. Cuan - do ya re - gre - se del al -

19

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Cña.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

cresc.

rit.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

el de a - mor in - fiel y de - sen - can - to rom - pe la de - li - cia y el pla - cer pa - ra te - jer e - ter - no
 tar ten - dré un ho - gar ben - di - to y san - to y se - ré la es - po - sa de un doc - tor fi - no y se - ñor que quie - ro

25 *A tempo*

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Cña.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

llan - to. Qué de - ses - pe - ran - za me da su tar - dan - za es - tan - do a su
tan - to.

arco

arco

arco

arco

31

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Cña.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

la - do me sien - to me - jor, cuán - to an - sí - o el dí - a

8^{vo}

36

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Cña.

que en la sa - cris - ti - a ju - ra - re - mos por siem - pre

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

40 rit.

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Cña.
nues - tro a - mor.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

1.

2.

8va

N.º 5 - Romanza de Manuel

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Moderato

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a tempo marking of **Moderato**. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta:** Starts with a half note *mf*, followed by a series of eighth notes, then a half note *p* with an *8va* marking above it.
- Clarinetes en Sib:** Starts with a half note *mf*, followed by a series of eighth notes, then a half note *p*.
- Saxofón tenor:** Starts with a half note *mf*, followed by a series of eighth notes, then a half note *p*.
- Trompas en Mi b:** Starts with a half note *mf*, followed by a series of eighth notes, then a half note *p*.
- Trombones:** Starts with a half note *mf*, followed by a series of eighth notes, then a half note *p*.
- Manuel:** A single staff with a treble clef and a 2/4 time signature, containing a whole rest.
- Violín I A:** Starts with a half note *mf*, followed by a series of eighth notes, then a half note *p* with an *8va* marking above it.
- Violín I B:** Starts with a half note *mf*, followed by a series of eighth notes, then a half note *p*.
- Violín II:** Starts with a half note *mf*, followed by a series of eighth notes, then a half note *p*.
- Violonchelo:** Starts with a half note *mf*, followed by a series of eighth notes, then a half note *p*.
- Contrabajo:** Starts with a half note *mf*, followed by a series of eighth notes, then a half note *p*.

8

Fl.

Cl.

Sax.

Tmpa.

Tbn.

Mn.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

cresc.

cresc.

cresc.

p cresc.

p cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

16

Fl. *loco*
p

Cl. *p*

Sax. *p*

Tmpra. *1ª y 2ª*
p

Tbn. *p*

Mn.

Vln. A *p*

Vln. B *p*

Vln. II *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

23

Fl.

rit.

A tempo

Cl. a 2

Sax.

Tmpa.

Tbn. 1º y 2º

Mn.

Can - to más tem - po pa - sa más

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

30

Fl.

Cl.

Sax.

Tmpa.

Tbn.

Mn.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

fon - do éo tor - men - to da mi - ña a - fli - ción por - que o tem - po non cu - ras fe -

p cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

38

Fl.

Cl.

Sax.

Tmpan.

Tbn.

Mn.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

ri - das que cra - vu - ña no pei - to a trai - ción. Ce - go vou po - lo mun - do mos -

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

46

Fl.

Cl.

Sax.

Tmpa.

Tbn.

Mn.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

p cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

tran - do a fe - ri - da do meu cu - ra - zón. Po - lo mun - do vou ce - go pe -

54

Fl. *cresc.* *f*

Cl. *cresc.* *f*

Sax. *cresc.* *f*

Tmpano *p cresc.* *f*

Tbn. *cresc.* *f*

Mn. *cresc.*
tan - do nas por - tas pe - cha - das da de - si - lu - sión.

Vln. A *cresc.* *f*

Vln. B *cresc.* *f*

Vln. II *cresc.* *f*

Vc. *cresc.* *f*

Cb. *cresc.* *f*

62

Fl.

Cl.

Sax.

Tmpa.

Tbn.

Mn.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

p

p

p

p

Po - lo mun - do vou ce - go pe -

70

rit. A tempo

Fl. *p cresc.* *p* *8^{va}*

Cl. *cresc.*

Sax. *cresc.* *p*

Tmpa. *p cresc.* *p*

Tbn. *p cresc.* *p*

Mn. *cresc.* *p*

tan - do nas por - tas pe - cha - das da de - si - lu - sión. Meu a - mor hei - vos an - sia sin -

Vln. A *cresc.* *p* *8^{va}* 3

Vln. B *cresc.* *p*

Vln. II *cresc.* *p*

Vc. *cresc.* *p*

Cb. *p cresc.* *p*

78



Fl.

Cl.

Sax.

Tmpan.

Tbn.

Mn.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

xe - la que s'a - cen - de no de - ses - pe - rar un tor - men - to, un - ha es -

p

cresc.

3

85

Fl.

Cl.

Sax.

Tmpa.

Tbn.

Mn.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

tre - la lo - cen - te que fa - che - a con mor - to a - lu - miar. Can-do es-

92

Fl.

Cl.

Sax.

Tmpa.

Tbn.

Mn.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

rall.

A tempo

f

ten.

cresc.

p

loco

8^{va}

per - to, un - ha mu - cha al - bo - ra - da, can - do so - ño, ri - den - te i - lu - sión.

106

Fl. *accel.* *8va* *ff*

Cl. *ff* a 2

Sax. *ff*

Tmpano *ff*

Tbn. *ff*

Mn. *ción.*

Vln. A *ff* *8va* *pizz.*

Vln. B *ff*

Vln. II *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

N.º 6 - Barcarola

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Moderato **rit.** **A tempo**

Flauta *f* *p*

Oboe *f* *p*

Clarinetes en Sib *f* *p*

Saxofón tenor *f* *p*

Trompeta en Sib *f*

Trompas en Mi b *f*

Trombones *f*

Violín I A *f* *p*

Violín I B *f* *p*

Violín II *f* *p*

Violonchelo *f* *p* pizz.

Contrabajo *f* *p* pizz.

6

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

T.

Ni - ña j - de - al, dul - ce an - ge - li - cal, lin - da flor de a - bril, sal al bal -

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

arco

Cb.

271

Fl. *cresc.* *p*

Ob. *cresc.* *p*

Cl. *cresc.* *p* 1°

Sax. *cresc.* *p*

Tpta. *cresc.* *p*

Tmpa. *p cresc.*

Tbn. *p cresc.* *p* 1°

T. *cresc.* *p*
cón, be - lla ro - sa del ri - co pen - sil. El es - tu - dian - te ga -

Vln. A *cresc.* *p*

Vln. B *cresc.* *p*

Vln. II *cresc.* *p*

Vc. *cresc.* *p*

Cb. *cresc.* *p*

15

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

T.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

lan - te y ju-glar sus tor-vas de a-mor vie-ne hoy a can-tar. Tus lin - dos o - jos ha -

19

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

T.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

rit.

dim.

dim.

1°

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

arco

dim.

brán de j-lu-mi-nar
nues-tro ca-mi-no de a-zar.

29

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

T.

T.

Bar.

B.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

rit.

A tempo

bri, sal al bal-cón y ven es-cu-char la tier-na can - ción.

bri, sal al bal-cón, ven es-cu-char la tier-na can - ción.

bri, sal al bal-cón, ven es-cu-char la tier-na can - ción.

bri, sal al bal-cón, ven es-cu-char la tier-na can - ción.

p

p

p

pizz.

p

34

Fl.

Ob.

Cl. 1^o

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

T. Solo
p
 Bo - ga, bar-qui-lla mí - a, co-rre li - ge - ra, sin des-can - sar, bo - ga, tú-e-res la es - tre - lla más pu-ry

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc. pizz. arco pizz.

Cb.

40

Fl. *cresc.* *p*

Ob. *cresc.* *p*

Cl. *cresc.* *p*

Sax. *cresc.* *p*

Tpta. *cresc.* *p*

Tmpa. *cresc.*

Tbn. *cresc.*

T. *cresc.* *p*
 be - lla rei - na del mar. La es - tu - dian - ti - na a tu bal - cón vie - ne o - fre - cer - te

Vln. A *cresc.* *p*

Vln. B *cresc.* *p*

Vln. II *cresc.* *p*

Vc. arco *cresc.* *pizz.* *p*

Cb. *cresc.* *p*

61

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

T.

T.

Bar.

B.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

ge - ra, sin des-can - sar, bo - ga, tú e - res la es - tre - lla más pu - ra y be - lla rei - na del
 bo - ga, bo - ga, sin des-can - sar, tú e - res la es - tre - lla más pu - ra y be - lla rei - na, sí, del
 bo - ga, bo - ga, sin des-can - sar, tú e - res la es - tre - lla más pu - ra y be - lla rei - na, sí, del
 sin des - can - sar, tú e - res la es - tre - lla más pu - ra y be - lla rei - na, sí, del

71

Fl. *f* *3* *rall.*

Ob. *f* *3*

Cl. *a 2* *f* *3*

Sax. *f*

Tpta. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. *f*

T. *f*
Tú e - res la na - ve, lu - ce - ro mí - o, tú se - rás nues - tro ti - món. ¡Ah!

T. *f*
Tú e - res la na - ve, tú se - rás nues - tro ti - món. ¡Ah!

Bar. *f*
Tú e - res la na - ve, tú se - rás nues - tro ti - món. ¡Ah!

B. *f*
Tú e - res la na - ve, tú se - rás nues - tro ti - món. ¡Ah!

Vln. A *f*

Vln. B *f*

Vln. II *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

76 *A tempo*

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

T.

T.

Bar.

B.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

Bo - ga, bar - qui - lla mí - a, co - rre li - ge - ra, sin des - can - sar,

Bo - ga, bar - qui - lla, co - rre li - ge - ra, bo - ga, bo - ga, sin des - can - sar,

Bo - ga, bar - qui - lla, co - rre li - ge - ra, bo - ga, bo - ga, sin des - can - sar,

Bo - ga, bar - qui - lla, co - rre li - ge - ra, sin des - can - sar,

80

Fl. *p dim.*

Ob. *p dim.*

Cl. *p dim.*

Sax. *p dim.*

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

T. *p dim.*
bo - ga, tú e - res la es - tre - lla más pu - ra y be - lla rei - na del mar. Bo - ga, bar -

T. *p dim.*
tú e - res la es - tre - lla más pu - ra y be - lla rei - na, sí, del mar. Bo - ga,

Bar. *p dim.*
tú e - res la es - tre - lla más pu - ra y be - lla rei - na, sí, del mar. Bo - ga,

B. *p dim.*
tú e - res la es - tre - lla más pu - ra y be - lla rei - na, sí, del mar. Bo -

Vln. A *p dim.*

Vln. B *p dim.*

Vln. II *p dim.*

Vc. *p dim.*

Cb.

84

Fl. *cediendo* *rit.* *8va* *f*

Ob. *cediendo* *f*

Cl. *cediendo* *f*

Sax. *cediendo* *tr* *f*

Tpta. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. *f*

T. *cediendo* *f*
 qui - lla, sin des - can - sar, cru - zan - do el mar, el mar.

T. *cediendo* *f*
 bo - ga, sin ce - sar, cru - zan - do el mar, el mar.

Bar. *cediendo* *f*
 bo - ga, sin ce - sar, cru - zan - do el mar, el mar.

B. *cediendo* *f*
 ga, cru - - zan - do el mar, el mar.

Vln. A *cediendo* *f*

Vln. B *cediendo* *f*

Vln. II *cediendo* *f*

Vc. *cediendo* *f*

Cb. *p dim.* *cediendo* *f*

N.º 6 - Barcarola

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Moderato

Musical score for the first system of 'Barcarola'. It features three staves: Mandolina 1ª, Mandolina 2ª, and Guitarra. The time signature is 6/8. The Mandolina 1ª part starts with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with slurs. The Mandolina 2ª part also starts with a forte (*f*) dynamic and provides harmonic accompaniment. The Guitarra part starts with a forte (*f*) dynamic and features a bass line with chords and single notes.

Musical score for the second system of 'Barcarola'. It features three staves: Mn. (Mandolina), Mn. (Mandolina), and Gt. (Guitarra). The time signature is 6/8. The first Mn. staff starts with a triplet of eighth notes, followed by a ritardando (*rit.*) section and then returns to the original tempo (*A tempo*). The dynamics are marked *p* (piano). The second Mn. staff provides harmonic accompaniment. The Gt. staff provides a bass line with chords and single notes.

6 *p*

T. Solo
8 Ni - ña j - de - al, dul-ce an-ge - li - cal, lin - da flor de a -

Mn.

Mn.

Gt.

9

T. Solo
8 bril, sal al bal - cón, be - lla *cresc.*

Mn. *cresc.*

Mn. *cresc.*

Gt. *cresc.*

12

T. Solo

ro - sa del ri - co pen - sil.

Mn.

Mn.

Gt.

14

T. Solo

p

El es - tu - dian - te ga - lan - te y ju - glar

Mn.

p

Mn.

p

Gt.

p

16

T. Solo

sus tor - vas de a - mor vie - ne hoy a can - tar.

18

T. Solo

Tus lin - dos o - jos ha - brán de i - lu - mi - nar

20 **rit.**

T. Solo
8
nues - tro ca - mi - no de a - zar.

Mn.

Mn.

Gt.

23 **rit.**

T. Solo
8

Mn.
dim.

Mn.
dim.

Gt.
dim.

A tempo
f

26

T. 1°
8
Ni - ña i - de - al, dul-ce an-ge - li - cal, lin - da flor de a -

T. 2°
8
Ni - ña i - de - al, an - ge - li - cal, lin - da flor de a -

Bar.
8
Ni - ña i - de - al, an - ge - li - cal, lin - da flor de a -

B.
8
Ni - ña i - de - al, an - ge - li - cal, lin - da flor de a -

Mn.
f

Mn.
f

Gt.
f

29

T. 1º
bril, sal al bal - cón y ven es - cu -

T. 2º
bril, sal al bal - cón, ven es - cu - char

Bar.
bril, sal al bal - cón, ven es - cu - char

B.
bril, sal al bal - cón, ven es - cu - char

Mn.

Mn.

Gt.

32

rit. **A tempo**

T. 1° char la tier - na can - ción.

T. 2° la tier - na can - ción.

Bar. la tier - na can - ción.

B. la tier - na can - ción.

Mn.

Mn.

Gt. *p*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 32 and 33. It consists of six staves. The first four staves are for vocal parts: T. 1° (Tenor 1), T. 2° (Tenor 2), Bar. (Baritone), and B. (Bass). The lyrics for T. 1° are 'char la tier - na can - ción.'; for T. 2°, Bar., and B., the lyrics are 'la tier - na can - ción.'. The fifth and sixth staves are for piano accompaniment: Mn. (Mandolin) and Gt. (Guitar). The guitar part begins with a piano dynamic 'p'. The tempo is marked 'rit.' (ritardando) for measure 32 and 'A tempo' for measure 33. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 32 ends with a double bar line, and measure 33 begins with a new key signature of two sharps (F#, C#).

34

T. Solo *p*

Bo - ga, bar-qui-lla mí - a, co-rre li - ge - ra, sin des-can - sar,

Mn. *p*

Mn. *p*

Gt.

38

T. Solo *cresc.*

bo - ga, tú e - res la es - tre - lla más pu - ra y be - lla rei - na del

Mn. *cresc.*

Mn. *cresc.*

Gt. *cresc.*

41

T. Solo

8

mar. *p* La es - tu - dian - ti - na a tu bal - cón

Mn.

p

Mn.

p

Gt.

p

44

T. Solo

8

vie - ne o - fre - cer - te el co - ra - zón. *f* Tú e - res la na - ve,

Mn.

f

Mn.

f

Gt.

f

47

T. Solo

8

lu - ce - ro mí - o, tú se - rás nues - tro ti - món. ¡Ah!

Mn.

Mn.

Gt.

50

T. Solo

8

rall. *A tempo*
p

Bo - ga, bar - qui - lla mí - a, co - rre li -

Mn.

Mn.

Gt.

p

p

53

T. Solo

ge - ra, sin des - can - sar, bo - ga, tú e - res la es -

Mn.

Mn.

Gt.

56

T. Solo

tre - lla más pu - ra y be - lla rei - na del mar.

Mn.

Mn.

Gt.

59 *ff*

T. 1°
8 Bo - ga, bar-qui-lla mí - a, co-rre li - ge - ra, sin des-can - sar,

T. 2°
8 Bo-ga, bar - qui - lla, co-rre li - ge - ra, bo - ga, bo - ga, sin des-can-sar,

Bar.
ff Bo-ga, bar - qui - lla, co-rre li - ge - ra, bo - ga, bo - ga, sin des-can-sar,

B.
ff Bo-ga, bar - qui - lla, co-rre li - ge - ra, sin des - can - sar,

Mn.
ff

Mn.
ff

Gt.
ff

63

T. 1º
bo - ga, tú e-res la es - tre - lla más pu-ra y be - lla rei - na del mar.

T. 2º
tú e-res la es - tre - lla más pu-ra y be - lla rei - na, sí, del mar.

Bar.
tú e-res la es - tre - lla más pu-ra y be - lla rei - na, sí, del mar.

B.
tú e-res la es - tre - lla más pu-ra y be - lla rei - na, sí, del mar.

Mn.
Mn.
Gt.

67

p

T. 1º

La es-tu-dian-ti - na a tu bal-cón vie-ne o-fre - cer - te el co - ra - zón.

p

T. 2º

La es-tu-dian - ti - na a tu bal - cón te o-fre - ce el co - ra - zón.

p

Bar.

La es-tu-dian-ti - na a tu bal-cón vie-ne o-fre - cer - te el co - ra - zón.

p

B.

La es - tu - dian - ti - na a tu bal - cón te o-fre - ce el co - ra - zón.

p

Mn.

p

p

Mn.

p

p

Gt.

p

71 *f*

T. 1º

Tú e-res la na - ve, lu - ce - ro mí - o, tú se - rás nues-tro ti - món. ¡Ah!

T. 2º

f

Tú e-res la na - ve, tú se - rás nues-tro ti - món.

Bar.

f

Tú e-res la na - ve, tú se - rás nues-tro ti - món.

B.

f

Tú e-res la na - ve, tú se - rás nues-tro ti - món.

Mn.

f

Mn.

f

Gt.

f

75 **rall.** **A tempo**

T. 1º Bo - ga, bar-qui - lla mí - a, co - rre li - ge - ra, sin des-can -

T. 2º ¡Ah! Bo - ga, bar - qui - lla, co - rre li - ge - ra, bo - ga, bo - ga,

Bar. ¡Ah! Bo - ga, bar - qui - lla, co - rre li - ge - ra, bo - ga, bo - ga,

B. ¡Ah! Bo - ga, bar - qui - lla, co - rre li - ge - ra, sin des - can -

Mn.

Mn.

Gt.

79

T. 1º
8 sar, bo - ga, tú e-res la es - tre - lla más pu-ra y be - lla rei - na del

T. 2º
8 sin des-can-sar, tú e-res la es - tre - lla más pu-ra y be - lla rei - na, sí, del

Bar.
sin des-can-sar, tú e-res la es - tre - lla más pu-ra y be - lla rei - na, sí, del

B.
sar, tú e-res la es - tre - lla más pu-ra y be - lla rei - na, sí, del

Mn.
3

Mn.

Gt.

83

T. 1° *p dim.* **rit.**
 mar. Bo - ga, bar - qui - lla, sin des - can - sar, cru - zan - do el *cediendo*

T. 2° *p dim.* *cediendo*
 mar. Bo - ga, bo - ga, sin ce - sar, cru - zan - do el

Bar. *p dim.* *cediendo*
 mar. Bo - ga, bo - ga, sin ce - sar, cru - zan - do el

B. *p dim.* *cediendo*
 mar. Bo - ga, cru - zan - do el

Mn. *p dim.* *cediendo*

Mn. *p dim.* *cediendo*

Gt. *p dim.* *cediendo*

86

T. 1°
8 mar, el mar.

T. 2°
8 mar, el mar.

Bar.
mar, el mar.

B.
mar, el mar.

Mn.
f

Mn.
f

Gt.
f

Pasa la tuna

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

8^{va}

Flauta
f

Mandolina 1^a
f

Mandolina 2^a
f

Guitarra
f

Detailed description: This system contains the first four staves of the score. The Flauta part starts with a dynamic marking of *f* and a first-octave (8^{va}) instruction. The Mandolina 1^a and Mandolina 2^a parts also begin with *f*. The Mandolina 2^a and Guitarra parts feature a rhythmic accompaniment of chords in a 2/4 time signature.

5

Fl.
(8)

Mn.

Mn.

Gt.

tr

Detailed description: This system contains the next four staves. The Fl. part begins with a measure rest, followed by a melodic line with a trill (*tr*) in the final measure. The Mandolina 1^a and Mandolina 2^a parts continue with their respective parts. The Guitarra part continues with its chordal accompaniment. A measure rest is indicated at the beginning of the Fl. staff.

11

Fl.

Mn.

Mn.

Gt.

tr

17

Fl.

Mn.

Mn.

Gt.

tr

23

Fl.

Mn.

Mn.

Gt.

tr

29 *8va*

Fl.
Mn.
Mn.
Gt.

34 *tr* *tr* *8va*

Fl.
Mn.
Mn.
Gt.

39 (8)

Fl.
Mn.
Mn.
Gt.

44 (2ª vez *ff*)

Fl. *pp* 3

Mn. *pp* 3

Mn. *pp*

Gt. *pp*

48

Fl. *tr* 3

Mn. 3

Mn.

Gt.

52

Fl. *tr* 3

Mn. 3

Mn.

Gt.

56

Fl. *tr*

Mn. 3

Mn. 3

Gt.

60

Fl. 3

Mn. 3

Mn.

Gt.

64

Fl. *tr*

Mn. 3

Mn.

Gt.

68

Fl.

Mn.

Mn.

Gt.

72

Fl.

Mn.

Mn.

Gt.

76

Fl.

Mn.

Mn.

Gt.

N.º 7 - Coplas de Faneco

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto
8^{va}
ff

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flauta**: Treble clef, 3/8 time, *ff*. Starts with a melodic line.
- Clarinetes en Sib**: Treble clef, 3/8 time, *ff*. Features triplet patterns with an 'a 2' marking.
- Saxofón tenor**: Treble clef, 3/8 time, *ff*. Features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Trompas en Sib**: Treble clef, 3/8 time, *ff*. Features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Trombones**: Bass clef, 3/8 time, *ff*. Features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Timbales**: Bass clef, 3/8 time, *ff*. Features a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings.
- Caja**: Treble clef, 3/8 time, *ff*. Features a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings.
- Platos Bombo**: Treble clef, 3/8 time, *ff*. Features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Violín I A**: Treble clef, 3/8 time, *ff*. Features a melodic line.
- Violín I B**: Treble clef, 3/8 time, *ff*. Features a melodic line.
- Violín II**: Treble clef, 3/8 time, *ff*. Features a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings.
- Violonchelo**: Bass clef, 3/8 time, *ff*. Features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Contrabajo**: Bass clef, 3/8 time, *ff*. Features a rhythmic pattern of eighth notes.

7

Fl.

Cl.

Sax.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl.
B.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score: This page contains a full orchestral score for measures 7 through 13. The score is written for a variety of instruments. The Flute (Fl.) part features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Clarinet (Cl.) part has a triplet of eighth notes in measures 8, 9, and 10. The Saxophone (Sax.) part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Percussion (Tmpa.) part consists of a steady eighth-note accompaniment. The Trombone (Tbn.) part has a simple harmonic accompaniment. The Trumpet (Tb.) part features a triplet of eighth notes in measures 8, 9, and 10. The Cello (Cj.) part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano (Pl. B.) part has a simple harmonic accompaniment. The Violin A (Vln. A) part features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Violin B (Vln. B) part has a simple harmonic accompaniment. The Violin II (Vln. II) part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola (Vc.) part has a simple harmonic accompaniment. The Double Bass (Cb.) part has a simple harmonic accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is written in a standard musical notation style with a grand staff for each instrument.

20

Fl.

Cl.

Sax.

Tb.

Cj.

Pl.
B.

F.

Faneco (casi recitado)
p

O de - mo sei - ca vos xun - ta i a min dá - me que pen - sar; en fa - to an - dan as
 Non fi - e - des das ra - pa - zas que ri - en sen ton nin son, can - to más le - das se -
 A - que - la que bai-xa os o - llos e ver - go - ño - sa so - rri, e - sa si qu'è la - gar -

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

26

Fl.

Cl.

Sax.

F.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

bru - xas e fan ó de - mo pe - nar. E fan ó de - mo pe - nar, e fan ó de - mo pe -
 me - llan te - ñien pi - or in - ten - ción. A mo - za que bai - la er - guei - ta e mo - ve ben os ca -
 tei - ra an - que pa - re - za in - fe - liz. Que - ro mi - llor que me mor - da un ti - bu - rón que un - ha

32

Fl.

Cl.

Sax.

F.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

nar, o de - mo sei - ca vos xun - ta í a min dá - me que pen - sar.
 drís, fu - xe d'e - la cal do de - mo se que - res en paz vi - vir.
 mo - za, pois a - quel mor - de a car - ne e is - ta o cu - ra - zón es - tro - - za.

37

Fl. *f* 8^{va}

Cl. *f* 3

Sax. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. *f*

Tb. *f* 3

Cj. *f* 3

Pl. B. *f*

Cr. *f*
 Mujeres
 Coi - da o que fa - las, ve - llo ru - ín, ti e - res o de - mo fu - xe d'a -
 Coi - da o que fa - las, ve - llo ru - ín, ti e - res o de - mo fu - xe d'a -

Vln. A *f*

Vln. B *f*

Vln. II *f* 3

Vc. *f*

Cb. *f*

44

Fl.

Cl.

Sax.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl.
B.

Cr.
qui. Fu - xe d'a - qui, fu - xe d'a - qui, coi - da o - que fa - las,
qui. Fu - xe d'a - qui, fu - xe d'a - qui, coi - da o que fa - las,

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

51

(tr) ~~~~~

1. 2.

Fl.

Cl.

Sax.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl. B.

Cr.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

ve - llo ru - in.

in.

ve - llo ru - in.

in.

N.º 8 - Balada de tenor

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento

The score is for a tenor ballad in 6/8 time, marked *Lento*. It features a woodwind section with Flauta, Clarinetes en Sib, and Saxofón tenor; a brass section with Trompas en Mi♭ and Trombones; a string section with Violín I A, Violín I B, Violín II, Violonchelo, and Contrabajo; and a keyboard part for Manuel. The Flauta and Violín I parts play a melodic line with a dynamic marking of *p*. The Clarinetes and Saxofón tenor provide harmonic support. The Trompas and Trombones play a steady accompaniment. The Manuel part is silent throughout the piece.

13

Fl.

Cl.

Sax.

Tmpa.

Tbn.

Mn.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

en - co - bri - ron de no - xo mi - ñal - ma e qui - xen ma - tar.
no - sas ial - mas pra sem - pre xun - ti - ñas e le - das i - rán,

To - do mou - ro, tris - tei - ro al - dra - na - ve - gan - do cos ven - tos da

p cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

19

Fl. *cresc.* *f*

Cl. *f*

Sax. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. *f*

Mn. *f*

Vln. A *f*

Vln. B *f*

Vln. II *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

xan - te, e de loi - to o mar, xa non soa - ba pra min, coi - ta - di - ño! seu le - do can - tar.
 vi - da na cra - ra ma - ñán, dun a - mor sen in - ver - no nin noi - te no sol ma - ri - ñán.

25

Fl. *p* *rall.* *A tempo* 1. *f* 2. *f*

Cl. *p* *rall.* *A tempo* 1. *f* 2. *f*

Sax. *p* *rall.* *A tempo* 1. *f* 2. *f*

Tmpa. *p* *rall.* *A tempo* 1. *f* 2. *f*

Tbn. *p* *rall.* *A tempo* 1. *f* 2. *f*

Mn. *p* *rall.* *A tempo* 1. *f* 2. *f*

Vln. A *p* *rall.* *A tempo* 1. *f* 2. *f*

Vln. B *p* *rall.* *A tempo* 1. *f* 2. *f*

Vln. II *p* *rall.* *A tempo* 1. *f* 2. *f*

Vc. *p* *rall.* *A tempo* 1. *f* 2. *f*

Cb. *p* *rall.* *A tempo* 1. *f* 2. *f*

N.º 9 - Quixen morrer!

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

The musical score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta:** Treble clef, 3/4 time. Starts with a forte (*f*) dynamic, marked *Lento*. It features a melodic line with a *8va* (octave) marking and an *accel.* (accelerando) section. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) and a *dim.* (diminuendo) dynamic.
- Clarinetes en Sib:** Treble clef, 3/4 time. Starts with a forte (*f*) dynamic. It plays a rhythmic accompaniment with a *dim.* dynamic at the end.
- Saxofón tenor:** Treble clef, 3/4 time. Starts with a forte (*f*) dynamic. It plays a rhythmic accompaniment with a *dim.* dynamic at the end.
- Trompeta en Sib:** Treble clef, 3/4 time. Starts with a forte (*f*) dynamic. It plays a rhythmic accompaniment with a *dim.* dynamic at the end.
- Trompas en Mi♭:** Treble clef, 3/4 time. Starts with a forte (*f*) dynamic. It plays a sustained harmonic accompaniment with a *dim.* dynamic at the end.
- Trombones:** Bass clef, 3/4 time. Starts with a forte (*f*) dynamic. It plays a sustained harmonic accompaniment with a *dim.* dynamic at the end.
- Timbales:** Bass clef, 3/4 time. Starts with a forte (*f*) dynamic. It plays a rhythmic accompaniment with a *dim.* dynamic at the end.
- Caja:** Percussion, 3/4 time. Starts with a forte (*f*) dynamic. It plays a rhythmic accompaniment.
- Platos Bombo:** Percussion, 3/4 time. Starts with a forte (*f*) dynamic. It plays a rhythmic accompaniment.
- Violín I A:** Treble clef, 3/4 time. Starts with a forte (*f*) dynamic, marked *Lento*. It features a melodic line with a *8va* marking and an *accel.* section. The piece concludes with a *dim.* dynamic.
- Violín I B:** Treble clef, 3/4 time. Starts with a forte (*f*) dynamic. It plays a rhythmic accompaniment with a *dim.* dynamic at the end.
- Violín II:** Treble clef, 3/4 time. Starts with a forte (*f*) dynamic. It plays a rhythmic accompaniment with *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) markings. The piece concludes with a *dim.* dynamic.
- Violonchelo:** Bass clef, 3/4 time. Starts with a forte (*f*) dynamic. It plays a rhythmic accompaniment with *pizz.* and *arco* markings. The piece concludes with a *dim.* dynamic.
- Contrabajo:** Bass clef, 3/4 time. Starts with a forte (*f*) dynamic. It plays a rhythmic accompaniment with *pizz.* and *arco* markings. The piece concludes with a *dim.* dynamic.

5

Fl. *f* *p* *f* *p*

Cl. *f* *p* *f* *p*

Sax. *f* *p* *f* *p*

Tpta. *f* *p* *f*

Tmpa. *f* *p* *f*

Tbn. *f* *p* *f*

Tb. *f* *p* *f*

Cj. *f* *p* *f*

Pl. B. *f* *p* *f*

Mrp. *f* *p* *f* *p*

Qui - xen mo - rrer, a vi - da e - ra un tor - men - to! Qui - xen dor - mir o so - no de - rra

Vln. A *f* *p* *f* *p*

Vln. B *f* *p* *f* *p*

Vln. II *f* *p* *f* *p*

Vc. *f* *p* *f* *p*

Cb. *f* *p* *f*

accl. A tempo

pizz. arco

10

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl.
B.

Mrp.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

accel.

A tempo

a 2

p

p

p

p

p

arco

arco

arco

arco

p

dei - ro á som-bra do al-ci-pes - to me - do - ñen - to, nun re - can - to do tris - te ci-men-

8^{va} accel. A tempo

Fl. *p* *f* 3

Cl. *f* *p* *f* 3

Sax. *p* *f*

Tpta. *p* *f*

Tmpa. *p* *f*

Tbn. *p* *f*

Tb. *f* *p* *f*

Cj. *f* *p* *f*

Pl. B. *f* *p* *f*

Mrp. *p* *f*

Vln. A *pizz.* *arco* *p* *f* 8^{va}

Vln. B *pizz.* *arco* *p* *f*

Vln. II *pizz.* *arco* *p* *f*

Vc. *pizz.* *arco* *p* *f*

Cb. *pizz.* *arco* *p* *f*

Vocal: rter na-quel fe-bril en - so - no, bai-xo a fria-xe da pe-dra que o cor-po en-cu - bri - ra, e ten - do por

25

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Pl.
B.

Mrp.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

p

dim.

p dolce

pizz.

arco

meus con-fi-den - tes ra - io - las da lú - a dun - ha lon - ga noi - te. Un

35

Fl. *3* *dim.* *3* *p* *3* *8va*

Cl. *3* *dim.* *3* *3* *p* *a 2* *3*

Sax. *3* *dim.* *3* *3* *p*

Tpta. *3* *dim.* *p*

Mrp. *3* *3* *dim.* *3* *3* *p*
 ro - so vol-tou-me pr'a vi - da, lu - ciu na fro - ce - la. Mi - ña dor - na, fei - tu - ca e bo -

Vln. A *3* *dim.* *3* *p* *3* *3* *3*

Vln. B *3* *dim.* *3* *p* *pizz.* *3*

Vln. II *3* *dim.* *p* *pizz.*

Vc. *3* *3* *dim.* *3* *3* *p*

Cb. *dim.* *p* *pizz.*

45

Fl. *ff* *accel.* *A tempo* *p*

Cl. *ff* *a 2*

Sax. *ff* *p*

Tpta. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. *ff*

Tb. *ff*

Cj. *ff*

Pl. B. *ff*

Mrp. *ff* *p*

so - ño, pri - mei - ro os ma - res da mor - te, des -

Vln. A *ff* *p*

Vln. B *ff* *pizz.* *p*

Vln. II *ff* *pizz.* *p*

Vc. *ff* *pizz.* *p*

Cb. *ff* *pizz.* *p*

54

Fl. *dim.* *rall.* *dim.*

Cl. *dim.* *dim.*

Sax. *dim.* *dim.* *dim.*

Tpta. *dim.* *dim.*

Tmpa. *dim.* *dim.*

Tbn. *dim.* *dim.*

Pl. B.

Vln. A *dim.* *dim.*

Vln. B *dim.* *dim.*

Vln. II *dim.* *dim.*

Vc. *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *dim.*

Cb. *dim.* *pizz.* *arco* *dim.*

59

Allegretto

rall.

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Mrp.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

p

a 2

1^a y 2^a

Ni - sa vi - da, a - que - la vi - da, qui - xen a mor - te a - gar - dar,

65

A tempo *8^{va}* rall.

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Mrp.

que vi - ñe - ra com - pa - si - va mi - ña pe - na a con - so - ar.

Vln. A *8^{va}*

Vln. B *8^{va}*

Vln. II

Vc.

Cb.

70

Fl. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Sax. *cresc.*

Tpta.

Tmpa. *cresc.*

Tbn. *cresc.*

Mrp. *cresc.*
Máis por fin, Dios sea lou - va - do, vol - ve o co - ra - zón don - cel,

Vln. A *cresc.*

Vln. B *cresc.*

Vln. II *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

8

rall.

75

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Mrp.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

rall.

8^{va}

pa - ra ser pra sem - pre a - ma - da nos bra - zos do meu Ma -

80 (8^{va})
Fl. *ff* *accel.* 8^{va}

Cl. *ff* a 2

Sax. *ff*

Tpta. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. *ff* 1^o y 2^o

Tb. *ff*

Cj. *ff*

Pl. B. *ff*

Mrp. *nuel.*

Vln. A *ff*

Vln. B *ff*

Vln. II *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

N.º 10 - Canción de Corisco

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento

The score is for a piece in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Lento'. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta:** Melodic line with trills and a first ending.
- Oboe:** Melodic line with trills.
- Clarinetes en Si^b:** Melodic line with trills and a first ending.
- Saxofón tenor:** Melodic line with trills.
- Trompetas en Si^b:** Harmonic accompaniment.
- Trompas en Mi^b:** Harmonic accompaniment.
- Trombones:** Harmonic accompaniment.
- Corisco:** Bass line with lyrics:
 Can - do mo - zo, le - va - ba no pei - to un - ha sin - xe - la e for - te j - lu -
 pen - so nos a - nos fu - xi - dos que de - ron vi - da a mi - ña pa -
- Violín I Ay B:** Melodic line with trills.
- Violín II:** Harmonic accompaniment.
- Violonchelo:** Harmonic accompaniment.
- Contrabajo:** Harmonic accompaniment.

Dynamic markings include *p* (piano) and *tr* (trill). A first ending is marked with *1º*.

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Cco.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

7

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

sión, pe - ro o día - ño que non ten des - can - so fè - riu - m'a ial - ma cun - ha trei - ción.
 sión, hai re - cor - dos de se - res que - ri - dos que me o - fre - ce - ron seu co - ra - zón.

14

Fl. *p* *tr* *tr* *cresc.* *rit.* *dim.*

Ob. *p* *cresc.* *dim.*

Cl. *p* *cresc.* *dim.*

Sax. *p* *cresc.* *dim.*

Tpta. *p* *cresc.* *1^a* *dim.*

Tmpa. *p* *cresc.* *dim.*

Tbn. *p* *cresc.* *dim.*

Cco. *p* *cresc.* *dim.*

Can - to foi meu de - lor non o poi-do ol - vi - dar con a - qui - la fal - si - a coi-dei to - le - ar.
 Can - do pa - sa - ba eu nai - de po - dia chis - tar pois e - ra o máis ga - rri - do de to - d'o lu - gar.

Vln. I *p* *cresc.* *dim.*

Vln. II *p* *cresc.* *dim.*

Vc. *p* *cresc.* *dim.*

Cb. *p* *cresc.* *dim.*

21 *A tempo*

Fl. *p* *f* *tr* *loco*

Ob. *f*

Cl. *p* *f*

Sax. *p*

Tpta. *f*

Tmpa.

Tbn.

Cco. *p* *f*

Mais a - go - ra, cur - ti - do d'es - pan - tos, non máis que - bran - tos vol - ve - rei ter, por - que a -
 Non me man - can es - pi - ñas de fro - res pois criei-me for - te no mar de Con, fun ca -

Vln. I *p* *f* *tr*

Vln. II *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

27

rit. A tempo rit. Casi Allegretto

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Cco.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

f *mf*

go-ra-que-la mou-ra sor - te tro - cou-se en for-te e bo - a mu - ller.
 zu - rro, ca - zu - rro en a - mo - res, i ago - ra ma - du - ro son ho - me bon. Os a -

34

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Cco.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

mf

mo - res qu'aho-ra te - ño son de bo - a lei, moi con - ten - to e sa - tis - fei - to sem-pre vi - vi - rei,

41

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Sax. *p*

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Cco. *p*
por - que a vi - da du - ra pou - co ¡hai qu'a-pro-vei - tar, pan - za che - a, ve - ñan tra - gos que vou-me ca -

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

55

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Cco.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

la la la la la. Por - que a vi - da du - ra pou - co ¡hai qu'a-pro-vei - tar, pan - za

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

N.º 11 - Dúo y coro final

Letra: E. Zas, R. Otero Pedrayo

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Tempo de Alborada

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It begins with a 2/4 time signature and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Tempo de Alborada'. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting in the third measure with a forte (*f*) dynamic.
- Clarinetes en Sib:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting in the third measure with a forte (*f*) dynamic, marked 'a 2'.
- Saxofón tenor:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes from the first measure, marked *f*.
- Timbales:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes from the first measure, marked *f*.
- Caja:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes from the first measure, marked *f*.
- Platos Bombo:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes from the first measure, marked *f*.
- Violín I A and Violín I B:** Start with rests, then play a melodic line starting in the third measure with a forte (*f*) dynamic.
- Violín II:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes from the first measure, marked *f*.
- Violonchelo and Contrabajo:** Play a rhythmic accompaniment of eighth notes from the first measure, marked *f*.

14

Fl. *cresc.* *p* *tr* *tr*

Cl. *cresc.* *p* *tr* *tr*

Sax. *cresc.* *p*

Tpta. *cresc.*

Tmpa. *cresc.*

Tbn. *cresc.*

Tb. *cresc.* *p*

Cj. *cresc.* *p*

Pl. *cresc.* *p*

B. *cresc.* *p*

Vln. A *cresc.* *p* *tr* *tr*

Vln. B *cresc.* *p* *tr* *tr*

Vln. II *cresc.* *p*

Ve. *cresc.* *p*

Cb. *cresc.* *p*

21

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl.
B.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

tr

p

p

p

Detailed description: This page of a musical score, numbered 21, features a full orchestral arrangement. The woodwind section includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpta.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tb.). The brass section includes Cornet (Cj.), Trumpet (Pl. B.), and Trombone (Tbn.). The string section includes Violin I (Vln. A), Violin II (Vln. B), Violin III (Vln. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, often with trills (tr) and slurs. The brass instruments play a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (p) for the Trombone and Trombone parts. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple staves for different instruments.

35

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl. B.

Mn.

que a - sa - llo - sa e ru - li - ña o a - don - dar da i - lu - sión.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

42

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl.
B.

Mn.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

E si to - do é ri - so - ño o qués - tá ó no - so re - dor,

Detailed description: This page contains a musical score for measures 42 through 47. The score is written for a full symphony orchestra and a vocal soloist. The instruments are arranged in the following order from top to bottom: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpta.), Timpani (Tmpa.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tb.), Cornet (Cj.), Percussion (Pl. B.), Mellophone (Mn.), Violin I (Vln. A), Violin II (Vln. B), Violin III (Vln. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal soloist part includes the lyrics: "E si to - do é ri - so - ño o qués - tá ó no - so re - dor,". The score features various musical notations, including rests, trills (tr), and slurs. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support.

49

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl. B.

Mn.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

tr

cresc.

tr

cresc.

cresc.

1º y 2º

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

8

ha de ser un do-ce so-no no-sa fer-ven-te pa-sión.

tr

cresc.

tr

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

56

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl. B.

Mrp.

Mn.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

Mariposa
p
 So-bre a som-bra do pa-sa-do qui-xe-ra un ve-lo in-ter-por,

1ª y 2ª

70

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl.
B.

Mrp.

Ant.
Antona *p*
Ta - mén so - mos nós fe - li - ces to - do é fes - ta ó re - de - dor;

Cco.
Corisco *p*
Ta - mén so - mos nós fe - li - ces to - do é fes - ta ó re - de - dor;

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

8^{va}

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl.
B.

Ant.

Cco.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

vi - va vi - da, mo - rrá mor - te, pois hai fol - gos pra es - te a - mor.

vi - va vi - da, mo - rrá mor - te, pois hai fol - gos pra es - te a - mor.

84

Fl. *rall.* *dim.* *Menos* *p*

Cl. *dim.* *p*

Sax. *dim.* *p*

Tpta. *dim.*

Tmpa. *dim.*

Tbn. *dim.*

Tb. *dim.*

Pl. B. *dim.*

S. *Solo, dentro* *p*
 Ho-xe hai fes - ta na ri - bei - ra, ho-xe hai

Vln. A *dim.* *p*

Vln. B *dim.* *p*

Vln. II *dim.* *p*

Vc. *dim.* *p*

Cb. *dim.* *p*

91

Fl. *cresc.* *cresc.*

Cl. *cresc.* *cresc.*

Sax. *cresc.* *cresc.*

Tpta. *p cresc.* *cresc.*

Tmpa. *p cresc.* *cresc.*

Tbn. *p cresc.* *1º y 2º cresc.*

S. fes - ta no lu - gar, que far - tu - ra, que a - le - grí - a, can - ta vi - da nos dá o mar.

Vln. A *cresc.* *pizz.* *arco cresc.*

Vln. B *cresc.* *pizz.* *arco cresc.*

Vln. II *cresc.* *pizz.* *arco cresc.*

Vc. *cresc.* *cresc.*

Cb. *cresc.* *cresc.*

112

Cl. *p*

Sax. *p*

Tenores *p*

T. *p*
 Os ma - ri - ñans da Ri - bei - ra non lle te - ñen me - do ao mar, can - do bo - gan as trai - nei - ras, co ai -

Vln. A *p*

Vln. B *p*

Vln. II *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

118

Fl. *p* *cresc.*

Cl. *p* *cresc.*

Sax. *p* *cresc.*

S. *p* *cresc.*
 Coro
 No em - par - de - cer do se - rán,

T. *p* *cresc.*
 re do seu can - tar. So - bre as au - gas voa li - xei - ra no em - par - de - cer do se - rán,

Bar. *p* *cresc.*
 No em - par - de - cer do se - rán,

B. *p* *cresc.*
 No em - par - de - cer do se - rán,

Vln. A *cresc.*

Vln. B *cresc.*

Vln. II *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

124

rall. Tempo de Alborada

Fl. *f* *mf* *tr*

Cl. *f* *mf* *a 2 tr* *tr*

Sax. *f* *mf*

Tpta. *f* *mf*

Tmpa. *f* *mf*

Tbn. *f* *mf*

Tb. *mf*

Cj. *mf*

Pl. B. *mf*

S. *f*

T. *f*

Bar. *f*

B. *f*

Vln. A *f* *mf* *tr*

Vln. B *f* *mf* *tr*

Vln. II *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

Cb. *f* *mf*

e cos tres ri-zos da ve-la é un pra-cer na-ve-gar.

e cos tres ri-zos da ve-la é un pra-cer na-ve-gar.

e cos tres ri-zos da ve-la é un pra-cer na-ve-gar.

e cos tres ri-zos da ve-la é un pra-cer na-ve-gar.

131

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl. B.

Mrip. *Maripépa* *mf*

Mn. *Manuel* *mf*

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

tr

cresc.

Ho - x'em - pe - z'a no - sa vi - da, a - ca - bou no - so do - lor,

Ho - x'em - pe - z'a no - sa vi - da, a - ca - bou no - so do - lor,

138

Fl.

Cl.

Sax.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl.
B.

Mpr.

Mn.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

1° y 2°

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

un des - can - so'o no - so cor - po i a - le - gri - a ao cu - ra - zón.

un des - can - so'o no - so cor - po i a - le - gri - a ao cu - ra - zón.

145

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl. B.

Mrp.

Mn.

S.

T.

Bar.

B.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

mf

tr

Ho-xe em pe-zan a súa vi-da, a-ca-ba-ron seu de-lor,

Ho-xe em pe-zan a súa vi-da, a-ca-ba-ron seu de-lor,

Ho-xe em pe-zan a súa vi-da, a-ca-ba-ron seu de-lor,

Ho-xe em pe-zan a súa vi-da, a-ca-ba-ron seu de-lor,

166

Fl. *f* *cresc.* *f* *p*

Cl. *f* *cresc.* *f* *p*

Sax. *f* *sfz cresc.* *f* *p*

Tpta. *f* *sfz cresc.* *f*

Tmpa. *f* *sfz cresc.* *f*

Tbn. *f* *sfz cresc.* *f*

Tb. *sfz cresc.* *f*

Cj. *sfz cresc.* *f*

Pl. B. *sfz* *f*

Mrp. *p*
 Maripepa
 Sem-pre pra ti, sem-pre pra

Mn. *p*
 Manuel
 Sem-pre pra min, sem-pre pra

Vln. A *f* *cresc.* *f* *p*

Vln. B *f* *cresc.* *f* *p*

Vln. II *f* *cresc.* *f* *p*

Vc. *f* *sfz cresc.* *f* *pizz.* *p*

Cb. *f* *sfz cresc.* *f* *pizz.* *p*

8va

173

Fl. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Sax. *cresc.*

Tpta. *p cresc.*

Mrp. *cresc.*
min, xa son fe - liz co teu a - mor. Vi - vir ei - sí,

Mn. *cresc.*
ti, xa son fe - liz co meu a - mor. Vi - vir ei - sí,

Vln. A *cresc.*

Vln. B *cresc.*

Vln. II *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

180

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Mrp.

Mn.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

p

f

meu do - ce ben, sem - pre pra ti, sem - pre pra min, sem - pre pra

meu do - ce ben, sem - pre pra min, sem - pre pra ti, sem - pre pra

187

Fl. *f* *tr*

Cl. *f* *a2* *tr*

Sax. *f*

Tpta. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. *f*

Tb. *f*

Cj. *f*

Pl. B. *f*

Mrp. *f*

Mn. *f*

ti, sem-pre pra min, xa son fe - liz co teu a - mor.

min, sem-pre pra ti, xa son fe - liz co meu a - mor.

Coro *f*

S. *f* Fe - li - ces son, ben - di - to Dios, tras de so - frir tras do do -

T. *f* Fe - li - ces son, ben - di - to Dios, tras de so - frir tras do do -

Bar. *f* Fe - li - ces son, ben - di - to Dios, tras de so - frir tras do do -

B. *f* Fe - li - ces son, ben - di - to Dios, tras de so - frir tras do do -

Vln. A *f*

Vln. B *f*

Vln. II *f*

Vc. *f* arco

Cb. *f* arco

194

Fl.

Cl.

Sax.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

Tb.

Cj.

Pl. B.

Mrp.

Mn.

S.

T.

Bar.

B.

Vln. A

Vln. B

Vln. II

Vc.

Cb.

Vi - vir ei - sí, meu do - ce ben, sem - pre pra ti,

Vi - vir ei - sí, meu do - ce ben, sem - pre pra min,

lor, vi - vir ei - sí, que do - ce fin, co seu a -

lor, vi - vir ei - sí, que do - ce fin, co seu a -

lor, vi - vir ei - sí, que do - ce fin, co seu a -

lor, vi - vir ei - sí, que do - ce fin, co seu a -

Proba d'amor

Zarzuela galega nun acto

Letra de Francisco Álvarez de Nóvoa

Música de José Fernández Vide

Reparto

Eusebia, 20 anos. Mezzosoprano.

Avelino, 25 anos, galán. Tenor.

Muiñeiro, 55 a 60 anos, vello malicioso. Barítono.

D.^a Rosa, 45 anos, nai de Eusebia.

D. Cándido, 50 anos, pai de Eusebia.

Sra. Mónica, 60 anos, vella meiga.

Alifonsa (moza)

Moza 1^a

Moza 2^a

Mozo 1^o

Mozo 2^o

Mozo 3^o

Mozos, mozas e coro xeral

Acción en Galicia, época actual

(Dereita e esquerda, as do público)

ACTO ÚNICO

A escena representa unha cociña de aldea, en casa acomodada. O fogar á esquerda, deixando ver unha porta que dá acceso aos cuartos interiores. Ao fondo, porta de acceso á rúa e, á dereita, outra porta de servizo interno. No fogar, lume aceso e a ambos lados, escanos nos que se atopan sentados mozos e mozas esfollando millo. No centro, mesa grande con cuncas de barro e un xerro de viño. Un candil acendido colga da repisa da cheminea; na mesma, accesorios de cociña.

ESCENA 1ª

(D. Cándido, Dª Rosa, Eusebia, Avelino, Alifonsa, o muiñeiro e coro xeral)

(MÚSICA PRELUDIO E Nº 1. CORO)

Bulide, rapaces,
lixerías as mans;
deixade os carolos
espídos de grans.

Dende o eido hastra³²⁶ o muíño
cantas voltas leva o millo
pan do probe labrador;
que d'angueiras e traballos,
de suores e coidados,
dende a ialba³²⁷ hastr'o serán.

Millo dourado,
crenchas do sol,
como as rapazas
cheas de amor.

Millo dourado
crenchas do sol;
pai da fartura:
bendígao Dios.³²⁸

³²⁶ «Hastra: hasta» (Valladares Núñez 1884; Filgueira et al. 1926; Carré 1928-1931; Ibáñez Fernández 1950; Franco 1975).

³²⁷ Respectouse o uso idiomático do *i* antihiático, ao entender que o libretista pretendía reflectir a fala cotiá.

³²⁸ Respectouse o orixinal para favorecer a rima e por ter maior presenza na fala; «Algunos escritores gallegos emplean la forma *Deus*, que según el DRAG es como en rigor debía pronunciarse y como se usa -añade- en las comarcas donde con más pureza se habla el gallego. En casi toda la Galicia urbana y campesina se dice Dios. Así lo usaron y usan los principales poetas gallegos, y así figura en todos los cantares y refranes populares...» (Rodríguez González 1958-1961).

Bulide, rapaces,
 lixeiras as mans;
 deixade os carolos
 espidos de grans.

Xa o gaitero por nós chamando está
 vamos³²⁹ rapaces decote con il troular.

Marchouse o día e veu a noite
 i aínda os Reises³³⁰ hemos cantar.³³¹

Bulide, rapaces,
 lixeiras as mans;
 deixade os carolos
 espidos de grans.

(FALADO)

D. CÁNDIDO.- Boeno,³³² rapaces: basta de traballo por hoxe, que a noite está moi pecha³³³ e aínda tendes que andar un bo anaco de camiño.

³²⁹ Respectouse «vamos» por ser habitual na fala o castelanismo.

³³⁰ «Especie de villancicos, que se cantan por la víspera o el día de reyes a las personas y familias de calidad de la aldea o de la comarca, buscando aguinaldos. Los *Reises* constituyen una de las costumbres más antiguas y más típicas de Galicia. Aun siguen practicándola los niños y los jóvenes en muchas comarcas aldeanas de nuestras cuatro provincias, y especialmente en las de Orense y Pontevedra. Los *Reises* que cantan en nuestras aldeas son los más simpáticos e ingenuos; los tradicionales, los que vienen sucediéndose de generación en generación, con su música sencilla y un poco monótona, que tiene algo de litúrgico y mucho de folklórico. Hay grupos de niños, niñas, mozas y muchachos; en unos hay panderos, castañuelas y conchas, y en otros suenan flautas y acordeones; van de casa en casa y de *rueiro* en *rueiro*; cantan villancicos gallegos, castellanos y bilingües, y en calidad de aguinaldo reciben dulces, castañas secas, rosquillas, nueces, avellanas, melindres y otras golosinas, además de algunas monedas de cobre» (Rodríguez González 1958-1961).

³³¹ A perífrase correcta sería «haber + (de) + infinitivo», pero ao aplicala modificaríase a métrica e, por conseguinte, a música, o que contradiría os principios deste traballo. En calquera caso, dita perífrase pode supor tanto obriga como hipótese, o que parece acorde co sentido da letra (Álvarez, Regueira e Monteagudo 1995: 40)

³³² A pesares de non ser normativa, tomouse a decisión de respectar a palabra por ser usual na literatura da época (Risco 2003: 92, 133; Ferreiro Míguez 1981b: 177, 178, 181, 182, 184, 186, 187, 189, 191, 194, 195, 197, 198, 239; Blanco Amor 1974: 21, 22, 23, 31, 32, 35, 46, 79, 105, 128, 147, 165, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 181, 182, 183, 188, 189, 190, 192, 194; Rodríguez Castelao 2006: 38, 161, 302, 332, 344, 387, 445, 479, 480, 501, 512, 515, 524). Porén, non habería ningún inconveniente en substituíla por «ben», toda vez que non aparece en ningunha das cancións da zarzuela, xa que en caso contrario precisaríase dunha adecuación da métrica e da rima, ao non coincidir ambos termos en número de sílabas nin terminación.

³³³ Atópanse mencións ao significado da expresión «noite pecha: noche cerrada» (Ibáñez Fernández, 1950; Boullón, Monteagudo e García Cancela 1988: 652; Franco 1975; Rodríguez González 1958-1961; Freixedo Tabarés e Álvarez Carracedo 1985: 188, 576). O DRAG define «pecho-a: 4. Dise do día ou da noite especialmente escuros; fecho, pechado». O termo é habitual tamén na literatura (Blanco Amor 1980: 18; Ferreiro Míguez, 1981b: 143, 377).

MUIÑEIRO.- Non lle hai coidado. A xente moza non lle ten medo á friaxe e ve de noite coma os gatos. E se non, que o digan as rapazas, que mesmo ás apalpadelas...³³⁴ Non é verdade, rapazas?

ALIFONSA.- Quer calar, mala lingua!³³⁵ Pensa que todos son coma vostede?

MUIÑEIRO.- Se o meu muíño falase...

ALIFONSA.- O muíño non falará, pero o muiñeiro fala polos dous.

D. CÁNDIDO.- Vaia, acabouse a historia. A ver, Eusebia, un xerro de viño quente pra³³⁶ estes rapaces, antes de poñerse en camiño.

MUIÑEIRO.- Inda que lle botara unha minguiña de azucre,³³⁷ ninguén dicía nada.

ALIFONSA.- Lambereteiro!³³⁸

MUIÑEIRO.- Se é soilo³³⁹ niso...

D. CÁNDIDO.- Cale,³⁴⁰ ho,³⁴¹ cale! Vai botando, Eusebia. (*Eusebia bota viño nas cuncas e van bebendo*).

MUIÑEIRO.- Por moitos anos.

MOZO 1º.- Á súa saúde.

MOZO 2º.- Aquece que renega.

³³⁴ «Apalpadelas (de apalpar) = apalpada». «Ás apalpadas: 1) ás escuras ou guiándose polo tacto» (DRAG) Nesta última acepción provoca o xogo de palabras malicioso do muiñeiro.

³³⁵ «Mala lingua: persona murmuradora o maldiciente» (Rodríguez González, 2001).

³³⁶ «Para: para» (Valladares Núñez 1884; Filgueira Valverde et al. 1926; Carré 1928-1931; Ibáñez Fernández 1950; Franco 1975).

³³⁷ «Asucre» no orixinal (García González 1974: 20).

³³⁸ «Lambareiro» no orixinal. Non se atoparon coincidencias no galego actual nin referencias anteriores, tanto en dicionarios históricos como en obras literarias. Porén, si existe a palabra en portugués, co significado de «goloso», similar aos termos «lambón», «lambeteiro», «lambereteiro», «larpeiro» e outros; de entre elas, escolleuse «lambereteiro» pola súa sonoridade e arraigo popular.

³³⁹ «Soilo: solo» (Valladares Núñez 1884; Filgueira Valverde et al. 1926; Carré 1928-1931; Ibáñez Fernández 1950; Franco 1975; Rodríguez González 1958-1961).

³⁴⁰ «Cálese» no orixinal. Suprimíuse o pronome en todo o texto por non ser reflexivo o verbo; obrouse igual cos verbos «sentar» e «casar».

³⁴¹ «Ho (de *hofme*) interx. Serve para chamar a atención ou apelar aos sentimentos do oínte, substituíndo á palabra home. É de uso familiar e emprégase indistintamente para masculino e feminino». (DRAG). No sentido de apócope de «home» consúltase (Filgueira Valverde et al. 1926; Carré 1928-1931; Ibáñez Fernández 1950; Rodríguez González, 2001).

MOZO 3º.- É bon³⁴² a valer.³⁴³

MUIÑEIRO.- E logo, antes de marcharnos, non hai quen conte un conto?

ALIFONSA.- A Eusebia, que o conte a Eusebia!

EUSEBIA.- Eu non vos estou pra contos.

MUIÑEIRO.- Créocho ben...

Dª ROSA.- Deixade a pequena en paz, que non ten gana de leria.

MUIÑEIRO.- Deixala, déixoa. Que remedio teño! Menos mal que non a deixo soila.³⁴⁴

MOZO 1º.- Se fose vostede quen a acompañara, non o sentiría tanto!

MUIÑEIRO.- Acertaches!

ALIFONSA.- Limpe o bico,³⁴⁵ que lle cae a baba!

MUIÑEIRO.- Quen che dera, miñaxoia?³⁴⁶

³⁴² Respectouse o orixinal, dado que aparece recollido como sinónimo de «bo» nos dicionarios (Valladares Núñez 1884; Real Academia Galega 1913-1928; Filgueira Valverde et al. 1926; Carré 1928-1031; Ibáñez Fernández 1950; Franco 1975; Rodríguez González, 2001) e na literatura galega (Blanco Amor 1974: 10, 19, 21, 31, 35, 49, 55, 65, 94, 101, 104, 117, 121, 122, 128, 137, 138, 140, 142, 143, 146, 149; Ferreiro Míguez 1981 b: 105, 146, 155, 160, 197, 201, 240, 302, 376, 380, 383, 386, 387, 402, 420; Murguía 2000: 46, 64).

³⁴³ «A valer: *loc. adv.* A más no poder» (Carré 1928-1931).

³⁴⁴ Respectouse o orixinal, dado que aparece recollido como sinónimo de «só» nos dicionarios históricos (Valladares Núñez 1884; Filgueira Valverde et al. 1926; Carré 1928-1031; Ibáñez Fernández 1950; Franco 1975; Rodríguez González, 2001), noutros actualizados (Freixedo e Álvarez 1985: 384, 550, 741), así como en numerosas obras da literatura galega (Fole 2005: 34; Otero Pedrayo 1993: 66, 79, 111, 134, 174; Leiras Pulpeiro 1970: 79, 135, 157, 222, 238, 345, 256, 265, 292, 302, 341).

³⁴⁵ «“Limpa o bico”, o “límpate o bico”, equivale al castellano “límpiate que estás de huevo”» (Rodríguez González 1958-1961; Real Academia Galega 1913-1928).

³⁴⁶ No orixinal aparece escrito separado, como «miña xoya» [*sic*], de «xoia: Joya. Juguete de chicos» (Filgueira Valverde et al. 1926). Achamos o significado de «Joya. Adorno de prata, oro o pedrería» e, nunha segunda acepción, «Cosa o persona de aprecio» (Carré 1982). «En sentido metafórico se llama xoia a una cosa o persona de mucho aprecio, lo que ha dado origen a la expresión cariñosa ¡miña xoia!, y ésta, a su vez, al calificativo miñaxoia, con la significación, envuelta en un leve matiz irónico, de pobre de espíritu, cuitado, dócil, inofensivo» (Rodríguez González 1958-1961). Como sinónimo de «infeliz» atopámolo na segunda acepción de «Infeliz, coitado, miñaxoia, que, ou quen, ten excesiva bondade e mansedume, ou quen non ten malicia ou picardía» (Hermida Borrajo e López Martínez 2006: 294). «Miña xoia» emprégase como locución «para expresar conmiseración»; literalmente, mi joya, es una metáfora lexicalizada que cuando no se usa como interjección toma un valor indulgente despectivo: é un miña xoia, é un pobre diablo» (Carvalho Calero 1976: 261).

A expresión é habitual nos escritores, tanto en lingua galega como referente galeguizador e representativa da fala ao escribir en castelán (Pérez Lugín 2008: 296). En galego emprégase na acepción de conmiseración e cariño (Castro 1995a: 91, 95, 112, 157; Castro 1995b: 145; Otero Pedrayo 1989: 53; Pardo de Andrade 1995: 381; Leiras Pulpeiro 1970: 229, 363, 376; Lamas Carvajal 1999: 64 [“Á rola de Galicia, Rosalía de Castro de Murguía”]). No folclore, a expresión «miña xoia» sempre aparece co significado de conmiseración ou cariño e, moi habitualmente, nas panxoliñas referíndose ao neno Xesús. Nos romances vellos achamos varias opcións (Schubarth e Santamaría, 1987: 29, 182). Tamén aparece referido ao neno Xesús nas letras «Acoitadiña a Virxen

D. CÁNDIDO.- Basta de latricadas!³⁴⁷ Veña o conto.

MOZO 3º.- Unha cantiga, que ela canta moi ben.

EUSEBIA.- Gracias³⁴⁸ polo favor.

D. CÁNDIDO.- Non te fagas de rogar.

EUSEBIA.- Non val³⁴⁹ a pena, papá. Alá vou!³⁵⁰

(MÚSICA Nº 2. CANCIÓN DO REISEÑOR)

No silencio d'alta noite
escoitase o reiseñor
que arrola a tenra niñada
con doces cantos de amor.

Parece que chora ausencias,
saudades do corazón,
que son bágoas seus trinos
salaios de mal de amor.

Así choran os ausentes
que a fame nos enxotou,³⁵¹

/ doilleo velo tembrar / porque non ten -¡miña xoia!- / paniños pra o acochar» (Bouza Brey 1982: 292), e «Miña xoíña, ¡como te vexo / todo en coiriño collendo o fresco!» (Valladares 2010: 184). Considerando o contexto da conversa, escollemos escribilo xunto, coincidindo coas acepcións do DRAG, «miñaxoia (de *miña* + *xoia*) s. 1. Persoa sen malicia, infeliz. 2. Persoa que carece de decisión; coitado, malpocado. // *interx.* 3. Exclamación que expresa tenrura, lástima ou compaixón por alguén; malpocado».

³⁴⁷ «Picoteios» no orixinal. Probablemente derive de «Picoteiro: picotero, que habla mucho y dice lo que debe callar» (Rodríguez González 1958-1961; Filgueira Valverde et al. 1926; Franco 1975). En castelán, «Picotero (*de picotear*, hablar) *adj. Fam.* Que habla mucho y sin sustancia ni razón, o dice lo que debía callar» (RAE). Dado que a palabra non é galega, optamos por substituíla por «Latricadas (*de latricar*): *s.f.* Charla ou conversa longa e insustancial» (DRAG).

³⁴⁸ Respectouse a fórmula máis usual da fala, por enriba do actual normativo «grazas», por ser a fórmula habitual á altura da escrita do libreto.

³⁴⁹ «Val: Apócope de *vale*, del verbo *valer*» (Rodríguez González 1958-1961).

³⁵⁰ «Xa alá vou» no orixinal.

³⁵¹ «Enxotar: Ahuyentar, poner en fuga; espantar las aves, las moscas, etc.» (Rodríguez González 1958-1961; atopamos significados similares en Carré Lavarellos 1928-1931; Franco 1975). A palabra é de influencia portuguesa.

deixando a chouza³⁵² e os fillos
ó incerto amparo de Dios.³⁵³

Namorado paxariño
que tes a ialma³⁵⁴ na voz,
vai cantando polas chouzaz
saudades do qu'emigrou!

(FALADO)

MOZOS.- Moi ben, rapaza, moi ben!

MUIÑEIRO.- Diaño de pequena... Que triste a ten o viño! Non podías cantar algunha cousa máis alegre?

EUSEBIA.- Cántea vostede, que é un fardel³⁵⁵ de malicia.

MUIÑEIRO.- E non me fago de rogar.

D. CÁNDIDO.- Ten coidado coa lingua!³⁵⁶

MUIÑEIRO.- Non teñas medo.

(MÚSICA Nº 3. COPLAS DO MUIÑEIRO)

A Consuelo foi ao muíño,
moer un saco de pan,
e xuntouse³⁵⁷ no camiño

³⁵² «Chouza: choza» (Valladares Núñez 1884; Filgueira et al. 1926; Carré Lavarellos 1928-1931; Ibáñez Fernández 1950). «1. Chouza rústica, generalmente de madera y cubierta de ramas o paja, en la que suelen cobijarse pastores y albergarse gentes pobres. 2. Caseta tosca, hecha de cascote o piedras sin labrar y de argamasa. 3. La casa en que uno habita, que aunque no tenga nada de pobre se le da esa denominación despectiva por modestia» (Rodríguez González 1958-1961). Esta última acepción parece a máis axeitada ao sentido da letra.

³⁵³ Respectouse o orixinal para favorecer a rima e por ter maior presenza na fala: «Algunos escritores gallegos emplean la forma *Deus*, que según el DRAG es como en rigor debía pronunciarse y como se usa -añade- en las comarcas donde con más pureza se habla el gallego. En casi toda la Galicia urbana y campesina se dice Dios. Así lo usaron y usan los principales poetas gallegos, y así figura en todos los cantares y refranes populares...» (Rodríguez González 1958-1961).

³⁵⁴ Optouse por respectar o uso idiomático do *i* antihiático, ao entender que o libretista pretendía reflectir a fala cotiá.

³⁵⁵ «Farnel» no orixinal. «Farnel: Zurrón, especie de saco de cuero para llevar la caza, provisiones, etc.» (Carré 1982). Actualizamos a «Fardel: fardelo»; «Fardelo: saco máis pequeno cá fardela» (DRAG).

³⁵⁶ «Lingoa» no orixinal. Non se atoparon resultados.

³⁵⁷ «Alcontrouse» no orixinal. Dado que ambas formas aparecen recollidas nos dicionarios históricos, escolleuse «xuntouse», presente no «Traspunte», con vistas a que resultase máis intelixible.

con un mozo, seu viciño,³⁵⁸
que ten sona de larchán.³⁵⁹

Canto tardou en moelo?
Non volo podo decir,
mais sei que dixo a Consuelo
que o raio do tarabelo,
non parara de bulir!

O can da María, un día,
ferroulle a certo rapaz
que non sei que quería
facerlle á pobre María
qu'ela se puxo a berrar.

O rapaz, moi magoado,
non se volveu acercar,
i eso qu'ela ten coidado,
se vai ao monte co gando,
de deixar na casa o can.

Nunha viña da ribeira
axudaba a traballar
unha moza tan lixeira
que mostraba a perna enteira
ó vergarse... e algo máis.

I un mozo qu'iba tras dela
coa sulfatadora na man,
díxolle: mira, Sabela,
ou baixas un pouco a tela,
ou te vou a sulfatar!³⁶⁰

(FALADO)

MOZOS.- (*Aplaudindo*) Outra! Outra!

³⁵⁸ «Viciño: veciño» (Valladares Núñez 1884; Filgueira et al. 1926; Carré Lavarellos 1928-1931; Ibáñez Fernández 1950).

³⁵⁹ «Larchán: Haragán, holgazán, perezoso, descuidado» (Filgueira et al. 1926; Carré Lavarellos 1928-1931; Ibáñez Fernández 1950; Rodríguez González 1958-1961).

³⁶⁰ A letra da canción do muiñeiro que aparece no «Traspunte» correspondente á función de 1928 non coincide con esta, se ben respecta a organización en seis coplas: A Consuelo foi ao muíño, moer un saco de pan, e xuntouse no camiño con un mozo, seu viciño, que ten sona de larchán. // Canto, tardou en moelo? Non volo podo decir, pero decía a Consuelo: “que raio de tarabelo, que non para de bulir!” // O que pasou no muíño se adiviña e non se ve; dicen que o tal viciño regaloulle a Consueliño polo menos un bebé. // Que falen, que digan eses, eu non he ide marmurar; o cabo de nove meses, ou de sete, algunhas veces, o que foi ha de sonar. // Dond’os ollo u a Consuelo, mociañas de bon decir, si vades buscar farelo tende medo ao tarabelo que non para de bulir. // Nun dos dous libretos atopados no arquivo familiar correspondentes á representación de 1932, Vide engade dúas letras populares: Pasei pola túa porta e mirei polo ferrollo, io demo da túa nai (bis) meteume un pau por un ollo. // A miña casa ten tellas i o teu palleiro ten colmo, i a túa nai ten un xenio (bis) que non a atura el demonio. //

MUIÑEIRO.- Seica vos gustou a cantiga! Pois se vos cantase outra que sei...

ALIFONSA.- Cale, mala lingua,³⁶¹ cale! Hastra lle debía dar vergonza a un vello ser tan malcriado!³⁶²

MUIÑEIRO.- Chamádesme vello porque non vos caín na rede..

MOZA 1ª.- E andar polas desfollas³⁶³ e os fiadeiros coma se fose un mozo...

MUIÑEIRO.- Ho, muller! Un home, mentres é solteiro, campa coma un mozo e, se chego a casar, cicais³⁶⁴ camparei millor.³⁶⁵

MOZA 2ª.- Campará. O que é pra min...

MUIÑEIRO.- O que non ten fariña confórmase co farelo.

D. CÁNDIDO.- O tempo vaise, rapaces, e son horas de deitarse.

MOZO 1º.- Vaille boa! Hoxe inda cantamos os Reises.

Dª ROSA.- Pois se vos descoidades saídes de día.

MOZO 2º.- Vamos indo. (*Todos*). Boas noites. (*Érguense e van saíndo, quedando atrás o muiñeiro e, máis atrás aínda, o último, Avelino*).

MUIÑEIRO.- (*Aparte, a D. Cándido*). Teño que falar contigo hoxe mesmo.

D. CÁNDIDO.- Comigo? E de que?

MUIÑEIRO.- Xa o saberás. É un negocio moi importante. Volvo de eiquí³⁶⁶ a un anaco. (*Sae*).

³⁶¹ «Lingua danada» no orixinal. Non se atoparon referencias en galego, pero si en portugués, onde se atribúe o adxectivo «danada» a unha persoa lista e atrevida e, en sentido figurado, a unha persoa perversa. A expresión «mala lingua» quere dicir “persoa murmuradora o maldiciente” (Rodríguez González 1958-1961), polo que parece máis apropiada aquí, sen chegar a perder o significado outorgado polo libretista.

³⁶² «Mal creado» no orixinal.

³⁶³ Refírense ás festas que se producen nas xuntanzas que fan os veciños para extraer as follas das plantas, especialmente das vides (Valladares Núñez 1884; Carré 1928-1931; Ibáñez Fernández 1950; Rodríguez González 1958-1961).

³⁶⁴ «Cicais: quizás» (Valladares Núñez 1884; Filgueira et al. 1926; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975). Aparecen numerosas mencións literarias ao termo (Rodríguez Castelao 2006: 41, 44, 94, 107, 177, 206, 219, 221, 331, 338, 45, 448, 456, 534, 565, 578, 584, 595; Blanco Amor 1974: 136).

³⁶⁵ Respectouse o texto orixinal, considerando que a palabra aparece recollida nos dicionarios históricos (Valladares Núñez 1884; Filgueira et al. 1926; Carré 1928-1931; Ibáñez Fernández 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975) así como por parte de determinados escritores como alternativa a «mellor», de forma exclusiva (Fole 2003; Cunqueiro 1982) ou maioritaria (Leiras Pulpeiro 1970).

³⁶⁶ «Eiquí: aquí» (Valladares Núñez 1884; Filgueira et al. 1926; Carré 1928-1931; Ibáñez Fernández 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975). Aparecen numerosas referencias na literatura (Ferreiro Míguez

ESCENA 2ª

(D. Cándido, Dª Rosa, Avelino, Eusebia)

Avelino, que quedou o último, vaise achegando disimuladamente a Eusebia, con intención de falarlle, pero interpónselle D. Cándido.

D. CÁNDIDO.- *(A Avelino)* Esqueciches algunha cousa?

AVELINO.- *(Intimidado)*. Non esquecín, non señor.

D. CÁNDIDO.- Como te quedas eiquí parado...

AVELINO.- Pois... D. Cándido... quería despedirme da... da... da señora Rosa.

D. CÁNDIDO.- E logo, vaste?

AVELINO.- No domingo embarco pra Habana. *(D. Cándido contéplao un momento, indeciso)*.

D. CÁNDIDO.- Alégrome de que te resolveses. Un rapaz coma ti debe procurar fortuna e non andar feito un nugallán.

AVELINO.- Xa ve, D. Cándido, nin sempre se atopa traballo nin boas caras en todas partes.

Dª ROSA.- Non o dirás por nós; eiquí estimámoste no que vales.

AVELINO.- Valgo tan pouco, Dª Rosa!

D. CÁNDIDO.- O que ti vales aínda non o probaches... pero, boeno, non está mal que vaias tentar a sorte. Podo servirche de algunha cousa? Tes fiador pra a embarcación?

AVELINO.- Teño, si señor. Agradézolle o ofrescemento. *(D. Cándido queda mirando alternativamente para Avelino e Eusebia, que se mostra moi conmovida)*.

D. CÁNDIDO.- Boeno. De todas as maneiras non quero que marches sen unha fineza nosa, pra que vexas que te queremos. *(Saca do peto do chaleco un reloxo, e ofrécello)*.

AVELINO.- *(Sorprendido e confuso)*. Dispense, D. Cándido. Agradézollo moito, pero...

1981 b: 109, 121, 129, 148, 152, 171, 184, 186, 189, 191, 193, 195, 197, 199, 203, 231, 372, 381; Rodríguez Castelao 1993: 13, 16, 17, 18, 20, 22, 23, 24, 25, 35, 37, 41, 42, 109, 110; Fole 2005: 22, 23, 24, 25, 26,27, 28,29, 36, 51, 53, 56, 72, 75, 77, 90, 93, 102, 109).

D. CÁNDIDO.- Está ben: eres un rapaz delicado e quero probarche que é unha condición que eu estimo. Eusebia, ofrécello ti.

AVELINO.- (*Admirado e conmovido*). D. Cándido...

D. CÁNDIDO.- E unha proba de amizade... e nada máis.

AVELINO.- (*Con desalento*). Moitas gracias! (*Colle o reloxo da man de Eusebia, reténdoa entre as súas un anaco*).

D. CÁNDIDO.- (*Separándolles as mans*). Boeno, acabouse. Recorda que na mocidade non se pode perder o tempo se un quer ser home de proveito; e que deixas eiquí bos amigos. (*Estréitalle a man con afecto*).

D^a ROSA.- Adiós, Avelino, e que teñas boa sorte!

AVELINO.- Gracias, D^a Rosa. Adiós, Eusebia.

EUSEBIA.- (*Moi conmovida*). Adiós, Avelino.

D. CÁNDIDO.- Vamos, dádevos a man.

AVELINO.- D. Cándido...

D. CÁNDIDO.- A man de amigos. (*Eusebia e Avelino estréitanse a man un tempo, moi conmovidos*).

D. CÁNDIDO.- Vaite xa, e que Dios guíe os teus pasos.

AVELINO.- (*Saíndo*). Adiós!

EUSEBIA.- Adiós!

D^a ROSA.- Boa viaxe! (*Avelino sae amodo e os demais saúdano dende a porta*).

ESCENA 3^a

(*Ditos, menos Avelino*)

D. CÁNDIDO.- (*A D^a Rosa*). Vamos cear, que son horas. (*Eusebia, contendo os saloucos*,³⁶⁷ *pon rapidamente un mantel, pratos, cubertos, cuncas e un xerro. D^a Rosa trae cuncas de caldo*

³⁶⁷ «Salouco (de *saloucar*) s.m.: 1. Contracción do diafragma que produce un son gutural característico; impo, saluco. 2. Xemido entrecortado, salaio, saluco» (DRAG). Ambas opcións poden considerarse válidas no contexto e, mesmo, a unidade de ambas. Atópase o termo na literatura (Conde 1989: 12, 72, 116, 150; Dieste 1995:

que saca do pote que está sobre o fogar e unha fogaza de pan. Sentan os tres en silencio e, non ben comezan a comer, Eusebia rompe a chorar).

D^a ROSA.- Filla! Que tes, por que choras? (*Achégase a Eusebia e abrázaa*). Váíanos Dios, que desgusto... Vamos, cala, filliña. Ha de arranxarse todo. Teu pai...

D. CÁNDIDO.- (*Cortándolle a palabra*). Teu pai, que?

D^a ROSA.- Home, xa ves: pra unha filla que temos non vamos amargarlle a vida.

D. CÁNDIDO.- Mira, Rosa. Ninguén sabe de onde veñen as amarguras, e hai na vida gustos que se pagan hastra a hora da morte.

D^a ROSA.- (*Con enfado*). Déixame de sentencias, home. A nosa filla chora porque se vai o Avelino, e o Avelino vaise porque ti non o aceptas³⁶⁸ pra xenro. Non sei por que lle tes esa teima a un rapaz tan bo.

D. CÁNDIDO.- Non digo que sexa ruín, pero non ten comparanza coa nosa filla.

EUSEBIA.- Non son ningunha princesa, parésceme a min!

D^a ROSA.- Inda que o foses! Gústache e acabouse!

D. CÁNDIDO.- Iso... máis devagar. O Avelino pode ser bo, pero non ten nin unha naveira³⁶⁹ e nós temos moi bos eidos que poden tentar a cobiza dil ou doutro calquera. O que se finxe amor pode ser interese e non serei eu quen entregue a miña filla así, á toa, sen saber o que queren dela.

D^a ROSA.- O que queren dela! Pois, iso, nin precisa dicirse!

EUSEBIA.- Eu xúrolles que o Avelino quéreme por min e que nada lle importan os³⁷⁰ nosos bes.³⁷¹

104, 202). Tamén o achamos conxugado na terceira persoa do presente de indicativo, «saloucas» (Castro 1995a: 135). En todos estes casos relaciónase coa segunda acepción recollida polo DRAG.

³⁶⁸ «Acepta: aceptar, admitir, recibir lo que se ofrece (Carré 1928-1931; Ibáñez Fernández 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

³⁶⁹ «Naveira: heredad labrantía, en la orilla del río, con arena de buena calidad, fácil de trabajar y productiva» (Franco 1975).

³⁷⁰ “Nada se importa cos nosos bens” no orixinal. Aínda que a construción ten certa presenza na fala, parece máis próxima ao portugués, “importar-se com”, equivalente a “importarle” o “preocuparle”. En base a isto, modificamos a expresión para ganar comprensibilidade.

³⁷¹ Respectouse a forma do plural ao ser un trazo distintivo do bloque central, igual que noutros casos presentes no texto.

D. CÁNDIDO.- Poderá ser, non digo que non; pero, na dúbida, o millor é probalo e non hai millor proba que a ausencia. Se é de lei non volverá coas maos valeiras, porque o cariño é a forza máis grande do mundo pra despabilar aos homes.

EUSEBIA.- E se realmente me quer, e as canseiras e os traballos que se pasan na América dan cabo dil, quen me devolverá a miña felicidade?

D^a ROSA.- Ten razón a pequena! Pra que meter nesa proba a felicidade destes rapaces? Máis probe eras ti cando casamos³⁷² e temos sido felices!

D. CÁNDIDO.- Tes razón. Mais xa tiña corrido mundo e sofrido³⁷³ moitos desenganos da vida.

EUSEBIA.- E queren que il os sofra tamén, exposto a que se perda pra min!

D. CÁNDIDO.- Peor é que se perda despois.

EUSEBIA.- (*Suplicante*). Eu teño fe no seu cariño e na súa sinceridade. Aínda que quixeran desencamiñalo, non poderían. Hoxe, o meu amor; mañá, o amor dos nosos fillos, se Dios nolos der, bastarían a suxeitalo. Consinta, meu pai, consinta! Teño a certeza de que os seus ollos non me menten, de que me fala a verdade e sinto unha angustia inmensa ao pensar que se vai lonxe de min, cicais pra sempre!

D. CÁNDIDO.- Pódeste enganar, Eusebia. O interese finxe o amor millor que o amor mesmo, e nunca me perdoaría, por debilidade miña, facerte desgraciada. (*Con tenrura, achegándose a ela*). Non chores! Il volverá. Eu escribirei aos meus amigos da Habana pra que miren por il... Se realmente vos queredes ben, a ausencia vos fará querer millor.

D^a ROSA.- Tenta o que fas!³⁷⁴ Non val a pena de tentar ao demo. Mira que os homes, á solta, son a brincadeira do díaño!

³⁷² «Nos casamos» no orixinal. Suprimíuse o pronome en todo o texto por non ser reflexivo o verbo; obramos igual cos verbos «sentar» e «calar».

³⁷³ «Sofrir: sufrir en todas sus acepciones» (Valladares Núñez 1884; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975). As referencias literarias consultadas mostran usos simultáneos (Castro 1960) ou exclusivos, tanto de «sofrir» (Ferreiro Míguez 1981 b) como de «sufrir» (Leiras Pulpeiro 1970).

³⁷⁴ «Vela o que fas!» no orixinal. Consideramos pouco clarificadora a expresión, xa que «vela» (de «ver») non admite esta construción na fala. «Vela: especie de pronombres nominales que en cierto modo equivalen a las castellanas, hela, helo, y también a las voces verbales mírala, míralo. Pertenecen a la segunda persona en singular del presente de indicativo del verbo *ver*; y seguidos de los adverbios *acá, acolá, ahí, allí* y otros dan lugar a la formación de muchos giros propios de nuestra lengua, todos usuales en Galicia» (Rodríguez González 1958-1961). Tamén podería referirse a velar, «estar en vela» ou «en garda», e non ao verbo *ver*; consideramos conveniente, en base a isto, usar a expresión máis habitual «tenta o que fas».

D. CÁNDIDO.- Non falemos máis do asunto. Isto xa está resolvido. (*A Eusebia*). Confía en min, que soilo desexo a túa felicidade.

EUSEBIA.- A costa das miñas bágoas!

D. CÁNDIDO.- Queira Dios que sexan as últimas!

ESCENA 4ª

(*Ditos e a señora Mónica*)

Chaman á porta amodo.

SRA. MÓNICA.- (*Fóra*) Alabado sexa o Santísimo Sacramento!

D. CÁNDIDO.- Quen chama?

SRA. MÓNICA.- Son eu, D. Cándido.

D. CÁNDIDO.- Demo de bruxa! (*A Dª Rosa*). É a señora Mónica!

Dª ROSA.- Que virá fisgar ela? Ábrolle?

D. CÁNDIDO.- Abre, muller que, se non, irá por aí botando a lingua ao sol.³⁷⁵ (*Dª Rosa abre a porta e entra a señora Mónica*).

SRA. MÓNICA.- Boas noites teñan vostedes! Pódese pasar? Seica estaban ceando? O Señor lles bendiga a mesa e bo proveito lles faga.

Dª ROSA.- Se gusta de acompañarnos...

SRA. MÓNICA.- Dios llo pague, señora, Dios llo pague. Xa lle ceei, a Dios gracias, aínda que... Xesús me valga!

Dª ROSA.- Aínda que?

SRA. MÓNICA.- Cale, señora, cale! O enemigo non fai senón tentar á xente! San Lázaro me dea paciencia! Con permiso, voume sentar un bocadiño. Veño derreada!

Dª ROSA.- Vaia, muller, vaia! Pois bote un grolo...

³⁷⁵ «Dando coa lingua nos dentes» no orixinal. Non se atoparon referencias galegas desta expresión, nin tampouco no castelán, pero si en portugués, co sentido de «revelar un segredo». Substituíuse para aumentar a comprensión do texto, considerando máis axeitada a expresión «Botar a lingua ó sol: no contenerse en hablar mal de los demás» (Rodríguez González 1958-1961).

SRA. MÓNICA.- Ai, D^a Rosa! Seica me quer tentar? Xesús me valga! Non , señora, non. Nin cheiralo!

D^a ROSA.- (*Con retranca*). Muller, como remedio...

SRA. MÓNICA.- Iso é outra cousa. Aínda que me mortifique... Veño derreada!

D. CÁNDIDO.- Pois beba, muller, beba.

SRA. MÓNICA.- Unha gotiña, D. Cándido, soilo unha gotiña. (*Énchenlle a cunca e bébea dun grollo*).

D. CÁNDIDO.- (*Con ironía*). Estou admirado da coraxe que ten pra tomar os remedios!

SRA. MÓNICA.- A vida, D. Cándido, ha de ser un sacrificio polo amor de Dios!

D^a ROSA.- Boeno, muller, boeno; pero, conte...

SRA. MÓNICA.- Pois, verá: vostedes xa saben que o meu home, coitado, non pode traballar, nin eu tampouco.

D. CÁNDIDO.- (*Con sorna*). É unha desgracia. Tan novos aínda...

SRA. MÓNICA.- É, si señor; e gracias ás boas almas, e aos señores sacerdotes que nos axudan pola nosa piedade e amor a Dios, vamos vivindo.

D. CÁNDIDO.- Menos mal, menos mal.

SRA. MÓNICA.- Ai, señor, non diga iso! Pasámoslle cada miseria!

D. CÁNDIDO.- Non, muller; digo que menos mal que os señores sacerdotes os van mantendo polo amor de Dios. E, ademais, corpo folgado é medio mantido.³⁷⁶

D^a ROSA.- Deixa falar á muller!

³⁷⁶ O refrán auténtico é «Corpo folgado, cartos vale» (Taboada Chivite 2000: 79; Soto Arias 2003: 199). Non se atoparon referencias destoutro, se ben parece ter un significado similar.

SRA. MÓNICA.- Pois ao meu home deulle de repente un delor³⁷⁷ eiquí, nos cuadrís,³⁷⁸ que mesmo parece que lle está mordendo un alacrán. Coitado, que rabea³⁷⁹ como un can danado.³⁸⁰ Eu non sei os remedios que lle temos feito: fretas con augardente, sacos de area³⁸¹ escaldada, cataplasmas de ortigas...

D. CÁNDIDO.- Que raio de coiro ten o seu home!

SRA. MÓNICA.- Pois, ao final, a tía Pezoña, que é a que o atende, foi e díxome: mira, chégate á casa de D. Cándido, que como hai fartura larga hache de ter unto rancio pra lle faguer³⁸² ao teu home unha fritura de lesmas.³⁸³ E velaí ten. Recordei³⁸⁴ que polo amor de Dios haberían de facerme o favor de servirme, e eiquí estou.

D. CÁNDIDO.- (*Desconfiado*). De maneira que nada máis que unha migalla de unto?

³⁷⁷ «Delor: dolor» (Valladares Núñez 1884; Filgueira et al. 1926; Carré 1928-1931; Ibáñez Fernández 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

³⁷⁸ Plural de «cuadril», sinónimo de «Cadril: 1. Cada unha das dúas rexións óseas saíntes formadas ós lados do corpo pola pelve; cadeira. // pl. 2. fam. Lugar no que se sitúan os riles» (DRAG).

³⁷⁹ «Rabear: Rabiar, enfadarse, incomodarse» (Filgueira Valverde et al. 1926). Atopáronse empregos no sentido de «rabiar, impacientarse, encolerizarse» (Carré 1982). Respectouse o termo orixinal pola súa forza e polas numerosas mencións del que aparecen nas letras das cancións populares, ben coñecidas polo autor da zarzuela: «Iste pandeiro que toco / é de pelica de ovella / que inda onte paceu herba / hoxe toca que rabea» (Bouza Brey 1982: 244). Dun xeito similar atopámolo noutros cancioneros (Pérez Ballesteros 1942: 110) e estudos (Fraguas 1996: 106). En referencia á segunda acepción antedita (Carré 1982) encontramos no folclore: «A moza que está solteira / so rabea por casar / está cega, coitadita / e haina que amparar» (Lorenzo 1973: 38).

³⁸⁰ Considerando o sentido global da expresión «rabea como un can danado», atópanse certas equivalencias coas expresións referidas aos cans con hidrofobia. Así, ao tratar o termo «rabia», lemos: «Es conveniente advertir que este substantivo en gallego es rabia más bien que rábea, como algunos escriben, pues generalmente se dice *tén a rabia*, y no *tén a rábea*; y en cambio el verbo es rabear y nunca rabiar, de tal modo que no se dice jamás *queima que rabia*, sino *queima que rabea*. Ha de tenerse en cuenta, además, que el perro hidrófobo se llama siempre *can adoedido* o *can doente*, pero jamás se dice *can rabioso* nin *can rabiado*» (Rodríguez González 2001: 222). Atópanse mencións que igualan as expresións «can doente» e «can danado» (Boullón, Monteagudo e García Cancela, 1988: 173), así como con «adoecido» e «rabioso» (Mera Herbello et al. 2007: 346). Na literatura atópase a expresión «can danado» no poema homónimo, «Iguale que un can danado nos camiños / o terror anda solto polo mundo» (Ferreiro, 1981a: 40), ademais de outras destacadas (Curros Enríquez 1979: 139; Taboada Chivite 1972: 94, 110).

³⁸¹ «Areia» no orixinal. Considerouse eliminar o lusismo por innecesario.

³⁸² «Faguer: hacer» (Valladares Núñez 1884; Filgueira et al. 1926; Carré 1928-1931; Ibáñez Fernández 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

³⁸³ «Lamachigas» no orixinal. «Perjudiciales en los jardines y huertos son las babosas o lamachigas, *Limax* agrestis, y los caracoles, *Helix* alonensis, porque no solo se comen las partes blandas de las plantas y flores, sino que les comunican mal olor y cubren de pegajosa baba» (Murguía 1901: 435). A forma «lamachiga» parece unha deturpación de «Limacha: lesma»; «Lesma: molusco gasterópodo pulmonado terrestre da familia dos limácidos (xéneros *Agriolimax* e *Limax*), sen cuncha, de corpo fusiforme, de cor xeralmente negra, que segrega abundante baba; limaco, limacha» (DRAG).

³⁸⁴ «Recordeime» no orixinal.

SRA. MÓNICA.- Nada máis, D. Cándido, se fai o favor.

D. CÁNDIDO.- Vaia, muller, vaia! É ben pouca cousa pra unha doenza tan grave. Anda, Rosa, córtalle un anaco de unto eiquí á señora Mónica. (*D^a Rosa sae pola porta da esquerda*).

D. CÁNDIDO.- E logo, que novas hai polo pobo?

SRA. MÓNICA.- Pois verá... (*Facendo como que repara en Eusebia*). A Eusebia seica durme?

D. CÁNDIDO.- (*Secamente*). Dóelle a cabeza.

D^a ROSA.- (*Desde fóra*). Cándido! Cándido!

D. CÁNDIDO.- Que queres, muller?

D^a ROSA.- Ven ver se abres a iarca, que eu non podoo. (*D. Cándido érguese lanzando unha mirada desconfiada a Mónica, e sae tamén pola esquerda. Ao velo saír, a señora Mónica achégase á Eusebia e entrégalle un papel dobrado*).

SRA. MÓNICA.- É do Avelino! Leo esta noite. (*No momento en que Eusebia esconde o papel no peito D. Cándido aparece pola porta e decátase da manobra, aínda que finxe non ter observado nada*).

D. CÁNDIDO.- Vaia, xa está arranxado o asunto, señora Mónica.

SRA. MÓNICA.- (*Sobresaltada*). O que?

D. CÁNDIDO.- Que aí vén o unto.

SRA. MÓNICA.- Ai, moitas gracias, señor! Dios llo pague! (*Entra D^a Rosa e entrégalle un pequeno envoltorio*).

SRA. MÓNICA.- (*Levantándose*). Nunca lles pagarei este favor. O Señor e a Santísima Virxen os enchan de farturas.

D^a ROSA.- Xa se vai?

SRA. MÓNICA.- Voume, si señora. O meu home, coitado! O que estará padecendo á miña espera...

D. CÁNDIDO.- Pois vaia, muller, vaia, e que o remedio lle faga bo proveito.

ESCENA 5^a

(*Os ditos, agás Mónica*)

D. CÁNDIDO.- (*A D^a Rosa*). Que che pareceu³⁸⁵ a historia do unto?

D^a ROSA.- Home, historia pode ser, porque a Mónica é unha lagarteira³⁸⁶ que xa, xa... pero un bocado de unto non se lle nega a ninguén.

D. CÁNDIDO.- (*A Eusebia, intencionadamente*). Ti que dis, pequena?

EUSEBIA.- (*Turbada*). Do unto? Din que é un bo remedio.

D^a ROSA.- Ai, iso é! Caldo sen unto hastra os porcos lle torcen o fuciño; e logo, pra os constipados unha cunca de viño quente cunha miguiña de unto e unha póla de romero,³⁸⁷ e man de santo; e, mesmo pra o reumatismo, unhas fretas valentes³⁸⁸ de unto con augardente...

D. CÁNDIDO.- (*Interrompéndoa*). Boeno, muller, boeno, seica cos anos (e non chos boto en cara) vas perdendo a vista. Sonche outras historias das que eu falaba. Verdade, Eusebia?

EUSEBIA.- Non lle entendo, meu pai.

D^a ROSA.- Nin eu.

D. CÁNDIDO.- Pois enténdome eu. Boeno, van sendo horas de deitarse.

D^a ROSA.- Son, home, son. A Mónica, con tanta faladuría...³⁸⁹ (*Escóitanse ao lonxe e achegándose, toque de cunchas e pandeiros*).

EUSEBIA.- (*Escoitando*) Non ouven?

D^a ROSA.- Son os mozos, que andan cantando os Reises.

D. CÁNDIDO.- Isto máis nos faltaba! Seica hoxe non se vai durmir nesta casa!

EUSEBIA.- Non lles pechará a porta!.

D. CÁNDIDO.- Non, aínda que non estamos pra moitas músicas. (*O grupo detense fronte á casa e chama*).

³⁸⁵ «Parescer: parecer» (Valladares Núñez 1884; Filgueira et al. 1926; Carré 1928-1931; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

³⁸⁶ «Lagarteira: Cernícalo. Ave del orden de los rapaces. Fig. pillo, astuto» (Carré 1928-1931). O termo ten sido empregado, neste sentido figurado, na literatura galega (Rodríguez Castela 2006: 520; Castro 1960: 511).

³⁸⁷ Respectouse o castelanismo por caracterizar a fala do personaxe.

³⁸⁸ «Valente: robusto, fuerte, energético» (Carré 1928-1931; Ibáñez Fernández 1950; Rodríguez González 1958-1961).

³⁸⁹ «Faladuría: Habladuría, lo que se dice o cuenta sin necesidad, y sólo por ganas de hablar» (Rodríguez González, 2001; Valladares Núñez 1884; Carré 1928-1931; Ibáñez Fernández 1950; Franco 1975). O termo ten sido empregado, en ocasións, na literatura (Ferreiro Míguez 1981b: 234).

ESCENA 6^a

(Ditos e Rancho³⁹⁰ de Reis)

D^a Rosa abre a porta e entran os mozos alegremente tocando cunchas e pandeiros.

MOZOS E MOZAS.- Boas noites, boas noites. Queren que lles cantemos os Reises?

D. CÁNDIDO.- Cantade, home, cantade! Por fin, ou dentro ou fóra habédelos de cantar...

MUIÑEIRO.- Seica non está de boas, D. Cándido?

D. CÁNDIDO.- O que estou é cheo de sono. Vosoutros, os mozos, podedes pegar³⁹¹ no traballo sen deitarvos; mais un vello, se non durme, non traballa.

MUIÑEIRO.- Un día é un día, que díaño!

D. CÁNDIDO.- Si, pero pra min, un día e unha noite son dous días. En fin, veñan os Reises. Eusebia, dálle viño a esta xente.

MUIÑEIRO.- Reises van! (*Mentres cantan, Eusebia serve o viño*).

(MÚSICA Nº 4. CANTO DE REIS)

Aí van os Reyes Magos³⁹²
con doce fervor,
camiño da chouza
qu'alberga ao meniño pastor.

Durmido no leito
de pallas e follas

sourrí³⁹³ coma un ánxel³⁹⁴
o fillo de Dios;

³⁹⁰ «Ronda» no orixinal. Modificámolo no sentido de «Rancho de Reis», máis habitual nos nosos días, ao non ser comprensible para esta manifestación folclórica, nin axeitada, a palabra castelá «ronda».

³⁹¹ «Pegar: Acometer, venir, entrar. Dar» (Rodríguez González 1958-1961).

³⁹² Respectouse o castelán orixinal ao ser habitual nestes cantos a presenza, en todo ou en parte, deste idioma (Santamarina e Schubarth 1995: 27). O canto alternado producido neste reflicte tamén a súa interpretación (Santamarina e Schubarth 1995: 22).

³⁹³ «Sourrir: sonreir» (Valladares Núñez 1884; Filgueira Valverde et al. 1926; Franco 1975; Rodríguez González 1958-1961).

³⁹⁴ «Ánxel: ángel, espírito celeste, criado por Dios para su ministerio» (Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975). O termo aparece na literatura galega (Castro 1960: 280, 307, 535) ao igual que o de «anxo» (Castro 1960: 513).

e cunha coroa
de luz sobre a fronte³⁹⁵
o meu coitadiño
paresce unha frol.³⁹⁶

Aí van os Reyes Magos,
con doce fervor,
camiño da chouza
qu'alberga ao meniño pastor.

Aí van os Reyes Magos,
van camiño de Belén,
levan ouro, incenso e mirra,
todo pr'o meniño Rei.

Aí ven a nova alborada,
vede as estrelas correr
pra tecerlle unha coroa
na frente do novo Rei.

Velos, aí van
camiño a Belén,
levando o tesouro
de tódolos reis.

(FALADO)

D. CÁNDIDO.- Ben, rapaces, cantades ben, abofellas!³⁹⁷ Cuase³⁹⁸ que me sinto mozo coma vós!

D^a ROSA.- (*Alarmada*) Non marcharás con iles agora!

³⁹⁵ «Frente: parte superior del rostro, comprendida entre las sienas, las cejas y el principio natural del cabello» (Rodríguez González 1958-1961; Filgueira Valverde et al. 1926).

³⁹⁶ «Frol: flor en todas sus acepciones» (Valladares Núñez 1884; Filgueira Valverde et al. 1926; Carré 1928-1931; Ibáñez Fernández 1950; Franco 1975; Rodríguez González 1958-1961). O termo ten sido empregado na literatura (Castro 1960: 347, 368, 475; Ferreiro Míguez 1981b: 165, 403, 249, 380).

³⁹⁷ «Abofellas: lo mismo que *abofé* y así lo emplean también muchos autores» (*Diccionario gallego-castellano* 1913-1928), recollendo poemas do Padre Sarmiento e Curros Enríquez (de *Aires d'a miña terra*). Achámolo como «En verdad, de verdad, a fé» (Filgueira et al. 1926), e como sinónimo de «abofé» (Carré 1982). Ambas fórmulas aparecen como adverbios de afirmación (Saco y Arce 1868: 120). No ámbito literario achamos frecuentemente o termo «abofellas» (Curros Enríquez 1995: 49; Castro, 1995b: 147 [«A probiña que está xorda!»]). Porén, tamén se recolle «abofé» (Fole 2003: 27, 60, 78, 109, 110, 199, 203, 322, 342, 378, 433, 494, 507).

Ambos termos son usuais no folclore: «Eses dous que andan no baile / abofellas que o fan ben-e /ela parece unha rosa / e parece il un cravel-e» (González Rodríguez 1963: 86 [baixo o título de *Pandeirada de Muxía*]). «Eu teño un canciño / que é bon abofé / que baila a muiñeira / na punta dun pé» (Martínez Torner e Bal e Gay 1973: 170); achamos letras semellantes noutros cancioneros (Fraguas 1985: 104).

³⁹⁸ «Cuase: casi» (Filgueira et al. 1926; Carré 1928-1931; Ibáñez Fernández 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

EUSEBIA.- Despois de todo, aínda que fose...

D. CÁNDIDO.- (*Con intención*). Hoxe, aínda durmo na casa...

MOZO 1º.- Moitas gracias, D. Cándido, e Dios lles dea saúde pra o ano.

D. CÁNDIDO.- Gracias; e que vos divirtades.

MOZO 2º.- Viva D. Cándido!

TODOS.- Viva!

MUIÑEIRO.- (*Aparte, a D. Cándido*) Non te deites, que eu volvo xa.

D. CÁNDIDO.- Que non me deite... (*Aparte*) Estás aviado!

MUIÑEIRO.- (*Ao rancho*). Vamos andando! (*Saen tocando*).

ESCENA 7ª

(*D. Cándido, Dª Rosa e Eusebia*)

D. CÁNDIDO.- (*Cerrando e atrancando apresuradamente a porta*). Por fin! Toca deitarse. Vamos Eusebia, deixa iso; xa o recollerás á mañá.

EUSEBIA.- Xa vou,³⁹⁹ papá. (*D. Cándido toma un candil e Eusebia o da cheminea*). Boas noites, papá. (*Bicando aos pais*). Boas noites, mamaíña.

D. CÁNDIDO.- Hastra mañá, se Dios quer.

Dª ROSA.- Descansa ben, filliña. (*Sae Eusebia pola porta da esquerda e cando D. Cándido e Dª Rosa se van retirar tamén, chaman á porta*).

ESCENA 8ª

(*D. Cándido, Dª Rosa e o muiñeiro*)

D. CÁNDIDO.- (*Iracundo*). Outra vez! Quen é a estas horas?

MUIÑEIRO.- (*Fóra*) Abra! Son eu.

D. CÁNDIDO.- Malos demos te coman! É o muiñeiro outra vez! Non podes vir pola mañá?

³⁹⁹ «Xa alá vou» no orixinal.

MUIÑEIRO.- Non señor: é negocio de moita présa.

D^a ROSA.- Ábrelle, ábrelle. Pode ser que se encontre enfermo.

D. CÁNDIDO.- Si: do sarampelo. (*Abre a porta malhumorado e entra o muiñeiro*).

MUIÑEIRO.- Cae unha xeadá que fende.

D. CÁNDIDO.- Xa mo parece. Hastra os gatos vellos andan á xaneira...⁴⁰⁰ Imos ver: que che se ocorre?

D^a ROSA.- (*Chea de curiosidade*). Sente, sente e fale. (*D. Cándido bóttalle unha mirada de carraxe*).

MUIÑEIRO.- (*Sentando. Con calma*) Pois... saberás que aínda que a xente anda por aí dicindo se teño tantos ou cantos anos, aínda non cheguei aos cincuenta, que así Dios me salve que os cumpro pra o san Roque.

D. CÁNDIDO.- (*Anoxado*). E pra dicirnos iso chámame á porta ás dúas da mañá? (*Erguéndose irado*). O que tes ti é unha borracheira que non te podes ter! Vaite pra a cama, vicioso!

MUIÑEIRO.- (*Con calma*). Espera, ho, espera. Nin estou borracho, nin a miña idade é cousa de pouca importancia no negocio que veño tratar.

D. CÁNDIDO.- (*Con ironía*). Ai, non?

MUIÑEIRO.- Non señor; e, se non, xa o verás. Vamos por partes. Como dicía, aínda non cumprín os cincuenta anos e, de saúde, vou indo regular.

D^a ROSA.- Por moitos anos.

MUIÑEIRO.- Moitas gracias. E, respecto a intereses, amais do muíño da Carballeira e da casa natal teño, como sabedes, bos eidos e, o que non sabedes, moi ben gardadiños no banco unha boa presa de cartos; e algunhas hipotecas securiñas, amais das rendas e de...

D. CÁNDIDO.- (*Interrompéndoo*). Boeno: non penso herdarte e o que teñas e o que debas non che me importa nada.

⁴⁰⁰ «Xaneira. Luna de enero. Época de celo de los gatos» (Carré 1928-1931; Franco 1975; Rodríguez González 1958-1961). «Andar á xaneira: andar de noche buscando aventuras amorosas, como los gatos en la época del celo» (Rodríguez González 1958-1961).

MUIÑEIRO.- Asegún.⁴⁰¹

D. CÁNDIDO.- Como asegún?

MUIÑEIRO.- Asegún, porque un home rico non é o mesmo que un pelagatos calquera.

D^a ROSA.- Claro que non, señor, claro que non.

D. CÁNDIDO.- Conforme, pero comprenderás que por moi rico que sexas non tes dereito pra ternos eiquí sen deitarnos ás tantas da noite.

MUIÑEIRO.- Terei, ou non terei, iso depende de... Non vos parece que un home coma min debería casar?

D. CÁNDIDO.- Home, a verdade, xa non é moi cedo que digamos pero, en fin, alá ti. Eu non son teu pai pra pedirme consello nese negocio.

MUIÑEIRO: Non, pero eres o pai da Eusebia.

D. CÁNDIDO.- (*Abraiado*) Logo ti pensaches na Eusebia? (*D^a Rosa persígnase*).

MUIÑEIRO.- E logo, é algún despropósito? Non son ningún saco de palla, parésceme a min.

D. CÁNDIDO.- Cando eu digo que bebiches máis da conta! Anda, vai deitarte! Estamos no Nadal, non estamos no Antroido!

MUIÑEIRO.- Fálovos en serio, carainas! Góstame a pequena, e quero casar con ela. Eu sei que anda por aí o Avelino facéndolle carantoñas e non me vou hoxe de eiquí sen saber o que vós e ela resolvedes.

D^a ROSA.- Vostede está tolo.

MUIÑEIRO.- Non estou nada tolo, non señora. Moitas rapazas do lugar, tan boas como a súa filla, daríanse cun canto no peito por casar comigo.

D. CÁNDIDO.- Pode ser, pero a Eusebia non pensa aínda en casar, e nós tampouco temos présa en que o faga.

MUIÑEIRO.- Vosoutros non digo, pero ela... quen sabe!

D. CÁNDIDO.- Como quen sabe? Falaches con ela?

⁴⁰¹ «Asegún: según» (Filgueira et al. 1926, Carré 1928-1931); encontramos diversas referencias na literatura galega (Ferreiro Míguez 1981b: 147, 161, 230, 235, 239, 371, 384; Fole 2003: 9, 79, 136, 147, 172, 197, 259, 270, 272, 373, 396, 478, 507).

MUIÑEIRO.- Falarei agora.

D^a ROSA.- (*Con asombro*). Agora?

MUIÑEIRO.- Si señor: eu non me vou de eiquí sen saber a resposta, e sabereina.

D^a ROSA.- A rapaza está deitada.

MUIÑEIRO.- (*Con decisión*). Pois que se erga.

D. CÁNDIDO.- (*Con enfado*). Ti estás tolo?⁴⁰²

MUIÑEIRO.- Xa lles dixen que non, caraina! Eu quero saber hoxe a resposta da rapaza, porque mañá pode ser outra cousa!

D. CÁNDIDO.- (*Mira fixamente ao muiñeiro e, como inspirándose nunha idea repentina, di aparte*). Vamos probar. (*Ao muiñeiro*). Home, case que tes razón; a ver se nos deixas en paz dunha vez. (*A D^a Rosa*). Chama á pequena.

D^a ROSA.- Pero, Cándido...

D. CÁNDIDO.- (*Con enerxía*). Chama á pequena!

D^a ROSA.- (*Dirixíndose á porta da esquerda*). Eusebia, Eusebia! Érguete!

EUSEBIA.- (*Dentro*). Aínda non me deitei. Xa vou.

ESCENA 9^a

(*Os ditos e Eusebia*)

EUSEBIA.- (*Entrando*). E logo, que pasa? (*Fixándose no muiñeiro*). Vaia, ao que madruga...

MUIÑEIRO.- Non madrugo nada: aínda non me deitei.

EUSEBIA.- (*Con malicia*). Pois, pra a súa idade, xa son horas. (*D. Cándido ri*).

MUIÑEIRO.- (*Incomodado*). Cantos mozos quixeran a miña saúde!

EUSEBIA.- (*Sen facerlle caso*). O que quería, meu pai?

D. CÁNDIDO.- (*Con sorna*). Pois, eiquí, o muiñeiro, que quer falar contigo.

⁴⁰² «Louco» no orixinal. Aínda que habitual á altura (Valladares Núñez 1884; Filgueira Valverde et al. 1926; Carré 1928-1931; Ibáñez Fernández 1950; Franco 1975; Rodríguez González 1958-1961), a expresión non sería comprensible nos nosos días, polo que se optou por modificala.

EUSEBIA.- (*Con asombro*). Comigo!

MUIÑEIRO.- (*Con decisión*). Si, contigo.

EUSEBIA.- Non sei que teña nada con vostede.

D. CÁNDIDO.- Iso, agora o saberás. Aí vos quedades, porque eu non quero meterme nese negocio.

EUSEBIA.- (*Abraiada*). Pero, déixanme soila?

D. CÁNDIDO.- Non te deixarás comer dese lobo...

EUSEBIA.- Ai, iso non!

D. CÁNDIDO.- Pois falade logo. (*D. Cándido e D^a Rosa saen pola esquerda*).

ESCENA 10^a

(*Muiñeiro e Eusebia*)

MUIÑEIRO.- Senta. (*O Muiñeiro senta, pero Eusebia non*).

EUSEBIA.- (*Secamente*). É tarde. Diga o que sexa.

MUIÑEIRO.- A ti gústache a boa vida?

EUSEBIA.- A boa vida? Vostede pensa que nós pasamos fame na casa?

MUIÑEIRO.- Non, muller, non quero dicir iso. Quero dicir se che gustan o bos vestidos, as festas, as viaxes...

EUSEBIA.- A min gústame a miña casa.

MUIÑEIRO.- Si, muller, xa o sei; pero unha moza guapa coma ti debe campar como quen é, ser a primeira do lugar, dar envexa ás outras...

EUSEBIA.- Estou ben como estou pero, a que vén todo isto?

MUIÑEIRO.- Pois vén a que, se ti queres, tés todo iso na man.

EUSEBIA.- Na man?

MUIÑEIRO.- Si, non tes senón poñela sobre desta. (*Cóllelle a man, pero Eusebia dálle un empurrón e sepárao do seu carón*).

EUSEBIA.- Demo de vello. Se non se retira pártolle a cara dunha labazada!⁴⁰³

MUIÑEIRO.- (*Colocándose a prudente distancia*). Xesús! Muller, que impetuosa⁴⁰⁴ eres! (*Eusebia fai intención de retirarse*). Espera, espera, que aínda non che dixen o máis importante.

EUSEBIA.- (*Sen deixar que se achegue*). Pois fale desde aí, e de présa.

MUIÑEIRO.- (*Con decisión*) Ti queres casar comigo?

EUSEBIA.- Como dixo?

MUIÑEIRO.- Que se queres casar comigo.

EUSEBIA.- Arrenégote, pecado! Vostede toleou!

MUIÑEIRO.- E dálle! Non vexo que sexa ningunha tolería!⁴⁰⁵

EUSEBIA.- Se pode ser meu avó!

MUIÑEIRO.- Non tanto, pequena, non tanto... aínda non cumprín os cincuenta anos.

EUSEBIA.- (*Con desagrado*). É igual! Vaia chamar a outra porta! (*Intenta saír, pero o muiñeiro agárrea por unha manga. Eusebia záfase con brusquidade*).

MUIÑEIRO.- Espera, rapaza, espera.

EUSEBIA.- Esperar, esperan os parvos. (*Diríxese cara á porta e o muiñeiro volve a detela*).

EUSEBIA.- Arre, que é teimoso! Xa lle dixen que non quero nada con vostede!

MUIÑEIRO.- Nin que te dotara en dez mil pesos?

EUSEBIA.- Aínda que me dotara en dez millós. Busque, por aí, que non faltará unha famenta que se lle agarre aos cartos... pra que campe un mozo á súa conta.

MUIÑEIRO.- Iso... xa o veríamos!

EUSEBIA.- Veríamolo nós. Vostede, (*senalando á cabeza*) apalparíase. (*Sae pola esquerda*).

⁴⁰³ «Bofetada» no orixinal. O termo é recollido nalgún dicionario (Real Academia Galega 1913-1928; Rodríguez González 1958-1961) como sinónimo de «labazada», polo que se decidiu modificalo para aumentar a comprensión do texto.

⁴⁰⁴ «Súpeta» no orixinal. «Súpeto: Súbito, repentino, impetuoso» (Valladares Núñez 1884, Filgueira Valverde et al. 1926; Carré 1928-1931; Ibáñez Fernández 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975). Para favorecer a comprensión foi substituída polo seu sinónimo «impetuosa».

⁴⁰⁵ «Tolice» no orixinal. «Tolice: chifladura» (Ibáñez Fernández 1950; Franco 1975; Rodríguez González 1958-1961).

ESCENA 11^a

(Muiñeiro, D. Cándido, D^a Rosa)

O muiñeiro permanece parado no medio da habitación ata que entran D. Cándido e D^a Rosa.

D. CÁNDIDO.- E logo? Que dixo a pequena?

MUIÑEIRO.- (*Desenganado*) Dixo que non. E iso que lle ofrecín dotala en dez mil pesos.

D^a ROSA.- (*A D. Cándido*). Esta está polo Avelino.

D. CÁNDIDO.- (*Con sorna*). Pois dez mil pesos xa remozan⁴⁰⁶ a calquera home...

MUIÑEIRO.- Iso é a tolería⁴⁰⁷ dela polo Avelino. Calquera día dávos un desgusto...

D. CÁNDIDO.- Iso é conta miña. Ademais, o Avelino, embarca mañá.

MUIÑEIRO.- Mira non sexa unha argallada.⁴⁰⁸

D^a ROSA.- Nin argallada, nin nada. O Avelino é un bo rapaz.

MUIÑEIRO.- Alá vós. En previnvos. Eiquí hai algunha cousa.

D. CÁNDIDO.- O que hai é moito sono e pouca gana de leria. Vaite pra casa e déixanos en paz.
(*Abre a porta da rúa e empurra ao muiñeiro que, ao saír, di:*)

MUIÑEIRO.- Acordádevos do que digo e, se non, ao tempo... (*Sae. D. Cándido pecha a porta e garda a chave*).

ESCENA 12^a

(*D. Cándido, D^a Rosa*)

D. CÁNDIDO.- Que che parece disto?

D^a ROSA.- Pois paréceme que a rapaza non quer saber máis que do Avelino e que non se preocupa⁴⁰⁹ do resto dos homes.

⁴⁰⁶ «Remozar: remozar, comunicar cierta robustez y lozanía, propias de la mocedad» (Rodríguez González 1958-1961).

⁴⁰⁷ «Tolice» no orixinal.

⁴⁰⁸ «Treta» no orixinal. «Treta: Artificio ingenioso para conseguir algún intento» (Rodríguez González 1958-1961). Considerouse máis descritiva e comprensible a palabra «Argallada: actividade ou asunto enleado e complicado; argallo, enredo».

⁴⁰⁹ «Importa» no orixinal.

D. CÁNDIDO.- (*Pensativo*) Non vas desencamiñada porque, ao final, dez mil pesos... e o muiñeiro non está aínda tan mal que meta medo. Estas rapazas son o demo.

D^a ROSA.- O demo son os homes, que despois de correr os sete andares, cando non poden coas calzas, queren comprar unha boa moza pra que llas ate.

D. CÁNDIDO.- Non tanto, pero en fin, se hei de dicirche a verdade non estou descontento do que pasou. Está visto que a Eusebia non se torce.

D^a ROSA.- Coitada! Do que se torce ela é de pena...

D. CÁNDIDO.- A verdade logo a saberemos. Vamos deitarnos que a noitiña foi de proba... e quen sabe o que aínda nos espera...

D^a ROSA.- Xesús, home, non fagas agoiros! (*Acende un candil no que hai na cheminea, apaga este, e saen*).

ESCENA 13^a

(*Eusebia*)

Eusebia sae paseniñamente valéndose dun fósforo. Acende o candil da cheminea, saca do peito a carta que lle entregou a señora Mónica e le. Mentres o fai, D. Cándido entreabre a porta e escoita, retirándose despois.

EUSEBIA.- (*Lendo*)

Eusebia: chegou a hora
e probar teus sentimentos
de saber se o teu amor
é tan fondo e tan enteiro
que cerre os ollos pra o mundo
e que os levante pra o ceo.

Eu marchó mañá; ben sabes
que sinto latir no peito
dúbidas do teu cariño,
ou, cicais, presentimentos
de que outra vez nesta vida
nunca nos encontraremos...

Se o teu cariño é tan grande
como din os teus xuramentos,
se non hai pra ti no mundo
alegría nin sosego

que non compartas comigo
con un amor verdadeiro,
deixa este lar, tan escuro
sen a luz dos ollos teus.

Ven comigo: imos pra diante
agarimados i ergueitos,
pra conquistar nova vida
de forza e de espranza cheos,
barís⁴¹⁰ coma carballos
i alegres coma dous nenos:

Se non ves comigo, Eusebia,
teu amor é mentireiro,
e nunca máis neste mundo
has de vivir en sosego
nin terás hora feliz
nin noite de sono enteiro,
pois cando peches os ollos
ha d'escarvarte no peito
o delor de ter perdido
por egoísmo, ou por medo,
a gloria⁴¹¹ de compartir
un cariño verdadeiro...

(Ao terminar a lectura da carta, Eusebia senta, agochando a cabeza entre as mans, indecisa e atormentada pola dúbida. De súpeto, érguese con resolución e diríxese á porta interior, entrando silandeiramente). A orquestra comeza moi piano o preludio da romanza que segue, e Eusebia volve cun envoltorio e cubríndose cun mantón, mirando con receo, temerosa de ser sorprendida).

ESCENA 14^a

(Eusebia e Avelino)

AVELINO.- *(Fóra. Mentres, Eusebia asegúrase de que a porta está pechada).*

(MÚSICA Nº 5. CANCIÓN DO PELENGRINO)

⁴¹⁰ «Variles» no orixinal. Adaptado o termo á normativa actual, do singular «baril», o plural sería «barís». Como «variles» ou «bariles» é empregada, en ocasións, co mesmo significado (Cabanillas 1949: 18, 28, 91).

⁴¹¹ «Gloria: gloria» (Filgueira et al.1926; Carré 1928-1931; Ibáñez Fernández 1950; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975; Pintos Villar 2000).

Alá vai o pelengrino,⁴¹²
o pelengrino do amor,
seguindo o triste destino
pola senda do dolor.

Soilo vai, com'anduriña,
qu'a nortada escorrentou;
e así vai a ialma miña...

Coitado do que camiña
sen alas no corazón!

(FALADO)

EUSEBIA.- É il! (*Abre a ventá e aparece Avelino, que estreita as mans de Eusebia*).

AVELINO.- Vidiña... Consentes, verdade? Virás comigo?

EUSEBIA.- E os meus pais, Avelino? I a miña honra?

AVELINO.- Xúroche polas cinzas da miña santa nai, cumprir contigo en chegando a América!

EUSEBIA.- Miña boa naiciña! O que dirá ela de min!

AVELINO.- Eles han de perdoarnos, Eusebia. Ven! Non dubides. Xuntos por toda a vida, ou separados pra sempre! Ven, Eusebia, ven! (*Atraéndoa*).

EUSEBIA.- (*Resolvéndose*) Dios nos axude e perdoe... (*Eusebia fai intención de saltar pola ventá axudada por Avelino e, nese momento, aparece D. Cándido cunha escopeta e fai fogo contra eles. Eusebia bota as mans ao peito e cae*).

ESCENA 15^a

(*D. Cándido, Avelino, Eusebia e despois D^a Rosa*)

EUSEBIA.- (*Caendo*). Xesús me valla.

AVELINO.- (*Saltando dentro e incorporándoa nos seus brazos*) Eusebia, Eusebia! Miña vida! Matáronma! Quen foi o asasino que non me matou a min tamén?

D. CÁNDIDO.- Eu!

AVELINO.- (*Aterrado*). Vostede? Seu pai!

⁴¹² «Pelengrino: peregrino» (Valladares Núñez 1884; Filgueira et al. 1926; Rodríguez González 1958-1961; Franco 1975).

D. CÁNDIDO.- Antes morta que perdida!

AVELINO.- (*Con ira*). E por que non me matou a min, que son o único culpable? (*Mostrándolle o peito*). Tire, tire! Teña a coraxe de matarme tamén, xa que eu non podoo matalo! (*Volvéndose a Eusebia*). Miña vida, vidiña! Malia en que me coñeciches, que che deu a morte máis negra do mundo. (*Entra D^a Rosa azorada*).

D^a ROSA.- Que foi? Quen tirou? (*Ao darse conta da escena, bótase sobre Eusebia e abrázaa desesperadamente*). Miña filla! Filla da miña ialma!

EUSEBIA.- (*Debilmente*). Miña naiciña.... socórame.

AVELINO.- Vive! Aínda vive!

D. CÁNDIDO.- (*Achegándose*) Vive, si, e vivirá moitos anos, se Dios quer. Tirei con pólvora pra afuxentar a este ladrón i ela desmaiouse co susto.

AVELINO.- Vive, vive! Dios lle pague a alegría que me dá con devolverlle a vida. Desculpen a miña tolería e perdóenme! Adiós! (*Ao saltar pola ventá D. Cándido deteno*).

D. CÁNDIDO.- Non, agora espera, que ela volve acordar. (*Eusebia incorpórase e esconde a cabeza no peito da súa nai saloucando. D. Cándido sepáraa de D^a Rosa e achégalla a Avelino*).

D. CÁNDIDO.- Quen chora como il chorou, quen fala coma il falou, non precisa de máis proba de cariño pra convencernos da verdade dos seus sentimentos. Xa non dubido de que é a ti, e non ao noso diñeiro, a quen lle quer con toda a súa alma. Acabáronse as amarguras e sede felices, que il probou merecelo ben.

AVELINO.- Consinte, de veras consinte!

D. CÁNDIDO.- Consinto, si; xa está dito.

D^a ROSA.- Gracias a Dios! Ben podías ter escusado este susto.

EUSEBIA.- (*Abrazando ao seu pai*) Gracias, meu pai!

D^a ROSA.- Boeno, Boeno; abrazádevos e agora...

D. CÁNDIDO.- Agora, parécesme que xa é tempo de durmir. Xa é día.

EUSEBIA.- Día é. Xa alborexa. Que lindo amencer pra nós, Avelino...

AVELINO.- A alborada máis luminosa da vida é aquela en que o sol do primeiro amor acorda, cantando os paxariños da xuventude.

D. CÁNDIDO.- Querédevos moito e querédenos un pouco a nós, pra que os vosos fillos tamén nos queiran e alegren a nosa vellez.

(MÚSICA Nº 6. FINAL)

PANO

N.º 1 - Preludio y coro

Letra: Francisco Álvarez de Nóvoa

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

La Habana, 1928

Tempo de Alborada

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-5) begins with a forte (*f*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system (measures 6-10) starts with a piano (*p*) dynamic and includes trills (*tr*). The third system (measures 11-15) features a forte (*f*) dynamic followed by a piano (*p*) dynamic and a trill (*tr*). The fourth system (measures 16-20) includes an Oboe part and continues with piano (*p*) dynamics and trills (*tr*).

21

Cuerda

f

Clarinete

26

cresc.

30

Telón

ff

tr

34

tr

rall.

dim.

m.i.

38 *tr* *tr* *tr* **A tempo**

42 **Coro** *f*

Bu - li - de, ra - pa - ces li - xei - ras as

f

Bu - li - de, ra - pa - ces li - xei - ras as

46

mans; dei - xa - de os ca - ro - los es - pi - dos de

mans; dei - xa - de os ca - ro - los es - pi - dos de

50

grans.

grans.

tr

tr

tr

54

Bajos

p

Den - de o ei - do has - tra o muí - ño can - tas vol - tas le - va o

p

59

f

mi - llo pan do pro - be la - bra - dor;

f

f

p

64 Tenores
p *cresc.*

que d'an - guei - ras e tra - ba - llos, de su - o - res e coi -

69 *ff*

da - dos, den - de a ial - - - ba has - tr'o se - rán. Que d'an - guei - ras e tra -

74 **f** *rit.* **A tempo**

ba - llos, den - de a ial - ba has - tr'o se - rán.

79 rall.

p

83 A tempo Hombres

p Mi - llo dou -

87

ra - do, cren - chas do sol, co - mo as ra - pa - zas che -

92

Mujeres

as de a - mor. Mi - llo dou - ra - do, cren - chas do

97

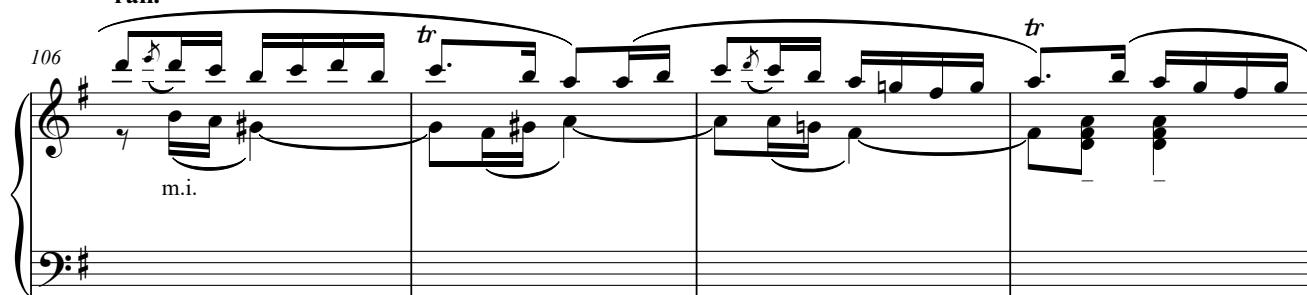
sol; pai da far - tu - ra: ben - dí - gao Dios.

f

102

tr *tr* *dim.*

106 *ral.*



m.i.

110 **A tempo**

Coro **f**

Bu -

f

Bu -



114

li - de, ra - pa - ces li - xei - ras as mans; dei -

li - de, ra - pa - ces li - xei - ras as mans; dei -



118

xa - de os ca - ro - los es - pi - dos de grans.

xa - de os ca - ro - los es - pi - dos de grans.

122

Xa o gai -

tr

126

tei - - - ro por nós cha - man - do es - tá va - mos ra -

130

pa - ces de - co - te con il trou - lar.
Va - mos ra - pa - ces con il trou - lar.

134

Mar - chou - se o dí - a e veu a noi - te

Mar - chou - se o dí - a e veu a noi - te

tr *tr*

138

rall.

i a - ín - da os Rei - ses he - mos can - tar. Bu -

i a - ín - da os Rei - ses he - mos can - tar. Bu -

tr *f* *f*

m.i.

A tempo

142

li - de, ra - pa - ces li - xei - ras as mans; dei - xa - de os ca -

li - de, ra - pa - ces li - xei - ras as mans; dei - xa - de os ca -

147

rall.
cresc.

ff

ro - los es - pi - dos de grans.

cresc.

ff

ro - los es - pi - dos de grans.

f cresc.

ff

8va

N.º 2 - Canción del ruiseñor

Letra: Francisco Álvarez de Nóvoa

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andante

The piano introduction is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It begins with a treble clef staff containing whole rests for the first four measures. The piano part starts in the second measure with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

5 **Eusebia**
p

The vocal line begins at measure 5 with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "No si-len - cio d'al - ta noi - te es - coi - ta - se o rei - se - ñor que a -". The piano accompaniment continues with a delicate, flowing texture in the right hand and a steady bass line in the left hand.

9

The vocal line continues at measure 9 with the lyrics: "rro - la a ten - ra ni - ña - da con do - ces can - tos de a - mor." The piano accompaniment maintains its accompanimental role, supporting the vocal melody with chords and rhythmic patterns.

13

cresc.

Pa-res-ce que cho-rau - sen - cías, sau - da - des do co - ra - zón, e que

17

f

son bá - goas seus tri - nos sa - la - ios de mal de a - mor, e que

21

rall.

son bá - goas seus tri - nos sa - la - ios de mal de a - mor.

25

29

p

A - sí cho-ran os au - sen - tes que a fa - me nos en-xo - tou, dei -

33

xan-do a chou - za e os fi - llos ó in - cer-to am - pa - ro de Dios.

37

p
Dei-

41

xan-do a chou - za e os fi - llos ó in - cer-to am - pa - ro de Dios.
rit.
pp

45

Tri - nos sa -
rit.
al $\text{\textcircled{S}}$ $\text{\textcircled{\Phi}}$

Allegretto

49 **rall.** **f**

la - ios de mal de a - mor.

53 **rit.**

Na - mo -

58 **A tempo** **rit.**

ra - do pa - xa - ri - ño que tes a ial - ma na

63 **A tempo**

voz, vai can - tan - do po - las chou - zas

This system contains measures 63 through 67. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note 'voz,' followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

68 **rit.** sau - da - des do qu'e - mi - grou! **p** Na - mo -

This system contains measures 68 through 72. It begins with a 'rit.' (ritardando) marking and a triplet of eighth notes. The vocal line continues with a half note 'sau - da - des' and a quarter note 'do qu'e - mi - grou!' followed by a half note 'Na - mo -'. The piano accompaniment features a triplet in the right hand and a bass line with some chromaticism. The key signature remains two flats, and the time signature is 4/4.

73 **Menos** ra - do pa - xa - ri - ño que tes

This system contains measures 73 through 77. It begins with a 'Menos' (ritardando) marking and a triplet of eighth notes. The vocal line continues with a half note 'ra - do pa - xa - ri - ño' and a quarter note 'que tes'. The piano accompaniment features a triplet in the right hand and a bass line with some chromaticism. The key signature remains two flats, and the time signature is 4/4.

77

f cresc.

a ial - ma na voz, vai can -

8^{va}

6 6

81

ff *rall.*
p

tan - do po - las chou - zas sau - da - des

f cresc. *ff* *p*

85

accel.

do qu'e - mi - grou!

f 8^{va}

N.º 3 - Coplas del molinero

Letra: Francisco Álvarez de Nóvoa

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto Gracioso

The musical score is written for piano in 6/8 time. It consists of four systems of music. The first system starts with a *ff* dynamic marking. The second system begins at measure 5. The third system begins at measure 9. The fourth system begins at measure 13 and includes a section labeled '1º acompañamiento de conchas y pandero' with a *p* dynamic marking. The score features a mix of chords and melodic lines in both the treble and bass staves.

Molinero

17 *f*

A Con - sue - lo foi ao muí - ño, mo - er un sa - co de
 Can - to tar - dou en mo - e - lo? Non vo - lo po - do de -
 O can da Ma - rí - a, un dí - a, fe - rrou - lle a cer - to ra -
 O ra - paz, moi ma - go - a - do, non se vol - veu a a - cer -
 Nun - ha vi - ña da ri - bei - ra a - xu - da - ba a tra - ba -
 I un mo - zo qu'i - ba tras de - la coa sul - fa - ta - do - ra

pp

22

pan, e al - con - trou - se no ca - mi - ño con un
 cir, mais sei que di - xo a Con - sue - lo que o ra -
 paz que non sei que que - rí - a fa - cer -
 car, i e - so qu'e - la ten coi - da - do, se vai
 llar un - ha mo - za tan li - xei - ra que mos -
 na man, dí - xo - lle: mi - ra, Sa - be - la, ou bai -

26

mo - zo, seu vi - ci - ño, que ten so - na de lar - chán.
 io do ta - ra - be - lo, non pa - ra - ra de bu - lir!
 lle á po - bre Ma - rí - a qu'e - la se pu - xo a be - rrar.
 ao mon - te co gan - do, de dei - xar na ca - sa o can.
 tra - ba a per - na en - tei - ra ó ver - gar - se... e al - go máis.
 xas un pou - co a te - la, ou te vou a sul - fa - tar!

30 Coro *f*

Ai la le lo le lo ai la le lo

Ai la le lo le lo ai la le lo

33 *ff*

la la, ai la le lo le lo ai la

la la, ai la le lo le lo ai la

36

le lo ai la la la.

le lo ai la la la.

39

N.º 4 - Villancico de Reyes

Letra: Francisco Álvarez de Nóvoa

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto pastoril

The first system of the musical score is in 3/8 time and F# major. It begins with a treble clef and a dynamic marking of *ff*. The right hand plays a melody of quarter notes, while the left hand provides a bass line with eighth notes and triplets. The system concludes with a fermata over the final notes.

El $\frac{3}{8}$ acompañado de conchas,
pandero y triángulo.

The second system of the musical score continues the piece. It features a treble clef and a dynamic marking of *ff*. The right hand plays a melody of quarter notes, while the left hand provides a bass line with eighth notes and triplets. The system concludes with a fermata over the final notes.

The third system of the musical score continues the piece. It features a treble clef and a dynamic marking of *ff*. The right hand plays a melody of quarter notes, while the left hand provides a bass line with eighth notes and triplets. The system concludes with a fermata over the final notes.

The fourth system of the musical score concludes the piece. It features a treble clef and a dynamic marking of *ff*. The right hand plays a melody of quarter notes, while the left hand provides a bass line with eighth notes and triplets. The system concludes with a fermata over the final notes.

16

pp

20

rit.

dim.

Moderato

p

24

p

Aí van os Re - yes Ma - gos con do - ce fer - vor, ca -

p

Con do - ce fer - vor,

29

mi - ño da chou - za qu'al - ber - ga ao me - ni - ño pas - tor. Aí tor. Dur -

qu'al - ber - ga o pas - tor. tor.

34

mi - do no lei - to de pa - llas e fo - llas sou -

Sou -

Violín
pp

38

rí co - ma un án - xel o fi - llo de Dios; e

rí co - ma un án - xel o fi - llo de Dios;

42

cun - ha co - ro - a de luz so - bre a fren - te

46

o meu coi-ta - di - ño pa - res - ce un-ha frol. Aí

o coi - ta - di - ño pa - res - ce un-ha frol.

50

van os Re - yes Ma - gos con do - ce fer - vor, ca -

Con do - ce fer - vor,

54

mi - ño da chou - za qu'al ber - ga ao me - ni - ño pas - tor.

qu'al - ber - ga o pas - tor.

ff

58 **Moderato** Hombres *f*

A - í van os Re - yes Ma - gos, van ca -

f

62

mi - ño de Be - lén, le - van ou - ro, in -

66

cen - so e mi - rra, to - do pr'o me -

70

Mujeres

ni - ño Rei. Aí ven a no -

Cello
p

74

va al - bo - ra - da, ve - de as es - - tre - las co -

78

rrer pra te - cer - lle un - ha co - ro - a

82

na fren - te do no - vo Rei.

86

Allegretto

f Ve - los, a - í van ca - mi - ño a Be -

f Ve - los, a - í van ca - mi - ño a Be -

90

lén, le - van - do o te - sou - ro de tó - do - los

lén, le - van - do o te - sou - ro de tó - do - los

rehearsal mark 3

rehearsal mark 3

rehearsal mark 3

94

reis, de tó - do - los reis, de tó - do - los

reis, ah!

rehearsal mark 3

rehearsal mark 3

98

reis. Ve - los, a - í van ca - mi - ño a Be -

ah! ah!

102

lén.

106

3

N.º 5 - Balada

Letra: Francisco Álvarez de Nóvoa

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento

p *cresc.*

5 *dim.*

9 *p* *cresc.*

A - lá vai o pe - len - gri - no, o pe - len - gri - no do a - mor, se -

p *cresc.*

13

dim.

guin-do o tris - te des - ti - no po - la sen - da do do - lor.

dim.

17

cresc.

p

21

f

Soi - lo vai, co-m'an-du - ri - ña, co-m'an-du - ri - ña,

f

3

3

25

soi - lo vai, co - m'an - du - ri - ña, co - m'an - du - ri - - -

28

ña, qu'a nor - ta - da es - co - rren - tou; e a - sí

31

vai a ial - ma mi - ña... Coi - ta - do do que ca -

34

cresc.

rit.

mi - ña sen a - las no co - ra - zón! Sen

(8)

37

A tempo

a - las no co - ra - zón!

(8)

p

40

rit.

p

43 *p*

A - lá vai o pe - len - gri - no, o pe - len - gri - no do a -

46 *morendo*

mor, se - guin - do o tris - te des - ti - no po - la

morendo

49

sen - da do do - lor.

N.º 6 - Final

Letra: Francisco Álvarez de Nóvoa

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Tempo de Alborada

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a *ff* dynamic marking. The second system starts at measure 4. The third system starts at measure 7 and includes a *rall.* marking and a *8va* instruction with a dashed line above the staff. The fourth system starts at measure 10 and ends with a final double bar line. The score features a mix of chords and melodic lines, with some passages marked with slurs and accents.

N.º 1 - Preludio y coro

Letra: Francisco Álvarez de Nóvoa

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

La Habana, 1928

Tempo de Alborada

Flauta

Oboe

Clarinetes en Sib

Cornetín en Sib

Trompas en Fa

Trombones

Caja

Platos

Bombo

Voces

Voces

Violín I

Violín II

Violonchelo

Contrabajo

The musical score for measures 8 to 14 features the following instrumentation and dynamics:

- Flute (Fl.):** Measures 8-10 have trills (tr) and rests. Measure 11 starts with a forte (*f*) dynamic, and measure 14 ends with a piano (*p*) dynamic. A *8va* marking is present above measure 11.
- Oboe (Ob.):** Measures 8-10 are marked with rests. Measure 11 begins with a forte (*f*) dynamic, and measure 14 ends with a piano (*p*) dynamic.
- Clarinet (Cl.):** Measures 8-10 have trills (tr) and eighth-note patterns. Measure 11 starts with a forte (*f*) dynamic, and measure 14 ends with a piano (*p*) dynamic.
- Cor Anglais (Cor.):** Measures 8-10 are marked with rests. Measure 11 begins with a forte (*f*) dynamic.
- Timpani (Tmpan.):** Measures 8-10 are marked with rests. Measure 11 begins with a forte (*f*) dynamic.
- Trombone (Tbn.):** Measures 8-10 are marked with rests. Measure 11 begins with a forte (*f*) dynamic.
- Cymbals (Cj.):** Measures 8-10 are marked with rests. Measure 11 begins with a forte (*f*) dynamic.
- Bass Drum (Pl. B.):** Measures 8-10 are marked with rests. Measure 11 begins with a forte (*f*) dynamic.
- Violins (Vz.):** Measures 8-10 are marked with rests. Measure 11 begins with a forte (*f*) dynamic.
- Violin I (Vln. I):** Measures 8-10 feature trills (tr) and eighth-note patterns. Measure 11 starts with a forte (*f*) dynamic.
- Violin II (Vln. II):** Measures 8-10 are marked with rests. Measure 11 begins with a forte (*f*) dynamic.
- Viola (Vc.):** Measures 8-10 are marked with rests. Measure 11 begins with a forte (*f*) dynamic.
- Cello (Cb.):** Measures 8-10 are marked with rests. Measure 11 begins with a forte (*f*) dynamic.

15

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpt.

Tbn.

Cj.

Pl. B.

Vz.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

tr.

p

I, II

p

p

p

22

Fl. *f* *cresc.* 8va

Ob. *f* *cresc.*

Cl. *f* *cresc.*

Cor. *f* *cresc.*

Tmpa. *f cresc.*

Tbn. *f cresc.*

Cj. *f cresc.*

Pl. B.

Vz.

Vz.

Vln. I *f* *cresc.* 8va

Vln. II *f* *cresc.*

Vc. *f* *cresc.*

Cb. *f* *cresc.*

29

⑧-----1

Fl. *ff* *tr* *dim.*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Cor. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. *ff*

Cj.

Pl. B. *ff*

Vz.

Vz.

Vln. I *ff* *tr* *dim.*

Vln. II *ff* *tr* *dim.*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

35

rall.

Fl.

tr

tr

tr

tr

tr

tr

Ob.

dim.

Cl.

dim.

Cor.

dim.

Tmpa.

dim.

Tbn.

I, II

dim.

Cj.

Pl.
B.

Vz.

Vz.

Vln. I

tr

tr

tr

tr

tr

Vln. II

tr

Vc.

dim.

Cb.

dim.

41 **A tempo**

Fl. *f* *8va*

Ob. *f*

Cl. *f*

Cor. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. *f*

Cj. *dim.* *f*

Pl. B. *dim.* *f*

Vz. *f* *Coro*
 Bu - li - de, ra - pa - ces li - xei - ras as mans; dei -

Vz. *f*
 Bu - li - de, ra - pa - ces li - xei - ras as mans; dei -

Vln. I *f* *8va*

Vln. II *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Detailed description of the musical score: The score is for page 41, marked 'A tempo'. It features a full orchestral ensemble and vocal parts. The instruments include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Trompanes (Tmpa.), Trombones (Tbn.), Cymbals (Cj.), Snare Drum (Pl. B.), Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal parts are for Soprano (Vz.) and Bass (Vz.). The lyrics are: 'Bu - li - de, ra - pa - ces li - xei - ras as mans; dei -'. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *dim.* (diminuendo). A first ending bracket labeled '8va' spans the final two measures of the instrumental parts. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

47

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl. B.

Vz.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

xa - de os ca - ro - los es - pi - dos de grans.

xa - de os ca - ro - los es - pi - dos de grans.

tr

tr

tr

tr

tr

tr

a 2

(8)

7

53

Fl. *tr* *f* *8va*

Ob. *tr* *f*

Cl. *p* *f* *3*

Cor. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. *f*

Cj. *f*

Pl. B. *f*

Vz. *Bajos* *p* *f* *3*

Vln. I *tr* *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vc. *p* *f* *3*

Cb. *p* *f*

Den-de-o ei-do has-tra-o múi-ño can-tas vol-tas le-va-o mi-llo

60

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vz.

Vz.

Tenores
p cresc.

pan do pro - be la - bra - dor; que d'an - guei - ras e tra -

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

67 8^{va}-----1

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Cor. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. *ff*

Cj. *ff*

Pl. B. *ff*

Vz. *ff*

Vz.
ba - llos, de su - o - res e coi - da - dos, den - de a ial - - - ba has - tr'o se - rán. Que d'an - guci - ras e tra -

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vc. *ff*

Cb. *p cresc.* *ff*

74

f *rit.* *A tempo*

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vz.

Vz.

ba - llos, den-de a ial-ba has-tr'o se - rán.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

f

80

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vz.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

rall.

A tempo

p

p

p

p

p

p

p

p

Hombres
p
Mi - llo dou -

87

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vz.

Vz.

ra - do, cren-chas do sol, co-mo as ra - pa - zas che - as de a - mor.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

94

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Cor. *p*

Tmpt.

Tbn.

Cj.

Pl. B.

Vz. *Mujeres*
 Mi - llo dou - ra - do, cren-chas do sol; pai da far - tu - ra: ben - dí - gao

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

101

8va -----]

Fl. *f* *tr.* *dim.* *rall.*

Ob. *f* *dim.*

Cl. *f* *dim.*

Cor. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. *f*

Cj. *f*

Pl. B. *f*

Vz. Dios.

Vz.

8va -----]

Vln. I *f* *tr.* *dim.*

Vln. II *f* *tr.* *dim.*

Vc. *f* *dim.*

Cb. *f*

107

tr.

tr.

tr.

tr.

tr.

A tempo

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl. B.

Vz.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

dim.

dim.

I, II

dim.

dim.

Bombo solo

dim.

dim.

dim.

113 *8^{va}*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Cor. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. *f*

Cj. *f*

Pl. B. *f*

Vz. *f*

Vz. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Coro

Bu - li - de, ra - pa - ces li - xei - ras as mans; dei - xa - de os ca -

Bu - li - de, ra - pa - ces li - xei - ras as mans; dei - xa - de os ca -

119

Fl.
Ob.
Cl.
Cor.
Tmpa.
Tbn.
Cj.
Pl.
B.
Vz.
Vz.
Vln. I
Vln. II
Vc.
Cb.

ro - los es - pi - dos de grans.
ro - los es - pi - dos de grans.

tr tr tr
tr tr tr
a 2

125

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vz.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Xa o gai - tei - - ro por nós cha - man - do es - tá va - mos ra - pa -
Va - mos ra -
Va - mos ra -

8^{va}

8^{va}

131 (8)

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vz.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

ces de - co - te con il trou - lar. Mar - chou - se o dí - a e veu a
 pa - ces con il trou - lar.

pa - ces con il trou - lar. Mar - chou - se o dí - a e veu a

137

Fl. *tr* *rall.* *tr*

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl. B.

Vz. *f*
noi - te i a - in - da os Rei - ses he - mos can - tar. Bu -

Vz. *f*
noi - te i a - in - da os Rei - ses he - mos can - tar. Bu -

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vc.

Cb.

142 **A tempo**

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vz.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

li - de, ra - pa - ces li - xei - ras as mans; dei - xa - de os ca -

li - de, ra - pa - ces li - xei - ras as mans; dei - xa - de os ca -

147

8^{va} - - - - -

rall. *tr* ~~~~~

Fl. *f cresc.* *ff*

Ob. *f cresc.* *ff*

Cl. *f cresc.* *ff*

Cor. *f cresc.* *ff*

Tmpa. *f cresc.* *ff*

Tbn. *f cresc.* *ff*

Cj. *f cresc.* *ff*

Pl. B. *ff*

Vz. *cresc.* *ff*
ro - los es - pi - dos de grans.

Vz. *cresc.* *ff*
ro - los es - pi - dos de grans.

Vln. I *f cresc.* *ff*

Vln. II *f cresc.* *ff*

Vc. *f cresc.* *ff*

Cb. *f cresc.* *ff*

N.º 2 - Canción del ruiseñor

Letra: Francisco Álvarez de Nóvoa

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andante

The musical score is for the piece "Canción del ruiseñor" (No. 2). It is in 3/4 time and the key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked "Andante". The score includes parts for Flauta, Oboe, Clarinetes en Sib (with a second octave marking "a 2"), Cornetín en Sib, Trompas en Fa, Trombones, Voz (Vocal), Violín I, Violín II, Violonchelo, and Contrabajo. The Flauta, Oboe, Clarinetes en Sib, and Cornetín en Sib parts begin with a forte dynamic (*f*) and a melodic line. The Trompas en Fa and Trombones parts provide harmonic support with chords and sustained notes. The Violín I, Violín II, Violonchelo, and Contrabajo parts also begin with a forte dynamic (*f*) and provide harmonic support. The Voz part is currently silent. The score is divided into four measures, with a repeat sign at the end of the fourth measure.

5

8^{va}

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Cor. *p*

Tmpan. *p*

Tbn. *p*

Eusebia
p
No si-len - cio d'al - ta noi - te es - coi - ta - se o rei - se - ñor que a - rro - la a ten - ra ni -

Vz.

Vln. I arco *p*

Vln. II arco *p*

Vc. arco *p*

Cb. arco *p*

10

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

ña - da con do - ces can - tos de a - mor. Pa - res - ce que cho - ra au - sen - cias, sau -

8^{va}

15

(8)

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

da - des do co - ra - zón, e que son bá - goas seus tri - nos sa - la - ios de mal de a-

20

Fl. *f* *p* *rall.* *rit.*

Ob. *f* *p*

Cl. *f* *p*

Cor. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. *f*

Vz. *f*
mor, e que son bá - goas seus tri - nos sa - la - ios de mal de - a - mor.

Vln. I *f* *pizz.* *p*

Vln. II *f* *pizz.* *p*

Vc. *f* *pizz.* *p*

Cb. *f* *p*

25

Fl. *f* *pp*

Ob. *f*

Cl. *f* *pp*

Cor. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. *f*

Vz. *p*
A - sí cho-ran os au -

Vln. I *f* *pp* arco pizz.

Vln. II *f* *pp* arco pizz.

Vc. *f* *pp* arco pizz.

Cb. *f* *pp* pizz.

30

Fl.

Ob. *pp*

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Vz.
sen - tes que a fa - me nos en - xo - tou, dei - xan-do a chou - za e os fí - llos ó in -

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

35

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

f

f

f

f

f

f

f

f

cer-to am - pa - ro de Dios.

arco

arco

arco

arco

arco

arco

arco

arco

arco

40

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Vz. *p*
Dei - xan-do a chou - za e os fi - llos ó in - cer-to am - pa - ro de Dios.

Vln. I *pp* pizz. arco

Vln. II *pp* pizz. arco

Vc. *pp* pizz. arco

Cb. *pp* pizz. arco

rit.

45

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

rit.

al

rall.

Tri - nos sa - la - ios de mal de a -

pizz.

(arco)

Allegretto

50 *f* *8va* *dim.*

Fl.

f *dim.*

Ob.

f *dim.*

Cl.

f *dim.*

Cor.

f *dim.*

Tmpa.

f *dim.*

Tbn.

f *dim.*

Vz.

f
mor.

f *8va* *dim.*

f *dim.*

Vln. I

f *dim.*

Vln. II

f *dim.*

Vc.

f *dim.*

Cb.

f *dim.*

56

rit.

A tempo

8^{va}

rit.

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Vz.

Na - mo - ra - do pa - xa - ri - ño que tes

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

62 **A tempo**

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Vz.
a ial - ma na voz, vai can - tan - do po - las chou - zas

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

68 rit. Menos

Fl.

Ob.

Cl. Solo p

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Vz. p
sau - da - des do qu'e - mi - grou! Na - mo - ra - do pa - xa -

Vln. I p

Vln. II p

Vc. p

Cb. p

74

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

p

6

6

3

3

3

3

ri - ño que tes a ial - ma na voz,

79

8^{va}

6 6

8^{va}

f cresc. *ff* *rall.*

Ob.

f cresc. *ff*

Cl.

f cresc. *ff* 3

Cor.

f cresc. *ff*

Tmpa.

f cresc. *ff*

Tbn.

f cresc. *ff*

Vz.

f cresc. *ff* 3 *p*

vai can - tan - do po - las chou - zas sau -

Vln. I

f cresc. *ff*

Vln. II

f cresc. *ff*

Vc.

f cresc. *ff*

Cb.

f cresc. *ff*

84

accel. *8^{va}*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *p* *f*

Cor. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. *f*

Vz. da - des do qu'e - mi - grou!

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vc. *p* *f*

Cb. *p* *f*

N.º 3 - Coplas del molinero

Letra: Francisco Álvarez de Nóvoa

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto Gracioso

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flauta**: Treble clef, 6/8 time, *ff*. Melodic line with eighth and quarter notes.
- Oboe**: Treble clef, 6/8 time, *ff*. Harmonic accompaniment.
- Clarinetes en Sib**: Treble clef, 6/8 time, *ff*. Harmonic accompaniment, marked *a 2*.
- Cornetín en Sib**: Treble clef, 6/8 time, *ff*. Harmonic accompaniment.
- Trompas en Fa**: Treble clef, 6/8 time, *ff*. Harmonic accompaniment.
- Trombones**: Bass clef, 6/8 time, *ff*. Harmonic accompaniment.
- Caja**: Percussion, 6/8 time, *ff*. Rhythmic accompaniment.
- Platos Bombo**: Percussion, 6/8 time, *ff*. Rhythmic accompaniment.
- Voz**: Bass clef, 6/8 time. Vocal line, currently silent.
- Violín I**: Treble clef, 6/8 time, *ff*. Melodic line.
- Violín II**: Treble clef, 6/8 time, *ff*. Harmonic accompaniment.
- Violonchelo**: Bass clef, 6/8 time, *ff*. Harmonic accompaniment.
- Contrabajo**: Bass clef, 6/8 time, *ff*. Harmonic accompaniment.

6

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

The musical score is written for a full orchestra. It begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Trompano (Tmpa.), and Trombone (Tbn.). The second system includes Cymbal (Cj.), Percussion (Pl. B.), and Viola (Vz.). The third system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Viola part is mostly silent, indicated by a long horizontal line. The Cello part has a steady eighth-note accompaniment.

12

Fl.
Ob.
Cl.
Cor.
Tmpa.
Tbn.
Cj.
Pl.
B.
Vz.
Vln. I
Vln. II
Vc.
Cb.

Molinero
f
A Con -
Can - to

p *f*
p *f*
pizz. *p* *f*
pizz. *p* *f*

18

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vz.

sue - lo foi ao muí - ño, mo - er un sa - co de pan, e al - con -
tar - dou en mo - e - lo? Non vo - lo po - do de - cir, mais sei

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 18, features a vocal line and an orchestral accompaniment. The vocal line is in the bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Portuguese and Spanish. The orchestral accompaniment includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Cor Anglais, Timpani, Trombone, Cymbals, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The vocal line consists of six measures of music, with lyrics written below the notes. The orchestral parts are mostly rests, with some rhythmic patterns in the strings.

24

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vz.

trou - se no ca - mi - ño con un mo - zo, seu vi - ci - ño, que ten so - na de lar - chán.
que di - xo a Con - sue - lo que o ra - ío do ta - ra - be - lo, non pa - ra - ra de bu - lir!

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 24. It features a full orchestral arrangement with a vocal line. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Timpani (Tmpa.), Trombone (Tbn.), Cymbals (Cj.), and Percussion (Pl. B.). The vocal line (Vz.) is in the bass clef and includes the lyrics: "trou - se no ca - mi - ño con un mo - zo, seu vi - ci - ño, que ten so - na de lar - chán. que di - xo a Con - sue - lo que o ra - ío do ta - ra - be - lo, non pa - ra - ra de bu - lir!". The vocal line is followed by Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is arranged in a standard orchestral format with staves for each instrument and a vocal line.

30

Fl. *f* *tr* *tr* *ff*

Ob. *f* *ff*

Cl. *f* *tr* *tr*

Cor. *f* *ff*

Tmpa. *f* *ff*

Tbn. *f* *ff*

Cj. *f* *ff*

Pl. B. *f* *ff*

Coro *f* *ff*

Vz. *f* *ff*

Vz. *f* *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vc. arco *ff*

Cb. arco *ff*

Ai la le lo le lo ai la le lo la la, ai la le lo

Ai la le lo le lo ai la le lo la la, ai la le lo

35

6 estrofas

Fl.

Ob.

Cl. *tr* *ff*

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl. B.

Vz. le lo ai la le lo ai la la la.

Vz. le lo ai la le lo ai la la la.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

N.º 4 - Villancico de Reyes

Letra: Francisco Álvarez de Nóvoa

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto pastoril

Flauta *ff*

Oboe *ff*

Clarinetes en Sib *ff* a 2 3

Cornetín en Sib *ff*

Trompas en Fa *ff*

Trombones *ff*

Caja *ff*

Platos *ff*

Bombo *ff*

Voces

Voces

Violín I *ff*

Violín II *ff*

Violonchelo *ff*

Contrabajo *ff*

7

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vz.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

t

3

3

3

3

3

3

15

(tr)

rit.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pizz. *arco* *pizz.* *arco*

pizz. *arco* *pizz.* *arco*

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

21 **Moderato**

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Cor. *p*

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl. B.

Vz. *p*
Aí van os Re - yes Ma - gos con

Vz. *p*
Con

Vln. I *pizz.* *dim.* *arco* *p*

Vln. II *pizz.* *dim.* *arco* *p*

Vc. *dim.* *arco* *p*

Cb. *arco* *p*

27

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl. B.

Vz.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

p

p

do - ce fer - vor, ca - mi - ño da chou - za qu'al - ber - ga ao me - ni - ño pas -

do - ce fer - vor, qu'al - ber - ga o pas -

32

1. | 2.

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vz.

tor. Ai tor. Dur mi - do no lei - to de

Vz.

tor. tor.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

36

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vz.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

pa - llas e fo - llas sou - rri co - ma un án - xel o
Sou - rri co - ma un án - xel o

Detailed description: This page of a musical score, numbered 36, contains staves for various instruments and vocal parts. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Timpani (Tmpa.), Trombone (Tbn.), Cymbals (Cj.), and Percussion (Pl. B.). The vocal parts are labeled Vz. and include the lyrics: "pa - llas e fo - llas sou - rri co - ma un án - xel o" and "Sou - rri co - ma un án - xel o". The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The score shows musical notation for each part, including rests, notes, and dynamic markings like *mf* and *p*.

40

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vz.

fi - llo de Dios; e cun - ha co - ro - a de

Vz.

fi - llo de Dios;

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 40 at the top left, features a variety of instruments and vocal parts. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Cor Anglais (Cor.). The percussion section includes Timpani (Tmpa.) and Trombone (Tbn.). The string section includes Cymbals (Cj.), Piano/Bass (Pl. B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The vocal parts (Vz.) have lyrics in Spanish: "fi - llo de Dios; e cun - ha co - ro - a de" for the upper voice and "fi - llo de Dios;" for the lower voice. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is arranged in a standard orchestral layout with staves grouped together.

44

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vz.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

luz so - bre a fren - te o meu coi-ta - di - ño

o coi - ta - di - ño

48

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Cor. *p*

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl. B.

Vz. *p*
 pa - - res - ce un-ha frol. Ai van os Re - yes Ma - gos con

Vz. *p*
 pa - - res - ce un-ha frol. Con

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

52

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa. *p*

Tbn. *p*

Cj.

Pl. B.

Vz. *do - ce fer - vor, ca - mi - ño da chou - za qu'al - ber - ga_o me - ni - ño pas -*

Vz. *do - ce fer - vor, qu'al - ber - ga_o pas -*

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 52, features a variety of instruments and vocal parts. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The brass section consists of Cor Anglais (Cor.), Trompan (Tmpa.), and Trombone (Tbn.). Percussion includes Cymbals (Cj.) and a Bass Drum (Pl. B.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). Two vocal parts (Vz.) are present, with lyrics in Spanish. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal parts have lyrics: "do - ce fer - vor, ca - mi - ño da chou - za qu'al - ber - ga_o me - ni - ño pas -" and "do - ce fer - vor, qu'al - ber - ga_o pas -". The instrumental parts are written in standard musical notation, with dynamics such as *p* (piano) indicated for the Tmpa. and Tbn. parts.

Moderato

57

Fl. *ff* *f*

Ob. *ff* *f*

Cl. *ff* *f*

Cor. *ff* *f*

Tmpa. *ff* *f*

Tbn. *ff* *f*

Cj.

Pl. B.

Vz. tor.

Vz. tor. **Hombres** *f*

A - í van os Re - yes Ma - gos, van ca - mi - ño de Be -

Vln. I *ff* *f*

Vln. II *ff* *f*

Vc. *ff* *f*

Cb. *ff* *f*

64

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vz.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

lén, le - van ou - ro, in - cen - so e mi - rra, to - do pr'o me - ni - ño Rei.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 64, contains ten staves. The top three staves are for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The next three are for Cor Anglais (Cor.), Timpani (Tmpa.), and Trombone (Tbn.). The following three staves are for Cymbals (Cj.), Snare Drum (Pl.), and Bass Drum (B.). The next two staves are for Violins (Vln. I and Vln. II). The final two staves are for Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.). A vocal line is positioned between the two Violoncello staves, with lyrics written below it. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

72

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vz. *f*
Mujeres
Aí ven a no - va al - bo - ra - da, ve - de as es - tre - las co - rrer pra te -

Vz.

Vln. I *pizz. div. p*

Vln. II *pizz. p*

Vc. *p*

Cb. *pizz. p*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 72, features a variety of instruments and a vocal soloist. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Cor Anglais (Cor.). The brass section consists of Trumpet (Tmpa.) and Trombone (Tbn.). Percussion includes Cymbal (Cj.) and Snare Drum (Pl. B.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The vocal soloist (Vz.) is labeled 'Mujeres' and performs a vocal line with lyrics: 'Aí ven a no - va al - bo - ra - da, ve - de as es - tre - las co - rrer pra te -'. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) for the vocal line and *p* (piano) for the strings. Performance instructions like *pizz.* (pizzicato) and *div.* (divisi) are also present. The page is set in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

79

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vz.
cer - lle un - ha co - ro - a na fren - te do no - vo Rei.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.
arco pizz. arco

Detailed description: This page of a musical score, numbered 79, contains staves for various instruments and a vocal line. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Timpani (Tmpa.), Trombone (Tbn.), Cymbals (Cj.), and Percussion (Pl. B.). The vocal line (Vz.) includes the lyrics: "cer - lle un - ha co - ro - a na fren - te do no - vo Rei." The string section consists of Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The Cello part includes performance markings: "arco" (arco), "pizz." (pizzicato), and "arco" (arco).

Allegretto

86

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Cor. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. *f*

Cj. *f*

Pl. B. *f*

Vz. *f*
 Ve - los, a - i van ca - mi - ño a Be - lén, le - van - do o te - sou - ro de

Vz. *f*
 Ve - los, a - i van ca - mi - ño a Be - lén, le - van - do o te - sou - ro de

Vln. I *f* arco

Vln. II *f* arco

Vc. *f*

Cb. *f*

93

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vz.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

t

3

3

3

3

tó - do - los reis, de tó - do - los reis, de tó - do - los reis. Ve -

tó - do - los reis, ah! ah!

99

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.

B.

Vz.

los, a - í van ca - mi - ño a Be - lén.

ah!

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

105

(tr)

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vz.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

3

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony or concert piece. The page is numbered 105 at the top left. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Trompano (Tmpa.), Trombone (Tbn.), Corno (Cj.), Piano/Bassoon (Pl. B.), Violins (Vln. I and II), Viola (Vz.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score begins with a measure marked 105. A wavy line above the first measure indicates a trill (tr) for the Flute. The Flute part has a trill on a G5 note. The Clarinet part has a triplet of eighth notes on a G4 note. The Trompano and Trombone parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Corno part plays a melodic line. The Piano/Bassoon part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violins and Viola parts play a melodic line. The Violoncello and Contrabajo parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The score ends with a double bar line.

N.º 5 - Balada

Letra: Francisco Álvarez de Nóvoa

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento

Flauta *8^{va}*
Oboe
Clarinetes en Sib *a 2*
Cornetín en Sib
Trompas en Fa
Trombones *1º y 2º*
Voz
Violín I
Violín II
Violonchelo
Contrabajo

p *cresc.* *dim.*
p *cresc.* *dim.*
p *cresc.* *dim.*
p *cresc.* *dim.*
p *cresc.* *dim.*
p *cresc.* *dim.*
p *cresc.* *dim.*
p *cresc.* *dim.*
p *cresc.* *dim.*

6

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

A - lá vai o pe - len - gri - no, o pe - len - gri - no do a -

12

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

dim.

cresc.

1^a

p cresc.

mor, se - guin-do o tris - te des - ti - no po - la sen - da do do - lor.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

18

Fl. *loco* *f* *8va*

Ob. *cresc.* *f*

Cl. *f*

Cor. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. *f*

Vz. *f*
Soi - lo vai, co-m'an-du - ri - ña, co-m'an-du - ri - -

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vc. *f*

Cb. *cresc.* *f*

24

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

ña, soi - lo vai, co-m'an-du - ri - ña, co-m'an-du - ri - - ña, qu'a nor - ta - da es-co-rren-

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

30

Fl. *loco*
f

Ob. *f*

Cl. *f*

Cor. *f*

Tmpa.

Tbn.

Vz.
f
tou; e a - sí vai a ial - ma mi - ña... Coi - ta - do do que ca - mi - ña sen

Vln. I *pizz.*
f

Vln. II *pizz.*
f

Vc. *pizz.*
f

Cb. *f*

35

Fl. *cresc.* *rit.* *p* *8va* **A tempo**

Ob. *cresc.*

Cl. *cresc.* *p*

Cor. *cresc.* *p*

Tmpa. *f cresc.* *1^a* *p*

Tbn. *f cresc.*

Vz. *cresc.*
a - las no co - ra - zón! Sen a - las no co - ra - zón!

Vln. I *cresc.* *arco* *p*

Vln. II *cresc.* *arco* *p*

Vc. *cresc.* *arco* *p*

Cb. *cresc.*

46

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Vz.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

morendo

morendo

morendo

morendo

morendo

morendo

morendo

morendo

morendo

morendo

mor, se - guin-do o tris - te des - ti - no po - la sen - da do do - lor.

N.º 6 - Final

Letra: Francisco Álvarez de Nóvoa

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Tempo de Alborada

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flauta** (Flute): Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time. Starts with a *8va* marking and *ff* dynamic.
- Oboe**: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time. Starts with *ff* dynamic.
- Clarinetes en Sib** (Clarinets in B-flat): Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#), 2/4 time. Starts with a *a 2* marking and *ff* dynamic.
- Cornetín en Sib** (Cornet in B-flat): Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#), 2/4 time. Starts with *ff* dynamic.
- Trompas en Fa** (Trumpets in F): Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time. Starts with *ff* dynamic.
- Trombones**: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time. Starts with *ff* dynamic.
- Caja** (Snare Drum): Treble clef, 2/4 time. Starts with *ff* dynamic.
- Platos Bombo** (Cymbals and Bass Drum): Treble clef, 2/4 time. Starts with *ff* dynamic.
- Violín I** (Violin I): Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time. Starts with *ff* dynamic.
- Violín II** (Violin II): Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time. Starts with *ff* dynamic.
- Violonchelo** (Viola): Bass clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time. Starts with *ff* dynamic.
- Contrabajo** (Double Bass): Bass clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time. Starts with *ff* dynamic.

6

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tmpa.

Tbn.

Cj.

Pl.
B.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

rall.

tr

A.IV LA SANTA DE AGUAS SANTAS

La Santa de Aguas Santas

(Santa Marina)

Letra de Luis Madriñán Neira

Música de José Fernández Vide

Reparto

Santa Marina

Ama-Madre

Aldeana 1ª

Aldeana 2ª

Mujer 1ª

Mujer 2ª

Niña

Ángel

Voz, ángeles y coro

Este cuadro fue estrenado en el teatro Losada de Orense el día 10 de julio de 1944 por el cuadro de declamación de la Escuela Obrera de la Inmaculada Concepción.

LA SANTA DE AGUAS SANTAS

(SANTA MARINA)

Lugar de la Limia. Al fondo derecha una casita con empalizada rústica. Delante un alto roble y al pie de éste, un pequeño banco de piedra. El atardecer sereno se presenta con marcada tonalidad de grises. Un marcado silencio, mientras Marina trabaja, hilando un pequeño copo de lana. Dentro se oye una voz que recitará sobre un lento motivo musical.

ESCENA 1ª

Santa Marina y luego el Ama

VOZ.-

Con el alma encendida de fervor celestial,
con el ansia bendita de llegar hasta Vos,
yo te ofrezco mis flores de olor primaveral
que son mis ilusiones ¡Oh, mi Dios!

Jesús, bendito Dios en este día
la voz de una niña enternecida
os suplica seáis siempre su guía
en feliz camino de su vida.

Con sublime embeleso en sus oraciones
con tono noble eleva su canto
preces benditas, seráficas canciones
al Padre, al Hijo, al Espíritu Santo.

MARINA.- Al Padre, al Hijo, al Espíritu Santo

Esto Marina lo dirá de rodillas. La Voz, con fuerte tonalidad y con el mismo motivo musical, recita la oración.

VOZ.- Tus oraciones, tus desvelos, tu inmenso amor hacia mí, mi amada pequeña, serán altamente compensados. Por tu obediencia, por tu leal sino estarás siempre en mi corazón, como lo están también otros muchos fieles creyentes.

La Santa se levanta; los brazos caídos en actitud de súplica o perdón y con los ojos mirando al cielo, Santa Marina recita la última estrofa.

MARINA.-

¡Jesús, bendito Dios! En este día
la voz de una niña enternecida
os suplica que seáis su guía
en el feliz camino de su vida.

AMA.- (*Entrando*). No pierdas la tarde en oraciones. Hoy es día de trabajo, mi ángel bueno. Las ovejas en el establo y las gallinas en el corral por tus mimos están esperando. Yo voy al labrantío para recoger algo que sea nuestro xantar de hoy.

MARINA.- ¡Verás que pronto hago todo! Ni las ovejas notarán mi tardanza ni las gallinas sabrán que me olvidé de ellas. Además, Madre-Ama, hoy quiero llegar de las primeras al lugar en donde nuestro buen sacerdote nos ofrece el pan de la redención.

AMA.- No, Marina. Hoy soy yo la que quiere ir, y por eso apuro mi trabajo. Tú te quedarás en casa cuidando de nuestras espigas. Los pajaritos del Señor pican y destrozan el bien de nuestra pequeña hacienda.

MARINA.- Madre-Ama, me quedaré y velaré porque así lo quieres.

AMA.- Besos de mil amores yo te daría, angelical Marina. Madre-Ama me llamaste y de este nombre me enorgullezco, porque soy tu Ama y tu Madre (Besa a Marina). Triste fue tu nacimiento a pesar de que el lujo y bien de los tuyos te tenían preparado. Pero tu destino, tu hermosa vida, tenía que sufrir un cambio. Y fui yo la que recogiendo tu cuerpecito para darle el calor y la savia de la vida, te hice tan mía que hoy, si tú me faltases, mi niña adorada, el Ama-Madre moriría de pena.

MARINA.- Dicen mis amiguitas que mi madre...

AMA.- Tu buena madre no supo de tu vida. En la paz y en el recuerdo la debes tener porque tu madre era buena. El poder de todos los tuyos, la grandeza y la sangre que recibiste hoy harían de ti, Marina, la niña mimada y halagada por los fieles servidores de los oprobiosos Cónsules. Tu padre, el gran sacerdote de los Gentiles y Gobernador de estas comarcas, sintiéndose más padre que amo, me buscó a mí para que te criase y educase. Y como una bendición del cielo llegaste. Y tus primeras palabras fueron de bien y de misericordia. Y desde entonces, como una bendición del cielo, sólo vivo para ti.

MARINA.- Y tuya soy y de mi Señor Jesucristo.

AMA.- Así sea.

MARINA.- Te estás entreteniendo y el tiempo aprisa pasa y, a lo mejor, por tanto hablar, vas a llegar tarde.

AMA.- Sí, es verdad, Marina. No te olvides de lo tuyo y cuidame las espigas.

MARINA.- Madre-Ama, ¿soñar es pecado?

AMA.- ¿Por qué me preguntas eso?

MARINA.- La verdad, porque soñé.

AMA.- ¿Y qué soñaste, dime?

MARINA.- Que la voz de Nuestro Señor Jesucristo llegó hasta mí y me [dijo] con un tono de melodías tan puro, tan suave la oración que Él mismo dijo a los Apóstoles. Yo le pedí por ti y por la bondad de los míos.

AMA.- Soñar como tú sueñas es muy lindo soñar. Sueños de paz y de alegría yo le llamaría a tus sueños. Me gustaría, Marina, que alejases de ti esas preocupaciones y, lo mismo que tienes que atender los quehaceres de la casa, quisiera verte jugar un poco con las niñas.

MARINA.- Ya juego. Mi alegría es infinita. Canto, juego, bailo. ¿Qué más quieres que haga?

AMA.- Es que noto en ti unas preocupaciones. Es que cuando estás sola la oración y la meditación son tu entretenimiento.

MARINA.- ¡Si supieras lo feliz que soy!

AMA.- Lo comprendo. Pero son muy pocos tus años para que des vida a tantas preocupaciones. Para malos tiempos vamos. Muchas cosas tendrás que ver y muchas más te causarán pesar y sentimiento. Nuestro buen sacerdote Theotimo así lo dijo en la tarde del sábado. ¡Tengo pena y alegría por ti!

MARINA.- ¿Pena por mí?

AMA.- Sí, por ti. Es mucha tu fe y pocos tus años.

MARINA.- ¿Dudas acaso mi buena Ama-Madre de que to...

AMA.- No, quien tiene fe no duda. Pero teme, Marina, teme. Que Dios nos proteja y vele.

El Ama-Madre hace mutis muy rápido

[ESCENA 2ª]

MARINA.- ¿Cómo no estar alegre con todo esto? Luz de azul infinito, luz de FE es la que luce en este día. Las palabras del sacerdote Theotimo reconfortarán a todos los buenos y sencillos cristianos que para oírle caminan por esas calzadas, animados del más firme pensamiento de misericordia. Yo supe del bien por sus palabras. Pajaritos del Señor, ¿por qué no dejáis libre a la pequeña Marina? Yo os lo pido. Venid a mí, pajaritos, que de mi humilde comida os ofrezco

a todos sabrosos trocitos. Por el bien del Señor, aves hermanas, armonizad con vuestro canto la más bella de las tonadas para que cuando el día llegue con reflejos celestiales en la alborada, los trigales que yo cuido no estén por todos vosotros la mies destrozada. ¡Pajaritos del Señor, si es que yo insisto es por el puro amor que yo siento por nuestro Señor Jesucristo!

Como un alegre trinar de pájaros, la música va poco a poco marcando el crescendo. Marina va hacia el cercado y contempla como los pájaros se recogen.

MARINA.- De todos vosotros lo esperaba. Ahora sí, buenísimos pajarillos, os debo la más grata de mis atenciones. Yo quisiera regalaros las primicias sabrosas de los manjares mejores, para que durante mi ausencia os regalarais el gusto con un succulento banquete mientras la humilde Marina va a elevar las preces de amor y santo fervor al esposo amado. Adiós, pajarillos, que en mi pronto regreso hallaréis la dicha de vuestra bien ganada libertad. Adiós...

ESCENA 3ª

(Marina y dos aldeanas)

Marina al irse a marchar se encuentra con dos aldeanas

ALDEANA 1ª.- *(Entrando)*. Marina, Marinita... ¿qué gozo hay hoy en tus ojos?

MARINA.- Sí...es la alegría de la juventud,

ALDEANA 2ª. ¿Qué hacías?

MARINA.- No sé si cantaba o hablaba. Lo que sí sé es que como un dulce sueño todo a mi alrededor es dulce y bello.

ALDEANA 2ª.- Tu vida feliz es como una canción en que el amor y la piedad te hacen mucho más hermosa.

MARINA.- ¿Y eso no será una vanidad?

ALDEANA 1ª.- La vanidad no se hizo para la pequeña Marina. Tu Ama...

MARINA.- Mi Madre, dirás mejor.

ALDEANA 1ª.- Bueno, tu madre nos contaba el otro día mientras las aguas mansas del Leteo le daban el blanco-azul a sus ropas, que su Marina, en el tranquilo de las noches sin luz de luna, su cara, tu cara, resplandecía con reflejos celestiales. Una noche, cuando tus labios entonaban

la oración sincera que tu corazón dictaba, en tu cuartito apareció una paloma blanca, te cerró los ojos y dormiste feliz.

MARINA.- Mi Ama-Madre con su mejor deseo, con el inmenso cariño que a mí me tiene, ve y habla de cosas y de hechos que yo misma desconozco. Como la verdad pura, única, es que el verdadero reino de Jesucristo ha llegado y que sus hermosas parábolas, de sus infinitos milagros llegaron hasta mí, primero por la voz siempre amantísima del Ama-Madre. También las dulces pláticas de nuestro sacerdote Theotimo llevaron a mi alma la más grande de las verdades; y, como de todo esto yo hablo con ella, ella ve en mí lo que en realidad no soy.

ALDEANA 2ª.- Sí, Marina, de tu bondad y de tu celo se habla ya en tierras del castillo de Armea.

MARINA.- ¿De mí?

ALDEANA 2ª.- Sí, de ti.

ALDEANA 1ª.- La zagalilla para unos, la pastora para otros.

MARINA.- Y la infeliz Marina es como todas.

ALDEANA 2ª.- Como todas, no, mejor. El valor de tu inocencia es una imposición que se impone.

ESCENA 4ª

(Dichas y el Ama-Madre)

El Ama-Madre lleva una cesta con legumbres

AMA.- *(Entrando)*. Con hablar, poco se gana.

MARINA.- Rápido fue el quehacer, madre.

AMA.- Señal que es poco lo que hay.

ALDEANA 1ª.- En la vida ordenada, como la suya todo llega, aunque sea poco.

ALDEANA 2ª.- El tiempo va pasando de prisa. ¡Vamos a llegar tarde!

AMA.- En el lar dejaré esta cesta y con vosotras me voy.

MARINA.- Déjala, madre, que yo la llevaré. Idos las tres que la hora es buena. La paz y el bien os hagan el camino corto.

AMA.- Marina, todo queda contigo.

Mutis del Ama-Madre y las dos aldeanas

MARINA.- Que el Señor os guie.

Marina va a la empalizada y cariñosamente les echa besos a los pájaros.

MARINA.- Ya que al Señor obedecéis, solos quedáis... Adiós... Adiós...

Sobre un fondo musical, Marina se va alejando. Al quedarse la escena sola, se oye el Romance

VOZ:

Cantaba la niña
con voz tan melosa
que la escucha el ave
y la aroma la rosa.

En todos sus cantos
hay bellos temores:
rezos a los santos
de sus devociones.

¡Lindos pajarillos
os llama Marina!
Venid, pajarillos
que ella os mima.

CORO:

Pájaros hermanos
hoy son sus deseos
oír vuestros trinos
y vuestros gorjeos.

Pájaros amigos
hoy son sus deseos
oír vuestros trinos
y vuestros gorjeos.

VOZ:

Camina Marina
tras su ideal
el Señor la llena
del don celestial.

Su alma bendita
del más puro amor
es gloria infinita
de su Redentor.

Son tantos los dones
del Dios que ha visto
que sus oraciones
van a Jesucristo.

CORO:

Pájaros hermanos
hoy son sus deseos...

Un canto religioso se inicia al terminar el Romance, hasta que entra en escena el Ama, las dos aldeanas y dos mujeres

ESCENA 5ª

Ama, Aldeana 1ª, Aldeana2ª, Mujer 1ª, Mujer 2ª

AMA.- Me ha disgustado el ver a Marina en la plática. Le había dicho, como vosotras sabéis, que no abandonase esto porque ya sabéis como destrozan todo los pájaros.

ALDEANA 1ª.- Edificante era el fervor con que escuchaba las palabras de nuestro sacerdote.

AMA.- Sí, me fijé en eso. Pero Marina no debió de dejar los sembrados.

ALDEANA2ª.- Fue en ella más fuerte el amor a su Jesucristo que quedar de fiel guardiana, como tú le ordenaste.

ALDEANA 1ª.- No te entristezca esto de Marina, que seguramente la heredad fue respetada.

MUJER 1ª.- Yo estaba a su lado cuando oraba, y en sus palabras no había más que salmos de gracias por el favor infinito que le hiciera nuestro Dios.

AMA.- Ella ahí viene. Veremos qué me dice.

ESCENA 6ª

Dichas y Marina

MARINA.- (*Entrando*). ¡Cómo no venir emocionada! ¡Cómo no cantar la gracia que nos prodiga nuestro Redentor!

AMA.- Marina, ¿y nuestros sembrados? ¿De manera que así obedece Marina a su Ama-Madre? Ya puedo salir confiada.

MARINA.- Sí, Ama-Madre, sí, tienes mucha razón. Pero la pequeña no abandonó esto. Un favor de bien. Mi pensamiento, que muchas veces me habla o me hace obrar, parece que me dijo: Marina, tu puesto es allí. Un coro de voces muy afinadas me dijo: Marina, tu puesto es allí. Yo, en el monólogo de mis intenciones, les razoné. Yo les dije que los trigales serían pasto de los pajaritos y nos quedaríamos sin nada. Llámalos tú –me dijo la voz– y pídeles que se recojan que te obedecerán. Lo hice, Ama-Madre, lo hice, y todos vinieron a mí y en el cercado los tengo y a darles libertad voy.

AMA.- ¿Cómo?...

TODAS.- ¡¡¡Ma-ri-na!!!...

ALDEANA 1ª.- Todo en esta niña es prodigioso.

ALDEANA 2ª.- Señor, ¿por qué lo veo?

Estas intervenciones deben de decirse casi a un tiempo. Marina va hacia el cercado.

MARINA.- Como os lo prometí os abro las puertas del pequeño cercado para que con vuestros vuelos lleguéis a alcanzar el azul de este cielo tan hermoso.

Los acordes de la música descriptiva parecen describir el vuelo de millares de pájaros.

MARINA.- Míralos, míralos, Ama-Madre, que alegres van. Escucha sus trinos. ¡Escucha ese jolgorio triunfal! Son los pájaros que Marina recogió para que los sembrados de los hermanos cristianos no padeciesen los destrozos de sus relamidos banquetes.

ALDEANA 2ª.- Cómo no besar la túnica que cubre tu inocencia y santo poder. Marina, tu vida es vida de ejemplo.

MARINA.- Yo, como todas vosotras, creo y amo a nuestro señor Jesucristo. Y con este amor y esta fe, hago lo que veis que hago

ALDEANA 1ª.- Tú lo haces, Marina, porque eres mejor que nosotras.

MARINA.- Yo cumplo los mandamientos de su Ley.

AMA.- Ven a mis brazos, ángel de amor.

El Ama-Madre se sienta en el asiento que hay al pie del árbol. Marina se arrodilla delante de ella y apoya la cabeza en el regazo del Ama-Madre.

AMA.- Amor de mis amores; pequeña amada de mi alma, cómo no quererte y amarte siendo como eres tan buena.

Los aires marciales de una música anuncian la llegada de las tropas romanas. Las mujeres al verlas se espantan, hacen gestos de terror. El Ama-Madre y Marina se ponen de pie.

MARINA.- ¡Qué lejano y tremendo suena ese ruido! ¡Qué polvareda levantan en la lejanía!
Ama- Madre, ¿qué será eso?

AMA.- ¿Qué va a ser, pequeña Marina? Las tropas del nuevo gobernador que han llegado para nuestra desgracia.

ALDEANA 1ª.- A esconder voy todo lo que pueda para evitar que me lo lleven esas aves de rapiña.

MARINA.- ¿Por qué creéis que son tan malos?

ALDEANA 2ª.- La última vez que aquí estuvieron nos dejaron sin nada. ¡¡Brutos, como potros sin domesticar!!

ALDEANA 1ª.- Malos y ruines como alimañas son.

MARINA.- ¡Pobres gentes! Yo creo que los sabría perdonar.

AMA.- Vámonos a nuestras casas y supliquemos al Señor que vele por nosotras.

MARINA.- (Mirando por la lateral izquierda). Lucido y alegre es el cortejo. La soldadesca canta, Ama-Madre. ¡Míralos! (Con alegría) Ya están aquí. Todos ellos me miran. ¿Quién es aquel que lleva el airón de blanca pluma?

AMA.- ¿Quién va a ser, Marina? ¡El nuevo Gobernador!

MARINA.- ¿Gente de tanta alcurnia por aquí? ¿Qué es lo que quieren? ¿Qué es lo que vienen a buscar?

ALDEANA 2ª.- Nada bueno, Marina, nada bueno. Tú que encerraste a los pájaros para que no nos estropearan nuestras mieses. Marina, ¿no sabes que sobre estas tierras ha caído la más terrible de las plagas? ¡Pobres somos, pero lo poco que una tiene todo lo daría por verlos fuera de estos lugares!

MARINA.- ¡Cómo se acercan! ¡Si vienen hacia aquí!

El Ama- Madre, las aldeanas y las mujeres salen precipitadamente.

AMA.- Marina...Marina... ¡Ven! (*Mutis*)

MARINA.- Calma, Ama-Madre, calma.

Marina se va hacia la lateral izquierda y contempla la llegada de las fuerzas de Olibrio. Rápidamente Marina da la vuelta.

MARINA.- ¡Señor!... ¡Señor!... ¿Por qué me llaman? Señor, ¿qué quieren de mí? ¿Qué gestos son los que me hacen?

Marina cae de rodillas delante del asiento y se tapa la cara con las manos. El Ángel le ofrece a Marina el cáliz, símbolo de la amargura y la santa, ante la visión, invoca al Señor.

«Señor mío, Jesucristo, ten misericordia, no permitas que, en poder de estos impíos, se pierda mi alma, ni manchen con sus falaces egoísmos mi pureza».

¿Por qué os muestro mi temor, mi bien amado Jesucristo? ¿Por qué, Señor, se apoderó de mí este miedo, siendo como es mi fe verdadera, si sólo para Vos soy y para Vos vivo? Perdóname, Señor, mi cobardía. El temor al dolor me hizo ser débil. ¡Piedad!... ¡Piedad!...

Marina queda ensimismada y con los brazos en cruz

ÁNGEL.- «Creo en Dios, Padre, Todopoderoso, creador del Cielo y de la Tierra...».

El Ángel le muestra el cáliz en una mano y en la otra, la cruz. Marina, muy lentamente, extiende los brazos en actitud de cogerla.

MARINA.- «Creo en Dios Padre, Todopoderoso, creador del Cielo y de la Tierra...».

Desde la aparición del Ángel los acordes de un órgano ilustran el momento.

TELÓN LENTO

SEGUNDO CUADRO

ESCENA 7ª

El Ama-Madre, Mujeres, la voz de Marina

AMA.- ¿Cómo no ahogarse en llanto si cada día que pasa es mayor el sufrimiento? ¡Qué corazón ruin el de ese hombre para hacerla sufrir tantas torturas! ¡Señor, por tu mucho poder, concede a la pobre Marina el sosiego que se merece!

ALDEANA 1ª.- ¡¡Oh!!... Maldición de cien diablos le deseo.

AMA.- ¡Calla!

ALDEANA 1ª.- ¡Cómo callar ante tanta iniquidad!

ALDEANA 2ª.- ¡Miradla! ¡Con qué dulzura Marina sonrío! Ni el clamor de las trompetas, ni las amenazas mil del Presidente obligan a su pensamiento a la duda. ¡Fijaos!... ¡Hay un rayo de luz sobre Marina! ¡Qué blanca! ¡Qué bella!

ALDEANA 1ª.- La grandeza de su pureza es el reflejo de esa luz.

AMA.- ¡Bendita tú seas, Marina, idolatrada!

VOZ DE MARINA.- Toda tu potestad no alcanza, ni llega a más, que a maltratar el cuerpo corruptible, y darme corporal muerte; pero mi Señor Jesucristo es el Dueño y Esposo de mi alma y me la guarda para la vida eterna. Hiere, destroza, mata, que Jesucristo es mi vida. Con él no temo a la muerte y sin él la vida es la muerte verdadera.

AMA.- Es Marina que habla.

ALDEANA 1ª.- Es la voz de Marina, firme y segura.

ALDEANA 2ª.- De su alma serena brota ese caudal de dulzura. De su bondad debemos de tomar ejemplo.

MUJER 2ª.- ¡Marina se arrodilla! ¡Pone los brazos en cruz!

AMA.- ¡Señor!... ¡Señor!... ¡No la hagáis padecer tanto!

VOZ CELESTIAL.- Bienaventurada eres tú entre las mujeres, pues permaneciste pura, casta y peleaste por la Fe y castidad, con que mereciste la palma del martirio.

Mientras habla la voz celestial se arrodillan todas.

VOZ DE MARINA.- ¡¡Mi vida por Cristo!!

AMA.- (*Levantándose*). Cuando oigo su voz, son tantas las esperanzas que concibo. Hermanas en el Señor, (dirigiéndose a las aldeanas y mujeres) decidme, ¿cómo esa niña puede aguantar los tormentos a que la someten? (Pausa) Tu blanco cuerpo quedó expuesto a las miradas obscenas de toda la chusma del pretorio, mientras los verdugos con isánica pericia cumplen las órdenes del malvado de Olibrio. Y tu cuerpo fue desgarrado... ensangrentado.

ALDEANA 2ª.- ¡Pobre Ama-Madre! En tu alma se acumulan los mismos dolores y las mismas penas que sufre tu hija.

AMA.- ¿Cómo resistir todo esto?

MUJER 2ª.- Nuestro Dios la quiere para su Reino.

AMA.- *(Como hablando consigo misma)*. Ni las llamas voraces pudieron con tu vida...Ni la flagelación constante atemoriza tu ánimo. Por tu mucha Fe sufres del pecado de persecución.

Se escucha un redoble de tambores. Las mujeres y aldeanas abandonan al Ama y vuelven a la lateral derecha para ver lo que anuncian los tambores

ALDEANA 2ª.- *(Mirando para el Ama)*. Nada pueden con Marina. El valor de su firmeza le da una nueva tregua. Ya se la llevan.

El Ama se levanta y va a ver cómo se va.

AMA.- ¡Hija del alma!, ¿qué nuevo tormento te espera?

ALDEANA 1ª.- Por tu ejemplo, Marina, son muchos los que han recobrado la vista para poder caminar por la senda del bien. El sacrificio de tu vida nos habla de la más bella de las esperanzas, de la más bella de las ilusiones, de la más pura de las verdades: Jesucristo.

AMA.- Su túnica de color indefinido se ha vuelto blanca como la mañana. *(Pausa)* Como la mañana de tus días felices; blanca como la flor más blanca, de blancura de azucena. *(Pausa)* Y mira para aquí como si supiese que nuestros corazones están sangrando por sus sufrimientos y nuestros ojos se nublan con el llanto.

VOZ DE MARINA.-

Con el alma encendida de fervor celestial
con el ansia bendita de llegar hasta Vos,
yo te ofrezco mis flores de olor primaveral
que son mis ilusiones ¡Oh, mi Dios!

Con el sublime embeleso de mis oraciones,
con tono noble elevo mi canto:
preces benditas, seráficas canciones
al Padre, al Hijo, al Espíritu Santo.

AMA.- La voz del consuelo y del amor hermoso. Adiós, preciosa mía. Acuérdate siempre de tu Ama-Madre.

El Ama-Madre se sienta en la tierra. Las aldeanas y mujeres la rodean.

AMA.- Pedimos al Señor hoy por ella, que ella ya lo hará por nosotras.

ESCENA 8

NIÑA.- (*Entrando precipitadamente*). Se cumplió el milagro. Se dice que Olibrio desiste del martirio. Se dice...

AMA.- Calla, no me acongojes.

ALDEANA 1ª.- La pobre cuenta lo que sabe.

AMA.- Si no sabe nada. Si cuenta lo que dicen. Tregua para nuevos sufrimientos es el beneficio que le dan.

NIÑA.- Se dice...

AMA.- Habla de una vez, di...

NIÑA.- Se dice que Olibrio, viendo la imposibilidad de reducir a Marina, trata de dejar estas tierras.

AMA.- Como sierva que soy de Vos, tened piedad de esta niña.

ALDEANA 2ª.- Si eso fuera cierto, la paz reinaría de nuevo en nuestros corazones. ¡Niña, vuelve a la fortaleza y procura enterarte de todo!

NIÑA.- Corriendo voy...

(*Mutis*)

AMA.- Alabado sea el Señor.

MUJER 2ª.- ¿Qué mayor milagro, Ama-Madre, que la resignación y resistencia de nuestra pequeña amada Marina? ¿Qué más se le puede pedir al Señor?...

AMA.- Sí. Pero por pedir, lo que yo pido...

VOZ DE MARINA.- En ti, Dios mío, en ti, Jesús, mi dulcísimo esposo, esperé. Y no he de quedar para siempre confundida; libra con tu justicia mi inocencia y no consientas se burlen de mí estos infieles, sino que yo bendiga y alabe para siempre tu santísimo nombre.

AMA.- Es una oración continua su voz. Un santo presentimiento la dispone para estar en gracia en el tránsito sublime de su vida con su muerte.

ESCENA 9

(DICHAS Y LA NIÑA)

NIÑA.- (*Entrando*). El destino de Marina llegó a su fin.

TODAS.- ¿Cómo?... ¡Santo Dios!... ¡¡Marina!!...

NIÑA.- El destino de Marina ha sido ya dictado. El furor del presidente Olibrio le cegó los sentimientos y dictó la sentencia que da fin a la vida de esta mártir. Con dirección a la explanada que tiene por fondo los altos muros del castillo la llevan para que el desalmado Malco dé cumplimiento a la orden dictada por el Gobernador.

AMA.- No... no... no

(Las aldeanas y mujeres consuelan al Ama-Madre. Se vuelven a oír los redobles y, como alucinadas, todas vuelven al lugar –foro lateral derecha- para poder contemplar el martirio de la Santa).

TODAS.- ¡¡¡H-O-R-R-O-R!!!...

AMA.- ¿Cómo?... ¡Imposible!... ¿Marina?...

El Ama-Madre se levanta y, apartando al grupo, se sitúa delante de todas y, con marcadísimos gestos de terror, se tapa la cara. Una marcha fúnebre domina el momento. El Ama-Madre como loca mira hacia el lugar del sacrificio y poco a poco se va dejando caer de rodillas, mientras cuenta los tres saltos de la cabeza de la Santa.

AMA.- ¡UNO!... ¡DOS!... ¡TRES!...

Durante unos segundos la música domina todo. Todas las mujeres se arrodillan.

AMA.- Tres fueron los saltos que dio su cabeza y tres fueron las fuentes que brotaron de la tierra. Tres manantiales de agua clarísima y pura; tres gracias de bien que legas a los mortales. Fuentes sagradas que prodigarán bienes y esperanzas a todos aquellos que por tu intercesión supliquen a nuestro Dios.

VOZ CELESTIAL.-

Jesús, bendito Dios, en este día
la voz de una niña enternecida
os suplica seáis siempre su guía
en el feliz camino de su vida.

El telón de fondo, debidamente preparado, dejará que entre los árboles del centro quede un doble forrillo con el fin de poder realizar el cuadro final. Este representará a la Santa de rodillas con las manos sobre el pecho y un Ángel ofreciéndole la palma y otros poniéndole la corona. Este cuadro puede estar compuesto con [ilegible]. El Ama-Madre y las mujeres se arrodillarán.

El telón caerá muy lentamente mientras la música repite la Plegaria primera.

TELÓN

Mayo de 1944

La santa de Aguas Santas

Ourense, 1944

Letra: Luis Madriñán

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento

p

Con el al - ma, en - cen - di - da de fer - vor ce - les - tial,

The first system of the musical score is in 4/4 time, marked 'Lento' and 'p'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The piano accompaniment starts with a quarter rest, followed by a series of chords and moving lines in both hands.

4
con el an - sia ben - di - ta de lle - gar has - ta vos,

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

7
yo te o - frez - co mis flo - res de o - lor pri - ma - ve - ral, que son mis i - lu -

The third system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

10

sio - nes. ¡Oh, mi Dios! Je - sús, ben - di - to Dios. En es - te

13

dí - - - a, la voz de u - na ni - ña en - ter - ne - ci - da, os su -

16

pli - ca se - áis siem - pre su guí - - - a en el fe - liz ca - mi - no de su

19

vi - da. Con su - bli - me em - be - le - so en mis o - ra -

22

cio - nes, con to - no no - ble e - le - vo mi

25

can - to, pre - ces ben - di - tas, se - rá - fi - cas can -

28

dim. y rit.

cio - nes, al Pa - dre, al Hi - jo, al Es - pí - ri - tu

dim. y rit.

31

San - - - - - to.

Romance

Letra: Luis Madriñán

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andante movido

Voz

Can - ta - ba la ni - ña con voz tan me -
Ca - mi - na Ma - ri - na tras su i - de -

Piano

sempre legato

6

lo - sa que la es - cu - cha el a - ve y la a - ro - ma la ro - sa. En to - dos sus
al el Se - ñor la lle - na del don ce - les - tial. Su al - ma ben -

12

can - tos hay be - llos te - mo - res: re - zos a los san - tos de sus de - vo -
di - ta del más pu - ro a - mor es glo - ria in - fi - ni - ta de su Re - den -

18

cio - nes. ¡Lin - dos pa - ja - ri - llos os lla - ma Ma - ri - na! Ve - nid, pa - ja -
 tor. Son tan - tos los do - nes del Dios que ha vis - to que sus o - ra -

24

Coro

ri - llos que e - lla os mi - ma. Pá - ja - ros her - ma - nos hoy
 cio - nes van a Je - su - cris - to.

29

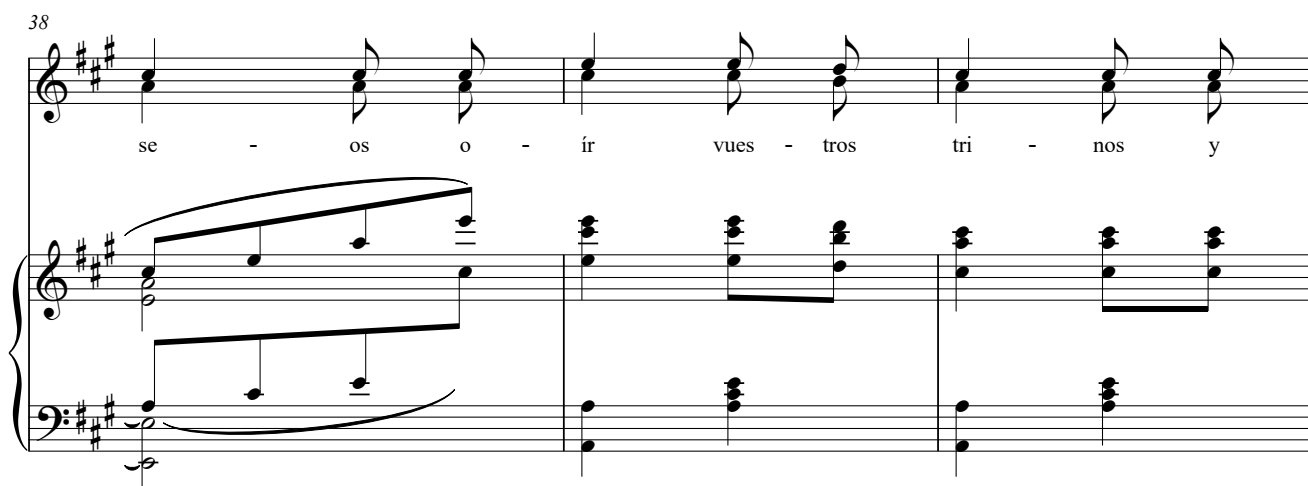
son sus de - se - os o - ír vues - tros tri - nos y vues - tros gor -

34



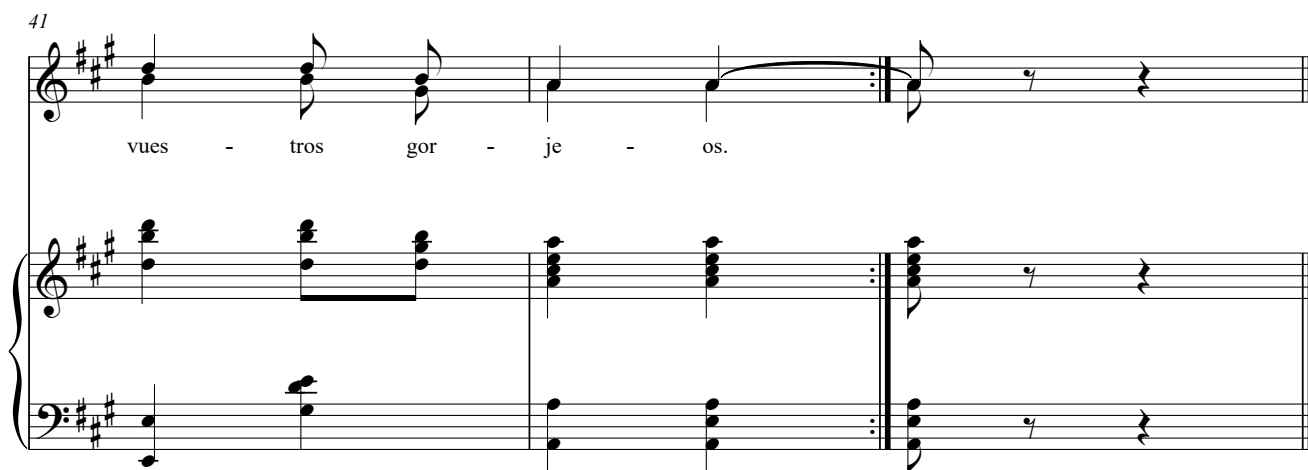
je - os. Pá - ja - ros a - mi - gos hoy son sus de -

38



se - os o - ír vues - tros tri - nos y

41



vues - tros gor - je - os.

A.V MÚSICA DE OTRAS OBRAS DRAMÁTICAS

Canción de las horas

Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Moderato

The first system of the musical score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties. The bass line is primarily composed of chords and single notes.

5

The second system continues the piano accompaniment from the first system. It includes a measure with an 8va (octave) marking above the staff. The musical notation follows the same style as the first system, with a focus on rhythmic patterns and harmonic support.

9

Federico

The third system introduces a vocal line for Federico. The lyrics are: "Co - mo el tris - te pe - re - gri - no, que len - to cru - za el ca -". The vocal line is written in a simple, clear style. The piano accompaniment continues, providing a steady harmonic and rhythmic foundation for the vocal part.

12

mi - no del do - lor, a - sí pa - so yo mis dí - as,

15

su - rien - do las a - go - ní - as del a - mor. Co - mo po - bre pri - sio -

18

ne - ro que im - plo - ra, las - ti - me - ro, li - ber - tad,

21

Musical score for measures 21-23. The system consists of three staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "a - sí llo - ra tu cru - de - za, que me lle - na de tris -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

24

Musical score for measures 24-26. The system consists of three staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "te - za y an - sie - dad.". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, featuring eighth notes and chords.

27

Musical score for measures 27-29. The system consists of three staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano accompaniment includes trills, indicated by the *tr* marking above the notes in measures 28 and 29.

30 rall.

Musical score for measures 30-32. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 30 features a melodic line in the treble and a bass line. Measure 31 has a complex piano accompaniment with a large slur. Measure 32 continues the melodic and harmonic development.

33 *p*

Musical score for measures 33-36. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. Measure 33 starts with a piano dynamic. Measures 34-36 show intricate piano accompaniment with slurs and dynamic markings.

37

Musical score for measures 37-40. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. Measure 37 begins with a melodic line. Measures 38-40 feature piano accompaniment with trills and slurs.

41

Musical score for measures 41-43. The piece is in a key with four sharps (F# major or D minor) and a 2/4 time signature. Measure 41 features a piano introduction with a *cresc.* marking. Measure 42 includes trills (*tr*) in the right hand. Measure 43 continues the piano accompaniment with a *cresc.* marking.

44

Musical score for measures 44-47. Measure 44 shows a piano introduction. Measure 45 features a *dim.* marking. Measure 46 includes a trill (*tr*) and a *dim.* marking. Measure 47 concludes with a *rit.* marking.

48

Musical score for measures 48-51. Measure 48 begins with a first ending bracket (*1.*). Measure 49 continues the first ending. Measure 50 begins with a second ending bracket (*2.*). Measure 51 concludes the section with a double bar line.

Dúo cómico

Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegro

Piano introduction in 2/4 time, key of D major. The music starts with a forte (*f*) dynamic and transitions to piano (*p*) dynamic. It features a lively melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Lixeiriño

p

Carmela

5

Da - me un be - so, Car - me - li - ña, e - so qui - sie - ras, lam -

Vocal line for Lixeiriño and Carmela. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Lixeiriño

9

bón, an - da, no se - as par - vi - ña, quién te quie - re más que An -

Vocal line for Lixeiriño. The piano accompaniment continues with chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

13

Carmela

Musical score for 'Carmela' in G major, 2/4 time. The vocal line (treble clef) has lyrics: 'tón. Mi - ra, has - ta que nos ca - se - mos, no pien - ses en co - sa'. The piano accompaniment (grand staff) features a simple harmonic structure with chords and moving lines in both hands.

17

Lixeiriño

Musical score for 'Lixeiriño' in G major, 2/4 time. The vocal line (treble clef) has lyrics: 'tal, per - der tan - to tiem - po ha - be - mos des - de a - ho - ra has - ta Na -'. The piano accompaniment (grand staff) features a more active texture with eighth-note patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand.

21

Continuation of the musical score for 'Lixeiriño'. The vocal line (treble clef) has the lyric 'tal.'. The piano accompaniment (grand staff) continues with similar rhythmic patterns, including eighth-note runs and chords.

25 **rit.**

29 **Se besan** **A tempo**

ay, ay,

33

ay, qué bo - ca más dul - ce,

37

Musical score for measures 37-40. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three systems. The first system (measures 37-38) shows a treble clef with a whole rest and a quarter note G, and a piano accompaniment with chords and eighth notes. The second system (measures 39-40) features a treble clef with a quarter note G, a quarter note F#, and a quarter note E, followed by a whole rest. The piano accompaniment continues with chords and eighth notes, including a trill in the right hand in measure 39.

41

Musical score for measures 41-44. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three systems. The first system (measures 41-42) shows a treble clef with a whole rest and a quarter note G, and a piano accompaniment with chords and eighth notes. The second system (measures 43-44) features a treble clef with a quarter note G, a quarter note F#, and a quarter note E, followed by a whole rest. The piano accompaniment continues with chords and eighth notes, including a triplet of eighth notes in the right hand in measure 43.

45

Musical score for measures 45-48. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three systems. The first system (measures 45-46) shows a treble clef with a whole rest and a quarter note G, and a piano accompaniment with chords and eighth notes. The second system (measures 47-48) features a treble clef with a quarter note G, a quarter note F#, and a quarter note E, followed by a whole rest. The piano accompaniment continues with chords and eighth notes, including a triplet of eighth notes in the right hand in measure 47.

48

Musical score for measures 48-50. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 48 is a whole rest in the treble clef. Measures 49 and 50 contain piano accompaniment. The right hand features a sequence of chords and eighth notes, with accents (^) over the first notes of measures 49 and 50. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

51

Musical score for measures 51-53. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 51 is a whole rest in the treble clef. Measures 52 and 53 contain piano accompaniment. The right hand features a sequence of chords and eighth notes, with accents (^) over the first notes of measures 52 and 53. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Triplet markings (3) are present under the right hand in measures 52 and 53.

54

Musical score for measures 54-55. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 54 is a whole rest in the treble clef. Measure 55 contains piano accompaniment. The right hand features a sequence of chords and eighth notes, with accents (^) over the first notes of measures 54 and 55. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. First and second endings are indicated by '1.' and '2.' above the treble clef staff.

La duda

(Canción)

Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Tempo de Vals lento

The first system of the musical score for 'La duda' consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a whole rest followed by a repeat sign and two more whole rests. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, featuring a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. It begins with a quarter rest, followed by a series of chords and eighth notes, with a long slur covering the first four measures. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment, with a bass clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. It starts with a whole rest, followed by a repeat sign and two more whole rests.

5

The second system of the musical score continues the piano accompaniment. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature, containing four whole rests. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. It features a series of chords and eighth notes, with a long slur covering the first three measures and a final measure with a long note. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment, with a bass clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature, containing four whole rests.

9

Mirta

The third system of the musical score includes the vocal line. It consists of three staves. The top staff is the vocal line with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. It contains the lyrics: "I - lu - sio - nes de mi tier - no a - mor, ¡con qué do - lor ha - béis par -". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. It features a series of chords and eighth notes. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment, with a bass clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature, containing four whole rests.

13

ti - do! Vues - tro llan - to pa - re - ce el cla - mor del rui - se - ñor que de - ja el

17

ni - do. Ya en mi pe - cho la du - da cru - el de - jó la hiel del de - sen -

21

can - to y mis la - bios no gus - ta - rán miel, de un a - mor fiel que a - do -

rall.

25

ré.

29

32

35

Musical score for measures 35-37. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The melody in the top staff features a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a half note G4. The piano accompaniment in the grand staff features a left hand with a steady bass line and a right hand with chords and moving lines. A slur covers measures 35 and 36 in the right hand of the piano part.

38

rall.

Musical score for measures 38-40. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The melody in the top staff features a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a half note G4. The piano accompaniment in the grand staff features a left hand with a steady bass line and a right hand with chords and moving lines. A slur covers measures 38 and 39 in the right hand of the piano part. The tempo marking "rall." is placed above the top staff at the beginning of measure 38.

41

1.

2.

Musical score for measures 41-42. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The melody in the top staff features a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a half note G4. The piano accompaniment in the grand staff features a left hand with a steady bass line and a right hand with chords and moving lines. A slur covers measures 41 and 42 in the right hand of the piano part. The first ending (1.) is marked with a repeat sign and a first ending bracket, and the second ending (2.) is marked with a repeat sign and a second ending bracket.

Coplas de Carmela y Lixeiriño

Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

§

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, starting with a whole rest in 2/4 time, followed by a double bar line and a repeat sign. The key signature has one flat (Bb). The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, also starting with a whole rest, followed by a double bar line and a repeat sign. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with a '6' above the staff, indicating a sextuplet.

Pandero ad. lib.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, starting with a whole rest, followed by a double bar line and a repeat sign. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, starting with a whole rest, followed by a double bar line and a repeat sign. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with a '6' above the staff, indicating a sextuplet.

4

The third system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, starting with a quarter note, followed by a double bar line and a repeat sign. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, starting with a quarter note, followed by a double bar line and a repeat sign. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with a '6' above the staff, indicating a sextuplet.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, starting with a quarter note, followed by a double bar line and a repeat sign. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, starting with a quarter note, followed by a double bar line and a repeat sign. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with a '6' above the staff, indicating a sextuplet.

7

Musical score for measures 7-9. The score is in 3/4 time, changes to 2/4 at measure 8, and back to 3/4 at measure 9. It features a vocal line and a piano accompaniment with sixteenth-note patterns and a '6' fingering.

10

Musical score for measures 10-12. The score is in 3/4 time, changes to 2/4 at measure 11, and back to 3/4 at measure 12. It features a vocal line and a piano accompaniment with sixteenth-note patterns, a '6' fingering, and an '8va' marking.

13

Musical score for measures 13-15. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a trill marked with 'tr' and a dynamic marking of '8'.

al ♩ como 2^a

16

Musical score for measures 16-19. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a trill marked with 'tr' and a dynamic marking of '8va'. The score concludes with first and second endings.

Enseñáchesme a quererte

Para la comedia *Noblezas*

Julio de 1930

Letra: José Álvarez Núñez

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Tenor 1°

En - sen - ñá - ches - me a que - rer - - - te,
Non lle te - ño en - vi - día ós ri - - - cos,

Tenor 2°

B.C.

Barítono

B.C.

Bajo

B.C.

4

T. 1°

a - mor - ci - ño fei - ti - cei - - - ro,
nin dos no - bles co - pio os mo - - - dos,

T. 2°

Bar.

B.

8

T. 1°

si eu hei de vi - vir sin ver - - te
 que me dei - xen os teus bi - - cos

T. 2°

Bar.

B.

12

T. 1°

que ve - ña a mor - te pri - mei - - ro.
 e son - más ri - co que to - - dos.

T. 2°

Bar.

B.

FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRÁFICAS

Arquivo de José Fernández Vide (AMV).

Aguirre del Río, Luis. *Diccionario del dialecto gallego*. Editado por Carme Hermida Gulías. Madrid: CSIC-IPS, 2007.

Álvarez, Rosario, Xosé Luís Regueira e Henrique Monteagudo. *Gramática Galega*. Vigo: Galaxia, 1995.

Blanco Amor, Eduardo. *Teatro para a xente*. Vigo: Galaxia, 1974.

— *Poemas galegos*. Vigo: Galaxia, 1980.

Boullón, Ana Isabel, Henrique Monteagudo e Xermán García Cancela. *Diccionario normativo galego-castelán*. Vigo: Galaxia, 1988.

Bouza Brey, Fermín. *Etnografía y folclore de Galicia 2*. Editado por José Luis Bouza Álvarez. Vigo: Xerais, 1982.

Cabanillas, Ramón. *Camiños no tempo*. Santiago de Compostela: Editorial de los Bibliófilos Gallegos, 1949.

Carballo Calero, Ricardo. *Gramática elemental del gallego común*. Vigo: Galaxia, 1976.

Carré Alvarellos, Leandro. *Diccionario galego-castelán*. A Coruña: Lar, 1928-1931.

— *Diccionario galego-castelán e vocabulario castelán-galego*. Barcelona: Igol Industria Gráfica, 1982.

Castro, Rosalía de. *Obras completas*. Editado por Victoriano García Martí. Madrid: Aguilar, 1960.

— *Cantares gallegos*, Vigo: Galaxia, 1995a.

— *Follas Novas*, Vigo: Galaxia, 1995b.

Cermeño Soriano, Fernando. *Gracia y encanto del Madrid de antaño: estampas policromadas de un postfolio de costumbres y escenas que fueron vividas en una ciudad de maravilla*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1953.

Conde, Alfredo. *Música sacra*. Vigo: Galaxia, 1989.

Cunqueiro, Álvaro. *Obra completa: narrativa*. Vigo: Galaxia, 1982.

Curros Enríquez, Manuel. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1979.

— *Aires da miña terra*, Vigo: Galaxia, 1995.

Cuveiro Piñol, Juan. *Diccionario Gallego*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de N. Ramirez y C^a. Facsímil de la primera edición. USA: Wentworth Press, (1876) 2018.

Dieste, Rafael. *Obra galega completa*. Vigo, Galaxia, 1995.

DRAE, Diccionario de la Real Academia Española. <https://dle.rae.es>.

- DRAG, *Dicionario da Real Academia Galega*. <https://academia.gal/dicionario>.
- Diccionario gallego-castellano*. A Coruña: Real Academia Galega, 1913-1928.
- Dicionario de dicionarios da Lingua Galega*. <http://sli.uvigo.es/DdD>.
- Ferreiro Míguez, Celso Emilio. *Longa noite de pedra*. Madrid: Akal, 1981a.
- *Obra completa de Celso Emilio Ferreiro 3*. Madrid: Akal, 1981b.
- Filgueira Valverde, Xosé, Lois Tobío Fernández, Xulián Magariños Negreira e Xulio Cordal Carús. «Vocabulario popular galego-castelán». *El Pueblo Gallego*, 1926.
- Fole, Ángel. *Obra literaria completa. Obra en galego 2*. Editado por Claudio Rodríguez Fer. Vigo: Galaxia, 2003.
- *A lus do candil*. Vigo: Galaxia, 2005.
- Fraga Vázquez, Xosé Antón. 2009. «O darwinismo que percorreu Galicia no século XIX. Unha historia de confusións e resistencias». En *O darwinismo e Galicia*, editado por Francisco Díaz-Fierros Viquiera. Santiago de Compostela: USC.
- Fraguas y Fraguas, Antonio. *Aportacións ó cancionero de Cotobade*. Trasalba (Ourense): Fundación Otero Pedrayo, 1985.
- *A festa popular en Galicia*. A Coruña: Edicións do Castro, 1996.
- Franco Grande, Xosé Luís. *Diccionario galego-castelán e vocabulario castelán-galego*. Vigo: Galaxia, 1975.
- Freixedo Tabarés, Xosé María e Fe Álvarez Carracedo. *Diccionario de usos castellano-gallego*. Madrid: Akal, 1985.
- García González, Constantino. *Léxico de la comarca compostelana*. Santiago de Compostela: USC, 1974.
- *Glosario de voces galegas de hoxe*. Santiago de Compostela: USC, 1985.
- González Rodríguez, Daniel. *Así canta Galicia*. Ourense: Talleres Gráficos de La Región, 1963.
- Hermida Borrajo, Xosé Avelino e María Cruz López Martínez. *Gran dicionario Século 21, galego/castelán, castelán/galego*. Vigo: do Cumio, do Castro, Galaxia (coed.), 2006.
- Ibáñez Fernández, José. *Diccionario galego da rima e galego-castelán*. Madrid: Marsiega, 1950.
- Lamas Carvajal, Valentín. *Espiñas, follas e frores: Colección de versiños galegos*. Reprod. facs. da ed. de Orense, Imprenta Galaica. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Promoción Cultural, (1874) 1999.
- Landeira Yrago, Xosé (ed.). *Antoloxía de poesía galega. Dos devanceiros ao dezaioito*. Vigo: Galaxia, 1995.

- Leiras Pulpeiro, Manuel. *Obra completa. Estudio crítico de X.L. Franco Grande*. Vigo: Fundación Penzol, Galaxia (coed.), 1970.
- Lorenzo, Xaquín. *Cantigueiro popular da Limia Baixa*. Vigo: Fundación Penzol, Galaxia (coed.), 1973.
- Martínez Torner, Eduardo y Xesús Bal e Gay. *Cancionero gallego*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1973.
- Mera Herbello, Heitor, Xosé Feixó Cid, Manuel Rodríguez Alonso e Moisés Rodríguez Barcia. *Dicionario fraseolóxico Século 21 castelán/galego e de correspondencias galego/castelán*. Vigo: Galaxia, 2007.
- Murguía, Manuel. *Historia de Galicia 1*. Lugo: Soto Freire, 1901.
- *Escritos en gallego*. Vigo: Galaxia, 2000.
- Otero Álvarez, Aníbal. *Contribución al diccionario gallego*. Vigo: Galaxia, 1967.
- *Vocabulario de San Jorge de Piquín*. Santiago: USC, 1977.
- Otero Pedrayo, Ramón. *Por os vieiros da Saudade*. Vigo: Galaxia, 1952.
- *Entre a vendima e a castiñeira: contos*. Vigo: Galaxia, 1957.
- *Síntesis histórica do século XVIII en Galicia*. Vigo: Galaxia, 1969.
- *O camiño de abaixo*. Vigo: Galaxia, 1970a
- *Arredor de si*. Vigo: Galaxia, 1970b.
- *Florentino L. Cuevillas. Conciencia de Galicia*. Vigo: Galaxia, 1980.
- *O fidalgo e outras narracións*. Vigo: Galaxia, 1982.
- *O mesón dos Ermos*. Vigo: Galaxia, 1984.
- *Rosalía*. Vigo: Galaxia, 1985.
- *Teatro de máscaras*. Vigo: Galaxia, 1989.
- *Os camiños da vida*. Vigo: Galaxia, 1990.
- *A romaría de Xelmírez*. Vigo: Galaxia, 1991a.
- *Teatro ignorado*. Vigo: Galaxia, 1991b.
- *Devalar*. Vigo: Galaxia, 1992.
- *Narrativa breve*. Vigo: Galaxia, 1993.
- *O señorito da Reboraina*. Vigo: Galaxia, 1996.
- *O libro dos amigos*. Vigo: Galaxia, 1997.
- *A lagarada. O desengano do priorio*. Vigo: Galaxia, 1998.
- *Sereno e grave gozo: ensaios sobre a paisaxe*. Vigo: Galaxia, 1999.
- *O espello no serán; entre o pedroso e o viso*. Vigo: Galaxia, 2000.
- *Contos de Santos e Nadal*. Vigo: Galaxia, 2003.

- *Bocarribeira: poemas pra ler e queimar*. Vigo: Galaxia, 2005.
- Pérez Ballesteros, José. *Cancionero popular gallego*. Buenos Aires: Emecé, 1942.
- Pérez Lugín, Alejandro. *La casa de la Troya*, Santiago de Compostela: USC, 2008.
- Pintos Villar, Juan Manuel. *Vocabulario gallego-castellano de Juan Manuel Pintos* Editado por Marga Neira e Xesús Riveiro. A Coruña: RAG, 2000.
- Porto Rey, Francisco. *Diccionario gallego-castellano*. Editado por María Xesús Bugarín López e Begoña González Rei. A Coruña: RAG, 2000.
- Real Academia Galega. *Diccionario gallego-castellano*. A Coruña: RAG, 1913-1928..
- Risco, Vicente. *O porco de pé*. Vigo: Galaxia, 2003.
- Rivas, Paco. *Fraseoloxía do mar na mariña luguesa*. Vol. 1 de *Cadernos de fraseoloxía galega*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades. C.E.O.U. Xunta de Galicia, 2000.
- Rivas Quintas, Eligio. *Frampas, contribución al diccionario gallego*. Salamanca: Ceme, 1978.
- Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel. *Cadernos 1938-1948, escolma*. Vigo: Galaxia, 1993.
- *Obras 1*. Editado por Henrique Monteagudo (coord). Vigo: Galaxia, 2006.
- Rodríguez González, Eladio. *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*. Vigo: Galaxia, 1958-1961.
- Rodríguez, Francisco Javier. *Diccionario gallego-castellano*. Editado por Antonio dela Iglesia González. A Coruña: Imp. del Hospicio Provincial a cargo de D. Mariano M. y Sancho, 1863
- Saco y Arce, Juan Antonio. *Gramática gallega*. Lugo: Soto Freire, 1868.
- Soto Arias, M^a do Rosario. «Acheegas a un dicionario de refráns galego-castelán, castelán-galego». *Cadernos de fraseoloxía galega* 3 (2003). Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, C.E.O.U., Xunta de Galicia: 1-331.
- Schubarth, Dorothé e Antón Santamarina. *Cántigas populares*. Vigo: Galaxia, 1995.
- Taboada Chivite, Xosé. *Etnografía galega. Cultura espiritual*. Vigo: Galaxia, 1972.
- «Refraneiro galego». *Cadernos de fraseoloxía galega* 2. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, C.E.O.U., Xunta de Galicia [monográfico], 2000.
- Tristá Pérez, Ana María y Gisela Cárdenas Molina. *Diccionario ejemplificado del español de Cuba I*. A Habana: Nuevo Milenio, 2016.
- Valladares Núñez, Marcial. *Diccionario gallego-castellano*. Santiago: Imp. Seminario Conciliar, 1884.

- *Nuevo suplemento al Diccionario gallego-castellano publicado en 1884 por D. M. Valladares Núñez*. Editado por Maricarme García. A Coruña: RAG, 1992.
- *Ayes de mi país. O cancionero de Marcial Valladares*. Editado por José Luis Do Pico Orjais e Isabel Rei Sanmartín. Baiona (Pontevedra): Dos Acordes, 2010.



José Fernández Vide (1893-1981)

Estudio, catalogación y edición de su obra

ANEXO 2. MÚSICA PARA ESTUDIANTINA

Tesis presentada por Javier Jurado Luque

y dirigida por la Dra. Pilar Ramos López



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

Abril de 2022

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| <i>Serenata</i> . MV 2:1 | 5 |
| <i>Aires de España</i> . MV 2:2 | 37 |
| <i>A festa d'as Caldas</i> . MV 2:3 | 59 |
| <i>Los Arenaleses</i> . MV 2:4 | 81 |
| <i>Posío</i> . MV 2:5 | 150 |
| <i>Fiestas de oro</i> . MV 2:6 | 173 |
| <i>Pasa la tuna</i> . MV 2:7 | 193 |
| <i>Violetas</i> . Valses. MV 2:8 | 201 |
| <i>Sinfonía «Pastoral»</i> de Beethoven. MV 2:9 | 285 |

Serenata

1913

José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andante 1.

Flauta

Violín I

Violín II

Guitarra

Detailed description: This system shows the first four staves of the score. The Flute part is mostly rests. Violin I has a few notes with accents. Violin II is mostly rests. The Guitar part features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

5 2. 8va

Fl.

Vln. pizz. arco

Vln.

Gt.

Detailed description: This system continues the score from measure 5. The Flute part has a melodic line with slurs and accents. Violin I starts with a pizzicato section followed by an arco section with a melodic line. Violin II has a lower melodic line. The Guitar part continues with its accompaniment.

9

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

13

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

17

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

21

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

8va

tr.

tr.

25 (8) *tr*

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

28

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

31

8^{va}

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

Detailed description: This system covers measures 31, 32, and 33. The Flute (Fl.) part begins at measure 31 with a trill (tr) on a dotted quarter note, followed by a series of eighth notes. A dashed line labeled '8^{va}' spans measures 31 and 32. Trills (tr) are also present in measures 32 and 33. The Violin I (Vln.) part has a trill (tr) in measure 31. The Violin II (Vln.) part has a trill (tr) in measure 31. The Guitar (Gt.) part features a series of chords and rhythmic patterns, including eighth notes and chords, across the three measures.

34

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

Detailed description: This system covers measures 34, 35, and 36. The Flute (Fl.) part features slurred eighth notes across all three measures. The Violin I (Vln.) part has slurred notes, including a half note in measure 34 and a quarter note in measure 35. The Violin II (Vln.) part has slurred notes, including a half note in measure 34 and a quarter note in measure 35. The Guitar (Gt.) part consists of chords and rhythmic patterns, including eighth notes and chords, across the three measures.

37

Musical score for measures 37-40. The score is written for four staves: Flute (Fl.), Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), and Guitar (Gt.).

- Fl.:** Measures 37-40 contain whole rests.
- Vln. I:** Measure 37 has a quarter rest. Measure 38 has a sixteenth-note ascending scale. Measure 39 has a half-note descending scale. Measure 40 has a quarter rest.
- Vln. II:** Measures 37-40 contain whole rests.
- Gt.:** Measures 37-40 contain a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

41

Musical score for measures 41-44. The score is written for four staves: Flute (Fl.), Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), and Guitar (Gt.).

- Fl.:** Measures 41-44 contain whole rests.
- Vln. I:** Measure 41 has a quarter rest. Measure 42 has a sixteenth-note ascending scale. Measure 43 has a half-note descending scale. Measure 44 has a quarter rest.
- Vln. II:** Measures 41-44 contain whole rests.
- Gt.:** Measures 41-44 contain a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

45

Musical score for measures 45-48. The score is written for four staves: Flute (Fl.), Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), and Guitar (Gt.). The Flute part is silent, indicated by a whole rest in each measure. The Violin I part features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Violin II part is silent with whole rests. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note patterns.

49 **Menos**

Musical score for measures 49-52, marked **Menos**. The score is written for four staves: Flute (Fl.), Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), and Guitar (Gt.). The Flute part is silent with whole rests. The Violin I part has a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Violin II part is silent with whole rests. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note patterns.

53

Musical score for measures 53-56. The score is arranged in four staves: Flute (Fl.), Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), and Guitar (Gt.). The Flute part is mostly silent, with rests. The Violin I part features a melodic line with slurs and accents. The Violin II part is silent. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Un poco más vivo

57

Musical score for measures 57-60, marked "Un poco más vivo". The score is arranged in four staves: Flute (Fl.), Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), and Guitar (Gt.). The Flute part has a melodic line starting at measure 57, with an *8va* marking above it. The Violin I part is silent. The Violin II part has a melodic line. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

61 (8) **Tempo primo**

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

Detailed description: This system contains measures 61 through 64. The Flute part (Fl.) begins with a measure rest, followed by a melodic line starting on measure 62. The Violin I part (Vln.) has a measure rest, followed by a trill (tr) in measure 62 and a sixteenth-note run in measure 63. The Violin II part (Vln.) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Guitar part (Gt.) provides harmonic support with chords and single notes.

65

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

Detailed description: This system contains measures 65 through 68. The Flute part (Fl.) continues its melodic line. The Violin I part (Vln.) features a trill (tr) in measure 65 and a series of sixteenth-note runs in measures 66 and 67. The Violin II part (Vln.) continues its rhythmic accompaniment. The Guitar part (Gt.) continues with harmonic accompaniment.

69

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

Detailed description: This system of music covers measures 69 to 72. The Flute part (Fl.) has rests in measures 69, 70, and 71, followed by a melodic phrase in measure 72. The Violin I part (Vln.) features a triplet of eighth notes in measure 69, followed by a melodic line with slurs and accents. The Violin II part (Vln.) has rests in measures 69, 70, and 71, with a single note in measure 72. The Guitar part (Gt.) has rests in measures 69, 70, and 71, followed by a chordal accompaniment in measure 72.

73

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

Detailed description: This system of music covers measures 73 to 76. The Flute part (Fl.) has a melodic line with slurs and accents in measures 73, 74, 75, and 76. The Violin I part (Vln.) has a melodic line with slurs and accents in measures 73, 74, 75, and 76. The Violin II part (Vln.) has a melodic line with slurs and accents in measures 73, 74, 75, and 76. The Guitar part (Gt.) has a chordal accompaniment in measures 73, 74, 75, and 76.

76

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

79

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

82 **accel.**

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

85 **rall.**

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

88

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

92

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

96

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

100

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

104

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

This musical system covers measures 104 to 106. It features four staves: Flute (Fl.), Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), and Guitar (Gt.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Flute part is mostly silent, with rests in measures 104 and 105, and a whole note in measure 106. The Violin I part has a melodic line starting in measure 104, with a fermata in measure 105, and continues in measure 106. The Violin II part is silent throughout. The Guitar part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes in pairs, with a change in the lower register in measure 106.

107

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

This musical system covers measures 107 to 109. It features the same four staves as the previous system. The key signature remains three sharps. The Flute part is silent throughout. The Violin I part has a melodic line starting in measure 107, with a fermata in measure 108, and continues in measure 109. The Violin II part is silent throughout. The Guitar part continues its rhythmic accompaniment, with a change in the lower register in measure 109.

110

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

113 **rall.**

Fl.

Vln.

Vln.

Gt.

Serenata

1913

José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andante

1.

Flauta

Bandurria y Mandolina 1^a

Bandurria y Mandolina 2^a

Guitarra

5 2.

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

8^{va}

9

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

13

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

17

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

21

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

sva

tr

25 (8)

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

28

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

31

Fl. *8va* *tr.* *tr.*

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

34

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

37

Musical score for measures 37-40. The score is arranged in four staves: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Bassoon/Mandolin (Mn.), and Guitar (Gt.).

- Fl.:** Measures 37-40 are mostly rests, with a single eighth note in measure 37.
- Bd. Mn.:** Measures 37-40 feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.
- Bd. Mn.:** Measures 37-40 feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.
- Gt.:** Measures 37-40 feature a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

41

Musical score for measures 41-44. The score is arranged in four staves: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Bassoon/Mandolin (Mn.), and Guitar (Gt.).

- Fl.:** Measures 41-44 are mostly rests.
- Bd. Mn.:** Measures 41-44 feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.
- Bd. Mn.:** Measures 41-44 feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.
- Gt.:** Measures 41-44 feature a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

45

Musical score for measures 45-48. The score is arranged in four staves: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Bassoon/Mandolin (Mn.), and Guitar (Gt.). The Flute part is mostly silent, indicated by rests. The Bassoon and Bassoon/Mandolin parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring a key signature change from one flat to two flats. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

49 **Menos**

Musical score for measures 49-52, marked **Menos**. The score is arranged in four staves: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Bassoon/Mandolin (Mn.), and Guitar (Gt.). The Flute part is silent. The Bassoon and Bassoon/Mandolin parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring a key signature change from two flats to one flat. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

53

Musical score for measures 53-56. The score is arranged in four staves: Flute (Fl.), Bassoon/Mandolin (Bd. Mn.), Bassoon/Mandolin (Bd. Mn.), and Guitar (Gt.). The Flute part consists of whole rests. The Bassoon/Mandolin part features a melodic line with slurs and accents. The second Bassoon/Mandolin part has whole rests. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Un poco más vivo

57

Musical score for measures 57-60, marked "Un poco más vivo". The score is arranged in four staves: Flute (Fl.), Bassoon/Mandolin (Bd. Mn.), Bassoon/Mandolin (Bd. Mn.), and Guitar (Gt.). The Flute part begins with a *8va* marking and a dashed line, indicating an octave shift. The Bassoon/Mandolin part has a melodic line with slurs. The second Bassoon/Mandolin part has a melodic line with slurs. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

61 **Tempo primo**

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

65

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

69

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

Detailed description: This system contains measures 69 through 72. The Flute part (Fl.) has rests in measures 69-71 and a melodic phrase in measure 72. The Bassoon and Clarinet in B-flat parts (Bd. Mn.) play a rhythmic pattern in measure 69, including a triplet of eighth notes, and then have rests. The Bassoon and Clarinet in B-flat parts (Bd. Mn.) have rests in measures 70-72. The Guitar part (Gt.) has rests in measures 69-71 and plays a chordal accompaniment in measure 72.

73

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

Detailed description: This system contains measures 73 through 76. The Flute part (Fl.) plays a melodic line with slurs and accents in measures 73-76. The Bassoon and Clarinet in B-flat parts (Bd. Mn.) play a melodic line with slurs in measures 73-76. The Bassoon and Clarinet in B-flat parts (Bd. Mn.) play a rhythmic accompaniment in measures 73-76. The Guitar part (Gt.) plays a chordal accompaniment in measures 73-76.

76

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

Detailed description: This system contains measures 76, 77, and 78. The Flute part (Fl.) features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, starting on a G4 and moving up to a B4. The Bassoon and Mandoлина parts (Bd. Mn.) are in treble clef; the Bassoon part has a melodic line with slurs and accents, while the Mandoлина part has a more rhythmic accompaniment. The Guitar part (Gt.) is in treble clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

79

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

Detailed description: This system contains measures 79, 80, and 81. The Flute part (Fl.) continues the rhythmic pattern from the previous system, with a key signature change to one sharp (F#) in measure 79. The Bassoon and Mandoлина parts (Bd. Mn.) continue their respective parts, with the Bassoon part showing a melodic flourish in measure 81. The Guitar part (Gt.) continues its accompaniment, featuring a mix of chords and single notes.

82 **accel.**

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

85 **rall.**

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

88

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

92

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

96

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

100

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

104

Musical score for measures 104-106. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The instruments are Flute (Fl.), Bassoon (Bd.) and Mornet (Mn.), and Guitar (Gt.). The Flute part consists of three whole rests. The Bassoon and Mornet parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with the Bassoon part featuring a melodic line. The Guitar part plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a melodic line in the upper register.

107

Musical score for measures 107-109. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The instruments are Flute (Fl.), Bassoon (Bd.) and Mornet (Mn.), and Guitar (Gt.). The Flute part consists of three whole rests. The Bassoon and Mornet parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with the Bassoon part featuring a melodic line. The Guitar part plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a melodic line in the upper register.

110

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

113 **rall.**

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

Aires de España

Ourense, septiembre de 1924

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Flauta

Bandurria y Mandolina 1ª

Bandurria y Mandolina 2ª

Laúd

Guitarra

f *p* *8va*

Detailed description: This system contains the first five staves of the musical score. The Flute staff begins with a forte (*f*) dynamic and a quarter rest, followed by a piano (*p*) dynamic and an octave (*8va*) marking. The Bandurria and Mandolin 1st staves also start with *f* and a quarter rest, then move to *p*. The Bandurria and Mandolin 2nd staff starts with *f*, has a quarter rest, and then plays a melodic line with *p* dynamics. The Lute staff follows a similar pattern with *f* and a quarter rest, then *p*. The Guitar staff plays a rhythmic accompaniment of chords, alternating between *f* and *p* dynamics.

6

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

cresc.

Detailed description: This system contains the next five staves, starting at measure 6. The Flute staff continues the melodic line with a crescendo (*cresc.*) marking. The Bandurria and Mandolin 1st staff also continues with a crescendo. The Bandurria and Mandolin 2nd staff continues its melodic line with a crescendo. The Lute staff continues with a crescendo. The Guitar staff continues its rhythmic accompaniment with a crescendo.

12

Fl.
dim.

Bd.
Mn.
dim.

Bd.
Mn.
dim.

Ld.
dim.

Gt.
dim.

Detailed description: This system contains measures 12 through 17. The Flute (Fl.) part starts with a half note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a half note C5. The Bassoon (Bd.) and Mornino (Mn.) parts mirror this melody. The Clarinet in D (Ld.) part has a similar line. The Guitar (Gt.) part consists of a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking 'dim.' appears in each staff at the beginning of measure 15.

18

Fl.

Bd.
Mn.
f
8^{va}
3

Bd.
Mn.
f

Ld.
f
3

Gt.
f

Detailed description: This system contains measures 18 through 23. In measure 18, the Flute (Fl.) has a whole note G4, while the other instruments have rests. From measure 19, the Bassoon (Bd.) and Mornino (Mn.) parts play a melody starting on G4. The Clarinet in D (Ld.) part plays a similar line. The Guitar (Gt.) part continues with its accompaniment. The dynamic marking '*f*' is present in the Bd./Mn., Ld., and Gt. staves. An '8^{va}' (octave) marking is placed above the Bd./Mn. staff in measure 19. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the Bd./Mn. and Ld. staves in measure 20.

23 loco

Fl. *f* 3

Bd. Mn. 3 *ff*

Bd. Mn. 3 *ff*

Ld. *ff*

Gt. *ff*

28

Fl. *ff*

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

33

Fl. *f* *tr*

Bd. Mn. *f* (8^{va})

Bd. Mn. *f*

Ld. *f*

Gt. *f*

38

Fl. *p* *tr*

Bd. Mn. *p*

Bd. Mn. *p*

Ld. *p*

Gt. *p*

43

Fl. *ff* *p* *8va* *tr*

Bd. *ff* *p* *3*

Mn. *ff* *p* *3*

Ld. *ff* *p* *3*

Gt. *ff* *p*

48

Fl. *tr* *dim.* *tr*

Bd. *dim.* *3*

Mn. *dim.* *3*

Ld. *dim.* *3*

Gt. *dim.*

53

Fl. 7-measure rest

Bd. Mn. 3 (triplet)

Ld. 3 (triplet)

Gt. *p*

Fl. *p* (8^{va})

Bd. Mn. *p* loco

58

Fl. *cresc.*

Bd. Mn. *cresc.*

Bd. Mn. *cresc.*

Ld. *cresc.*

Gt. *cresc.*

64

Fl. *dim.*

Bd. Mn. *dim.*

Bd. Mn. *dim.*

Ld. *dim.*

Gt. *dim.*

Detailed description: This system contains measures 64 through 69. The Flute part features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *dim.* starting in measure 65. The Bassoon and Clarinet parts mirror the flute's melodic line. The Bassoon part has a *dim.* marking in measure 65. The Clarinet part has a *dim.* marking in measure 65. The Guitar part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, also marked *dim.* in measure 65.

70

Fl. *ff* (8va) *tr*

Bd. Mn. *ff* 8va 3

Bd. Mn. *ff*

Ld. *ff*

Gt. *ff*

Detailed description: This system contains measures 70 through 74. Measure 70 is a repeat sign. Measure 71 begins with a key signature change to two sharps (F# and C#) and a dynamic marking of *ff*. The Flute part has an *8va* marking and a trill (*tr*) in measure 71. The Bassoon and Clarinet parts have *ff* markings in measure 71. The Bassoon part has an *8va* marking and a triplet (*3*) in measure 72. The Clarinet part has an *ff* marking in measure 72. The Guitar part has an *ff* marking in measure 72.

75

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

tr

tr

3

80

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

tr

dim.

3

dim.

3

dim.

3

dim.

dim.

84 *tr*

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

1. 2.

loco
f

3 3

88

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

f

f

f

92 *loco*

Fl. *f* 3 3 *p* 8va

Bd. Mn. 3 3 *p* 3

Bd. Mn. 3 *p*

Ld. 3 *p*

Gt. *p*

96 (8)

Fl. (8) *f* 3 3 3 3 3 3

Bd. Mn. 3 3 *f*

Bd. Mn. 3 3 3

Ld. 3 3 3

Gt. *f*

100

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

f

104

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

f 3 3 *p*

tr

p

p

p

p

108 (tr)

Fl.
Bd.
Mn.
Bd.
Mn.
Ld.
Gt.

ff
ff
ff
ff
ff

112

Fl.
Bd.
Mn.
Bd.
Mn.
Ld.
Gt.

ff
ff
ff
ff
ff

Aires de España

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, septiembre de 1924

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 2/4 and the key signature is B-flat major. The first system begins with a forte (*f*) dynamic in the bass clef and a piano (*p*) dynamic in the treble clef. The second system, starting at measure 6, includes a crescendo (*cresc.*) marking. The third system, starting at measure 12, includes a diminuendo (*dim.*) marking. The fourth system, starting at measure 18, begins with a forte (*f*) dynamic and a key signature change to C major, indicated by the removal of the B-flat symbol.

23

Musical score for measures 23-27. The piece is in a minor key. Measure 23 features a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a half note chord. Measures 24-25 show a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 26 includes a triplet of eighth notes in the treble. Measure 27 is marked *ff* and features a dense chordal texture in both hands.

28

Musical score for measures 28-32. Measure 28 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a half note chord. Measures 29-30 show a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 31 includes a triplet of eighth notes in the treble. Measure 32 is marked *ff* and features a dense chordal texture in both hands.

33

Musical score for measures 33-37. Measure 33 features a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a half note chord. Measures 34-35 show a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 36 includes a triplet of eighth notes in the treble. Measure 37 is marked *f* and features a dense chordal texture in both hands.

38

Musical score for measures 38-42. Measure 38 has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a half note chord. Measures 39-40 show a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 41 includes a triplet of eighth notes in the treble. Measure 42 is marked *p* and features a dense chordal texture in both hands.

43

Musical score for measures 43-47. Measure 43 features a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a half note chord. Measures 44-45 show a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 46 includes a triplet of eighth notes in the treble. Measure 47 is marked *p* and features a dense chordal texture in both hands.

48

dim.

This system contains measures 48 to 52. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 49 and a fermata over measures 51 and 52. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A *dim.* (diminuendo) marking is present in measure 51.

53

p

This system contains measures 53 to 57. The right hand continues the melodic line with a triplet of eighth notes in measure 53 and a fermata over measures 55 and 56. The left hand accompaniment remains consistent. A *p* (piano) marking is placed in measure 54.

58

This system contains measures 58 to 62. The right hand melodic line features a fermata over measures 58 and 59, and another fermata over measures 61 and 62. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

63

cresc. *dim.*

This system contains measures 63 to 67. The right hand melodic line has a fermata over measures 63 and 64, and another fermata over measures 66 and 67. The left hand accompaniment continues. A *cresc.* (crescendo) marking is in measure 63, and a *dim.* (diminuendo) marking is in measure 66.

68

ff

This system contains measures 68 to 72. The right hand melodic line has a fermata over measures 68 and 69, and another fermata over measures 71 and 72. The left hand accompaniment continues. A *ff* (fortissimo) marking is placed in measure 70.

73

Musical score for measures 73-77. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. A fermata is placed over the final chord of measure 77.

78

Musical score for measures 78-82. The right hand continues with melodic patterns, including a triplet in measure 80. The left hand features a steady accompaniment. A *dim.* (diminuendo) marking is present in measure 82.

83

Musical score for measures 83-86. This system concludes with a first ending bracket labeled "1." over the final measure (86).

87

Musical score for measures 87-91. This system begins with a second ending bracket labeled "2." over measures 87-91. A forte (*f*) dynamic marking is present in measure 87.

92

Musical score for measures 92-95. The right hand features a melodic line with slurs and triplets. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *sfz* (sforzando) in measure 92 and *p* (piano) in measure 94. Triplets are marked in measures 92, 93, 94, and 95.

96

96

97

98

99 *f*

100

104

104

105

106

107 *p*

108

108

109 *ff*

110

111

112

112

113 *f*

114

115

Aires de España

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, septiembre de 1924

6

12

18

f *p*

cresc.

dim.

f

23

ff

3

This system contains measures 23 through 27. The right hand features a melodic line with a trill in measure 23 and a triplet in measure 25. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. A fortissimo (ff) dynamic marking is present in measure 27.

28

This system contains measures 28 through 32. The right hand continues the melodic development with a trill in measure 28 and a triplet in measure 30. The left hand maintains the accompaniment with various chordal textures.

33

sfz

f

3

This system contains measures 33 through 37. It includes a sforzando (sfz) dynamic marking in measure 33 and a forte (f) dynamic in measure 35. Triplet markings are used in measures 33 and 37.

38

p

3

This system contains measures 38 through 42. A piano (p) dynamic marking is present in measure 38. A triplet is marked in measure 40.

43

ff

3

p

This system contains measures 43 through 47. It features fortissimo (ff) dynamics in measures 43 and 45, and piano (p) dynamics in measures 46 and 47. Triplet markings are present in measures 44 and 46.

48

dim.

This system contains measures 48 to 52. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 49 and a long slur over measures 50-52. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A *dim.* (diminuendo) marking is present in measure 51.

53

p

This system contains measures 53 to 57. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 53 and a long slur over measures 54-57. The left hand continues with a steady accompaniment. A *p* (piano) marking is placed in measure 54.

58

This system contains measures 58 to 62. The right hand has a long slur over measures 58-62. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines.

63

cresc. *dim.*

This system contains measures 63 to 67. The right hand has a long slur over measures 63-67. The left hand accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) marking in measure 63 and a *dim.* (diminuendo) marking in measure 66.

68

ff

This system contains measures 68 to 72. The right hand has a long slur over measures 68-72. The left hand accompaniment includes a *ff* (fortissimo) marking in measure 70. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Musical score for measures 73-77. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Measure 73 starts with a triplet of eighth notes in the right hand.

Musical score for measures 78-82. The right hand continues with melodic patterns, including a triplet in measure 80. The left hand maintains a steady accompaniment. A *dim.* (diminuendo) marking is present in measure 82.

Musical score for measures 83-86. The right hand has a triplet in measure 83 and a first ending bracket labeled "1." starting in measure 85. The left hand continues with its accompaniment.

Musical score for measures 87-91. The right hand features a first ending bracket labeled "2." in measure 87 and a *f* (forte) dynamic marking. The left hand continues with its accompaniment.

Musical score for measures 92-95. The right hand has a *sfz* (sforzando) marking in measure 92 and a triplet in measure 95. The left hand continues with its accompaniment, including a *p* (piano) marking in measure 94.

96

f

100

104

sfz *p*

108

ff

112

A festa das Caldas

(Muiñeira)

La Habana, julio de 1925

José F. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Introducción: Lento

Flauta

Bandurria y Mandolina

Laúd

Guitarra

Fl.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

p

p

p

p

3

3

4

8

7

7

Fl.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

10

Fl.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

14

Fl.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

Detailed description: This system contains measures 14, 15, and 16. The Flute part is silent. The Bassoon and Mornet parts play a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The Clarinet part plays a similar pattern with slurs. The Guitar part provides harmonic support with chords and single notes.

17

Fl.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

tr

8va

p cresc.

p

cresc.

p cresc.

p

cresc.

Detailed description: This system contains measures 17, 18, and 19. In measure 17, the Flute has a trill (tr) and the Bassoon/Mornet has a fermata. In measure 18, the Flute is silent, and the Bassoon/Mornet and Clarinet parts are marked *p*. In measure 19, the Flute has an octave (8va) and is marked *p cresc.*, the Bassoon/Mornet and Clarinet parts are marked *cresc.*, and the Guitar part is marked *p*. The overall dynamic for the strings and guitar is *cresc.*

20

Fl. *f*

Bd. Mn. *f*

Ld. *f*

Gt. *f*

Detailed description: This system covers measures 20, 21, and 22. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The flute part features a melodic line with slurs and a fermata at the end of measure 22. The bassoon/mandolin part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The lute part has a similar eighth-note accompaniment. The guitar part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. All parts are marked with a forte (*f*) dynamic.

23

Fl. *dim.* *pp*

Bd. Mn. *dim.* *pp*

Ld. *dim.* *pp*

Gt. *dim.* *pp*

Detailed description: This system covers measures 23, 24, and 25. The key signature remains three sharps. The flute part begins with a *dim.* marking and ends with a *pp* marking. The bassoon/mandolin part has a melodic line with slurs and a fermata. The lute part has a melodic line with slurs and a fermata. The guitar part has a melodic line with slurs and a fermata. Dynamics include *dim.* and *pp* across the system.

26

Fl.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

p

p

p

loco

rall.

29

Fl.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

allargando

Allegretto

Fl. *f* *tr*

Bd. Mn. *f*

Ld. *f*

Gt. *f*

5

Fl.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

9

Fl.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

tr

tr

13

Fl.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

8^{va}

1.

2.

⊕

8^{va}

1.

2.

⊕

18

Fl. *8va* *tr*

ff

Bd. Mn. *ff*

Ld. *ff*

Gt. *ff*

22

Fl. *tr*

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

26

Fl.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

tr

tr

30

Fl.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

tr

tr

Al ♩ hasta ♩
como 2ª y salto

34

Fl. *ff*

Bd. Mn. *ff*

Ld. *ff*

Gt. *ff*

38

Fl. *p*

Bd. Mn. *p*

Ld. *p*

Gt. *p*

42

Fl. *f* *tr*

Bd. Mn. *f*

Ld. *f*

Gt. *f*

46

Fl. *fp* *cresc.* *f* *8va* *tr*

Bd. Mn. *fp* *cresc.* *f*

Ld. *fp* *cresc.* *f*

Gt. *fp* *cresc.* *f*

50

Fl. *ff* *tr* *tr* *tr*

Bd. Mn. *ff*

Ld. *ff*

Gt. *ff*

54

Fl.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

58

Fl.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

62

Fl.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

A festa das Caldas

(Muiñeira)

La Habana, julio de 1925

José F. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Introducción: Lento

Musical score for the introduction of "A festa das Caldas". The score is in 3/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). It features three staves: Bandurria y Mandolina 1ª, Bandurria y Mandolina 2ª, and Guitarra. The first staff (Bandurria y Mandolina 1ª) begins with a rest, followed by a melodic line starting on the second measure with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes. The second staff (Bandurria y Mandolina 2ª) has rests throughout. The third staff (Guitarra) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, starting with a piano (*p*) dynamic.

Continuation of the musical score for the introduction. It features three staves: Bd. Mn., Bd. Mn., and Gt. The first staff (Bd. Mn.) begins with a measure marked with a '4' above it, followed by a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The second staff (Bd. Mn.) has rests in the first two measures, followed by a melodic line starting in the third measure with a piano (*p*) dynamic. The third staff (Gt.) continues the harmonic accompaniment with chords and single notes.

7

Musical score for measures 7-9. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features three staves: Bd. Mn. (top), Bd. Mn. (middle), and Gt. (bottom). The top staff contains a melodic line with a long slur over measures 7-9. The middle staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The bottom staff contains a guitar accompaniment with chords and single notes.

10

Musical score for measures 10-13. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features three staves: Bd. Mn. (top), Bd. Mn. (middle), and Gt. (bottom). The top staff contains a melodic line with a long slur over measures 10-13, including a triplet of eighth notes in measure 10. The middle staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The bottom staff contains a guitar accompaniment with chords and single notes.

14

Musical score for measures 14-16. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features three staves: Bd. Mn. (top), Bd. Mn. (middle), and Gt. (bottom). The top staff contains a melodic line with a long slur over measures 14-16. The middle staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The bottom staff contains a guitar accompaniment with chords and single notes.

17

Bd. Mn. *p* *cresc.*

Bd. Mn. *p* *cresc.*

Gt. *p* *cresc.*

20

Bd. Mn. *f*

Bd. Mn. *f*

Gt. *f*

23

Bd. Mn. *dim.* *pp*

Bd. Mn. *dim.* *pp*

Gt. *dim.* *pp*

26 **rall.**

Bd. Mn. *p* 3 3

Bd. Mn. *p*

Gt. *p*

29 **allargando**

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

Allegretto

Bd. Mn. *f*

Bd. Mn. *f*

Gt. *f*

5

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

Musical score for measures 5-8. The score is for three instruments: two Bds. Mn. (Bass and Mellophone) and one Gt. (Guitar). The music is in 2/4 time. Measures 5-8 show a rhythmic pattern of eighth notes in the Bds. Mn. parts and a bass line in the Gt. part.

9

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

Musical score for measures 9-12. The score is for three instruments: two Bds. Mn. (Bass and Mellophone) and one Gt. (Guitar). The music is in 2/4 time. Measures 9-12 show a rhythmic pattern of eighth notes in the Bds. Mn. parts and a bass line in the Gt. part.

13

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

1. 2.

⊕

Musical score for measures 13-16. The score is for three instruments: two Bds. Mn. (Bass and Mellophone) and one Gt. (Guitar). The music is in 2/4 time. Measures 13-16 show a rhythmic pattern of eighth notes in the Bds. Mn. parts and a bass line in the Gt. part. There is a first and second ending (1. and 2.) starting at measure 14. A circled cross symbol (⊕) is located at the end of the score.

18

Musical score for measures 18-21. It consists of three staves: Bd. Mn. (top), Bd. Mn. (middle), and Gt. (bottom). The top two staves are for a double bass and snare drum, and the bottom staff is for guitar. The music is in 2/4 time and features a forte (*ff*) dynamic. The bass and snare parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the guitar provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

22

Musical score for measures 22-25. It consists of three staves: Bd. Mn. (top), Bd. Mn. (middle), and Gt. (bottom). The top two staves are for a double bass and snare drum, and the bottom staff is for guitar. The music continues the rhythmic and harmonic patterns established in the previous system.

26

Musical score for measures 26-29. It consists of three staves: Bd. Mn. (top), Bd. Mn. (middle), and Gt. (bottom). The top two staves are for a double bass and snare drum, and the bottom staff is for guitar. The music concludes the rhythmic and harmonic patterns established in the previous systems.

30 Al ♩ hasta ⊕

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

34

Fl. *ff*

Bd. Mn. *ff*

Bd. Mn. *ff*

Gt. *ff*

38

Fl. *p*

Bd. Mn. *p*

Bd. Mn. *p*

Gt. *p*

42



Fl. *f* *tr*

Bd. Mn. *f*

Bd. Mn. *f*

Gt. *f*

46



Fl. *fp* *cresc.* *tr*

Bd. Mn. *fp* *cresc.* *f*

Bd. Mn. *fp* *cresc.* *f*

Gt. *fp* *cresc.* *f*

50



Bd. Mn. *ff*

Bd. Mn. *ff*

Gt. *ff*

54

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

This system contains measures 54 through 57. It features three staves: two for Bass and Mando (Bd. Mn.) and one for Guitar (Gt.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The top two staves have a treble clef and contain melodic lines with eighth and quarter notes. The guitar staff has a treble clef and contains a bass line with chords and single notes.

58

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

This system contains measures 58 through 61. It features three staves: two for Bass and Mando (Bd. Mn.) and one for Guitar (Gt.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The top two staves have a treble clef and contain melodic lines with eighth and quarter notes. The guitar staff has a treble clef and contains a bass line with chords and single notes.

62

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

This system contains measures 62 through 65. It features three staves: two for Bass and Mando (Bd. Mn.) and one for Guitar (Gt.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The top two staves have a treble clef and contain melodic lines with eighth and quarter notes. The guitar staff has a treble clef and contains a bass line with chords and single notes. The system concludes with a double bar line.

Los Arenaleses

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

A la muy entusiasta Sociedad Estudiantil
"Concepción Arenal". La Habana, 1928

Musical score for measures 1-6. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is marked *ff* (fortissimo). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. A long slur covers the entire first system.

Musical score for measures 7-12. Measure 7 is marked *rit.* (ritardando). Measure 8 is marked *mf* (mezzo-forte) and *Deciso* (decisive). The music features a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 10. A long slur covers the entire system.

Musical score for measures 13-18. The system begins with a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 14. A long slur covers the entire system.

Musical score for measures 19-24. The system begins with a long slur. Measure 23 is marked *rit.* (ritardando). The system ends with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

26 *a tempo*

p *dim.*

Measures 26-30. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *dim.* Includes a repeat sign.

31

p

Measures 31-35. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*. Includes a repeat sign.

36

Measures 36-40. Treble clef, bass clef.

41

Measures 41-45. Treble clef, bass clef.

46

mf

Measures 46-50. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*.

51 *cresc.*

56 *ff*

61 *pp* \emptyset *p* *ff*

66

71

76

1.

81

2.

f *p* *p* *p*

D.S. hasta $\text{\textcircled{\theta}}$ y salta

87

$\text{\textcircled{\theta}}$

pp *misterioso*

92

cresc.

97

sf *sf*

102

pp

Musical score for measures 102-106. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is present in measure 104.

107

cresc.

Musical score for measures 107-111. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A *cresc.* (crescendo) dynamic marking is placed above the staff in measure 107.

112

f

dim.

Musical score for measures 112-116. The right hand has a more active melodic line with some chords. The left hand accompaniment becomes more complex with some chords. A *f* (forte) dynamic marking is in measure 112, and a *dim.* (diminuendo) marking is in measure 116.

117

mf

Musical score for measures 117-121. The piece features a repeat sign in measure 119. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment is consistent. A *mf* (mezzo-forte) dynamic marking is in measure 120.

122

Musical score for measures 122-126. The right hand has a more intricate melodic line with sixteenth notes. The left hand accompaniment is also more complex. There are accents (^) over the first notes of measures 124 and 126.

127

f

1.

132

sf

137

2.

sf *sf* *mf*

142

ff

147

152

Musical score for measures 152-156. The piece is in A major (three sharps) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes. A fortissimo (*sf*) dynamic marking is present in measure 155.

157

Musical score for measures 157-161. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. A fortissimo (*sf*) dynamic marking is present in measure 157.

162

Musical score for measures 162-166. The right hand features a series of chords, some with slurs, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

167

Musical score for measures 167-171. The right hand has a more complex texture with slurs and accents, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

172

Musical score for measures 172-176. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line in measure 176.

Los Arenaleses

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

*A la muy entusiasta Sociedad Estudiantil
"Concepción Arenal". La Habana, 1928*

Musical score for Flauta, Violonchelo, and Piano, measures 1-6. The score is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Flute part starts with a *ff* dynamic and includes an *8va* marking. The Violonchelo part also starts with *ff*. The Piano part features a complex accompaniment with *ff* dynamics.

Musical score for Flute, Violonchelo, and Piano, measures 7-11. Measure 7 is marked *rit.* and measure 8 is marked *Deciso*. The Flute part begins with a *mf* dynamic. The Violonchelo part also begins with *mf*. The Piano part features a complex accompaniment with *mf* dynamics.

13

1 2

19

rit.

26

A tempo

p *dim.* *p*

p *dim.* *p*

The image displays a musical score for a piano study, organized into three systems. Each system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single bass clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The first system begins at measure 32, marked with a treble clef, a *loco* instruction, and a *p* dynamic. The second system starts at measure 38. The third system starts at measure 44 and includes a *mf* dynamic marking. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

50

cresc.

cresc.

cresc.

tr

56

ff

tr

pp

ff

pp

62

1

2

ff

pp

ff

p

ff

68

tr

74

tr

1

80

2

f *p*

86 D.S. hasta ⊖ y salta ⊖ **Misterioso**

p *pp* *pp*

91

f

96

cresc. *f* *tr* *cresc.* *sf*

101

tr

sf *pp*

sf *pp*

106

cresc.

cresc.

111

f

f

f

116

dim.

dim.

dim.

121

tr

mf

mf

125

tr

f

f

129

f

1

133

sf

sf

sf

137

2

sf

sf

sf

sf

141

tr

mf

mf

mf

ff

145

tr

ff

ff

149

tr

ff

153

tr

sf

sf

This system contains measures 153 through 156. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line begins with a treble clef and a common time signature. It contains a trill in measure 156. The piano accompaniment is written for both hands in a grand staff. The right hand uses a treble clef, and the left hand uses a bass clef. Dynamics include *sf* (sforzando) in measures 154 and 155.

157

tr

sf

sf

This system contains measures 157 through 160. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line begins with a treble clef and a common time signature. It contains a trill in measure 157. The piano accompaniment is written for both hands in a grand staff. The right hand uses a treble clef, and the left hand uses a bass clef. Dynamics include *sf* (sforzando) in measures 157 and 158.

161

tr

p

p

This system contains measures 161 through 164. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line begins with a treble clef and a common time signature. It contains trills in measures 161 and 163. The piano accompaniment is written for both hands in a grand staff. The right hand uses a treble clef, and the left hand uses a bass clef. Dynamics include *p* (piano) in measures 161 and 163.

165

tr

tr

This system contains measures 165 to 168. It features a vocal line with trills and a piano accompaniment with chords and arpeggiated patterns.

169

8^{va}

This system contains measures 169 to 172. It includes an 8va marking above the vocal line and continues the piano accompaniment with complex chordal textures.

173

This system contains measures 173 to 176. The piano accompaniment features a prominent arpeggiated figure in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Los Arenaleses

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

The musical score for "Los Arenaleses" is arranged for six instruments: Flauta, Bandurria y Mandolina 1ª, Bandurria y Mandolina 2ª, Laúd, Violonchelo, and Guitarra. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked *8va* and the dynamics are *ff* (fortissimo). The Flauta part starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The Bandurria y Mandolina 1ª and 2ª parts also use a treble clef and a key signature of three sharps. The Laúd part uses a treble clef and a key signature of three sharps. The Violonchelo part uses a bass clef and a key signature of three sharps. The Guitarra part uses a treble clef and a key signature of three sharps. The score consists of six staves, each with a label on the left and a *ff* dynamic marking below the first measure. The Flauta part has a *8va* marking above the first measure. The Violonchelo part has a *ff* marking below the first measure. The Guitarra part has a *ff* marking below the first measure. The score is a single system of six staves.

7 **rit.** **Deciso**

Fl. *mf* 3

Bd. Mn. *mf* 3

Bd. Mn. *mf* 3

Ld. *mf* 3

Vc. *mf* 3

Gt. *mf*

13

Fl. 1. 2. 3

Bd. Mn. 3

Bd. Mn. 3

Ld. 3

Vc. 3

Gt.

19 rit.

Fl.
Bd. Mn.
Cl.
Vc.
Gt.

25 A tempo

Fl.
Bd. Mn.
Cl.
Vc.
Gt.

31 *loco*

Fl. *p*

Bd. Mn. *p*

Bd. Mn. *p*

Ld. *p*

Vc. *p*

Gt. *p*

36

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Vc.

Gt.

Musical score for measures 41-46, featuring Flute (Fl.), Bdn. Mn., Ld., Vc., and Gt. parts. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *mf*.

Measure 41: Flute (Fl.) has a melodic line with slurs. Bdn. Mn. and Ld. have accompaniment. Vc. has a bass line. Gt. has a rhythmic accompaniment.

Measure 46: Flute (Fl.) has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mf*. Bdn. Mn. and Ld. have accompaniment with *mf* markings. Vc. has a bass line with *mf* marking. Gt. has a rhythmic accompaniment with *mf* marking.

51

Fl. *cresc.* *tr*

Bd. Mn. *cresc.*

Bd. Mn. *cresc.*

Ld. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Gt. *cresc.*

56

Fl. *ff* *tr*

Bd. Mn. *ff*

Bd. Mn. *ff*

Ld. *ff*

Vc. *ff*

Gt. *ff*

Detailed description: This page of a musical score contains two systems of staves. The first system, starting at measure 51, includes staves for Flute (Fl.), Bdn. Mn., Ld., Vc., and Gt. The Flute part features a melodic line with a trill in measure 55. The Bdn. Mn. and Ld. parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with a crescendo. The Vc. part plays a simple bass line, also marked with a crescendo. The Gt. part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, also marked with a crescendo. The second system, starting at measure 56, includes the same instruments. The Flute part begins with a forte (ff) dynamic and includes a trill. The Bdn. Mn. and Ld. parts continue with a forte (ff) dynamic. The Vc. part plays a forte (ff) dynamic with a melodic line. The Gt. part continues with a forte (ff) dynamic accompaniment.

61

Fl. *pp* *ff*

Bd. Mn. *pp* *p* *ff*

Bd. Mn. *pp* *p* *ff*

Ld. *pp* *p* *ff*

Vc. *pp* *ff*

Gt. *pp* *ff*

66

Fl. *8va⁻ tr*

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Vc.

Gt.

Detailed description: This page contains a musical score for measures 61 through 66. The score is arranged in a system with five staves. The instruments are Flute (Fl.), Bdn. Mn. (Bass Drum Mallets), Ld. (Lyra), Vc. (Violoncello), and Gt. (Guitar). Measure 61 begins with a common time signature (C) and a key signature of one flat. The Flute part has a first ending (1.) and a second ending (2.). Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The Bdn. Mn. and Ld. parts also have *pp* and *p* markings. The Vc. part has *pp* and *ff* markings. The Gt. part has *pp* and *ff* markings. Measure 66 features a trill in the Flute part, marked *8va⁻ tr*. The Bdn. Mn. and Gt. parts continue with rhythmic patterns.

72 (8)-----|

Fl.
Bd. Mn.
Bd. Mn.
Ld.
Vc.
Gt.

77 *tr*-----| 1. | 2.

Fl.
Bd. Mn.
Bd. Mn.
Ld.
Vc.
Gt.

83 al S hasta O O

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Vc.

Gt.

p

pp

p

pp

p

pp

pp

89 **Misterioso**

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Vc.

Gt.

pp

95

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Vc.

Gt.

101

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Vc.

Gt.

107

Fl. *f*

Bd. Mn. *cresc.* *f*

Bd. Mn. *cresc.* *f*

Ld. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Gt. *cresc.*

113

Fl. *dim.*

Bd. Mn. *dim.*

Bd. Mn. *dim.*

Ld. *f* *dim.*

Vc. *f* *dim.*

Gt. *f* *dim.*

118

Fl. *tr*
mf

Bd. Mn. *mf*

Bd. Mn. *mf*

Ld. *mf*

Vc. *mf*

Gt. *mf*

123

Fl. *(tr)*
tr

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Vc.

Gt.

128

Fl. *f* ³ *sf*

Bd. Mn. *f* ³ *sf*

Bd. Mn. *f* ³ *sf*

Ld. *f* *sf*

Vc. *f* *sf*

Gt. *f* *sf*

1.

134

Fl. *f* *sf*

Bd. Mn. *f* *sf*

Bd. Mn. *f* *sf*

Ld. *f* *sf*

Vc. *f* *sf*

Gt. *f* *sf*

2.

140

Fl. *sf* *mf* *tr*

Bd. Mn. *sf* *mf* *ff*

Bd. Mn. *sf* *mf* *ff*

Ld. *sf* *mf*

Vc. *sf* *mf*

Gt. *sf* *mf*

145

Fl. *ff* *tr*

Bd. Mn. *ff*

Bd. Mn. *ff*

Ld. *ff*

Vc. *ff*

Gt. *ff*

Detailed description: This page contains two systems of musical notation for a chamber ensemble. The first system covers measures 140-144, and the second system covers measures 145-149. The instruments are Flute (Fl.), Bdn. Mn. (Bassoon Mute), Ld. (Clarinet), Vc. (Violoncello), and Gt. (Guitar). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). In measure 140, the Flute has a trill over a half note. The Bdn. Mn. and Ld. parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. The Vc. and Gt. parts provide harmonic support with sustained notes and chords. Dynamic markings range from *sf* (sforzando) to *ff* (fortissimo). Trills are indicated by a wavy line above the note in measures 140 and 145.

150

Fl.
Bd.
Mn.
Bd.
Mn.
Ld.
Vc.
Gt.

155

Fl.
Bd.
Mn.
Bd.
Mn.
Ld.
Vc.
Gt.

160

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Vc.

Gt.

165

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Vc.

Gt.

169 *8^{va}*

Fl.
Bd. Mn.
Bd. Mn.
Ld.
Vc.
Gt.

This musical system covers measures 169 to 172. It features six staves: Flute (Fl.), two Bassoons (Bd. Mn.), Contrabassoon (Ld.), Violoncello (Vc.), and Guitar (Gt.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The flute part begins with a *8^{va}* marking. The woodwinds play sustained chords with some melodic movement. The strings provide a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

173

Fl.
Bd. Mn.
Bd. Mn.
Ld.
Vc.
Gt.

This musical system covers measures 173 to 176. It features the same six staves as the previous system. The key signature changes to two sharps (F#, C#). The flute part has a melodic line with some grace notes. The woodwinds continue with sustained chords. The strings play a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Los Arenaleses

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

The musical score is arranged in a system of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score includes the following parts:

- Flauta:** Treble clef, marked *8va* and *ff*. The melody consists of eighth and quarter notes.
- Clarinete en La:** Treble clef, marked *ff*. The melody is similar to the flute part.
- Saxofón alto:** Treble clef, marked *ff*. The melody is similar to the flute part.
- Trompeta en Sib (Cornetín en La):** Treble clef, marked *ff*. The melody is similar to the flute part.
- Trombones 1º y 2º:** Bass clef, marked *ff*. The melody is similar to the flute part.
- Violín I:** Treble clef, marked *8va* and *ff*. The melody is similar to the flute part.
- Violín II:** Treble clef, marked *ff*. The melody is similar to the flute part.
- Violonchelo:** Bass clef, marked *ff*. The melody is similar to the flute part.
- Contrabajo:** Bass clef, marked *ff*. The part consists of a single quarter note followed by rests.

6 **rit.** **Deciso**

Fl. *mf* 3

Cl. *mf* 3

Sax. Alt. *mf* 3

Tpt. *mf* 3

Tbn. *mf*

VI. I *mf* 3

VI. II *mf* 3

Vc. *mf* 3

Cb. *mf*

12

Fl.

Cl.

Sax.
Alt.

Tpt.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

1.

2.

3

3

3

3

3

18

Fl.

Cl.

Sax.
Alt.

Tpt.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 18 through 23. The score is for a woodwind and string ensemble. The woodwind section includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Saxophone Alto (Sax. Alt.). The brass section includes Trumpet (Tpt.) and Trombone (Tbn.). The string section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music is written in treble clef for the woodwinds and violins, and bass clef for the saxophone, trombone, viola, and cello. The flute and clarinet parts are very similar, often playing in unison or octaves. The saxophone part has a more complex rhythmic pattern. The trumpet and trombone parts are also similar, often playing in unison. The violin and viola parts are also similar, often playing in unison. The cello part is mostly rests.

24 **rit.** **A tempo**

Fl.

Cl.

Sax.
Alt.

Tpt.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

p dim.

p dim.

p dim.

p dim.

p dim.

loco

p dim.

p dim.

p dim.

30

Fl. *loco* *p*

Cl.

Sax. Alt. *p*

Tpt.

Tbn.

VI. I *p*

VI. II *p*

Vc. *p*

Cb. *pizz.* *p*

36

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Tpt.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

p

41

Fl.
Cl.
Sax. Alt.
Tpt.
Tbn.
VI. I
VI. II
Vc.
Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. The page is numbered 41 in the top left corner. The score is arranged in a system with eight staves. The instruments are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone Alto (Sax. Alt.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Clarinet part has a more rhythmic and melodic line. The Saxophone Alto part has a melodic line with slurs. The Trumpet and Trombone parts are mostly silent, indicated by rests. The Violin I and II parts have a melodic line with slurs. The Viola part has a melodic line with slurs. The Cello part has a rhythmic line with slurs. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

46

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Sax. Alt. *mf*

Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

VI. I *mf*

VI. II *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf* arco

Detailed description: This page of a musical score contains measures 46 through 50. The score is arranged in a system with eight staves. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone Alto (Sax. Alt.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in most parts. The Flute part features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The Clarinet and Saxophone parts have more melodic, flowing lines. The Trumpet and Trombone parts provide harmonic support with sustained notes and some melodic movement. The Violin and Viola parts have melodic lines with some rests. The Viola part includes the instruction 'arco' (arco) above the staff. The Cello part has a bass line with some rests. The page number '46' is written at the top left of the first staff.

51

Fl. *cresc.* *tr*

Cl. *cresc.*

Sax. Alt. *cresc.* *tr*

Tpt. *cresc.*

Tbn. *cresc.*

VI. I *cresc.*

VI. II *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

56

Fl. *ff* *tr*

Cl. *ff*

Sax. Alt. *ff*

Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

61

Fl. *pp* *ff*

Cl. *pp* *ff*

Sax. Alt. *pp* *p* *ff*

Tpt. *pp* *ff*

Tbn. *ff*

VI. I *pp* *p* *ff*

VI. II *pp* *p* *ff*

Vc. *pp* *ff*

Cb. *pp* *ff*

pizz. arco

66

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Tpt.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

tr

71 *(tr)*

Fl.
Cl.
Sax. Alt.
Tpt.
Tbn.
VI. I
VI. II
Vc.
Cb.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 71 through 75. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone Alto (Sax. Alt.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). Measure 71 begins with a trill in the Flute, indicated by a wavy line and the notation '(tr)'. The Flute part features a melodic line with a trill in measure 71, followed by a series of eighth notes and a final quarter note. The Clarinet part has a similar melodic line, starting with a quarter note and followed by eighth notes. The Saxophone Alto part has a melodic line with a trill in measure 71, followed by eighth notes and a final quarter note. The Trumpet part has a melodic line with a trill in measure 71, followed by eighth notes and a final quarter note. The Trombone part has a bass line with a trill in measure 71, followed by eighth notes and a final quarter note. The Violin I part has a melodic line with a trill in measure 71, followed by eighth notes and a final quarter note. The Violin II part has a melodic line with a trill in measure 71, followed by eighth notes and a final quarter note. The Viola part has a bass line with a trill in measure 71, followed by eighth notes and a final quarter note. The Cello part has a bass line with a trill in measure 71, followed by eighth notes and a final quarter note. The score is written in treble clef for the Flute, Clarinet, Saxophone, Violin I, and Violin II, and in bass clef for the Trombone, Viola, and Cello. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values.

76

tr

1. | 2.

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

3

Tpt.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

f

al ♩ hasta ♩ ♩

82

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Tpt.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

p

p

p

88 **Misterioso**

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Tpt.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

pp

pizz.

pp

4^a

4^a

94

Fl. *f*

Cl. *cresc.* *sf*

Sax. Alt. *cresc.* *sf*

Tpt. *sf*

Tbn. *f*

VI. I *cresc.* *sf*

VI. II *cresc.* *sf*

Vc. *cresc.* *sf*

Cb. *cresc.* *arco* *sf*

100

Fl. *tr*

Cl. *sf* *pp*

Sax. Alt. *sf* *pp*

Tpt. *sf*

Tbn. 1° y 2°

VI. I *sf* *pp* 4^a -----

VI. II *sf* *pp* 4^a -----

Vc. *sf* *pp*

Cb. *sf* *pp* pizz.

106

Fl.

Cl.

Sax.
Alt.

Tpt.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

112

Fl. *f* *dim.*

Cl. *f* *dim.*

Sax. Alt. *f* *dim.*

Tpt.

Tbn.

VI. I *f* *dim.*

VI. II *f* *dim.*

Vc. *f* *dim.*

Cb. *f* *dim.*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 112, contains eight staves. The top three staves are for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Saxophone Alto (Sax. Alt.), all in treble clef. The next two staves are for Trumpet (Tpt.) and Trombone (Tbn.), both in treble clef. The bottom three staves are for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Vc.), all in treble clef. The Cello (Cb.) staff is in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score begins with a dynamic marking of *f* (forte) and concludes with *dim.* (diminuendo). The Flute, Clarinet, and Saxophone parts feature melodic lines with slurs and ties. The Violin and Cello parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Trumpet and Trombone parts are currently silent, indicated by rests.

tr

e

118

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Sax. Alt. *mf*

Tpt. *mf*

Tbn. 1° y 2° *mf*

VI. I *mf*

VI. II *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

arco

Detailed description: This page contains a musical score for measures 118 through 121. The score is written for a full orchestra. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Flute (Fl.) part begins in measure 118 with a quarter note G5, followed by eighth notes. The Clarinet (Cl.) and Saxophone Alto (Sax. Alt.) parts have similar rhythmic patterns. The Trombone (Tbn.) part has a melodic line starting in measure 120. The Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts play a rhythmic accompaniment. The Viola (Vc.) and Cello (Cb.) parts provide a harmonic foundation. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is used throughout. A trill (tr) and a fermata (e) are indicated above the Flute part in measure 121. The word 'arco' is written above the Cello part in measure 120.

123

(tr) *tr*

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Tpt.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

128

Fl. *f*³ *f*

Cl. *f* *sf*

Sax. Alt. *f* *sf*

Tpt. *f* *sf*

Tbn. *sf*

VI. I *f*³ *sf*

VI. II *f*³ *sf*

Vc. *f* *sf*

Cb. *f* *sf*

1.

134

The musical score is arranged in a system with nine staves. The instruments are: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Sax. Alt. (Saxophone Alto), Tpt. (Trumpet), Tbn. (Trombone), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Vc. (Viola), and Cb. (Cello). The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a first ending and a second ending. The first ending consists of six measures, and the second ending also consists of six measures. The dynamics are marked with *f* (forte) in the final measure of both endings. The saxophone part includes a double sharp for F# in the key signature. The cello and double bass parts include accents in the first ending.

Fl. *f*

Cl. *f*

Sax. Alt. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

140

Fl. *sf* *mf*

Cl. *sf* *mf* *ff*

Sax. Alt. *sf* *mf*

Tpt. *sf* *mf* *ff*

Tbn. *sf* *mf*

VI. I *sf* *mf* *ff*

VI. II *sf* *mf* *ff*

Vc. *sf* *mf*

Cb. *sf* *mf*

145

The musical score consists of eight staves for different instruments. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Flute (Fl.) part starts at measure 145 with a forte (*ff*) dynamic and includes trills (*tr*) in measures 146 and 147. The Clarinet (Cl.) part has a melodic line with slurs. The Saxophone Alto (Sax. Alt.) part starts at measure 145 with a forte (*ff*) dynamic. The Trumpet (Tpt.) part has a melodic line with slurs. The Trombone (Tbn.) part starts at measure 145 with a forte (*ff*) dynamic and includes first and second endings (*1º y 2º*). The Violin I (VI. I) part has a melodic line with slurs. The Violin II (VI. II) part has a melodic line with slurs. The Viola (Vc.) part starts at measure 145 with a forte (*ff*) dynamic. The Cello (Cb.) part starts at measure 145 with a forte (*ff*) dynamic and includes pizzicato (*pizz.*) markings.

150

tr

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Tpt.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

arco

Cb.

155

Fl. *sf* *tr*

Cl. *sf*

Sax. Alt. *sf*

Tpt. *sf*

Tbn. 1º y 2º

VI. I *sf*

VI. II *sf*

Vc. *sf*

Cb. *sf*

160

Fl. *tr*

Cl.

Sax. Alt.

Tpt.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb. *pizz.*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 160 through 163. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone Alto (Sax. Alt.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 160 begins with a rest for the Flute, followed by a trill (tr) in measures 161 and 162. The Flute part in measures 161 and 162 is marked with a forte (f) dynamic. The Clarinet, Saxophone, Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, and Viola parts feature melodic lines with slurs and accents. The Cello part in measure 160 is marked with a pizzicato (pizz.) dynamic. The score concludes in measure 163 with a final note in the Flute part.

165

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Tpt.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

tr

p

8va--

169 *8va*

Fl.
Cl.
Sax. Alt.
Tpt.
Tbn.
VI. I
VI. II
Vc.
Cb.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 169 through 172. The music is written for a full orchestra. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into systems. The first system includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Saxophone (Sax. Alt.). The second system includes Trumpet (Tpt.) and Trombone (Tbn.). The third system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Vc.). The fourth system includes Cello (Cb.). The Flute, Clarinet, and Saxophone parts feature melodic lines with slurs and accents. The Trombone part has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Violin I part has a melodic line with a first ending bracket and a repeat sign. The Violin II part has a harmonic accompaniment with sustained notes. The Viola part has a melodic line with slurs. The Cello part has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The page number 169 is at the top left, and the instruction *8va* is above the first measure.

173

Fl.

Cl.

Sax.
Alt.

Tpt.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Detailed description: This page contains a musical score for measures 173 through 176. The score is written for a full orchestra. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The instruments are arranged in three systems. The first system includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Alto Saxophone (Sax. Alt.). The second system includes Trumpet (Tpt.) and Trombone (Tbn.). The third system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The notation for each instrument is as follows: Flute, Clarinet, and Alto Saxophone play a melodic line with slurs and accents. Trumpet and Trombone play a similar melodic line, with the Trombone part including some chordal textures. Violin I and Violin II play a melodic line with slurs and accents. Viola and Cello play a melodic line with slurs and accents. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Posío

La Habana, agosto de 1927

José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andante

Flauta

Violín

Bandurria y Mandolina 1ª

Bandurria y Mandolina 2ª

Laúd

Guitarra

f

f

f

f

f

f

f

f

8^{va}

5

Fl. *f*

VI. *f*

Bd. Mn. *f*

Bd. *f*

Ld. *f*

Gt. *f*

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The Flute part is mostly silent, with a final measure containing a quarter note followed by two eighth notes, marked *f*. The Violin I, Violin II, and Cello parts play a melodic line of eighth notes, starting on a half note and moving up stepwise. The Bassoon part plays a similar melodic line. The Guitar part provides harmonic support with chords and single notes, marked *f*.

9 **Lento**

Fl. *p* *tr*

VI. *p*

Bd. Mn. *p*

Bd. *p*

Ld. *p*

Gt. *p*

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The tempo is marked **Lento**. The Flute part has a trill in the final measure, marked *p*. The Violin I, Violin II, and Cello parts play a melodic line of eighth notes, marked *p*. The Bassoon part plays a similar melodic line. The Guitar part provides harmonic support with chords and single notes, marked *p*.

14

Fl.

VI.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

19

Fl.

VI.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

25

Fl.

VI.

Bd. Mn.

Bd.

Ld.

Gt.

tr

30

Fl.

VI.

Bd. Mn.

Bd.

Ld.

Gt.

36 *rit.* 1.

Fl.
VI.
Bd.
Mn.
Bd.
Mn.
Ld.
Gt.

41 2. **Vivo** (*8va*) *f* *tr*

Fl.
VI.
Bd.
Mn.
Bd.
Mn.
Ld.
Gt.

46

(tr) loco

Fl.

VI.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

52

8^{va}

Fl.

VI.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

58

Fl.

VI.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

tr

64

Fl.

VI.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

(tr)

loco

CODA

70

Fl.

VI.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

1. 2.

Menos

75

Fl.

VI.

Bd. Mn.

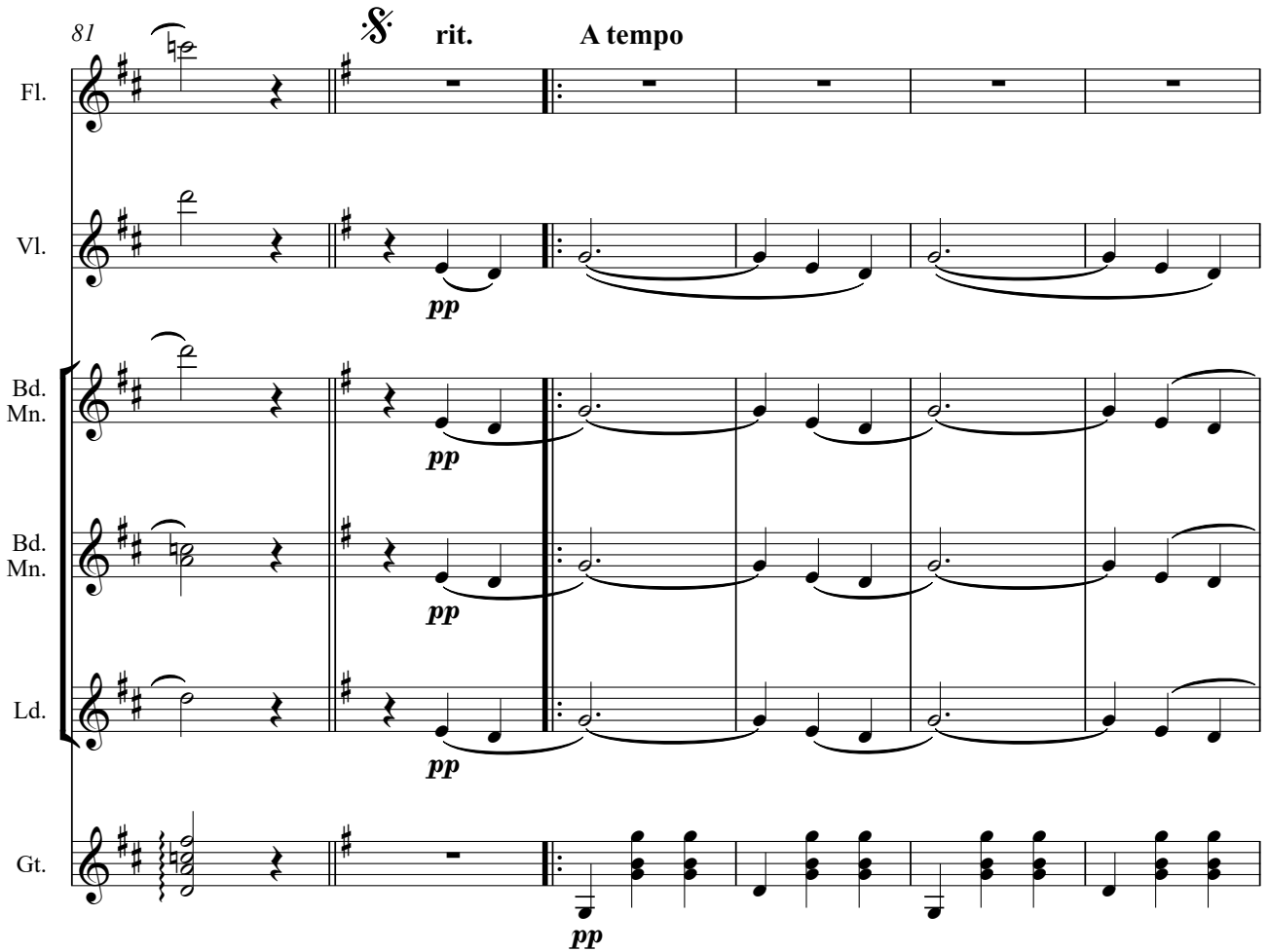
Bd. Mn.

Ld.

Gt.

div.

rall.

81 

87 

93

Musical score for measures 93-97. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Violin (VI.), Bassoon (Bd. Mn.), Clarinet (Bd. Mn.), Trumpet (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute part is mostly rests. The Violin, Bassoon, and Trumpet parts feature melodic lines with slurs and ties. The Clarinet part has a similar melodic line with a sharp sign in the second measure. The Guitar part provides harmonic support with chords and single notes.

98

Musical score for measures 98-102. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Violin (VI.), Bassoon (Bd. Mn.), Clarinet (Bd. Mn.), Trumpet (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute part starts with a dynamic marking of *mf* and includes an *8va* marking with a dashed line. The Violin, Bassoon, and Trumpet parts feature melodic lines with slurs and ties. The Clarinet part has a similar melodic line. The Guitar part provides harmonic support with chords and single notes.

103

Fl.
VI.
Bd. Mn.
Bd. Mn.
Ld.
Gt.

This system contains measures 103 through 107. It features six staves: Flute (Fl.), Violin (VI.), Bassoon (Bd.), Mando (Mn.), Clarinet (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The Flute, Violin, and Bassoon parts have long, sweeping melodic lines with many slurs. The Mando and Clarinet parts play block chords. The Guitar part consists of a series of chords, some with a bass line.

108

Fl.
VI.
Bd. Mn.
Bd. Mn.
Ld.
Gt.

This system contains measures 108 through 112. It features the same six staves as the previous system. The Flute, Violin, and Bassoon parts continue with melodic lines, ending with a fermata in measure 112. The Mando and Clarinet parts play block chords. The Guitar part continues with chords. A double bar line and a repeat sign are at the end of the system.

113

Fl. 1. 2. 8va ff

VI. pp ff

Bd. Mn. pp ff

Bd. Mn. pp ff

Ld. pp ff

Gt. ff

118

Fl. tr tr tr

VI.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

123

Fl. *tr*

VI.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

128

Fl. *tr* 1.

VI.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

133 2. Al ♩ hasta ♩ ♩ CODA
D.C. hasta CODA

Vivo
8^{va}-----] 138

Posío

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andante

Musical score for the first system of 'Posío'. It features three staves: Bandurria y Mandolina 1ª, Bandurria y Mandolina 2ª, and Guitarra. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The first two staves have a dynamic marking of *f* (forte). The guitar part starts with a dynamic marking of *f* and includes a tremolo effect on the first two notes.

Musical score for the second system of 'Posío', starting at measure 5. It features three staves: Bd. Mn., Bd. Mn., and Gt. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The tempo is 'Andante'. The first two staves have a dynamic marking of *sf* (sforzando). The guitar part has a dynamic marking of *sf* and includes a tremolo effect on the first two notes.

Lento

9

Musical score for measures 9-13. The score is for three instruments: Bd. Mn. (top two staves) and Gt. (bottom staff). The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is Lento. The music starts with a double bar line and a repeat sign. The Bd. Mn. part features a melodic line with slurs and accents, starting with a piano (*p*) dynamic. The Gt. part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

14

Musical score for measures 14-18. The score is for three instruments: Bd. Mn. (top two staves) and Gt. (bottom staff). The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is Lento. The music continues from the previous system. The Bd. Mn. part features a melodic line with slurs and accents. The Gt. part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

19

Musical score for measures 19-23. The score is for three instruments: Bd. Mn. (top two staves) and Gt. (bottom staff). The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is Lento. The music continues from the previous system. The Bd. Mn. part features a melodic line with slurs and accents. The Gt. part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

25

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

30

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

36

rit.

1.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

41 **2. Vivo**

Bd. Mn. *f*

Bd. Mn. *f*

Gt. *f*

46

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

52

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

58

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

Musical score for measures 58-63. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features three staves: two for Bassoon (Bd.) and Mornet (Mn.) and one for Guitar (Gt.). The bassoon and mornet parts have a similar melodic line with some grace notes. The guitar part consists of chords and single notes.

64

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

Musical score for measures 64-69. The score continues with the same three staves. The bassoon and mornet parts have a more complex melodic line with many slurs and ties. The guitar part continues with chords and single notes.

70

CODA

Menos

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

Musical score for measures 70-74, labeled as the CODA. It features the same three staves. The bassoon and mornet parts have a melodic line with a first and second ending. The guitar part continues with chords and single notes. The tempo marking 'Menos' is placed above the second ending.

75 **rall.**

Bd. Mn.

Bd. Mn. *div.*

Gt.

81 **rit.** **A tempo**

Bd. Mn. *pp*

Bd. Mn. *pp*

Gt. *pp*

87

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

93

Musical score for measures 93-98. The score is for three instruments: Bd. Mn. (top two staves) and Gt. (bottom staff). The key signature is one sharp (F#). The top two staves are connected by a brace on the left. The music features a melodic line in the upper voice and a supporting line in the lower voice. The guitar part consists of chords and single notes. A dynamic marking of *mf* is present in the upper right of the first system.

99

Musical score for measures 99-104. The score is for three instruments: Bd. Mn. (top two staves) and Gt. (bottom staff). The key signature is one sharp (F#). The top two staves are connected by a brace on the left. The music features a melodic line in the upper voice and a supporting line in the lower voice. The guitar part consists of chords and single notes. A dynamic marking of *mf* is present in the lower left of the first system.

105

Musical score for measures 105-110. The score is for three instruments: Bd. Mn. (top two staves) and Gt. (bottom staff). The key signature is one sharp (F#). The top two staves are connected by a brace on the left. The music features a melodic line in the upper voice and a supporting line in the lower voice. The guitar part consists of chords and single notes.

111

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

pp

ff

pp

ff

117

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

ff

123

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

128

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

Al ♩ hasta ⊕

133

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

D.C. hasta CODA

CODA

Vivo

138

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

Fiestas de oro

La Habana, 1930

José F. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Musical score for the first system, measures 1-4. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The instruments are Flauta, Bandurria y Mandolina 1ª, Bandurria y Mandolina 2ª, and Guitarra. The Flauta part starts with a dynamic marking of *f* and includes an *a 2* marking above the first measure. The Bandurria y Mandolina 1ª and 2ª parts also start with *f*. The Guitarra part starts with *f* and features a rhythmic accompaniment with a melodic line.

Musical score for the second system, measures 5-8. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat. The instruments are Fl. (Flauta), Bd. Mn. (Bandurria y Mandolina 1ª), Bd. Mn. (Bandurria y Mandolina 2ª), and Gt. (Guitarra). The Fl. and Bd. Mn. parts have a melodic line with a slur and a first/second ending bracket. The Bd. Mn. part has a harmonic accompaniment. The Gt. part has a rhythmic accompaniment with a melodic line.

11

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

p

p

p

16

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

cresc.

cresc.

cresc.

21

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

cresc.

26

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

cresc.

cresc.

cresc.

31

Fl. *cresc.* *f* *ff* ^{8va}

Bd. *f* *ff*

Bd. *f* *ff*

Gt. *f* *ff*

36

41

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

46

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

51

Fl.

Bd.
Mn.

pp

3

Bd.
Mn.

pp

Gt.

pp

56 loco

Fl.

pp cresc.

Bd.
Mn.

cresc.

Bd.
Mn.

cresc.

Gt.

cresc.

61

Fl. *cresc.*

Bd. Mn. *cresc.*

Bd. *cresc.*

Gt. *cresc.*

3

66

Fl. *f* *ff* *8va*

Bd. Mn. *f* *ff*

Bd. *f* *ff*

Gt. *f* *ff*

71

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

This musical system covers measures 71 to 74. It features four staves: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.) and Mando (Mn.) in the first two staves, and Guitar (Gt.) in the fourth staff. The music is in a minor key, indicated by a single flat in the key signature. The flute and bassoon parts have melodic lines with slurs and accents. The guitar part consists of a rhythmic accompaniment of chords and single notes.

76

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

This musical system covers measures 76 to 80. It features the same four staves as the previous system. The flute and bassoon parts continue with melodic lines, including slurs and accents. The guitar part maintains its rhythmic accompaniment with chords and single notes.

81

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

loco

f

86

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

91

1. 2.

Fl. *dim.*

Bd. Mn. *dim.* *pp*

Bd. Mn. *dim.* *pp*

Gt. *dim.* *pp*

96

Fl. *pp*

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

101

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

106

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

8va

111 (8)

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

116 ^{8^{va}}

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

f

f

f

121 (8)^{tr}

ff

ff

ff

ff

126

ff

131

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

136

8^{va}

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

141 (8)-----7 8^{va}-----

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

146 (8)-----7

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

Fiestas de oro

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

A mi aventajada alumna Luz Suárez Concha
La Habana, 1930

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The second system includes first and second endings. The third system begins at measure 13. The fourth system begins at measure 19 and includes a crescendo (*cresc.*) marking.

25

cresc.

This system contains measures 25 through 30. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the right hand in measure 28.

31

f *ff*

This system contains measures 31 through 36. The right hand continues with melodic development, including a sharp sign in measure 34. The left hand has a more active bass line. Dynamic markings *f* and *ff* are present in measures 34 and 35 respectively.

37

This system contains measures 37 through 42. The right hand has a dense texture with many beamed notes and slurs. The left hand continues with a steady accompaniment.

43

This system contains measures 43 through 48. The right hand features a complex, rapid melodic passage with many beamed notes. The left hand has a rhythmic accompaniment.

49

pp *pizz.*

This system contains measures 49 through 54. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings *pp* and *pizz.* are present in measures 50 and 51 respectively.

56

cresc.

Musical score for measures 56-62. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the treble with various ornaments and a bass line with chords and moving lines. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the bass line.

63

cresc. *f* *ff*

Musical score for measures 63-68. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the treble with various ornaments and a bass line with chords and moving lines. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the bass line, followed by dynamic markings *f* and *ff*.

69

Musical score for measures 69-74. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the treble with various ornaments and a bass line with chords and moving lines.

75

Musical score for measures 75-80. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the treble with various ornaments and a bass line with chords and moving lines.

81

f

Musical score for measures 81-86. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the treble with various ornaments and a bass line with chords and moving lines. A dynamic marking *f* is present in the bass line.

88

1. 2. *dim.*

95

101

107

113

119

Musical score for measures 119-125. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *f* and *ff*. The system concludes with a fermata over the final chord.

126

Musical score for measures 126-132. The right hand consists of a series of chords with slurs and accents, while the left hand continues with eighth-note accompaniment. The system ends with a fermata over the final chord.

133

Musical score for measures 133-138. The right hand features a melodic line with a long slur and accents, while the left hand has eighth-note accompaniment. A *ff* dynamic marking is present. The system ends with a fermata over the final chord.

139

Musical score for measures 139-144. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand has eighth-note accompaniment. The system ends with a fermata over the final chord.

145

Musical score for measures 145-150. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand has eighth-note accompaniment. The system ends with a fermata over the final chord.

Pasa la tuna

La Habana, 1928

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

8va

Flauta

Bandurria y Mandolina 1ª

Bandurria y Mandolina 2ª

Guitarra

f

f

f

f

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is for Flauta (Flute), marked with an 8va (octave) sign and a dynamic of *f*. The second staff is for Bandurria y Mandolina 1ª, also marked *f*. The third staff is for Bandurria y Mandolina 2ª, marked *f*. The bottom staff is for Guitarra, marked *f*. All staves are in 2/4 time and feature a melodic line with eighth notes and a rhythmic accompaniment of chords.

5

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

tr

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. The top staff is for Fl. (Flute), starting at measure 5 and featuring a trill (*tr*) in the final measure. The second staff is for Bd. Mn. (Bandurria y Mandolina 1ª), the third for Bd. Mn. (Bandurria y Mandolina 2ª), and the bottom for Gt. (Guitarra). The guitar part continues with a rhythmic accompaniment of chords.

11

Fl. *tr*

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

Detailed description: This system contains measures 11 through 16. The Flute part (Fl.) features a trill (tr) over a melodic line. The Bassoon and Mando (Bd. Mn.) parts play a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs. The Guitar (Gt.) part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

17

Fl. *tr*

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

Detailed description: This system contains measures 17 through 22. The Flute part (Fl.) continues with trills (tr) over a melodic line. The Bassoon and Mando (Bd. Mn.) parts play a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs. The Guitar (Gt.) part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

23

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

tr

tr

Detailed description: This system contains measures 23 through 28. The Flute part (Fl.) features a melodic line with two trills (tr) in measures 25 and 27. The Bassoon and Mando (Bd. Mn.) part has a melodic line with some slurs. The second Bassoon and Mando (Bd. Mn.) part provides harmonic support with sustained notes and slurs. The Guitar (Gt.) part consists of a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

29

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

8va

Detailed description: This system contains measures 29 through 34. The Flute part (Fl.) begins with an octave shift (8va) indicated by a dashed line. The melodic line continues with slurs. The Bassoon and Mando (Bd. Mn.) part has a melodic line with slurs. The second Bassoon and Mando (Bd. Mn.) part provides harmonic support. The Guitar (Gt.) part continues with its rhythmic accompaniment.

34 *tr* *tr* *8va*

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

Detailed description: This system contains measures 34 through 38. The Flute part begins with a trill on a whole note, followed by a trill on a half note, and then an octave shift to the eighth line of the staff for the remainder of the system. The Bassoon and Mandoлина parts play a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Bassoon part has a long note in measure 35. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

39 (8)

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

Detailed description: This system contains measures 39 through 43. The Flute part has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Bassoon and Mandoлина parts play a similar melodic line. The Bassoon part has a long note in measure 39. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

44 (2ª vez *ff*)

Fl. *pp* 3 *tr*

Bd. Mn. *pp* 3

Bd. Mn. *pp*

Gt. *pp*

49

Fl. 3 *tr*

Bd. Mn. 3

Bd. Mn.

Gt.

54

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

tr

tr

3

3

59

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

3

3

3

64

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

tr

3

3

68

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Gt.

tr

3

3

72

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

tr

1.

tr

3

76

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Gt.

2.

tr

ff 3

3

Violetas

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

La Habana, 1930

Allegretto

Intro.

p

cresc.

3

3

5

f

p

9

rall.

dim.

nº 1

Lento

13

18

24

30

36

p

allarg.

rit. e dim.

42

1. Animado f

47

52

57

63

rall. al S hasta $\text{\textcircled{\theta}}$

69

n° 2

p

74

cresc.

80

f

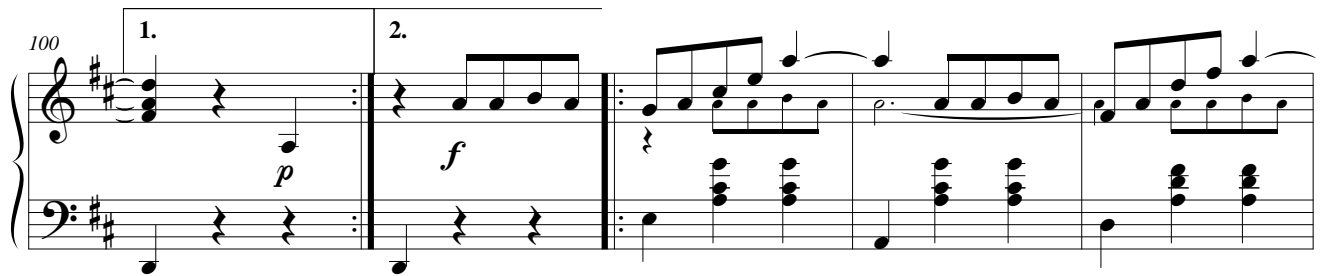
85

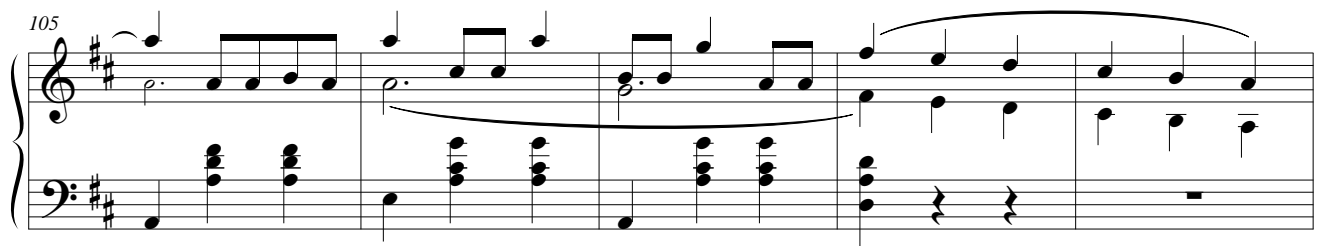
cresc.

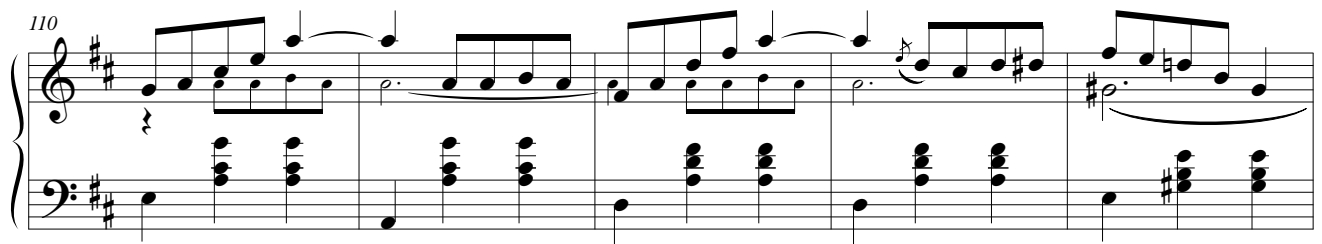
90

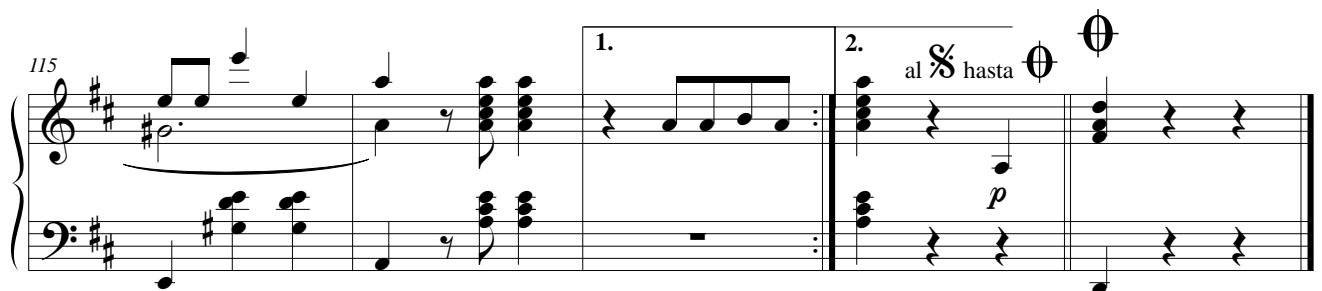
cresc.

95 

100 

105 

110 

115 

nº 3

120

f

Λ Λ Λ

124

p

3

cresc.

129

3

f

134

3

139

p

3

144

cresc.

3

ff

This system contains measures 144 to 148. The right hand starts with a half note, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. Dynamics include *cresc.* and *ff*.

149

This system contains measures 149 to 153. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand continues with a rhythmic accompaniment of quarter notes.

154

1. 2.

This system contains measures 154 to 158, marked with first and second endings. The right hand has a melodic line with a repeat sign and first/second endings. The left hand has a rhythmic accompaniment of quarter notes.

159

3

This system contains measures 159 to 163. The right hand has a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment of quarter notes.

164

(b)

This system contains measures 164 to 168. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a rhythmic accompaniment of quarter notes, with some chords marked with a circled 'b'.

191 **Vivo**

Coda *f*

196 *rall. e dim.* **Lento**

p

202

208

214

220

allarg.

Detailed description: This system contains measures 220 to 225. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the right hand with a long slur over measures 220-222, and a bass line with chords and some eighth notes. A tempo marking 'allarg.' is placed above the bass line in measure 224.

226

Animado

rit. e dim.

f

Detailed description: This system contains measures 226 to 231. The key signature changes to two sharps (F#, C#). The tempo marking 'Animado' is placed above the right hand in measure 227. The music includes a 'rit. e dim.' marking in measure 227 and a 'f' dynamic marking in measure 230. The system ends with a repeat sign and a double bar line.

232

Detailed description: This system contains measures 232 to 237. The key signature remains two sharps. The music consists of a right hand with chords and a left hand with chords and eighth notes. There are some 'x' marks above notes in measures 233 and 235.

238

1.

Detailed description: This system contains measures 238 to 243. The key signature remains two sharps. The music features a right hand with chords and a left hand with chords. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 241-243.

244

2.

Detailed description: This system contains measures 244 to 249. The key signature remains two sharps. The music features a right hand with chords and a left hand with chords. A second ending bracket labeled '2.' spans measures 247-249.

250

Musical score for measures 250-254. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A fermata is placed over the final note of the right hand in measure 254.

255

Musical score for measures 255-259. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 255 begins with a fermata. Measure 256 contains a trill. Measure 259 features a dynamic marking of *f* (forte). The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes.

260

Musical score for measures 260-264. Treble clef, key signature of three sharps. The right hand has a melodic line with eighth notes and a long slur over measures 262-264. The left hand has a bass line with eighth notes.

265

Musical score for measures 265-269. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 265 features a triplet of eighth notes. The right hand has a melodic line with eighth notes and a slur over measures 265-269. The left hand has a bass line with eighth notes, including a flat sign in measures 267 and 269.

270

Musical score for measures 270-274. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 270 features a triplet of eighth notes. The right hand has a melodic line with eighth notes and a long slur over measures 270-274. The left hand has a bass line with eighth notes.

275

280

285

290

accel.

294

Violetas

La Habana, 1930

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Intro

Allegretto

The musical score is arranged in five systems. The first system includes parts for Flauta, Bandurria y Mandolina 1ª, Bandurria y Mandolina 2ª, Laúd, and Guitarra. The Flauta part is silent. The string parts begin with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The second system starts at measure 4 and includes parts for Fl. (Flauta), Bd. Mn. (Bandurria y Mandolina 1ª), Bd. Mn. (Bandurria y Mandolina 2ª), Ld. (Laúd), and Gt. (Guitarra). The Fl. part has a *f* dynamic and a *a 2* marking. The other parts continue with *f* dynamics.

7

Fl.
Bd. Mn.
Bd. Mn.
Ld.
Gt.

p

p

p

p

p

10

rall.

Fl.
Bd. Mn.
Bd. Mn.
Ld.
Gt.

p dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

Nº1

13 **Lento**

Musical score for measures 13-18. The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The instruments are Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Mandoлина (Mn.), Clarinet (Ld.), and Guitar (Gt.). The tempo is marked **Lento**. The dynamic is **p**. The Flute part starts at measure 13 with a rest, then enters at measure 14 with a melodic line marked **a 2^{8va}** and **p**. The Bassoon and Mandoлина parts play a similar melodic line. The Clarinet part plays a rhythmic accompaniment. The Guitar part plays a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 19-24. The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The instruments are Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Mandoлина (Mn.), Clarinet (Ld.), and Guitar (Gt.). The Flute part starts at measure 19 with a melodic line, then has a rest at measure 20, and re-enters at measure 21 with a melodic line marked **8va**. The Bassoon and Mandoлина parts play a similar melodic line. The Clarinet part plays a rhythmic accompaniment. The Guitar part plays a rhythmic accompaniment.

25

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

31

8^{va}

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

37

Fl. *rit.*

Bd. Mn. *allarg.* *dim.*

Bd. Mn. *allarg.* *dim.*

Ld. *allarg.* *dim.*

Gt. *allarg.* *dim.*

Animado

43

Fl. 1. 2. *8va* (*8va*) *f*

Bd. Mn. *f*

Bd. Mn. *f*

Ld. *f*

Gt. *f*

48

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

54

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

59

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

2.

64

rall. al ♩ hasta ♩ a 2

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

p

p

p

p

p

69 N°2 3/4

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

p

76

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

cresc.

cresc.

cresc.

83

8^{va}

Fl.

f

Bd. Mn.

f

Bd. Mn.

f

Ld.

f

Gt.

f

90

8^{va}

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

96

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

1.

2.

f

f

⊕

Detailed description: This system of musical notation covers measures 96 to 98. It features five staves: Flute (Fl.), two staves for Bassoon and M trumpet (Bd. Mn.), Lyra (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). A tempo or performance marking '⊕' is positioned above measure 96. The Flute part begins with a first ending bracket over measures 96-97, followed by a second ending in measure 98. The Bassoon and M trumpet parts play a melodic line in measure 96, followed by a sustained chord in measure 97, and then a melodic line in measure 98 marked with a forte (*f*) dynamic. The Lyra part plays a similar melodic line in measure 96, followed by a sustained chord in measure 97, and then a melodic line in measure 98 marked with a forte (*f*) dynamic. The Guitar part provides a harmonic accompaniment with chords in measure 96, followed by a sustained chord in measure 97, and then a melodic line in measure 98.

102

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

f

f

f

tr

tr

Detailed description: This system of musical notation covers measures 102 to 105. It features five staves: Flute (Fl.), two staves for Bassoon and M trumpet (Bd. Mn.), Lyra (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part starts with a forte (*f*) dynamic and includes trills (*tr*) in measures 102 and 103. The Bassoon and M trumpet parts play a melodic line in measure 102, followed by a sustained chord in measure 103, and then a melodic line in measure 104. The Lyra part plays a similar melodic line in measure 102, followed by a sustained chord in measure 103, and then a melodic line in measure 104. The Guitar part provides a harmonic accompaniment with chords in measure 102, followed by a sustained chord in measure 103, and then a melodic line in measure 104 marked with a forte (*f*) dynamic.

108

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

tr

loco

114

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

1.

2.

al ♩ hasta ⊖

Nº3

120

Musical score for measures 120-125. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Clarinet in B-flat (Mn.), Bassoon (Bd.), Clarinet in B-flat (Mn.), and Guitar (Gt.). The Flute and Clarinet in B-flat (Mn.) parts play a melodic line starting with a quarter note followed by eighth notes. The Bassoon (Bd.) and Clarinet in B-flat (Mn.) parts play a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Guitar part provides harmonic support with chords and a bass line. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). A repeat sign is present at the end of measure 125.

126

Musical score for measures 126-131. The score continues with the same instrumentation as the previous system. The Flute part is mostly silent, with a few notes at the end. The Bassoon (Bd.) and Clarinet in B-flat (Mn.) parts play a melodic line with triplets and a *cresc.* (crescendo) marking. The Guitar part continues with harmonic support, including a *cresc.* marking. The score ends with a fermata in measure 131.

133

Fl. *f*

Bd. Mn. *f*

Bd. Mn. *f*

Ld. *f*

Gt. *f*

140

Fl.

Bd. Mn. *p*

Bd. Mn. *p*

Ld.

Gt. *p*

147

8^{va}

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

ff

ff

ff

ff

ff

153

1. 2.

loco

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

159

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

165

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

171

Fl. *tr*

Bd. Mn. *3*

Bd. Mn.

Ld. *3*

Gt.

176

Fl. *tr*

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

181 *tr.* *p.* *tr.* *p.* *tr.* *p.*

Fl.
Bd.
Mn.
Bd.
Mn.
Ld.
Gt.

186

Fl.
Bd.
Mn.
Bd.
Mn.
Ld.
Gt.

Coda

Vivo

191

Fl. *f*

Bd. Mn. *f*

Bd. Mn. *f*

Ld. *f*

Gt. *f*

196

rall.

Lento

Fl. *p dim.*

Bd. Mn. *p dim.* *p*

Bd. Mn. *p dim.* *p*

Ld. *p dim.* *p*

Gt. *p dim.* *p*

201

Fl. *p* a 2 *8va*

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

206

Fl. *8va*

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

211

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

Detailed description: This system contains five staves of music for measures 211-215. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Flute part (Fl.) has rests in measures 211, 213, and 215, with a melodic line in measures 212 and 214. The Bassoon and Mandoлина parts (Bd. Mn.) are paired and play a melodic line with slurs and accents. The Clarinet part (Ld.) plays a similar melodic line. The Guitar part (Gt.) provides a harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns.

216

8va

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

Detailed description: This system contains five staves of music for measures 216-220. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Flute part (Fl.) has rests in measures 216, 218, and 220, with a melodic line in measures 217 and 219. A dashed line labeled '8va' indicates an octave shift for the flute in measure 217. The Bassoon and Mandoлина parts (Bd. Mn.) are paired and play a melodic line with slurs and accents. The Clarinet part (Ld.) plays a similar melodic line. The Guitar part (Gt.) provides a harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns.

221

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

allarg.

allarg.

allarg.

allarg.

allarg.

226

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

rit.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

Animado

8^{va}

231

Fl. *f*

Bd. Mn. *f*

Bd. Mn. *f*

Ld. *f*

Gt. *f*

236

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

241

1.

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

246

2.

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

251 *loco*

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

256

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

f

261

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

266

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

271

Fl. *tr*

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

3

tr

276

Fl. *tr*

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

tr

281

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

tr

tr

tr

3

286

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

tr

tr

tr

tr

3

accel.

291

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

295

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

Violetas

La Habana, 1930

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Intro **Allegretto**

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for Saxofón Alto, the second for Trompeta en Do, the third for Piano (treble and bass clefs), and the bottom for Violín. All parts are in the key of D major (indicated by four sharps) and 6/8 time. The tempo is marked 'Allegretto'. Dynamics include piano (*p*) and crescendo (*cresc.*). A triplet of eighth notes is marked with a '3' above the notes in the final measure of each part.

4

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Musical score for measures 4-6. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features four staves: Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), and Violin (Vln.).
- Measure 4: Saxophone and Violin play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with an accent. Piano and Trumpet play a similar triplet. Dynamics are *f*.
- Measure 5: Saxophone and Violin play eighth notes (B4, A4, G4, F4) with an accent. Piano and Trumpet play chords. Dynamics are *f*.
- Measure 6: Saxophone and Violin play eighth notes (E4, D4, C4, B3) with an accent. Piano and Trumpet play chords. Dynamics are *f*.

7

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Musical score for measures 7-9. The score continues with the same four staves.
- Measure 7: Saxophone and Violin play eighth notes (B3, A3, G3, F3) with an accent. Piano and Trumpet play chords. Dynamics are *p*.
- Measure 8: Saxophone and Violin play eighth notes (E3, D3, C3, B2) with an accent. Piano and Trumpet play chords. Dynamics are *p*.
- Measure 9: Saxophone and Violin play eighth notes (G2, F2, E2, D2) with an accent. Piano and Trumpet play chords. Dynamics are *p*.

10 **rall.**

Sax. *dim.*

Tpta. *dim.*

Pno. *dim.*

Vln. *dim.*

Nº 1 **Lento**

13 *p*

Sax. *p*

Tpta.

Pno. *p*

Vln. *p*

18

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

23

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

28

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

p

33

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

allarg. rit. 

38

Sax. *dim.*

Tpta. *dim.*

Pno. *dim.*

Vln. *dim.*

43

Sax. 1. 2. **Animado** *f*

Tpta. *f*

Pno. *f*

Vln. *f*

47

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

52

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

57

1.

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

61

2.

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

65 **rall.** al S hasta C

Sax. *p*

Tpta. *p*

Pno. *p*

Vln. *p*

Nº 2

69 S

Sax. *p*

Tpta.

Pno. *p*

Vln. *p*

75

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

80

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

cresc. *f*

p *cresc.* *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

85

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

This system of music covers measures 85 to 88. It features four staves: Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), and Violin (Vln.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Saxophone and Trumpet parts play a melodic line with eighth notes and quarter notes, often with slurs. The Piano part consists of chords in both hands, with some slurs. The Violin part plays a similar melodic line to the Saxophone and Trumpet.

90

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

This system of music covers measures 90 to 93. It features four staves: Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), and Violin (Vln.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Saxophone and Trumpet parts continue the melodic line. The Piano part has chords and some slurs. The Violin part continues the melodic line.



95

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

100

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

p *f*

1. 2.

105

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

110

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

115

Sax. 1. 2. al $\frac{8}{8}$ hasta \emptyset \emptyset *p*

Tpta.

Pno. *p*

Vln. *p*

Nº 3

120

Sax. *f* *p*

Tpta. *f*

Pno. *f* *p*

Vln. *f* *p*

125

Sax. *cresc.*

Tpta.

Pno. *cresc.*

Vln. *cresc.*

Detailed description: This system covers measures 125 to 129. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Saxophone part begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a triplet of eighth notes (B4, C5, B4) beamed together. The Trumpet part is silent. The Piano part features a steady accompaniment of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The Violin part mirrors the Saxophone's initial notes and then plays the triplet. A *cresc.* marking is placed below the Saxophone and Piano staves.

130

Sax. *f*

Tpta. *f*

Pno. *f*

Vln. *f*

Detailed description: This system covers measures 130 to 134. The key signature remains three sharps. The Saxophone part starts with a half note G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, A4) beamed together, and then continues with a half note B4. The Trumpet part is silent until measure 132, where it enters with a half note G4. The Piano part continues with its accompaniment. The Violin part follows the Saxophone's line. A *f* (forte) marking is placed below the Saxophone, Trumpet, and Violin staves.

135

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

140

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

145

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

3 *ff*

3 *ff*

3 *ff*

3 *ff*

150

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

1. *ff*

ff

ff

ff

155

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

160

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

165

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Musical score for measures 165-169. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The Saxophone part (Sax.) begins with a whole rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. The Trumpet part (Tpta.) plays eighth notes G4, A4, B4, and C5. The Piano part (Pno.) features chords in the right hand and triplets in the left hand. The Violin part (Vln.) plays eighth notes G4, A4, B4, and C5.

170

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Musical score for measures 170-174. The Saxophone part (Sax.) has a long note G4, followed by rests. The Trumpet part (Tpta.) has a triplet of eighth notes G4, A4, B4, followed by eighth notes C5, B4, A4, and G4. The Piano part (Pno.) has a triplet of eighth notes G4, A4, B4, followed by chords. The Violin part (Vln.) has a triplet of eighth notes G4, A4, B4, followed by eighth notes C5, B4, A4, and G4.

175

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

179

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

183

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

187

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Coda Vivo

191

Sax. *f*

Tpta. *f*

Pno. *f*

Vln. *f*

196

Sax. *p dim.* **rall.** **Lento** *p*

Tpta. *p dim.*

Pno. *p dim.* *p*

Vln. *p dim.* *p*

201

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

206

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

211

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

216

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

221 **allarg.**

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

226 **rit.** **Animado**

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

dim. *f* *dim.* *f* *dim.* *f*

231

Sax. *f*

Tpta.

Pno.

Vln.

236

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

241

1.

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

246

2.

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

251

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

256

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

261

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

266

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

271

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

276

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

281

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

286

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

accel.

291

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

295

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Violetas

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

La Habana, abril de 1930

Allegretto

Intro.

p *cresc.*

5 *f* *p*

9 *rall.* *dim.*

nº 1

Lento

p

13

19

25

31

37

allarg.

rit. e dim.

The musical score is for a piano piece, numbered 'nº 1'. It is written in 3/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Lento'. The score is divided into five systems, each consisting of two staves. The first system begins at measure 13 and includes a dynamic marking of 'p'. The second system starts at measure 19. The third system starts at measure 25. The fourth system starts at measure 31. The fifth system starts at measure 37 and includes dynamic markings of 'allarg.' and 'rit. e dim.'. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

43

1. 2. Animado

48

54

1.

59

2.

64

rall. al S hasta \O

p *p*

69

n° 2

p

74

80

cresc.

f

86

92

97

1. 2. *f*

102

106

111

115

1. 2. *al & hasta* $\text{\textcircled{0}}$

nº 3

120

f

124

p

3

cresc.

129

3

f

134

3

139

p

3

144

cresc.

3

ff

149

154

159

164

169

173

177

182

186

191 **Vivo**

Coda *f*

195 *rall. e dim.* **Lento**

p *p*

200

206

212

218

Musical score for measures 218-223. The piece is in A major (three sharps). The right hand features a melodic line with a long slur over measures 218-221, followed by a half note in measure 222 and a quarter note in measure 223. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes with chords.

224

allarg. *rit. e dim.*

Musical score for measures 224-229. The tempo markings *allarg.* and *rit. e dim.* are present. The right hand has a melodic line with slurs over measures 224-225, 226-227, and 228-229. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

230

Animado

f

Musical score for measures 230-234. The tempo marking **Animado** and dynamic marking *f* are present. The right hand has a more active melodic line with slurs and some chords marked with an 'x'. The left hand has a more complex accompaniment with chords and eighth notes.

235

Musical score for measures 235-239. The right hand has a melodic line with slurs and some chords marked with an 'x'. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

240

1.

Musical score for measures 240-244. A first ending bracket labeled **1.** spans measures 240-243. The right hand has a melodic line with slurs and some chords marked with an 'x'. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

245

2.

251

257

263

268

273

278

283

288

293

Sinfonía pastoral

L. van Beethoven

Arreglo: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegro ma non troppo

Musical score for measures 1-5. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The instruments are Flauta, Bandurria y Mandolina 1ª, Bandurria y Mandolina 2ª, Laúd, and Guitarra. The tempo is Allegro ma non troppo. The dynamics are marked *p* (piano) for all instruments.

Flauta: *a 2*, *p*

Bandurria y Mandolina 1ª: *p*

Bandurria y Mandolina 2ª: *p*

Laúd: *p*

Guitarra: *p*

Musical score for measures 6-9. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The instruments are Fl. (Flauta), Bd. Mn. (Bandurria y Mandolina 1ª), Bd. Mn. (Bandurria y Mandolina 2ª), Ld. (Laúd), and Gt. (Guitarra). The tempo is Allegro ma non troppo. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) for all instruments.

Fl.: *mf*

Bd. Mn.: *mf*

Bd. Mn.: *mf*

Ld.: *mf*

Gt.: *mf*

12

Musical score for measures 12-16. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Manganese (Mn.), Clarinet (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part is silent. The Bassoon and Manganese parts are identical. The Clarinet part is also identical to the Bassoon and Manganese parts. The Guitar part consists of chords. Dynamics are indicated as *f*, *p*, and *mf*.

17

Musical score for measures 17-21. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Manganese (Mn.), Clarinet (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part is silent. The Bassoon and Manganese parts are identical. The Clarinet part is also identical to the Bassoon and Manganese parts. The Guitar part consists of chords. Dynamics are indicated as *f* and *dim.*.

22

Musical score for measures 22-26. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Clarinet in B-flat (Mn.), Double Bass (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part is mostly rests. The Bassoon and Clarinet parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Double Bass part plays a pattern of quarter notes. The Guitar part plays a pattern of chords. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

27

Musical score for measures 27-31. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Clarinet in B-flat (Mn.), Double Bass (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part plays a melodic line with dynamics *pp*, *p*, and *pp*. The Bassoon and Clarinet parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Double Bass part plays a pattern of quarter notes. The Guitar part plays a pattern of chords. Dynamics include *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *pp* (pianissimo).

32

Fl. *mf*

Bd. Mn. *mf*

Bd. Mn. *mf*

Ld. *mf*

Gt. *mf*

37

Fl. *f*

Bd. Mn. *f*

Bd. Mn. *f*

Ld. *f*

Gt. *f*

42

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

47

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

52

Fl. *f*

Bd. Mn. *f* *p*

Bd. Mn. *f* *p*

Ld. *f* *p*

Gt. *f* *p*

57

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

62

Musical score for measures 62-66. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Bassoon/Mandolin (Bd. Mn.), Lute (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part is mostly rests. The Bassoon and Bassoon/Mandolin parts feature melodic lines with slurs and accents. The Lute and Guitar parts feature rhythmic patterns, including triplets in measures 63 and 64. The guitar part includes a complex chordal texture in measure 63.

67

Musical score for measures 67-71. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Bassoon/Mandolin (Bd. Mn.), Lute (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part is mostly rests. The Bassoon and Bassoon/Mandolin parts feature melodic lines with slurs and accents. The Lute and Guitar parts feature rhythmic patterns, including slurs and accents. The guitar part includes a complex chordal texture in measure 67.

73

Musical score for measures 73-78. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Clarinet in B-flat (Mn.), Double Bass (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The flute part is mostly silent. The bassoon and clarinet parts play a melodic line with slurs and a *mf* dynamic marking. The double bass part plays a rhythmic accompaniment with slurs and a *mf* dynamic marking. The guitar part plays a simple accompaniment.

79

Musical score for measures 79-84. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Clarinet in B-flat (Mn.), Double Bass (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The flute part is mostly silent, with a final *mf* dynamic marking. The bassoon and clarinet parts play a melodic line with slurs. The double bass part plays a rhythmic accompaniment with slurs and a *mf* dynamic marking. The guitar part plays a simple accompaniment with slurs and a *mf* dynamic marking. There are triplets in the double bass and guitar parts in the final measure.

84

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

89

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

94

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

p

100 a 2

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

f

p

f

f

p

f

106

Fl. *mf*

Bd. *mf*

Mn. *mf*

Ld. *mf*

Gt. *mf*

111

a 2

Fl. *f* 3 3 3 3 *mf*

Bd. *f* 3 3 3 *mf*

Mn. *f* 3 3 3 *mf*

Ld. *f* 3 3 3 *mf*

Gt. *f* 3 3 3 *mf*

116

Musical score for measures 116-120. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: Flute (Fl.), B♭ and Mellophone (Bd. Mn.), Bassoon and Mellophone (Bd. Mn.), Lute (Ld.), and Guitar (Gt.). The Flute and B♭/Mellophone parts play a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Bassoon/Mellophone part provides harmonic support with sustained notes and slurs. The Lute and Guitar parts play a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets, indicated by a '3' above the notes.

121

Musical score for measures 121-125. The score continues from the previous system. The Flute and B♭/Mellophone parts play a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Bassoon/Mellophone part provides harmonic support with sustained notes and slurs. The Lute and Guitar parts play a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets, indicated by a '3' above the notes. The word *dim.* (diminuendo) is written below the Flute, B♭/Mellophone, Bassoon/Mellophone, and Lute staves, indicating a dynamic decrease over the measures.

126

Musical score for measures 126-130. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: Flute (Fl.), Basso Continuo (Bd.) and Mando (Mn.), Bassoon (Bd.) and Mando (Mn.), Lute (Ld.), and Guitar (Gt.).

- Fl.:** Measures 126-127 have eighth-note patterns. Measure 128 has a quarter rest, and measures 129-130 have whole rests.
- Bd. Mn. (top):** Measures 126-127 have eighth-note patterns. Measures 128-130 have a continuous eighth-note accompaniment. The instruction *dim. sempre* is written below the staff.
- Bd. Mn. (middle):** Measures 126-127 have quarter notes. Measures 128-130 have a sustained chord with a melodic line. The instruction *dim. sempre* is written below the staff.
- Ld.:** Measures 126-130 feature a triplet of eighth notes. The instruction *dim. sempre* is written below the staff.
- Gt.:** Measures 126-130 feature a triplet of eighth notes. The instruction *dim. sempre* is written below the staff.

131

Musical score for measures 131-135. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: Flute (Fl.), Basso Continuo (Bd.) and Mando (Mn.), Bassoon (Bd.) and Mando (Mn.), Lute (Ld.), and Guitar (Gt.).

- Fl.:** Measures 131-135 have whole rests.
- Bd. Mn. (top):** Measures 131-134 have quarter notes. Measures 135-136 have eighth-note patterns. The instruction *pp* is written below the staff.
- Bd. Mn. (middle):** Measures 131-134 have quarter notes. Measures 135-136 have eighth-note patterns. The instruction *pp* is written below the staff.
- Ld.:** Measures 131-135 feature a continuous eighth-note accompaniment. The instruction *pp* is written below the staff.
- Gt.:** Measures 131-135 feature a continuous eighth-note accompaniment. The instruction *pp* is written below the staff.

137

Fl. *f*

Bd. Mn. *f* *p*

Bd. *f* *p*

Ld. *f* *p*

Gt. *p*

Detailed description: This system covers measures 137 to 142. The Flute part has a melodic line starting in measure 137 with a forte (*f*) dynamic, followed by a repeat sign and then rests. The Bassoon and Clarinet parts play a rhythmic eighth-note pattern, with dynamics shifting from *f* to *p* at the repeat sign. The Bass part plays sustained chords, and the Lute part plays a similar chordal accompaniment. The Flute part resumes in measure 143.

143

Fl. *mf* *f* *p* *8va*

Bd. Mn. *mf* *f* *p*

Bd. *mf* *f* *p*

Ld. *mf* *f* *p*

Gt. *p*

Detailed description: This system covers measures 143 to 147. The Flute part has a melodic line with dynamics *mf*, *f*, and *p*, ending with an octave mark (*8va*) and a dashed line. The Bassoon and Clarinet parts play a rhythmic eighth-note pattern, with dynamics *mf*, *f*, and *p*. The Bass part plays sustained chords, and the Lute part plays a similar chordal accompaniment. The Flute part resumes in measure 148.

149

8^{va}

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

p cresc. poco a poco

p

p cresc. poco a poco

p cresc. poco a poco

p cresc. poco a poco

154

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

cresc. poco a poco

159

Musical score for measures 159-163. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Clarinet in B-flat (Mn.), Bassoon (Bd.), Clarinet in B-flat (Mn.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part features a melodic line with two triplet markings. The Bassoon and Clarinet parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Guitar part provides a harmonic accompaniment with sustained chords.

164

Musical score for measures 164-168. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Clarinet in B-flat (Mn.), Bassoon (Bd.), Clarinet in B-flat (Mn.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part continues with a melodic line and triplet markings. The Bassoon and Clarinet parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Guitar part provides a harmonic accompaniment with sustained chords.

169

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

174

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

tr

ff

ff

ff

ff

179

Musical score for measures 179-183. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.) and Mornay (Mn.), Clarinet (Cl.), Double Bass (Ld.), and Guitar (Gt.).

- Fl.:** Measures 179 and 181 have quarter notes G4 and A4 with accents. Measures 180, 182, and 183 are rests.
- Bd. Mn.:** Measures 179 and 181 have quarter notes G4 and A4 with accents. Measures 180, 182, and 183 are rests.
- Bd. Mn.:** Measures 179 and 181 have quarter notes G4 and A4 with accents. Measure 180 has a quarter rest. Measure 182 has a quarter note G4 with an accent. Measure 183 has a quarter note G4 with an accent and a *dim.* marking.
- Ld.:** Measures 179 and 181 have quarter notes G4 and A4 with accents. Measures 180, 182, and 183 are rests.
- Gt.:** Measures 179 and 181 have quarter notes G4 and A4 with accents. Measures 180, 182, and 183 are rests.

184

Musical score for measures 184-188. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.) and Mornay (Mn.), Clarinet (Cl.), Double Bass (Ld.), and Guitar (Gt.).

- Fl.:** Measures 184-188 are rests.
- Bd. Mn.:** Measures 184-188 have quarter notes G4 and A4 with accents. Measure 184 has a *dim.* marking.
- Bd. Mn.:** Measures 184-188 have quarter notes G4 and A4 with accents.
- Ld.:** Measures 184-188 are rests.
- Gt.:** Measures 184-188 are rests.

189

Fl. *loco*
p

Bd. Mn. *p*

Bd. Mn.

Ld. *p*

Gt.

194

Fl. *a 2*
cresc. poco a poco

Bd. Mn. *p*
cresc. poco a poco

Bd. Mn. *p*
cresc. poco a poco

Ld. *cresc. poco a poco*

Gt. *p*
cresc. poco a poco

199

Musical score for measures 199-203. The score is written for five staves: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.) and Mornet (Mn.), Bassoon (Bd.) and Mornet (Mn.), Clarinet (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Flute part features a melodic line with triplets. The Bassoon and Mornet parts have a similar melodic line. The Clarinet part has a rhythmic accompaniment. The Guitar part has a harmonic accompaniment. A *cresc. poco a poco* marking is present in the second measure of the Bassoon and Mornet part.

204

Musical score for measures 204-208. The score is written for five staves: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.) and Mornet (Mn.), Bassoon (Bd.) and Mornet (Mn.), Clarinet (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Flute part features a melodic line with triplets. The Bassoon and Mornet parts have a similar melodic line. The Clarinet part has a rhythmic accompaniment. The Guitar part has a harmonic accompaniment.

209

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

This musical score block covers measures 209 to 213. It features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.) and Mando (Mn.), Bassoon (Bd.) and Mando (Mn.), Clarinet (Ld.), and Guitar (Gt.). The Flute part begins with a melodic line containing two triplet markings. The Bassoon and Clarinet parts play sustained notes with long horizontal lines. The Guitar part consists of a series of chords, also indicated by long horizontal lines.

214

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

8va

This musical score block covers measures 214 to 218. It features the same five staves as the previous block. The Flute part continues with its melodic line. The Bassoon and Clarinet parts play sustained notes. The Guitar part continues with chords. A dashed line labeled "8va" is positioned above the second Bassoon/Mando staff, indicating an octave shift for the subsequent measures.

219

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

ff

ff

ff

ff

(tr) 

224

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

229

Musical score for measures 229-233. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Mando (Mn.), Clarinet (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part is silent. The Bassoon and Mando parts play a melodic line starting in measure 230, marked *dim.* and *p*. The Clarinet part plays a similar melodic line, also marked *dim.* and *p*. The Guitar part is silent.

234

Musical score for measures 234-238. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Mando (Mn.), Clarinet (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part is silent. The Bassoon and Mando parts play a melodic line starting in measure 234, marked *p*. The Clarinet part plays a similar melodic line, also marked *p*. The Guitar part is silent.

239

Fl. *p* *dolce* *8va*

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt. *p*

244 (8)

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

249

Musical score for measures 249-253. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Clarinet in B-flat (Mn.), Violin (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part is mostly silent, indicated by a dashed line. The Bassoon and Clarinet parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin and Guitar parts play a melodic line with slurs and ties. The music is in a 2/4 time signature.

254

Musical score for measures 254-258. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Clarinet in B-flat (Mn.), Violin (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part starts with a dynamic marking of *fp* and plays a melodic line with slurs and ties. The Bassoon and Clarinet parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin and Guitar parts play a melodic line with slurs and ties. The music is in a 2/4 time signature. A rehearsal mark 'a 2' is placed above the Flute staff in measure 254.

259

Fl. *fp* *fp* *ff* *tr*

Bd. Mn. *fp* *fp* *ff*

Bd. Mn. *fp* *fp* *ff*

Ld. *fp* *fp* *ff*

Gt. *ff*

264

Fl. *(tr)* *p*

Bd. Mn. *p*

Bd. Mn. *p*

Ld. *p*

Gt. *p*

(tr)

270

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

275

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

p

p

p 3

p 3

p 3

280

Fl.

Bd. Mn.

Bd.

Ld.

Gt.

tr

pp

286

Fl.

Bd. Mn.

Bd.

Ld.

Gt.

p

p

p

291 *8va*

Fl. *p*

Bd. Mn. 3 3 3 3

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

296

Fl.

Bd. Mn. 3 3 *dim.*

Bd. Mn. *dim.*

Ld. *dim.*

Gt. *p* *dim.*

301

Musical score for measures 301-305. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Clarinet in B-flat (Mn.), Violin (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part is silent. The Bassoon and Clarinet parts play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Violin part plays a similar rhythmic pattern. The Guitar part plays a simple rhythmic pattern of quarter notes.

306

Musical score for measures 306-310. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Clarinet in B-flat (Mn.), Violin (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part is silent. The Bassoon and Clarinet parts play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Violin part plays a similar rhythmic pattern. The Guitar part plays a simple rhythmic pattern of quarter notes. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in the Bassoon, Clarinet, and Guitar parts.

311

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

ff

ff

ff

ff

316

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

321

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

326

Fl.

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

f

f *p*

f *p*

f *p*

331

Musical score for measures 331-336. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.) and Mornay (Mn.), Bassoon (Bd.) and Mornay (Mn.), Clarinet (Ld.), and Guitar (Gt.). The Flute part is mostly rests. The Bassoon and Mornay parts play a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Clarinet and Guitar parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, often in triplets. The guitar part includes some chords and triplets.

337

Musical score for measures 337-342. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.) and Mornay (Mn.), Bassoon (Bd.) and Mornay (Mn.), Clarinet (Ld.), and Guitar (Gt.). The Flute part is mostly rests. The Bassoon and Mornay parts play a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Clarinet and Guitar parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, often in triplets. The guitar part includes some chords and triplets.

343

Musical score for measures 343-348. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Manganese (Mn.), Clarinet (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part is mostly silent. The Bassoon and Manganese parts play a melodic line with eighth notes and slurs. The Clarinet part has a few notes in the second and third measures. The Guitar part has a few notes in the second and third measures.

349

Musical score for measures 349-354. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Manganese (Mn.), Clarinet (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part is mostly silent. The Bassoon and Manganese parts play a melodic line with eighth notes and slurs. The Clarinet part has a few notes in the second and third measures. The Guitar part has a few notes in the second and third measures. The instruction *cresc. poco a poco* is written in the right margin of the Bassoon, Manganese, and Clarinet staves.

355

Musical score for measures 355-360. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Clarinet in B-flat (Mn.), Trumpet (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part is mostly rests. The Bassoon and Clarinet parts play a melodic line with slurs. The Trumpet part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Guitar part has rests for the first three measures and then plays a melodic line with slurs. The instruction *cresc. poco a poco* is written below the guitar part.

361

Musical score for measures 361-366. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Clarinet in B-flat (Mn.), Trumpet (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part is mostly rests. The Bassoon and Clarinet parts play a melodic line with slurs. The Trumpet part plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Guitar part plays a melodic line with slurs. The instruction *cresc. poco a poco* is written below the guitar part.

366

tr

tr

tr

Fl.

cresc. poco a poco

Bd. Mn.

Bd. Mn.

Ld.

Gt.

(tr)

371

Fl.

f

Bd. Mn.

8va

f

Bd. Mn.

f

Ld.

f

Gt.

f

376 *8^{va}*

Fl. *p*

Bd. Mn. *8^{va}* *p*

Bd. Mn. *p*

Ld. *p*

Gt. *p*

a 2

381

Fl.

Bd. Mn. *8^{va}* *p*

Bd. Mn. *p*

Ld. *p*

Gt. *p*

386

Fl. *mf* *f* loco, a 2

Bd. Mn. *mf* *f*

Bd. Mn. *mf* *f*

Ld. *mf* *f*

Gt. *mf* *f*

391

Fl. 3 3 3 3 3 3

Bd. Mn. 3 3 3 3 3 3

Bd. Mn. 3 3 3 3 3 3

Ld. 3 3

Gt. 3 3

396

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

401

Fl.

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

406

Musical score for measures 406-410. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Clarinet in B-flat (Mn.), Double Bass (Ld.), and Guitar (Gt.).

- Fl.:** Measures 406-410 are mostly rests, with a single eighth note in measure 406.
- Bd. Mn.:** Measures 406-410 feature a melodic line starting on G4, moving stepwise to D5. Dynamics include *p dim. sempre* and *pp*.
- Bd. Mn.:** Measures 406-410 feature a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p dim. sempre* and *pp*.
- Ld.:** Measures 406-410 feature a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets. Dynamics include *p dim. sempre* and *pp*.
- Gt.:** Measures 406-410 feature a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets. Dynamics include *p dim. sempre* and *pp*.

411

Musical score for measures 411-415. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Clarinet in B-flat (Mn.), Double Bass (Ld.), and Guitar (Gt.).

- Fl.:** Measures 411-415 are mostly rests.
- Bd. Mn.:** Measures 411-415 feature a melodic line starting on G4, moving stepwise to D5. Dynamics include *p dim. sempre* and *pp*.
- Bd. Mn.:** Measures 411-415 feature a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p dim. sempre* and *pp*.
- Ld.:** Measures 411-415 feature a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets. Dynamics include *p dim. sempre* and *pp*.
- Gt.:** Measures 411-415 feature a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets. Dynamics include *p dim. sempre* and *pp*.

417

Fl. *f* *pp*

Bd. Mn. *f* *pp dolce*

Bd. Mn. *f* *pp*

Ld. *f* *pp*

Gt. *pp*

422

Fl. *f*

Bd. Mn. *f*

Bd. Mn. *f*

Ld. *f*

Gt. *f*

427

Fl. *p*

Bd. Mn. *p dolce* 3 3 3 3 3 3

Bd. *p* 3 3

Ld. *p* 3 3

Gt. *p* 3 3

432

Fl.

Bd. Mn. 3 3 3 3 3 3

Bd. 3 3 3

Ld. 3 3 3

Gt. 3 3 3

437

Musical score for measures 437-441. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Clarinet in B-flat (Mn.), Trumpet (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The dynamic marking *f* (forte) is present in measures 438, 439, 440, and 441. The Flute part begins with a rest in measure 437 and enters in measure 438 with a triplet of eighth notes. The Bassoon and Clarinet parts have similar triplet patterns. The Trumpet part has a triplet of eighth notes in measure 437 and continues with a triplet in measure 438. The Guitar part has a triplet of eighth notes in measure 437 and continues with a triplet in measure 438.

442

Musical score for measures 442-446. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Clarinet in B-flat (Mn.), Trumpet (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The dynamic marking *f* (forte) is present in measures 442, 443, 444, 445, and 446. The Flute part has a triplet of eighth notes in measure 442 and continues with a triplet in measure 443. The Bassoon and Clarinet parts have similar triplet patterns. The Trumpet part has a triplet of eighth notes in measure 442 and continues with a triplet in measure 443. The Guitar part has a triplet of eighth notes in measure 442 and continues with a triplet in measure 443.

447

Fl.
Bd.
Mn.
Bd.
Mn.
Ld.
Gt.

mf

452

Fl.
Bd.
Mn.
Bd.
Mn.
Ld.
Gt.

mf

457

Fl. *ff*

Bd. Mn. *ff*

Bd. Mn. *ff*

Ld. *ff*

Gt. *ff*

462

Fl. *dim.*

Bd. Mn. *dim.*

Bd. Mn. *dim.*

Ld. *dim.*

Gt. *dim.*

467

Musical score for measures 467-471. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.), Mando (Mn.), Clarinet (Ld.), and Guitar (Gt.). The key signature is one sharp (F#). The music features dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *f* (forte). Measures 467-471 include triplet markings (3) and a crescendo from *pp* to *f*. The Flute part has a melodic line with a triplet in measure 467. The Bassoon and Clarinet parts have similar melodic lines. The Mando part has a more rhythmic accompaniment. The Guitar part provides harmonic support with chords and single notes.

472

Musical score for measures 472-476. The instruments and key signature remain the same. The dynamics are *pp*, *f*, and *p*. Measures 472-476 show a dynamic shift from *pp* to *f* and then to *p*. The Flute part has a melodic line with a triplet in measure 472. The Bassoon and Clarinet parts have similar melodic lines. The Mando part has a more rhythmic accompaniment. The Guitar part provides harmonic support with chords and single notes.

477

Musical score for measures 477-481. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.) and Mornay (Mn.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bd.) and Mornay (Mn.), and Guitar (Gt.).

- Fl.:** Measures 477-481. Starts with a rest. In measure 478, plays a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *f*. In measure 479, plays a triplet of eighth notes (C5, B4, A4) marked *f*. In measure 480, plays a quarter note (G4) marked *f*. In measure 481, plays a quarter note (F#4) marked *f*.
- Bd. Mn. (top):** Measures 477-481. Starts with a quarter note (G4) marked *f*. In measure 478, plays a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *f*. In measure 479, plays a triplet of eighth notes (C5, B4, A4) marked *f*. In measure 480, plays a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *p dolce*. In measure 481, plays a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *p dolce*.
- Bd. Mn. (bottom):** Measures 477-481. Starts with a rest. In measure 478, plays a quarter note (G4) marked *f*. In measure 479, plays a quarter note (A4) marked *f*. In measure 480, plays a quarter note (B4) marked *f*. In measure 481, plays a quarter note (C5) marked *f*.
- Ld.:** Measures 477-481. Starts with a rest. In measure 478, plays a quarter note (G4) marked *f*. In measure 479, plays a quarter note (A4) marked *f*. In measure 480, plays a quarter note (B4) marked *f*. In measure 481, plays a quarter note (C5) marked *f*.
- Gt.:** Measures 477-481. Starts with a quarter note (G4) marked *f*. In measure 478, plays a quarter note (A4) marked *f*. In measure 479, plays a quarter note (B4) marked *f*. In measure 480, plays a quarter note (C5) marked *p*. In measure 481, plays a quarter note (B4) marked *p*.

482

Musical score for measures 482-486. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (Bd.) and Mornay (Mn.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bd.) and Mornay (Mn.), and Guitar (Gt.).

- Fl.:** Measures 482-486. Starts with a rest. In measure 482, plays a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *f*. In measure 483, plays a triplet of eighth notes (C5, B4, A4) marked *f*. In measure 484, plays a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *f*. In measure 485, plays a triplet of eighth notes (C5, B4, A4) marked *f*. In measure 486, plays a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *f*.
- Bd. Mn. (top):** Measures 482-486. Starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *f*. In measure 483, plays a triplet of eighth notes (C5, B4, A4) marked *f*. In measure 484, plays a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *f*. In measure 485, plays a triplet of eighth notes (C5, B4, A4) marked *f*. In measure 486, plays a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *f*.
- Bd. Mn. (bottom):** Measures 482-486. Starts with a rest. In measure 482, plays a quarter note (G4) marked *f*. In measure 483, plays a quarter note (A4) marked *f*. In measure 484, plays a quarter note (B4) marked *f*. In measure 485, plays a quarter note (C5) marked *f*. In measure 486, plays a quarter note (B4) marked *f*.
- Ld.:** Measures 482-486. Starts with a rest. In measure 482, plays a quarter note (G4) marked *f*. In measure 483, plays a quarter note (A4) marked *f*. In measure 484, plays a quarter note (B4) marked *f*. In measure 485, plays a quarter note (C5) marked *f*. In measure 486, plays a quarter note (B4) marked *f*.
- Gt.:** Measures 482-486. Starts with a quarter note (G4) marked *f*. In measure 483, plays a quarter note (A4) marked *f*. In measure 484, plays a quarter note (B4) marked *f*. In measure 485, plays a quarter note (C5) marked *f*. In measure 486, plays a quarter note (B4) marked *f*.

487

Fl. *dim.*

Bd. Mn. *dim.*

Bd. Mn. *dim.*

Ld. *dim.*

Gt. *dim.*

492

Fl. *pp*

Bd. Mn. *pp*

Bd. Mn. *pp*

Ld. *pp*

Gt. *pp*

497

Fl.

dolce

Bd.
Mn.

Bd.
Mn.

Ld.

Gt.

501

Fl.

Bd.
Mn.

p

Bd.
Mn.

p

Ld.

p

Gt.

505

Fl. *8va*
f sf sf sf

Bd. Mn. *f sf sf sf*

Bd. Mn. *f sf sf sf*

Ld. *f sf sf sf*

Gt. *f sf sf sf*

509

Fl. *loco pp*

Bd. Mn. *pp*

Bd. Mn. *pp*

Ld. *pp*

Gt. *pp*



José Fernández Vide (1893-1981)

Estudio, catalogación y edición de su obra

ANEXO 3. MÚSICA CORAL

Tesis presentada por Javier Jurado Luque

y dirigida por la Dra. Pilar Ramos López



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

Abril de 2022

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Letras | 7 |
| <i>Villancico de Reyes</i> . MV 3:2 | 7 |
| <i>Villancico pastoril</i> . MV 3:9..... | 7 |
| <i>Camiñando pra Belén</i> . MV 3:11 | 8 |
| <i>Villancico ó Neno Xesús</i> . MV 3:15 | 9 |
| <i>A Belén camiña</i> . MV 3:16 | 9 |
| <i>Polos outeiros</i> . MV 3:17 | 10 |
| <i>Non dorme o Neno</i> . MV 3:18 | 11 |
| <i>Villancico</i> . MV 3:20 | 11 |
| <i>Comparsa Los Japoneses</i> . MV 3:101..... | 12 |
| <i>Comparsa de Marineros</i> . Barcarola. MV 3:102..... | 13 |
| <i>Morriña</i> . Balada. MV 3:103 | 13 |
| <i>Serenata de amor</i> . MV 3:104 | 14 |
| <i>La tropical</i> . Criolla. MV 3:105..... | 14 |
| <i>Serenata romántica</i> . MV 3:106..... | 16 |
| <i>A ialma triste</i> . MV 3:107..... | 17 |
| <i>Alaláas</i> . MV 3:108 | 18 |
| <i>Miña nai! Doóra</i> . MV 3:109..... | 18 |
| <i>Saudade</i> . MV 3:110..... | 18 |
| <i>Salayos</i> . MV 3:111 | 19 |
| <i>Canto de arrieiro</i> . MV 3:112 | 19 |
| <i>Comparsa Los Cosacos</i> . MV 3:113..... | 19 |
| <i>Panadeiriñas de Cea</i> . Alalá. MV 3:114 | 21 |
| <i>Salve, Rosalía</i> . MV 3:115..... | 21 |
| <i>Señor San Amaro</i> . MV 3:116 | 22 |
| <i>Arrorrou</i> . Canzón de berce. MV 3:117 | 23 |

| | |
|---|-----|
| <i>Se chover, deixa chover...</i> MV 3:118 | 24 |
| <i>Alaláa ... de Pontevedra.</i> MV 3:119 | 24 |
| <i>La madre.</i> MV 3:121 | 24 |
| Música | 27 |
| <i>Tantum ergo.</i> MV 3:1 | 27 |
| <i>Villancico de Reyes.</i> MV 3:2 | 31 |
| <i>Bendita sea tu pureza.</i> MV 3:3 | 36 |
| <i>Cor Jesu flagrans.</i> MV 3:4 | 40 |
| <i>Tantum ergo.</i> MV 3:5 | 43 |
| <i>Tantum ergo.</i> MV 3:6 | 47 |
| <i>Tantum ergo.</i> MV 3:7 | 51 |
| <i>O Sacrum.</i> MV 3:8 | 54 |
| <i>Villancico pastoril.</i> MV 3:9 | 59 |
| <i>Gozos a San Francisco de Asís.</i> MV 3:10 | 71 |
| <i>Camiñando pra Belén.</i> Villancico gallego. MV 3:11 | 82 |
| <i>Ave María.</i> MV 3:12 | 89 |
| <i>Gozos a San Francisco de Asís.</i> MV 3:13 | 95 |
| <i>Tantum ergo.</i> MV 3:14 | 101 |
| <i>Villancico ó Neno Xesús.</i> MV 3:15 | 105 |
| <i>A Belén camiña.</i> Villancico. MV 3:16 | 109 |
| <i>Polos outeiros.</i> MV 3:17 | 112 |
| <i>Non dorme o Neno.</i> MV 3:18 | 119 |
| <i>Libera me, Domine.</i> Responso. MV 3:19 | 126 |
| <i>Villancico.</i> MV 3:20 | 149 |
| <i>Panis angelicus.</i> MV 3:21 | 155 |
| <i>Salve popular.</i> MV 3:22 | 157 |
| <i>Comparsa Los Japoneses.</i> MV 3:101 | 158 |

| | |
|--|-----|
| <i>Comparsa de Marineros. Barcarola.</i> MV 3:102..... | 179 |
| <i>Morriña. Balada.</i> MV 3:103 | 183 |
| <i>Serenata de amor.</i> MV 3:104 | 186 |
| <i>La tropical. Criolla.</i> MV 3:105..... | 199 |
| <i>Serenata romántica.</i> MV 3:106..... | 219 |
| <i>A ialma triste.</i> MV 3:107 | 269 |
| <i>Alaláas.</i> MV 3:108 | 281 |
| <i>Miña nai! Doóra.</i> MV 3:109..... | 284 |
| <i>Saudade.</i> MV 3:110..... | 288 |
| <i>Salayos.</i> MV 3:111 | 308 |
| <i>Canto de arrieiro.</i> MV 3:112 | 311 |
| <i>Comparsa Los Cosacos.</i> MV 3:113..... | 320 |
| <i>Panadeiriñas de Cea. Alalá.</i> MV 3:114 | 341 |
| <i>Salve, Rosalía.</i> MV 3:115..... | 348 |
| <i>Señor San Amaro.</i> MV 3:116 | 376 |
| <i>Arrorrou. Canzón de berce.</i> MV 3:117 | 382 |
| <i>Se chover, deixa chover...</i> MV 3:118 | 394 |
| <i>Alaláa de Pontevedra.</i> MV 3:119 | 400 |
| <i>Nevada.</i> MV 3:120 | 402 |
| <i>La madre.</i> MV 3:121 | 403 |

Letras

Tal y como reconocía Matilde Lloria, una de las poetisas en cuya obra Vide se basó, el compositor acostumbraba modificar el poema para adaptarlo mejor a su concepción musical. Estos cambios pueden ser menores («me tes» por «tes me», en *Nena das soledades*) o afectar a estructuras mayores («Redobra o son» por «Solta as túas rédeas» en *Oferenda*, si bien el título real del poema es *Derradeira canción*). Por ello, y para conseguir la cuadratura musical de las letras, se optó por primar el texto musicado sobre la transcripción exacta del poema.

En las letras en gallego se partió de una mínima normativización que afecta exclusivamente a la escrita (signos de puntuación, eliminación de apóstrofes en contracciones, añadido/eliminación de tildes...). Sobre otras cuestiones, se consideró respetar el texto original cuando se tuvo acceso a él o, en caso contrario, tomar exactamente lo reflejado en la partitura.

No se han recogido las letras de las obras sacras, debido al carácter intocable del texto; en ese mismo sentido, se reflejaron las de las obras de temática religiosa.

Villancico de Reyes. MV 3:2

(Letra de Francisco Álvarez de Nóvoa)

Aí van os Reyes Magos
con doce fervor,
camiño da chouza
que alberga ó meniño pastor.

Durmindo no leito de pallas e follas,
sorrí coma un ánxel o fillo de Dios
e cunha coroa de lus sobre a fronte
o meu coitadiño parece unha frol.

Alá van os Reyes Magos,
van camiño de Belén,
levan ouro, incenso e mirra
todo pr'o meniño Rei.

Aí ven a nova alborada,
vede as estrelas correr
pra tecerlle unha coroa
na fronte do novo Rei.

Villancico pastoril. MV 3:9

El Niño Dios ha nacido
en el portal de Belén,
el Niño Dios ha nacido
tan humilde como Rey.

En Belén, sobre unas pajas,
hay un niño como un sol,
en Belén, sobre unas pajas,
ha nacido el Niño Dios.

En Belén sobre un lecho de pajas,
al arrullo de amor maternal,
el infante más bello y más dulce
ha nacido en un pobre portal.

Su dulcísima madre le canta
y el padre contempla su bien,
y los ángeles bajan del cielo
entonando el Hosanna a su Rey.

¡Venidle a adorar!

Que suenen alegres las conchas,
los panderos y los atabales,
alégrense, pues, los zagales,
que nació el Hijo de Dios.

Suenen alegres las conchas,
panderos y atabales,
alégrense, pues, los zagales,
que nació el Hijo de Dios.

Camiñando pra Belén. MV 3:11

Camiñando pra Belén
van os tres Magos d'Ourente
levan castañas cocidas,
leite fresca e bica quente.

Vimos dunha terra meiga,
vimos da nobre Galiza,
pra traerlle ó ben nacido
liño para unha camisa.

Tamén traemos cargado
noso peito de ilusión,
e ofrecémoslle a Xesús
alma, vida e curazón.

Celebremos rapaciños
esta festa sin igual,
ven ó mundo o neno Dios
hoxe é día de troular.

Villancico ó Neno Xesús. MV 3:15

Encolleito está de frío
meu ruliño doce ben,
ten por leito un feixe de pallas,
ten por chouza un portal de Belén.

Coitadiño, como brinca,
súa cara é un caravel;
os seus ollos un feitizo
e seus labres doce mel.

Hora chora, hora ríe,
que contento ponse xa,
vimos todos a adoralo
pois o noso Rei será.

Alá na cume do ceo azul,
hai unha estrela de brillante luz,
siñando está o berce de Xesús,
alá na cume do ceo azul.

Os pastores moi ditosos,
cheos todos de fervor,
cantan, bailan xubilosos
en homaxe ó Redentor.

Con zanfoñas e ferreñas
festexemos tamén nos,
esta gracias que mandounos
pra salvarnos noso Dios.

Caladiños, xa se dorme,
que miniño, que primor,
non hai rosa na roseira
de perfume tan dulzor.

Dormido está o Neno Xesús,
no probe berce nace nova luz
Bendito Dios, bendita luz,
dormido está o Neno Xesús.

A Belén camiña. MV 3:16

A Belén camiña
a Virxen María,
e vai san Xosé
na súa compañía.

Hoxe é Noiteboa,
mañán Navidá,
hoxe ven ao mundo
quen nos vai salvar.

Entre ceio e lume bogan
os tres reises polo areal,
unha estrela locente os guía
a Belén a o miniño a adorar.

Ouro leva Baltasar,
mirra leva o loiro Gaspar,
e Melchor seu incenso queima
en homaxe ó Rey celestial.

Cantámoslle os reises
con moita entonada,
cantámoslle os reises,
non nos deron nada.

Dénolo aguinaldo
anque sea pouco,
un touciño enteiro
i a mitá do outro.

Nun cortello entre o boi e a besta,
espidiño un meniño está,
as labores qu'eiquí facemos
mandarémosllas pra se abrigar.

San Xosé e máis María
agarímano para o quentar,
coitadiño pasoulle o frío
e durmido volveu quedar.

Polos outeiros. MV 3:17

(Letra de Matilde Lloria)

Entre Ti e nos tendiche a ponte,
e non te cansas de amparala.

Entre Ti e nos medran os trigos,
leveda o pan, emerxe a auga.

Entre Ti e nos fforece o lombo,
ca Cruz que pesa e non se abranda.

Pequeno eres, pequeniño,
e xa sabes que has de levala.

Entre ti e nos brotan sons certos,
ondas que levan a espranza
polos outeiros. Cada home ven onda ti
a quer tocala.

Non dorme o Neno. MV 3:18

(Letra de Matilde Lloria)

Non dorme o Neno:
o seu corpiño
trema na cama.
Durme filliño.

Friente baixa
o montesío
ár, Ouh, Nueza!
Escurecido
quer vir ó mundo
quen xena os brilos.

Tece a lúa sabas de liño,
lenzos pra o Neno.
Pecha os olliños,
soña colleitas de amor infindo.

Soña cos homes.
No seu pan,
trigo quer darlles, terra,
doce agarimo,
mañán de froitos estrelecidos.

Non dorme o Neno.
Pensa nos trigos:
no pan do corpo,
no Pan do espírito.

Villancico. MV 3:20

(Letra de Ben-Cho-Shey)

Todos lle levan ó Neno,
eu non teño que levar.
Estou orfo de agarimo,
danme ganas de chorar.

Levareille as miñas coitas,
levareille os meus afás,

levareille as miñas bágoas,
non teño máis que levar.

Somentes mágoas e angurias
tristuras e soedá.

Todos lle levan ó Neno,
eu non teño que levar.

Señor, xa que eu non o teño
daime Vós por caridá,
unha miga de agarimo,
un pouco de amor e paz.

Comparsa Los Japoneses. MV 3:101

(Letra de Enrique Cantón)

Mazurka

Pasa brillante la mascarada
siempre guiada por el placer.
Son estos cantos, son estos trajes,
solo homenajes a la mujer.

En su hermosura nos inspiramos
cuando pulsamos nuestro laúd,
que amor es himno grato y sonoro
que entona a coro la juventud.

Somos alegre turba de tierra extraña,
que llega a este sublime suelo de España,
rico en galas y flores, encantador,
donde brillan radiantes dichas de amor.

Vibran nuestras canciones alborozadas,
salen a los balcones nuestras amadas
y es su mirada ardiente solo el rival
que tiene el esplendente sol oriental.

Vals

Desde el imperio del sol naciente,
que floreciente y hermoso es,
porque le hechizan las españolas
cruzó las olas el japonés.

Somos un fuerte pueblo guerrero,
vio el mundo entero nuestro valor,
mas si en lucha gloria logramos
aquí buscamos lauros de amor.

Blanca europea, mi alma desea
ver de tus ojos el brillo,
y ante esos ojos, puesto de hinojos,
queda el peligro amarillo.

Que nuestra raza solo amenaza
al que la intente oprimir,
pues no se abate y en el combate
logra vencer o morir.

Dama gentil de Occidente,
de belleza sin igual,
tú vives en nuestra mente
como la geisha ideal.

Y hoy que en tu patria nos vemos,
no olvides que el japonés,
vino a arrojar crisantemos
por donde pones los pies.

Comparsa de Marineros. Barcarola. MV 3:102

(Letra de Francisco A. de Nóvoa)

Tengo una barca ligera
sobre el mar
y una linda marinera
que ansiosa de amor me espera
cuando regreso al hogar.

Bogad, bogad,
la vida es un navío
que corre sobre el mar.

Solo me falta el consuelo
celestial,
de un hermoso pequeñuelo
con ojos color de cielo
y sonrisa angelical.

Morriña. Balada. MV 3:103

(Letra de Ernesto Padín)

Cando me atopo lonxe
da miña terra,
sinto bágoas nos ollos
de pensar nela.

Pero son bágoas,
pero son bágoas
que me levantan penas
e danme calma.

Terra querida
terra querida,
eres tu meu encanto,
miña alegría.

Serenata de amor. MV 3:104

(Letra de José Álvarez Núñez)

Noche silente y de ensueño
en que el rendido trovador
viene a turbar tu celeste sueño
con su canción de amor.

Yo te adoro, mi tesoro,
y sin ti ya no puedo vivir,
sin tus besos ni tu amor
yo prefiero morir.

Si escuchas las aguas de tu surtidor
te dirán mis penas,
mis ansias de amor.

Son los ecos de mi canto
notas muy amargas de pasión,
que inundarán de tristeza y llanto
mi pobre corazón.

Linda rosa, mariposa,
abre tu dulce pecho al dolor
que te brinda este juglar
en su canción de amor.

Es mi cruel anhelo,
mi loca ilusión
saciar en tus labios
mi sed de pasión.

La tropical. Criolla. MV 3:105

(Letra de Martín Pizarro)

Una tarde la encontré
internada en un palmar

y quedé prendado al punto
de su gracia singular.

Era linda como un sol
y al mirarla sorprendí
una cálida sonrisa
en sus labios de rubí.

«Niña hermosa», la dije,
«tu belleza me cegó
y no habrá en el mundo
quien te adore más que yo.

Acepta mi cariño
que no tiene rival
porque nació al conjuro
de tu encanto tropical».

En silencio me escuchó
aquella niña gentil
y fijando en mí sus ojos
soñadores dijo así:

«Yo nunca he podido amar
no quise a nadie querer
porque dicen que el cariño
causa nuestro padecer.

Quiero vivir dichosa
sin sentir penas de amor
hasta que halle un amante
cual mi mente lo soñó.

Yo solo amaré a un hombre
que sea bueno y leal
y merezca ser dueño
de mi alma tropical».

Tan rendido me mostré
que premió mi frenesí
y sus ojos muy oscuros
cual maltina puso en mi.

«En mi amor encontrarás
las delicias de un edén
y a tu lado siempre amante
mi existencia pasaré».

Bajo el cubano cielo
siempre bello y siempre azul

viviremos felices
y mi reina serás tú.

Cubana encantadora
tu cuerpo escultural
es el mayor tesoro
de tu tierra tropical.

Serenata romántica. MV 3:106

(Letra de José Álvarez Núñez)

Escucha reina de las sirenas
la canción triste del trovador,
que olvidando sus amarguras
va por el mundo cantando amor.

¿Por qué brota el llanto
de tus lindos ojos?
¿Qué espinas, qué abrojos
causan tu pesar?

Rompe con premura
las áureas cadenas
que forjan tus penas
y te hacen llorar.

Ven, que mis canciones
en los corazones
prenden los anhelos,
las ansias de amar.

Ven, que haré tu lecho
de olorosas flores,
bajo los primores
de un claro lunar.

La voz de la noche,
misteriosamente,
dirá dulcemente:
«amar, siempre amar».

Cansino errante sin paz ni calma,
este es mi sino, cantar, cantar,
llevando el llanto dentro del alma,
sin que a los ojos pueda asomar.

¿No escuchas el canto
de los ruiseñores,

no te hablan las flores
de algo embriagador?

Y el rumor de brisas
entre los pinares,
los ríos, los mares,
¿no dicen de amor?

¿No ves que mi boca
está ansiosa y loca
por besar tu boca
llena de dulzor?

¿Y nada te cuenta
la luz de esa estrella,
que radiante y bella
da su resplandor?

Ella sabe historias
de los trovadores
que cantando amores
murieron de amor.

A ialma triste. MV 3:107

(Letra de Carmiña Prieto Rouco)

Cantan os paxariños
entre os albres
con dozura e contento
tenros cantares.

Só a ialma triste,
en vez de entoar estrofas
chora e se afrixe.

Pasa a brisa entre as herbas
leda voando,
na mentras que marmuxa
risas e cantos.

Só a ialma triste,
en vez de doces notas
chora e se afrixe.

Brila o sol con ledicia
no azul do ceo,
satisfeito e tranquilo
loce sereo.

Só a ialma triste,
sin ter nunca descanso
chora e se afrixe.

Alaláas. MV 3:108

(Letra popular)

Canta rula, canta rula,
canta rula naquel souto
coitadiño do que agarda
polo que está na man doutro.

A rula que enviudou
non volverá ser casada,
nin pousar na rama verde,
nin beber na fonte crara.

Miña nai! Doóra. MV 3:109

(Letra popular)

Miña nai como é tan probe
e non ten pan que me dar,
a cara éncheme de bicos
e despois rompe a chorar.

Miña nai, miña naiciña,
como a miña nai ningunha,
que me quentaba a cariña
co calorciño da súa.

Saudade. MV 3:110

(Letra de Antonio Noriega Varela)

Sol a queima i auga a molla,
i anda a probiña sin guía,
buscando quen a recolla
des que morreu Rosalía.

Coas lagrimiñas nos ollos
entra no meu corazón.

Vén de mansiño coa lúa,
Dios sabe de donde chega.

Portugal dice que é súa
i as brétemas que é galega.

E a enmeigadora sorrí
mentra-la festexo eu,
porque se demora eiquí
si é certo que alá naceu.

Hai nestes ermos lugares
branca ermida,
i os penedos, i os pinares
que lle cautivan a vida.

Salayos. MV 3:111

(Letra de autor desconocido)

Anduriñas que voades
cara terra onde nacín,
xa que quedo no desterro
acordádevos de min.
Acordádevos de min
que morro de soedades.

Miña terra, miña terra,
miña terra i eu aquí,
anxos do ceo levaime
á terra donde nacín.
Que as anduriñas voaron
e solo quedeime aquí,

Canto de arrieiro. MV 3:112

(Letra popular)

O cantar do arrieiro,
é un cantar moi baixiño,
cántanno en Ribadavia,
resoa no Carballiño.

Comparsa Los Cosacos. MV 3:113

(Letra de Braulio Iglesias Lorenzo)

Vals

Cosacos somos del Don,
del Danubio y del Ural,
tenemos el corazón,
de guerrero y de galán.

La estepa y los ríos son,
testigos de mi soñar,
espejos de una ilusión,
que te expresa este cantar.

Niña si sabes amar,
cual es tu noble deber,
por esclavo en carnaval,
al cosaco has de tener.

Venimos por contemplaros,
con rendida devoción,
y en vuestros brazos dejamos,
engarzado el corazón.

Son nuestros brazos, dulces cadenas,
sutiles lazos, para el amor;
somos artistas, bailando el vals,
y si ella es linda, mucho mejor.

Mazurka

En la estepa yo soñaba
tu hermosura en contemplar,
y ahora ante tu mirada,
otra vez creo soñar,

pues son tales tus encantos
que ya mi patria olvidé
y para siempre a tu lado,
si tú quieres, moraré.

Tus ojos soñadores,
tu rostro angelical,
tus labios cual la grana,
quisiéramos besar.

Escucha niña hermosa,
nuestro bello cantar,
pues tú eres la alegría,
de la farsa inmortal.

Líricos cosacos
del Danubio azul,
del Don y Siberia
los contemplas tú.

Ven bailar conmigo
y al punto verás,

qué bella es la vida
en el carnaval.

Panadeiriñas de Cea. Alalá. MV 3:114

(Letra popular)

Panadeiriñas de Cea,
aprendede a traballar,
que non vos ha durar sempre,
o voso penereirar.

Salve, Rosalía. MV 3:115

(Letra de Avelino Díaz)

Salve, santa Rosalía,
señora do ben amar.
Salve, deusa tutelar,
estrela da nosa guía.

Luz do novo alborear
que contigo frorecía.
Sol do craro medio día
que deu luz ó noso lar.

Salve, señora da poesía,
fror recendosa de santidá.
Raio da Aurora, ti es a guía
da fecundosa galeguidá.

Reina das musas, rula do Sar,
qué consolo dá o teu cantar.

Salve, lírica reina
dos corazós galegos,
presenza maxestosa
do máis fidel amor.

Ti es o noso norte
i a roita de boandanza
dende as galaxias fondas
donde morando estás.

Pra ti cantan os himnos
de groria i alabanza
os beizos dos galegos
i o bronzo das campás.

Rosalía, rula nosa,
feitizado reiseñor,
alborada maxestosa,
de dourado resprandor.

Rosalía, gracia plena,
esprito benfeitor;
dende o ceo nos acena
seu máxico craror.

Pra ti froriron as rosas,
polas chailas arumosas
pra seu recendo che dar.

Pra ti medraron loureiros,
pra ti foron nosa terra e noso mar.

Tanto de ti se veu ledo
da túa voz e teu pensar,
todo tivo a resoanza
da tua verba de esperanza
que nos soupo acariñar.

Salve, santa galega,
loubado sea teu nome
pola gozosa gracia
que desde ti nos ven.

Bon Deus contigo sea
e sempre amor grome
no peito dos galegos
pra teu loubar.

Amén.

Señor San Amaro. MV 3:116

(Letra popular)

Señor San Amaro d'Oira,
feito de pau d'amieiro,
irmán das miñas chanquiñas,
criado no meu lameiro.

Señor San Amaro d'Oira,
feito de pau d'amieiro,
non hai en tod'a comarca
un patrón máis milagreiro.

As rapaciñas de Oira
andan moi anamoradas

e van pedirlle ó Santiño
que as faga pronto casadas.

As rapaciñas de Oira
andan moi desconsoladas
e van pedirlle ó Santiño
que os mozos volten pr'ás casas.

Arrorrou. Canzón de berce. MV 3:117

(Letra de Eduardo Blanco Amor)

Ruín Pedro Chosco
que non queres vir,
para estes ollíños
que queren dormir.

Eiche dar meniño
unha nube branca,
que para ti teño
gardada na iarca,

Si me durmes pronto,
tamén che darei
os catro cabalos
dos fillos do rei.

As sete estrelañas
dos ceos,
i as lúas novas
que gardo nos seios.

Un galo que baila
e un año que canta, un arbore de zucre
e un anxo de prata.

Un mar pequerrecho
que teño escondido
con cen mariñeiros
de branco vestidos.

Eiche dar, meniño,
unha nube branca
que para ti teño
gardada na iarca.

O bon Pedro Chosco
xa comenza a vir,
probes meus ollíños,
non pódense abrir.

O mao Pedro Chosco
comenza a chegar,
ladrón de estes ollos
que venme a roubar.

***Se chover, deixa chover...* MV 3:118**

(Letra popular)

Se chover deixa chovere,
se orballar deixa orballare.
Que eu ben sei dun abriguiño
pra me abrigare.

Se cantar deixa cantare,
se chorar deixa chorare.
Que os amoriños primeiros
son moi malos de olvidare.

Se querer deixa querere,
se olvidar deixa olvidare.
Que me ha de abondar o tempo
pra me casare.

***Alaláa... de Pontevedra.* MV 3:119**

(Letra popular)

A rola que enviudou
non volverá ser casada,
nin pousar na rama verde,
nin beber na fonte crara.

***La madre.* MV 3:121**

(Letra de autor desconocido)

Duerme dulce bien,
duérmete sereno,
mientras duermes tú
velo con amor.

Blandamente, hoy en tu seno,
sueños de placer goza sin temor.

Genio celestial,
noble te defienda,
Ángel del Señor
vele sobre ti.

Porque nunca, ¡oh!, cara prenda,
manche tu candor lejos ya de mi.

Siempre te amaré,
sólo a ti rendida,
darme tú sabrás
pago atenta fe.

Cuando torne a Dios mi vida,
ante Dios por ti tierna rogaré.

Tantum ergo

1918

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andante

Musical score for Tenor 1°, Tenor 2°, and Bass. The score is in 2/4 time and B-flat major. The organ part is in the lower system, starting with a piano (*p*) dynamic and a *dim.* marking. The organ part consists of a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both with a piano (*p*) dynamic. The organ part ends with a *dim.* marking.

Vocal score for Tenor 1°, Tenor 2°, and Bass. The score is in 2/4 time and B-flat major. The lyrics are: Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum Ge - ni - to - ri, Ge - ni - to - que. The organ part is in the lower system, starting with a piano (*p*) dynamic. The organ part consists of a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both with a piano (*p*) dynamic.

13

T. 1°

T. 2°

B.

Org.

cresc.

Ve - ne - re - mur cer - nu -
Laus et Ju - bi - la - ti -

19

T. 1°

T. 2°

B.

Org.

f

i: o, Et an - ti - quum do -
o, Sa - lus, ho - nor, vir -

25

T. 1°

- cu - men - tum
- tus quo - que

No - vo ce - dat
Sit et be - ne -

f cresc.

T. 2°

No - vo
Sit et

f cresc.

B.

Org.

f cresc.

31

T. 1°

ri - tu - i:
dic - ti - o:

Praes - tet fi - des
Pro - ce - den - ti

ff

T. 2°

ce - dat ri - tu - i:
be - ne - dic - ti - o:

Praes - tet fi - des
Pro - ce - den - ti

ff

B.

ri - tu - i:
be - ne - dic - ti - o:

Praes - tet fi - des
Pro - ce - den - ti

f

ff

Org.

ff

37

T. 1°

sup - ple - men - tum que Sen - su - um de -
 ab u - tro - que Com - par sit lau -

T. 2°

sup - ple - men - tum que Sen Com - su -
 ab u - tro - que Com - par

B.

sup - ple - men - tum que Sen - su -
 ab u - tro - que Com - par

Org.

p

43

T. 1°

dim. **rit.** *pp*
 fec - tu - i. A - - - men.
 da - ti - o.

T. 2°

dim. *pp*
 um de - fec - tu - i. A - - - men.
 sit lau - da - ti - o.

B.

dim. *pp*
 um de - fec - tu - i. A - - - men.
 sit lau - da - ti - o.

Org.

dim. *pp*

Villancico Reyes

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Tranquilo

mf

Tenor 1º

Aí van os Re - yes Ma - gos con do - ce fer - vor, ca -

Tenor 2º

mf

Con do - ce fer - vor,

Bajo

mf

Con do - ce fer - vor,

5

T. 1º

mi - ño da chou - za que al - ber - ga ó me - ño pas - tor. Aí tor. Dur -

T. 2º

que al - ber - ga ó pas - tor. tor.

B.

que al - ber - ga ó pas - tor. tor.

1. 2.

10

T. 1º

mi - do no lei - to de pa - llas e fo - llas, su - rri co - ma un

T. 2º

Su - rri co - ma un

B.

Su - rri co - ma un

cresc.

15

T. 1°
 án - xel o fi - llo de Dios, e cun - ha co - ro - a de

T. 2°
 án - xel o fi - llo de Dios,

B.
 án - xel o fi - llo de Dios,

20

T. 1°
 lus so - bre a fren - te o meu coi - ta - di - ño pa - res - ce un - ha

T. 2°
 o coi - ta - di - ño pa - res - ce un - ha

B.
 o coi - ta - di - ño pa - res - ce un - ha

25

mf

T. 1°
 frol. Aí van os Re - yes Ma - gos con do - ce fer - vor, ca -

T. 2°
 frol. Con do - ce fer - vor,

B.
 frol. Con do - ce fer - vor,

30

T. 1º
mi - ño da chou - za que al - ber - ga ó me - ni - ño pas - tor.

T. 2º
que al - ber - ga ó pas - tor.

B.
que al - ber - ga ó pas - tor.

34 **Moderato** *p*

T. 1º
B.C.

T. 2º
p
A - lá van os Re - yes Ma - gos, van ca - mi - ño de Be -

B.
p
B.C.

40 **rit.**

T. 1º
rit.

T. 2º
lén, le - van ou - ro, in - cen so e mi - rra, to - do pr' o me -

B.

46 **rit.**

T. 1°
8 Aí ven a no - va al - bo - ra - da, ve - de as

T. 2°
8 ni - ño Rei. B.C.

B.
8

52

T. 1°
8 es - tre - las co - rrer pra te - cer - lle un - ha co - ro - a

T. 2°
8

B.
8

58 **rit.** **f**

T. 1°
8 na fren - te do no - vo Rei. Ve -

T. 2°
8 **f** Ve -

B.
8 **f** Ve -

63 Allegretto

T. 1º
los, a - hí van ca - mi - ño a Be - lén, le - van - do o te - sou - ro de

T. 2º
los, a - hí van ca - mi - ño a Be - lén, le - van - do o te - sou - ro de

B.
los, a - hí van ca - mi - ño a Be - lén, le - van - do o te - sou - ro de

69

T. 1º
tó - do - los reis, de tó - do - los reis, de tó - do - los

T. 2º
tó - do - los reis, de tó - do - los reis, de tó - do - los

B.
tó - do - los reis. La

74

T. 1º
reis. Ve - los, a - hí van ca - mi - ño a Be - lén.

T. 2º
reis. Ve - los, a - hí van ca - mi - ño a Be - lén.

B.
la la la la.

Bendita sea tu pureza

Noviembre de 1939

José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andante

Primera

Segunda

Órgano

p

cresc.

3

1ª

p

Ben - di - ta se - a tu pu -

2ª

p

Ben - di - ta se - a tu pu -

Org.

dim.

p

6

1ª *cresc.* re - za y e - ter - na - men - te lo se - a, *p* pues to-do un

2ª re - za y e - ter - na - men - te lo se - a,

Org. *cresc.* *dim.*

9

1ª Dios se re - cre - a en tan gra - cio - sa be - lle - *dim.*

2ª *p* pues to-do un Dios se re - cre - a en tan gra - cio - sa be - lle - *dim.*

Org. *p* *cresc.* *dim.*

12

1ª *p* za. A tí, ce - les - tial prin - ce - sa,

2ª za.

Org. *p* *tr*

15

1ª Vir - gen sa-gra - da Ma - rí - a, *cresc.*

2ª *p cresc.* te o - frez - co des-de es - te

Org. *tr* *cresc.*

18

1ª *f* frez - co al - ma, vi - da y co - ra - zón. *f* Mí - ra -

2ª *f* dí - a al - ma, vi - da y co - ra - zón. *f* Mí - ra -

Org. *f*

21

1ª *p* me con com - pa - sión, no me de - jes ma - dre *rit.*

2ª *p* me con com - pa - sión, no me de - jes ma - dre

Org. *pp*

24

1ª mí - a. *f cresc.* Mí - ra - me con com - pa -

2ª mí - a. *f* *cresc.* Mí - ra - me con com - pa -

Org. *f cresc.*

26

1ª sión, no me de - jes ma - dre mí - - - -

2ª sión, ¡oh! ma - dre mí - - - -

Org.

28

1ª a, ma - dre mí - - - - a. *rit.* *p dim.*

2ª a, ma - dre mí - - - - a. *p dim.*

Org. *p dim.*

Cor Jesu flagrans

Enero de 1940

José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento

Primera

Segunda

Órgano

p *dim.* *rit.*

Solo
pp

5

1ª

2ª

Org.

Cor Je - su, fla - grans a - mo - re nos - tri, a - mo - re nos - tri.

pp

9 **Tutti**
p

1ª Cor Je - su, fla - grans a - mo - re nos - tri, a - mo - re nos - tri.

2ª Cor Je - su, fla - grans a - mo - re nos - tri, a - mo - re nos - tri. In-

Org. **p**

13

1ª In - flam - ma cor

2ª *cresc.* flam - ma cor nos - trum, in - flam - -

Org. *cresc.*

16 **f** **p dim.**

1ª nos - trum a - mo - re tu - i, a - mo - re

2ª ma cor nos - trum a - mo - re tu - i, a - mo - re

Org. **f** **p dim.**

19 **rit.** **A tempo**
p

1ª tu - i. Cor Je - su, fla - grans a - mo - re

2ª tu - - i. Cor Je - su, fla - grans a - mo - re

Org. **p**

22 **cresc.**

1ª nos - tri, a - mo - re nos - tri. In - flam - ma cor

2ª nos - tri, a - mo - re nos - tri. In - flam - ma cor

Org. **cresc.**

25 **p dim.** **rit.**

1ª nos - trum a - mo - re tu - - - i.

2ª nos - trum a - mo - re tu - - i.

Org. **p dim.** **pp**

Tantum ergo

Junio de 1940

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andante **rit.**

The score is divided into two systems. The first system includes staves for Tiple 1ª, Tiple 2ª, and Bajo, which are currently empty. Below them is the Órgano part with a piano (*p*) dynamic and a *dim.* marking. The second system starts at measure 5 and includes three vocal parts: two Tenors (Tp.) and a Bass (B.), each with lyrics. The lyrics are: "Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum que Ge - ni - to - ri, Ge - ni - to - que". The Órgano part continues below the vocal staves, maintaining the *p* dynamic.

9

Tp. Ve - ne - re - mur, ve - ne - re - mur cer - nu - i:
 La - us et Ju - bi, laus et Ju - bi - la - ti - o,

Tp. Ve - ne - re - mur, ve - ne - re - mur cer - nu - i:
 Laus et Ju - bi, laus et Ju - bi - la - ti - o,

B. Ve - ne - re - mur cer - nu - i:
 Laus et Ju - bi - la - ti - o,

Org.

13

Tp. *p* Et an - ti - quum do - cu - men - tum que
 Sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que

Tp. *p* Et an - ti - quum do - cu - men - tum que
 Sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que

B. *p* Et an - ti - quum do - cu - men - tum que
 Sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que

Org. *p*

17

Tp. No - vo ce - dat ri - tu - i:
 Sit et be - ne - dic - ti - o:

Tp. No - vo ce - dat ri - tu - i:
 Sit et be - ne - dic - ti - o:

B. No - vo ce - dat ri - tu - i:
 Sit et be - ne - dic - ti - o:

Org. *cresc.* *dim.*

21

Tp. *p* Praes - tet fi - des, praes-tet fi - des sup-ple - men - tum
 Pro - ce - den - ti, pro - ce - den - ti ab u - tro - que

Tp. *p* Praes - tet fi - des, praes-tet fi - des sup-ple - men - tum
 Pro - ce - den - ti, pro - ce - den - ti ab u - tro - que

B. *p* Praes-tet fi - des sup-ple-men - tum
 Pro - ce - den - ti ab u - tro - que

Org. *p*

25

f *p* *rit.*

Tp. Sen - su - um, sen - su - um de - fec - tu -
Com - par sit, com - par sit lau - da - ti -

Tp. Sen - su - um, sen - su - um de - fec - tu -
Com - par sit, com - par sit lau - da - ti -

B. Sen - su - um de - fec - tu -
Com - par sit lau - da - ti -

Org. *f* *p*

28

p *pp*

Tp. i. A - - - men.
o.

Tp. i. A - - men.
o.

B. i. A - - - men.
o.

Org. *p dim.* *pp*

Tantum ergo

Abril de 1941

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento

p

Tenor 1°

Tenor 2°

Bajo

Órgano

p

4

T. 1°

er - go Sa - cra - men - tum, Sa - cra -
to - ri Ge - ni - to - que, Ge - ni -

T. 2°

p

Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum, Sa - cra -
Ge - ni - to - ri Ge - ni - to - que, Ge - ni -

B.

p

Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum, Sa - cra -
Ge - ni - to - ri Ge - ni - to - que, Ge - ni -

Org.

cresc.

8

T. 1°

men - tum
to - que

p

Ve - ne - re - mur,
Laus et Ju - bi,

cresc.

ve - ne -
laus et

T. 2°

men - tum
to - que

p

Ve - ne - re - mur,
Laus et Ju - bi,

cresc.

ve - ne -
laus et

B.

men - tum
to - que

p

Ve - ne - re - mur,
Laus et Ju - bi,

cresc.

ve - ne -
laus et

Org.

12

T. 1°

re - mur,
Ju - bi,

ve - ne - re - mur cer
laus et Ju - bi - la

- nu - i: Et an -
ti - o, Sa - lus,

T. 2°

re - mur,
Ju - bi,

ve - ne - re - mur
laus et Ju - bi

cer - nu - i: Et an -
la - ti - o, Sa - lus,

B.

re - mur
Ju - bi - - - - - cer - nu - i: Et an -
Ju - bi - - - - - la - ti - o, Sa - lus,

Org.

16

T. 1°

ti - quum do - cu - men - tum No-vo ce - dat ri - tu -
 ho - nor, vir - tus quo - que Sit et be - ne-dic - ti -

T. 2°

ti - quum, et an - ti - quum do - cu - men - tum No - vo ce-dat ri - tu -
 ho - nor, sa-lus, ho - nor, vir - tus quo - que Sit et be - ne-dic - ti -

B.

ti - quum, et an-ti-quum do - cu - men - tum No - vo ce-dat ri - tu -
 ho - nor, sa-lus, ho - nor, vir - tus quo - que Sit et be - ne-dic - ti -

Org.

dim.

20

T. 1°

i: Praes - tet fi - des, praes - tet
 o: Pro - ce - den - ti, pro - ce -

T. 2°

i: Praes - tet fi - des, praes - tet
 o: Pro - ce - den - ti, pro - ce -

B.

i: Praes - tet fi - des, praes - tet
 o: Pro - ce - den - ti, pro - ce -

Org.

p

24

cresc.

T. 1°

fi - des sup-ple men - tum, sup-ple men - tum
den - ti ab u - tro - que, ab u - tro - que

T. 2°

fi - des
den - ti

cresc.

sup-ple-men - tum,
ab u - tro - que,

sup-ple-men - tum
ab u - tro - que

B.

fi - des
den - ti

cresc.

sup-ple-men - tum,
ab u - tro - que,

sup-ple-men - tum
ab u - tro - que

Sen - su -
Com - par

Org.

28

rit.

T. 1°

um de - fec - tu - i.
sit lau - da - ti - o.

rit. pp

A - men.

T. 2°

um de - fec - tu - i.
sit lau - da - ti - o.

pp

A - men.

B.

um de - fec - tu - i.
sit lau - da - ti - o.

pp

A - men.

Org.

Tantum ergo

Febrero de 1942

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Larghetto **rit.** **p**

Tiple 1ª
Tiple 2ª
Bajo
Órgano

Tan - tum
Ge - ni -

Tan - tum
Ge - ni -

Tan - tum
Ge - ni -

dim.

5 *cresc.*

er - go Sa - cra - men - tum Ve - ne - re - mur cer - nu -
to - ri, Ge - ni - to - que La - us et Ju - bi - la - ti -

er - go Sa - cra - men - tum Ve - ne - re - mur, ve - ne -
to - ri, Ge - ni - to - que La - us et Ju - bi, laus et

er - go Sa - cra - men - tum Ve - ne - re - mur, ve - ne -
to - ri, Ge - ni - to - que Laus et Ju - bi, laus et

Org.

cresc.

9

p

Tp. i: Et an - ti - quum do - cu - men - tum
o, Sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que

p

Tp. re - mur cer - nu - i: Et an - ti - quum do - cu - men - tum
Ju - bi - la - ti - o, Sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que

p

B. re - mur cer - nu - i: Et an - ti - quum do - cu - men - tum
Ju - bi - la - ti - o, Sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que

Org.

13

f

Tp. No - vo ce - dat ri - tu i: Praes - tet fi - des,
Sit et be - ne - dic - ti o: Pro - ce - den - ti,

f

Tp. No - vo ce - dat ri - tu - i: Praes - tet fi - des,
Sit et be - ne - dic - ti - o: Pro - ce - den - ti,

f

B. No - vo ce - dat ri - tu - i: Praes - tet fi - des, praes-tet
Sit et be - ne - dic - ti - o: Pro - ce - den - ti, pro - ce -

Org.

17

Tp. *dim.*
 praes - tet fi-des sup-ple - men - tum Sen - su - um, sen - su -
 pro - ce - den-ti ab u - tro - que Com - par sit, com-par

Tp. *dim.*
 praes - tet fi-des sup-ple - men - tum Sen - su - um, sen - su -
 pro - ce - den-ti ab u - tro - que Com - par sit, com - par

B. *dim.*
 fi - des sup - ple - men - tum Sen - su-um de -
 den - ti ab u - tro - que Com-par sit lau -

Org. *dim.*

21

Tp. *rit.* *pp*
 um de - fec - tu - i. A - - - men.
 sit lau - da - ti - o.

Tp. *pp*
 um de - fec - tu - i. A - - - men.
 sit lau - da - ti - o.

B. *pp*
 fec - - tu - i. A - - - men.
 da - - ti - o.

Org. *pp*

O sacrum convivium

Marzo de 1942

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andantino

Primera

Segunda

Órgano

5

1ª

2ª

Org.

p

p

p

O sa - crum con - vi - vi - um! in quo Chris - tus su - mi - tur,

O sa - crum con - vi - vi - um! in quo Chris - tus su - mi - tur,

9

1ª re - co - li - tur me - mo - ri - a pa - ssi - o - nis e - ius.

2ª re - co - li - tur me - mo - ri - a pa - ssi - o - nis e - ius.

Org.

13

1ª *p* O sa - crum con - vi - vi - um! *cresc.* in quo Chris - tus

2ª *p* O sa - crum con - vi - vi - um! *cresc.* in quo Chris - tus su - mi - tur,

Org. *p* *cresc.*

17

1ª *rit.* su - mi - tur, *ten.* su - mi - tur, *p* re - co - li - tur me - mo - ri - a pa - ssi -

2ª su - mi - tur, *ten.* su - mi - tur, *p* re - co - li - tur me - mo - ri - a pa - ssi -

Org. *p*

21

1ª o - nis e - ius, mens im - ple - tur

2ª o - nis e - ius, mens im - ple - tur gra - ti - a,

Org. *f*

25

1ª gra - ti - a, et fu - tu - rae glo - ri - ae no - bis

2ª et fu - tu - rae glo - ri - ae

Org. *sfz*

28

1ª *p* pig - - nus da - tur, no - bis pig - - nus

2ª no - bis pig - nus da - tur, no - bis pig - nus

Org. *p* *cresc.* *poco accel.*

31 *f* *rall.*

1ª da - tur, no - bis pig - nus da -

2ª da - tur, no - bis pig - nus da -

Org.

34 *A tempo*

1ª - - - tur.

2ª - - - tur.

Org.

p

37

1ª

2ª

Org.

rit.

dim.

40

1ª

2ª

Org.

p

O sa - crum con - vi - vi - um! in quo

O sa - crum con - vi - vi - um! in quo

43

1ª

2ª

Org.

Chris - - tus su - mi - tur, re - co - li - tur me -

Chris - - tus su - mi - tur, re - co - li - tur me -

46

1ª

2ª

Org.

rit. *dim.*

mo - ri - a pa - ssi - o - nis e - - ius.

dim.

mo - ri - a pa - ssi - o - nis e - - ius.

Villancico pastoril

Diciembre de 1943

José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Pastoril

The score is for a villancico in G major and 6/8 time. It features four vocal parts: Tenor 1st, Tenor 2nd, Baritone, and Bass. The vocal staves are currently empty, with a small '8' written below the first two staves. The piano accompaniment is written for the right and left hands. The right hand part includes a melodic line with trills (tr) and a dynamic marking of *f*. The left hand part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The title 'Pastoril' is centered above the vocal staves. The piano part is labeled 'Panderos, etc.' at the beginning.

5

T. 1°

T. 2°

Bar.

B.

Pno.

9

T. 1°

T. 2°

Bar.

B.

Pno.

p *f* *p* *f*

El Niño Dios ha nacido en

El Niño Dios ha nacido en

En

En

13

T. 1°

el por-tal de Be-lén, el Ni-ño Dios ha na-ci-do tan hu-

T. 2°

el por-tal de Be-lén, el Ni-ño Dios ha na-ci-do tan hu-

Bar.

el por-tal de Be-lén. Sí, ha na-ci-do

B.

el por-tal de Be-lén. Sí, ha na-ci-do

Pno.

p cresc.

tr

17

T. 1°

mil-de co-mo Rey. El ci-do tan hu-

T. 2°

mil-de co-mo Rey. El ci-do tan hu-

Bar.

co-mo Rey. Sí, ha na-ci-do

B.

co-mo Rey. Sí, ha na-ci-do

Pno.

tr

sf

20

T. 1°
8 mil - de co - mo Rey.

T. 2°
8 mil - de co - mo Rey.

Bar.
co - - mo Rey.

B.
co - - mo Rey.

Pno.

23

Pno.

26

Pno.

29

f

T. 1°
8 En Be - lén, so - bre u - nas pa - jas hay un ni - ño co - mo un

T. 2°
8 En Be - lén, so - bre u - nas pa - jas hay un ni - ño co - mo un

Bar.
f
En Be - lén, so - bre u - nas pa - jas hay un ni - ño

B.
f
En Be - lén, so - bre u - nas pa - jas hay un ni - ño co - mo un

Pno.
f

33

T. 1°
8 sol, en Be - lén, so - bre u - nas pa - jas ha na ci - do el Ni - ño

T. 2°
8 sol, en Be - lén, so - bre u - nas pa - jas ha na ci - do el Ni - ño

Bar.
co - mo un sol, en Be - lén, so - bre u - nas pa - jas ha na ci - do el

B.
sol, en Be - lén, so - bre u - nas pa - jas ha na ci - do el

Pno.
tr

37

T. 1º
Dios. En Be-lén, so-bre u-nas pa-jas ha na-ci-do el Ni-ño

T. 2º
Dios. En Be-lén, so-bre u-nas pa-jas ha na-ci-do el Ni-ño

Bar.
Ni-ño Dios. En Be-lén, so-bre u-nas pa-jas na-ció el Ni-ño

B.
Ni-ño Dios. En Be-lén, so-bre u-nas pa-jas na-ció el Ni-ño

Pno.

41

T. 1º
Dios, na-ció el Ni-ño Dios, na-ció el Ni-ño

T. 2º
Dios, na-ció el Ni-ño Dios, na-ció el Ni-ño

Bar.
Dios, en Be-lén na-ció el Ni-ño Dios, en Be-lén na-ció el Ni-ño

B.
Dios, en Be-lén na-ció el Ni-ño Dios, en Be-lén na-ció el Ni-ño

Pno.

Estrofa
Andante

45

T. 1º
8 Dios.

T. 2º
8 Dios.

Bar.
Dios.

B.
Dios.

Pno.
p

51

57

62 Solo *p*

T. 1º

En Be - lén so-bre un le - cho de pa - jas al a -

Pno.

68

T. 1º

rru - llo de a - mor ma - ter - nal, el in - fan - te más be - llo y más

Pno.

74

T. 1º

dul - ce ha na - ci-do en un po - bre por - tal. Su dul -

Pno.

80

T. 1º

cí - si - ma ma - dre le can - ta y el pa - dre con -

Pno.

cresc.

tr

85

T. 1º

tem - pla a su bien, y los án - ge - les ba - jan del

Pno.

cresc.

tr.

90

T. 1º

cie - lo en - to - nan-do el Ho - san - na a su Rey, ¡Ve - nid - le a - do -

Pno.

tr.

rit.
dim.

dim.

96

Allegretto

T. 1º

rar! ¡Ve - nid - le a - do - rar! Que sue - nen a - le - gres las

T. 2º

Que sue - nen a - le - gres las

Bar.

Que sue - nen a - le - gres las

B.

Que sue - nen a - le - gres las

Pno.

101

T. 1º
con - chas, los pan - de - ros y los a - ta - ba - les, a -

T. 2º
con - chas, los pan - de - ros y los a - ta - ba - les, a -

Bar.
con - chas, pan - de - ros y los a - ta - ba - les, a -

B.
con - chas, pan - de - ros y los a - ta - ba - les, a -

Pno.

107

T. 1º
lé - gren - se pues los za - ga - - les, que na - ció el

T. 2º
lé - gren - se pues los za - ga - - les, que na - ció el

Bar.
lé - gren - se pues los za - ga - - les, na - ció el

B.
lé - gren - se pues los za - ga - - les, na - ció el

Pno.

112

T. 1º
8
Hi - jo de Dios. Sue - nen a - le - gres las

T. 2º
8
Hi - jo de Dios. Sue - nen a - le - gres las

Bar.
Hi - jo de Dios. Sue - - nen,

B.
Hi - jo de Dios. Sue - - nen,

Pno.

117

T. 1º
8
con - chas, pan - de - ros y los a - ta - ba - -

T. 2º
8
con - chas, pan - de - ros y los a - ta - ba - -

Bar.
sue - nen a - le - gres las con - chas, pan - de - ros y

B.
sue - nen a - le - gres las con - chas, pan - de - ros y

Pno.

122

T. 1º
les, a - lé - gren - se pues los za - ga - - les, que na -

T. 2º
les, a - lé - gren - se pues los za - ga - - les, que na -

Bar.
los a - ta - ba - - les, que na -

B.
los a - ta - ba - - les, que na -

Pno.

127

T. 1º
ció el Hi - jo de Dios.

T. 2º
ció el Hi - jo de Dios.

Bar.
ció el Hi - jo de Dios.

B.
ció el Hi - jo de Dios.

Pno.

Gozos a San Francisco de Asís

Con toda devoción y respeto, al Rv. P. José Guillén. O. F. M.
Agosto de 1951

José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andante movido

Tenor 1°

Tenor 2°

Bajo

Órgano

mf

f

5

T. 1°

T. 2°

B.

Org.

p

9 *mf*

T. 1°
¡Oh, Se - ra - fin, Se - ra - fin a - bra - sa - do!

T. 2°
¡Oh, Se - ra - fin, Se - ra - fin a - bra - sa - do!

B.
¡Oh, Se - ra - fin, Se - ra - fin a - bra - sa - do!

Org. *mf*

13 *cresc.*

T. 1°
¡Oh, Se - ra - fin a - bra - sa - do!

T. 2°
¡Oh, Se - ra - fin a - bra - sa - do!

B.
¡Oh, Se - ra - fin a - bra - sa - do!

Org. *cresc.*

17 *mf*

T. 1°
¡Oh, Se - ra - fin, Se - ra - fin a - bra -

T. 2°
¡Oh, Se - ra - fin, Se - ra - fin a - bra -

B.
¡Oh, Se - ra - fin, Se - ra - fin a - bra -

Org.
mf

20 *f*

T. 1°
sa - do! I - ma - gen, i - ma - gen del Re - den -

T. 2°
sa - do! I - ma - gen, i - ma - gen del Re - den -

B.
sa - do! I - ma - gen, i - ma - gen del Re - den -

Org.
f

24

♩

T. 1º
tor. Trans-formad - nos por a - mor en Cris - to cru-ci - fi -

T. 2º
tor. Trans - for-mad - nos por a - mor en Cris - to cru-ci - fi -

B.
tor. Trans - for-mad - nos por a - mor en Cris - to cru - ci - fi -

Org.

28

T. 1º
ca - do. Trans-formad - nos por a - mor en Cris - to cru-ci - fi -

T. 2º
ca - do. Trans - for-mad - nos por a - mor en Cris - to cru-ci - fi -

B.
ca - do. Trans - for-mad - nos por a - mor en Cris - to cru - ci - fi -

Org.

32

T. 1º
ca - do. Trans-for-mad - nos por a - mor en Cris - to cru - ci - fi -

T. 2º
ca - do. Trans-for-mad - nos por a - mor en Cris - to cru - ci - fi -

B.
ca - do. Trans-for-mad - nos por a - mor en Cris - to cru - ci - fi -

Org.

36

T. 1º
ca - do. Trans-for-mad - nos, trans - for - mad - nos en Cris - to cru-ci - fi -

T. 2º
ca - do. Trans - for - mad - nos en Cris - to cru-ci - fi -

B.
ca - do. Trans - for - mad - nos en Cris - to cru - ci - fi -

Org.

40

mf

T. 1°

ca - do. ¡Oh, Se - ra - fin, Se - ra - fin a - bra -

T. 2°

ca - do. ¡Oh, Se - ra - fin, Se - ra - fin a - bra -

B.

ca - do. ¡Oh, Se - ra - fin, Se - ra - fin a - bra -

Org.

44

T. 1°

sa - do! ¡Oh, Se - ra - fin a - bra - sa - -

T. 2°

sa - do! ¡Oh, Se - ra - fin a - bra - sa - -

B.

sa - do! ¡Oh, Se - ra - fin a - bra - sa - -

Org.

48

T. 1°

do! *cresc.* ¡Oh, Se - ra - fin, Se - ra -

T. 2°

do! *cresc.* ¡Oh, Se - ra - fin, Se - ra -

B.

do! *cresc.* ¡Oh, Se - ra - fin, Se - ra -

Org.

51

T. 1°

fin a - bra - sa - do! I - ma - gen, i - ma - gen del *f*

T. 2°

fin a - bra - sa - do! I - ma - gen, i - ma - gen del *f*

B.

fin a - bra - sa - do! I - ma - gen, i - ma - gen del *f*

Org.

55 **Fin** **Estrofa** **Lento** **rit.**

T. 1°
8 Re - den - tor.

T. 2°
8 Re - den - tor.

B.
8 Re - den - tor.

Org.

60 **Solo** **p**

T. 1°
8 Tal se-llo im-pre - so tra - éis Fran - cis-co en vos, que pre-

Org.

64 **cresc.**

T. 1°
8 gun - to si sois Cris - to o su tra - sun - to, pues mu-cho os le pa - re -

Org.

68 *p*

T. 1º

céis. Tal se-llo im-pre - so tra - éis Fran - cis-co en vos, que pre -

Org.

72 *cresc. f rit. dim.*

T. 1º

gun - to si sois Cris - to o su tra - sun - to, pues mu-cho os le pa - re -

Org.

76 *p*

T. 1º

céis. Quien a Dios en to - do bus - ca a su Dios en to-do en

B. *p*

Quien a Dios en to - do bus - ca a su Dios en to-do en

Org.

80

T. 1°
8
cuen - - tra. Tu so - lo pa - ra Dios vi - - ves,

B.
cuen - - tra. Tu so - lo pa - ra Dios vi - - ves,

Org.

83

T. 1°
8
y el es tu to - do en la tie - - rra. De un a - la - do Se - ra -

B.
y el es tu to - do en la tie - - rra. De un a - la - do Se - ra -

Org.

86

T. 1°
8
fin re - ci - bes las cin - co

B.
fin re - ci - bes las cin - co

Org.

cresc.

cresc.

cresc.

88 **rall.**

T. 1°
lla - - gas, que i - ma - gen te ha - cen de Cris - to y

B.
lla - - gas, que i - ma - gen te ha - cen de Cris - to y


Org.

91 **molto rall.** *dim.*

T. 1°
fuen - tes son de tus gra - - - - -

B.
fuen - tes son de tus gra - - - - -

Org.

93 **f** al 

T. 1°
cias. Trans - for -

B.
cias.

Org.

Camiñando pra Belén

Diciembre de 1956

José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andante
p

Tenor 1º
B.C.

Tenor 2º
B.C.

Barítono
B.C.

Bajo
B.C.

5
p

T. 1º
Ca - mi - ñan - do pra Be - lén van os tres Ma - gos d'Ou -

T. 2º
Ca - mi - ñan - do pra Be - lén van os tres Ma - gos d'Ou -

Bar.
B.C.

B.
B.C.

10

mf

T. 1°

ren - te; le - van cas - ta - ñas co - ci - das,

T. 2°

ren - te; le - van cas - ta - ñas co - ci - das,

Bar.

mf

le - van cas - ta - ñas,

B.

mf

le - van cas - ta - ñas,

15

f

T. 1°

lei - te fres - ca e bi - ca quen - te, lei - te

T. 2°

lei - te fres - ca e bi - ca quen - te, lei - te

Bar.

f

lei - te fres - ca e bi - ca quen - te, lei - te e

B.

f

lei - te e bi - ca quen - te, lei - te e

20

rit.

3

T. 1°

fres-ca e bi-ca quen - te le - van os Ma - gos d'Ou ren - te.

T. 2°

fres-ca e bi-ca quen - te le - van os Ma - gos d'Ou ren - te.

Bar.

bi - ca quen - te le - van os Ma - gos de Ou -

B.

bi - ca quen - te le - van os Ma - gos d'Ou - ren - te.

25

Lento

p

T. 1°

Vi - mos dun - ha te - rra mei - ga, vi - mos d'a no - bre Ga -

T. 2°

p

B.C.

Bar.

ren - te.

p

B.C.

B.

p

B.C.

29

T. 1º

8

li - za, pra tra - er - lle ó ben na - ci - do li - ño pa - ra un - ha ca -

T. 2º

8

Bar.

B.

33

T. 1º

8

mi - sa. Ta - mén tra - e - mos car - ga - do no - so pei - to de i - lu -

T. 2º

8

Bar.

B.

Ta - mén tra - e - mos car - ga - do no - so pei - to

Ta - mén tra - e - mos car - ga - do no - so pei - to

37

rall.

T. 1º
sión, i o - fre - ce - mos - lle a Xe - sús al - ma, vi - da e cu - ra -

T. 2º
de i - lu - sión, i o - fre - ce - mos - lle a Xe - sús al - ma e cu - ra -

Bar.
de i - lu - sión, i o - fre - ce - mos - lle a Xe - sús al - ma e cu - ra -

B.
de i - lu - sión, i o - fre - ce - mos - lle a Xe - sús al - ma e cu - ra -

Allegretto

41

f

T. 1º
zón. Ce - le - bre - mos ra - pa - ci - ños es - ta

T. 2º
zón. Ce - le - bre - mos ra - pa - ci - ños es - ta

Bar.
zón. Ce - le - bre - mos ra - pa - ci - ños es - ta

B.
zón. Ce - le - bre - mos ra - pa - ci - ños es - ta

45

1. 2.

T. 1º
fes - ta sin i - gual, ce - le - gual: ven ó mun - do o ne - no

T. 2º
fes - ta sin i - gual, ce - le - gual: ven ó mun - do o ne - no

Bar.
fes - ta sin i - gual, ce - le - gual: la la ra la

B.
fes - ta sin i - gual, ce - le - gual: ven ó mun - do o ne - no

49

T. 1º
Dios, ho - x'é dí - a de trou - lar, ven ó

T. 2º
Dios, ho - x'é dí - a de trou - lar, ven ó

Bar.
la la ra la la la,

B.
Dios, ho - x'é dí - a de trou - lar, ven ó

52

T. 1º
8 mun - do o ne - no Dios, ho - x'é dí - a de trou -

T. 2º
8 mun - do o ne - no Dios, ho - x'é dí - a de trou -

Bar.
la la ra la la la ra la la

B.
mun - do o ne - no Dios, ho - x'é dí - a de trou -

55

T. 1º
8 lar, ho - x'é dí - a de trou - lar.

T. 2º
8 lar, ho - x'é dí - a de trou - lar.

Bar.
la, ho - x'é dí - a de trou - lar.

B.
lar, ho - x'é dí - a de trou - lar.

Ave Maria

Para mi querido hijo Pepe en el día de su boda
Octubre de 1957

José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento **p**

Tenor 1°
Tenor 2°
Bajo
Órgano

A - ve Ma -

5

T. 1°
ri - a, gra - ti - a ple - na, gra - ti - a

T. 2°
A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,

B.
A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,

Org.

9

T. 1°
ple - - - na, Do - mi-nus

T. 2°
gra - ti - a ple - - na, Do - mi-nus Te - -

B.
na, gra - ti - a ple - na, Do - mi-nus Te - -

Org.
cresc. tr

13

T. 1°
Te - cum. Be - ne - dic - ta Tu in mu-li - e - ri -

T. 2°
- cum. Be - ne - dic - ta Tu in mu-li - e - ri -

B.
- cum. Be - ne - dic - ta Tu in mu - li - e - ri -

Org.
dim.

17

mf *cresc.*

T. 1°
8 bus, et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris,

T. 2°
8 bus, et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris,

B.
8 bus, et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris,

Org.
mf cresc.

21

f *poco rit.* *dim.*

T. 1°
8 ven - tris Tu - i, Ie - - sus.

T. 2°
8 ven - tris Tu - i, Ie - - sus.

B.
8 ven - tris Tu - i, Ie - - sus.

Org.
f *dim.*

25

T. 1° *p*
Sanc - ta Ma - ri - a, Ma - ter

T. 2° *p*
Sanc - ta Ma - ri - a, Ma - ter

B. *p*
Sanc - ta Ma - ri - a, Ma - ter

Org. *p*

28

T. 1°
De - i, o - ra pro no - bis

T. 2°
De - i, o - ra pro no - bis

B.
De - i, o - ra pro no - bis

Org.

31

T. 1°

8

pec - ca - to - ri - bus, nunc, et in

T. 2°

8

pec - ca - to - ri - bus, nunc, et in

B.

pec - ca - to - ri - bus, nunc, et in

Org.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

34

T. 1°

8

ho - ra, in ho - ra mor - tis,

T. 2°

8

ho - - ra, in ho - ra mor - tis,

B.

ho - - ra, in ho - ra mor - tis,

Org.

37

T. 1°

T. 2°

B.

Org.

f

dim.

mor - tis nos - trae. A - - - -

mor - tis nos - trae. A - - - -

mor - tis nos - trae. A - - - -

f

dim.

mor - tis nos - trae. A - - - -

f

dim.

40

T. 1°

T. 2°

B.

Org.

rit.

p

men. A - - - - men.

men. A - - - - men.

men. A - - - - men.

rit.

p

Gozos a San Francisco de Asís

Agosto de 1960

José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andante

Musical score for the first system. It includes staves for Tenor 1°, Tenor 2°, and Bajo (Bass). The organ part is shown in grand staff notation. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The organ part begins with a *mf* dynamic.

Musical score for the second system, starting at measure 5. It includes staves for T. 1°, T. 2°, and B. (Bass). The organ part is shown in grand staff notation. The lyrics are: ¡Oh, Se - ra - fin a - bra - sa - do! The organ part continues with a *mf* dynamic.

9

T. 1º
¡Oh, Se - ra - fín a - bra - sa - do!

T. 2º
¡Oh, Se - ra - fín a - bra - sa - do!

B.
¡Oh, Se - ra - fín a - bra - sa - do!

Org.

13

T. 1º
¡Oh, Se - ra - fín a - bra - sa - do! I - *f*

T. 2º
¡Oh, Se - ra - fín a - bra - sa - do! I - *f*

B.
¡Oh, Se - ra - fín a - bra - sa - do!

Org.

17

T. 1°
8
ma - gen, i - ma - gen del Re - den - tor.

T. 2°
8
ma - gen, i - ma - gen del Re - den - tor.

B.
f
i - ma - gen, i - ma - gen del Re - den - tor.

Org.
f

21

T. 1°
8
f
Trans - for-mad - nos por a - mor, trans - for-mad - nos por a - mor en

T. 2°
8
f
Trans - for - mad - nos por a - mor, trans - for - mad - nos por a - mor en

B.
f
Trans - for - mad - nos por a - mor, trans - for - mad - nos por a - mor

Org.
f

25

rall. **Fin**

T. 1°
Cris - to, en Cris - to cru - ci - fi - ca - - do.

T. 2°
Cris - to, en Cris - to cru - ci - fi - ca - - do.

B.
en Cris - to, en Cris - to cru - ci - fi - ca - do.

Org.

Estrofa Lento

29

T. 1°
He - cho vol -

Org.
p

33

T. 1º

Org.

cán en - cen - di - do en lla - mas

36

T. 1º

Org.

cresc.

de ca - ri - dad, so - co -

39

T. 1º

Org.

rréis con gran pie - dad al le - pro - so y al tu -

42 *dim.* **p**

T. 1º

lli - do, al en - fer - mo y des - va - li - do,

Org.

dim. **p**

45 *cresc.* **f**

T. 1º

al en - fer - mo y des - va - li - do, a to - dos to - do en - tre -

Org.

cresc. **f**

48 **rall.** al

T. 1º

ga - - do, to - do en - tre - ga - do.

Org.

Tantum ergo

Agosto de 1961

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento
p

Tenor 1º
Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum
Ge - ni - to - ri, Ge - ni - to - que

Tenor 2º
Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum
Ge - ni - to - ri, Ge - ni - to - que

Bajo
Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum
Ge - ni - to - ri, Ge - ni - to - que

Órgano
p

5
cresc. *dim.*

T. 1º
Ve - ne - re - mur cer - nu - i:
Laus et Ju - bi - la - ti - o,

T. 2º
cresc. *dim.*
Ve - ne - re - mur cer - nu - i:
Laus et Ju - bi - la - ti - o,

B.
cresc. *dim.*
Ve - ne - re - mur cer - nu - i:
Laus et Ju - bi - la - ti - o,

Org.
cresc. *dim.*

9

p *cresc.*

T. 1º
Et an - ti - quum do - cu -
Sa - lus, ho - nor, vir - tus

T. 2º
Et an - ti - quum do - cu -
Sa - lus, ho - nor, vir - tus

B.
Et an - ti - quum do - cu -
Sa - lus, ho - nor, vir - tus

Org.
p *cresc.*

12

f

T. 1º
men - tum No - vo ce - dat
quo - que Sit et be - ne -

T. 2º
men - tum No - vo ce - dat
quo - que Sit et be - ne -

B.
men - tum No - vo ce - dat
quo - que Sit et be - ne -

Org.
f

15

T. 1°

ri - - tu - i:
dic - - ti - o:

mf

Praes - tet
Pro - ce - -

T. 2°

ri - - tu - i:
dic - - ti - o:

mf

Praes - tet
Pro - ce -

B.

ri - - tu - i:
dic - - ti - o:

mf

Praes - tet
Pro - ce -

Org.

18

T. 1°

fi - des
den - ti

sup - ple - men - tum
ab - u - tro - que

T. 2°

fi - des
den - ti

sup - ple - men - tum
ab - u - tro - que

B.

fi - des
den - ti

sup - ple - men - tum
ab - u - tro - que

Org.

21 *f*

T. 1°
Sen - - su - um de - fec - - tu -
Com - - par sit lau - da - - ti -

T. 2°
f
Sen - - su - um de - fec - - tu -
Com - - par sit lau - da - - ti -

B.
f
Sen - su - um de - fec - - tu -
Com - par sit lau - da - - ti -

Org.
f

rit.
p

24

T. 1°
i. A - - - - - men.
o.

T. 2°
p
i. A - - - - - men.
o.

B.
p
i. A - - - - - men.
o.

Org.
p

Villancico ó Neno Xesús

Agosto de 1962

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Pastoril. Tranquilo

poco rit.

Musical score for the first system, featuring three vocal parts: Tenor 1°, Tenor 2°, and Bajo. The music is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics consist of a series of 'La' syllables.

Tenor 1°
La la la la la la la la la la la la la

Tenor 2°
La la la la la la la la la la la la la

Bajo
La la la la la la la la la la la la la

Musical score for the second system, featuring three vocal parts: T. 1°, T. 2°, and B. The music continues with the same key signature and time signature. The lyrics are in Spanish.

T. 1°
la. En - co - llei - to es - tá de frí - o meu ru - li - ño do - ce
Os pas - to - res moi di - to - sos, che - os to - dos de fer -

T. 2°
la. En - co - llei - to es - tá de frí - o meu ru - li - ño do - ce
Os pas - to - res moi di - to - sos, che - os to - dos de fer -

B.
la. En - co - llei - to es - tá de frí - o meu ru - li - ño do - ce
Os pas - to - res moi di - to - sos, che - os to - dos de fer -

Musical score for the third system, featuring three vocal parts: T. 1°, T. 2°, and B. The music continues with the same key signature and time signature. The lyrics are in Spanish. Dynamic markings include *cresc.* and *dim.*

T. 1°
ben, ten por lei - to un fei - xe de pa - llas, ten por chou - za un por - tal de Be -
vor, can - tan, bai - lan xu - bi - lo - sos en ho - ma - xe ó Re - den -

T. 2°
ben, ten por lei - to un fei - xe de pa - llas, ten por chou - za un por - tal de Be -
vor, can - tan, bai - lan xu - bi - lo - sos en ho - ma - xe ó Re - den -

B.
ben, ten por lei - to un fei - xe de pa - llas, ten por chou - za un por - tal de Be -
vor, can - tan, bai - lan xu - bi - lo - sos en ho - ma - xe ó Re - den -

12

T. 1° *p* *cresc.*
 lén. Coi - ta - di - ño, co - mo brin - ca, sú - a ca - ra é un ca - ra -
 tor. Con zan - fo - ñas e fe - rre - ñas fes - te - xe - mos ta - mén

T. 2° *p* *cresc.*
 lén. Coi - ta - di - ño, co - mo brin - ca, sú - a ca - ra é un ca - ra -
 tor. Con zan - fo - ñas e fe - rre - ñas fes - te - xe - mos ta - mén

B. *p* *cresc.*
 lén. Coi - ta - di - ño, co - mo brin - ca, sú - a ca - ra é un ca - ra -
 tor. Con zan - fo - ñas e fe - rre - ñas fes - te - xe - mos ta - mén

16

T. 1° *dim.* *rit.*
 vel, os seus o - llos un fei - ti - zo e os seus la - bres do - ce
 nos es - ta gra - cia que man - dou - nos pra sal - var - nos no - so

T. 2° *dim.*
 vel, os seus o - llos un fei - ti - zo e os seus la - bres do - ce
 nos es - ta gra - cia que man - dou - nos pra sal - var - nos no - so

B. *dim.*
 vel, os seus o - llos un fei - ti - zo e os seus la - bres do - ce
 nos es - ta gra - cia que man - dou - nos pra sal - var - nos no - so

20

T. 1° *p*
 mel. Ho - ra cho - ra, ho - ra rí - e, qué con - ten - to pon - se
 Dios. Ca - la - di - ños, xa se dor - me, qué mi - ni - ño, qué pri -

T. 2° *p*
 mel. Ho - ra cho - ra, ho - ra rí - e, qué con - ten - to es -
 Dios. Ca - la - di - ños, xa se dor - me, il é un pri -

B. *p*
 mel. Ho - ra cho - ra, ho - ra rí - e, qué con - ten - to es -
 Dios. Ca - la - di - ños, xa se dor - me, il é un pri -

24 rit.

T. 1º
 xa, vi - mos to - dos a a - do - ra - lo pois o no - so Rei se -
 mor. Non hai ro - sa na ro - sei - ra de pre fu - me tan dul -

T. 2º
 tá, vi - mos to - dos a a - do - ra - lo, no - so Rei se -
 mor. Non hai ro - sa na ro - sei - ra de o - lor tan dul -

B.
 tá, vi - mos to - dos a a - do - ra - lo, no - so Rei se -
 mor. Non hai ro - sa na ro - sei - ra de o - lor tan dul -

28 **Lento** *pp*

T. 1º
 rá. A - lá na cu - me do ce - o a - zul hai
 zor. Dor - mi - do es - tá o ne - no Xe - sú, no

T. 2º
 rá. A - lá na cu - me do ce - o a - zul hai
 zor. Dor - mi - do es - tá o ne - no Xe - sú, no

B.
 rá. A - lá na cu - me do ce - o a - zul hai
 zor. Dor - mi - do es - tá o ne - no Xe - sú, no

33 *mf*

T. 1º
 un - ha es - tre - la de bri - lan - te luz: si - ñan - do es -
 pro - be ber - ce na - ce no - va luz. Ben - di - to

T. 2º
 un - ha es - tre - la de bri - lan - te luz: si - ñan - do es -
 pro - be ber - ce na - ce no - va luz. Ben - di - to

B.
 un - ha es - tre - la de bri - lan - te luz: si - ñan - do es -
 pro - be ber - ce na - ce no - va luz. Ben - di - to

38

T. 1°

tá o ber - ce de Xe - sús. A - lá na cu - me
Dios, ben - di - ta luz, dor - mi - do es - tá o

T. 2°

tá o ber - ce de Xe - sús. A - lá na cu - me
Dios, ben - di - ta luz, dor - mi - do es - tá o

B.

tá o ber - ce de Xe - sús. A - lá na cu - me
Dios, si, ben - di - ta luz, dor - mi - do es - tá o

p

43

T. 1°

do ce - o a - zul. sús. Ben - di - to Dios, ben - di - ta
ne - no Xe -

T. 2°

do ce - o a - zul. sús. Ben - di - to Dios, ben - di - ta
ne - no Xe -

B.

do ce - o a - zul. sús. Ben - di - to Dios, ben - di - ta
ne - no Xe -

rit.

1. 2.

49

T. 1°

luz, dor - mi - do es - tá o ne - no Xe - sús.

T. 2°

luz, dor - mi - do es - tá o ne - no Xe - sús.

B.

luz, dor - mi - do es - tá o ne - no Xe - sús.

pp

rit.

A Belén camiña

Agosto de 1964

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Moderato
p

Tenor 1º

A Be - lén ca - mi - ña a Vir - xen Ma - rí - a,
Can - tá - mos - lle os rei - ses con moi - ta en - to - na - da,

Tenor 2º

A Be - lén ca - mi - ña a Vir - xen Ma - rí - a,
Can - tá - mos - lle os rei - ses con moi - ta en - to - na - da,

Bajo

A Be - lén ca - mi - ña a Vir - xen Ma - rí - a,
Can - tá - mos - lle os rei - ses con moi - ta en - to - na - da,

5

T. 1º

e vai San Xo - sé na súa com - pa - ñí - a. Ho - xe é noi - te
can - tá - mos - lle os rei - ses non nos de - ron na - da. Den - no - lo a - gui -

T. 2º

e vai San Xo - sé na súa com - pa - ñí - a.
can - tá - mos - lle os rei - ses non nos de - ron na - da.

B.

e vai San Xo - sé na súa com - pa - ñí - a.
can - tá - mos - lle os rei - ses non nos de - ron na - da.

10

T. 1º

bo - a, ma - ñán Na - vi - dá, ho - xe ven ó
nal - do, an - que se - a pou - co, un tou - ci - ño en -

T. 2º

Ho - xe é noi - te bo - a e ma - ñán Na - vi - dá, ho - xe
Den - no - lo a - gui - nal - do, an - que se - a pou - co, un tou -

B.

Ho - xe é noi - te bo - a, ma - ñán Na - vi -
Den - no - lo a - gui - nal - do, an - que se - a

14 *dim.* **Tranquilo** *P*

T. 1º
 mun - do quen nos vai sal - var. En - tre
 tei - ro i a mi - tá do ou - tro. Nun cor -

T. 2º
 na - ce quen nos vai sal - var. *dim.*
 ci - ño i a mi - tá do ou - tro.

B.
 dá, ho - xe na - ce quen nos vai sal - var. *dim.*
 pou - co, un tou - ci - ño i a mi - tá do ou - tro.

18

T. 1º
 ce - io e lu - me bo - gan os tres rei - ses po - lo a - re - al, un - ha es -
 te - llo en - tre o boi i a bes - ta, es - pi - di - ño un me - ni - ño es - tá, as la -

T. 2º
p
 Ah!
 Ah!
 ah!
 ah!
 ah!
 ah!

B.
p
 Ah!
 Ah!
 ah!
 ah!
 ah!
 ah!

22 *cresc.*

T. 1º
 tre - la lo - cen - te os guí - a, a Be - lén a o mi - ni - ño a - do - rar. Ou - ro
 bo - res qu'ei - quí fa - ce - mos man - da - ré - mos - llas pra se a - bri - gar. San Xo -

T. 2º
 ah!
 ah!
 ah!
 ah!

B.
 ah!
 ah!
 ah!
 ah!

26

rit.
dim. ***p***

T. 1º
le - va Bal - ta - sar, mi - rra le - va o loi - ro Gas - par, e Mel -
sé e máis Ma - rí - a a - ga rí - ma - no pa - ra o quen tar, coi - ta -

cresc.

T. 2º
Ou - ro le - va Bal - ta - sar, mi - rra le - va o loi - ro Gas - par,
San Xo - sé e Ma - rí - a a - ga - rí - ma no pra o quen - tar,

cresc.

B.
Ou - ro le - va Bal - ta - sar, mi - rra le - va Gas - par,
San Xo - sé e Ma - rí - a a - ga - rí - ma - no xa,

30

rit.

T. 1º
chor seu in - cen - so quei - ma en ho - ma - xe ó Rey ce - les -
di - ño pa - sou - lle o frí - o e dur -

p *dim.*

T. 2º
e Mel - chor in - cen - so quei - ma pra ó Rey ce - les -
coi - ta - di - ño, dur - mi - di - ño

p *dim.*

B.
e Mel - chor in - cen - so quei - ma pra ó Rey ce - les -
coi - ta - di - ño, dur - mi - di - ño

33

rit.

T. 1º
tial. mi - do vol - veu - se que - dar.

dim.

T. 2º
tial. vol - veu - se que - dar.

dim.

B.
tial. vol - veu - se que - dar.

Polos outeiros

Letra: Matilde Llòria

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Junio de 1966

Andantino *mf* **rit.**

Tenor 1°
Ai la la la, ai la la la, ai la la la, ai la la la

Tenor 2°
Ai la la la, ai la la la, ai la la la, ai la la la

Barítono
Ai la la, ai la la,

Bajo
Ai la la la, ai la la la la la, ai la la la

4 *mf*

T.
la la. En - tre ti e nos ten - di - che a
En - tre ti e nos me - dran os

T.
la la la. En - tre ti e nos ten - di - che a
En - tre ti e nos me - dran os

Bar.
ai la la. En - tre nos ten - di - che a
En - tre nos me - dran os

B.
la la. En - tre nos ten - di - che a
En - tre nos me - dran os

8

rit. *dim.*

T. pon - te, e non te can - sas de am - pa - ra - - la.
tri - gos, le - ve - da o pan e mer - xe a au - - ga.

T. pon - te, ah! e non te can - sas de am - pa - ra - la.
tri - gos, le - ve - da o pan e mer - xe a au - ga.

Bar. pon - te, e non te can - sas de am - pa - ra - la.
tri - gos, le - ve - da o pan e mer - xe a au - ga.

B. pon - te, ah! non te can - sas de am - pa - ra - la.
tri - gos, le - ve - da o pan e mer - xe a au - ga.

13

cresc.

T. En - tre ti e nos fro - re - ce o

T. *cresc.* En - tre ti e nos fro - re - ce o lom - bo, fro - re - ce o

Bar. *cresc.* En - tre ti e nos fro - re - ce o lom - bo, fro - re - ce o

B. *cresc.* En - tre ti e nos fro - re - ce o

18

T. lom - bo. En - tre ti e nos fro - re - ce o lom - bo, ca

T. lom - bo, si, fro - re - ce o lom - bo

Bar. lom - bo, si, fro - re - ce o lom - bo

B. lom - bo, si, fro - re - ce o

23

T. cruz que pe - sa e non se a - bran - - da.

T. ca cruz que non se a - bran - - da.

Bar. ca cruz que non se a - bran - da.

B. lom - bo ca cruz que non se a - bran - da.

27 **Tranquilo**

p

T. Pe - que - no e - res, pe - que ni - ño, e xa sa - be - des que has de le -

T. Pe - que - no, pe - que ni - ño, e xa sa - be - des que

Bar. Pe - que - no e - res e xa sa - be - des que has

B. Pe - que - no, pe - que - ni - ño, e xa sa - bes que has

31

cresc.

T. va - la. Pe - que - no e - res, pe - que ni - ño,

T. has de le - va - la. Pe - que - no e - res, pe - que - ni -

Bar. de le - va la. *cresc.* E - res pe - que - ni -

B. de le - va - la. *cresc.* Pe - que - no, pe - que - ni -

35 *p* *rit.*

T. e xa sa - be - des que has de le - va - - la.

T. ño, *p* sa - be - des que has de le - va - la.

Bar. ño *p* que has de le - va - - la.

B. ño *p* ah!

Un poco más

39 *mf* *cresc.*

T. En - tre ti e nos bro - tan sons cer - tos, *cresc.* on - das que

T. *mf* En - tre ti e nos, en - tre nos ba - ten sons cer - tos, *cresc.* on - das que

Bar. *mf* En - tre ti e nos ba - ten sons cer - tos,

B. *mf* En - tre ti e nos

44

T. le - van a es - pran - za po - los ou - tei - ros.

T. le - van a es - pran - za po - los ou - tei - ros.

Bar. *cresc.* on - das que le - van, le - van a es - pran - za ah! ah!

B. *cresc.* on - das que le - van, le - van a es - pran - za po - los ou - tei - ros.

49

T. *p cediendo* Po - los ou - tei - ros ca - da ho - me ven on - da *rall.* tí a quer to -

T. *p cediendo* Po - los ou - tei - ros ah! quer to -

Bar. *p cediendo* ah! ah! ah! quer to -

B. *p cediendo* Po - los ou - tei - ros ah! quer to -

Andantino
mf

54

T. ca - la. En - tre ti e nos ten - di - che a

T. ca - la. En - tre ti e nos ten - di - che a

Bar. ca - la. En - tre nos ten - di - che a

B. ca - la. En - tre nos ten - di - che a

59

rit. *dim.*

T. pon - te e non te can - sas de am - pa - ra - la.

T. pon - te ah! e non te can - sas de am - pa - ra - la.

Bar. pon - te e non te can - sas de am - pa - ra - la.

B. pon - te ah! non te can - sas de am - pa - ra - la.

Non dorme o Neno

Julio de 1966

Letra: Matilde Llòria
 Música: José Fdez. Vide
 Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andantino
 Solo
mf

Tenor 1º
 Non dor-me o ne - no: o seu cor - pi - ño tre - ma na ca - ma.

Tenor 2º
 Ah!

Barítono
 Ah!

Bajo
 Ah!

rit.

7

T. Dur - me fi - lli - ño.

T. Non dor-me o Ne - no: o seu cor -

Bar. Non dor-me o Ne - no:

B. Non dor-me o Ne - no: o seu cor -

Todas *p*

13

cresc.

T. pi - ño tre - ma na ca - ma. Dur - me fi - lli - ño. Fri - en - to

T. pi - ño tre - ma na ca - ma. Dur - me fi - lli - ño.

Bar. o seu cor - pi - ño tre - ma. Dur - me fi - lli - ño. Fri - en - to

B. pi - ño tre - ma, tre - ma. Dur - me fi - lli - ño. Fri - en - to

19

cresc. *f*

T. bai - xa o mon - te - sí - o ár, Ouh, Nu - e - za! Es - cu - re -

T. Fri - en - to bai - xa o mon - te - sí - o ár, Ouh, Nu - e - za! Es - cu - re -

Bar. bai - xa o mon - te - sí - o ár, Ouh, Nu - e - za! Es - cu - re -

B. bai - xa o mon - te - sí - o ár, Ouh, Nu - e - za! Es - cu - re -

25

ci - do; quer vir ó mun - do quen xe - na os bri - los.

ci - do; quer vir ó mun - do quen xe-na os bri -

ci - do; quer vir ó mun - do quen xe-na os bri-

ci - do; quer vir quen xe - na os bri - los.

31

Te - ce a lú - a sa - bas de li - ño,

los. Te - ce a lú - a sa - bas de li - ño,

los. Si, te - ce sa - bas de li -

Te - ce a lú - a sa - bas de li - ño,

36

len - zos pra o Ne - no. Pe - cha os o - lli - ños, so - ña co -

len - zos pra o Ne - no. Pe - cha os o - lli - ños, so - ña co -

ño, len - zos pra o Ne - no. Pe - cha os o - lli - ños, so - ña co -

len - zos pra o Ne - no. Pe - cha os o - lli - ños, so - ña co -

cresc. *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f*

41

llei - tas de a - mor in - fin - do. Te - ce a lú - a

llei - tas de a - mor in - fin - do. Si, te - ce

llei - tas de a - mor in - fin - do. Si, te - ce

llei - tas de a - mor in - fin - do. Te - ce a lú - a

p *p* *p* *p*

Un poco más

46 **rit.** **p**

T. sa - bas de li - ño. So - ña cos ho - mes. No seu pan

T. sa - bas de li - ño. So - ña cos ho - mes. No

Bar. sa - bas de li - ño. So - ña cos ho - mes. No

B. sa - bas de li - ño. So - ña no pan

51 **f**

T. tri - go quer dar - lles te - rra, do - ce a - ga - ri - mo,

T. seu pan tri - go quer dar - lles do - ce a - ga - ri - mo,

Bar. seu pan tri - go quer dar - lles do - ce a - ga - ri - mo,

B. tri - - go quer dar - lles do - ce a - ga - ri - mo,

57

ma - ñan de froi - tos es - tre - le -

ma - ñan de froi - tos es - tre - le -

ah! froi - tos es - tre - le -

ma - ñan de froi - tos es - tre - le -

61

ci - dos. Non dor - me o Ne - no.

ci - dos. Non dor - me o Ne - no.

ci - dos. Non dor - me o

ci - dos. Non dor - me o Ne - no.

65 *cresc.*

T. Pen - sa nos tri - gos, no pan do cor - po,

T. Pen - sa nos tri - gos, no pan do cor - po,

Bar. Ne - no. Pen - sa nos tri - gos, no

B. Pen - sa nos tri - gos, no pan do cor - po,

69 *rit. dim. pp*

T. no Pan do es - pri - to.

T. *dim. pp*
no Pan do es - pri - to.

Bar. *dim. pp*
Pan do es - - pri - to.

B. *dim. pp*
Po pan do es - pri - to.

Libera me, Domine

*A la memoria de mi Santa Sariña
Agosto de 1971*

José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento
mp

Tenor 1°

Tenor 2°

Barítono

Bajo

Órgano

Li - be - ra me, li - be - ra me, Do - mi -

Li - be - ra me, li - be - ra me, Do - mi -

Li - be - ra me, li - be - ra me, Do - mi -

Li - be - ra me, li - be - ra me, Do - mi -

5

T. 1º
ne,

T. 2º
ne,

Bar.
ne,

B.
ne,

Org.
p

ne, ne, ne, li - be - ra me, li - be - ra me, ne, ne, ne, li - be - ra me,

9

T. 1º
p cresc.
li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae -

T. 2º
cresc.
Do - mi - ne, li - be - ra me de mor - te ae -

Bar.
cresc.
Do - mi - ne, li - be - ra me de mor - te ae -

B.
p cresc.
li - be - ra me de mor - te ae -

Org.
cresc.

li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - Do - mi - ne, li - be - ra me de mor - te ae - Do - mi - ne, li - be - ra me de mor - te ae - li - be - ra me de mor - te ae -

13

dim.

T. 1°
8 ter - na, de mor-te ae - ter - - na,

T. 2°
8 ter - na, de mor-te ae - ter - - na,

Bar.
8 ter - na, de mor-te ae - ter - - na,

B.
8 ter - na, de mor-te ae - ter - - na,

Org.
dim. *p*

17

cresc.

T. 1°
8 in di - e il - la tre men - da, in

T. 2°
8 in di - e il - la tre men - da, in

Bar.
8 in di - e il - la tre - men - da, in

B.
8 in di - e il - la tre - men - da, in

Org.
cresc.

21

T. 1º
di - e il - la tre - men - da, in di - e il - la tre -

T. 2º
di - e il - la tre - men - da, in di - e il - la tre -

Bar.
di - e il - la tre - men - da, in di - e il - la tre -

B.
di - e il - la tre - men - da, in di - e il - la tre -

Org.
f

25

T. 1º
men - - da

T. 2º
men - - da

Bar.
men - - da

B.
men - - da

Org.
p

29 **Un poco más**

T. 1°

T. 2°

Bar.

B.

Org.

mf

Quan - do coe - li mo - ven - di sunt et

mf

Quan - do coe - li mo - ven - di sunt et

33 *mf cresc.*

T. 1°

T. 2°

Bar.

B.

Org.

mf

Quan - do coe - li mo - ven - di sunt et

cresc.

te - rra, mo - ven - di sunt et

cresc.

te - rra, quan - do coe - li mo - ven - di sunt et

cresc.

te - rra, quan - do coe - li et

37

T. 1°
te - rra, quan - do coe - li mo - ven - di

T. 2°
te - rra, quan - do coe - li mo - ven - di

Bar.
te - rra, quan - do coe - li

B.
te - rra, quan - do coe - li mo - ven - di

Org.
ff

41

T. 1°
sunt, mo - ven - di sunt et te -

T. 2°
sunt, mo - ven - di sunt et te -

Bar.
mo - ven-di sunt, mo - ven-di sunt et te -

B.
sunt, mo - ven - di sunt et te -

Org.
ff

45 **Tranquilo** *f*

T. 1°
rra sae - cu - lum per

T. 2°
rra sae - cu - lum per

Bar.
rra Dum ve - ne - ris iu - di - ca - re sae - cu - lum per

B.
rra Dum ve - ne - ris iu - di - ca - re sae - cu - lum per

Org.

49

T. 1°
ig - nem, dum ve - ne - ris iu - di - ca - re sae - cu - lum per

T. 2°
ig - nem, dum ve - ne - ris iu - di - ca - re sae - cu - lum per

Bar.
ig - nem, dum ve - ne - ris iu - di - ca - re sae - cu - lum per

B.
ig - nem, dum ve - ne - ris iu - di - ca - re sae - cu - lum per

Org.

53 **rit.** **A tempo**

T. 1º
ig - nem, per ig - - nem.

T. 2º
ig - nem, per ig - - nem.

Bar.
ig - nem, per ig - - nem.

B.
ig - nem, per ig - - nem.

Org.
p

57 **ff**

T. 1º
Tre-mens fac - tus sum

T. 2º
Tre - mens fac - tus

Bar.
Tre - mens fac - tus

B.
Tre - mens fac - tus

Org.
ff

61

T. 1º
e - go, et ti - me - o, dum dis - cu - ssi - o

T. 2º
sum e - go, et ti - me - o, dum dis - cu - ssi - o

Bar.
sum e - go, et ti - me - o, dum dis - cu - ssi - o

B.
sum e - go, et ti - me - o, dum dis - cu - ssi - o

Org.

65

T. 1º
ve - ne - rit, at - que ven - tu - ra i - -

T. 2º
ve - ne - rit, at - que ven - tu - ra i - -

Bar.
ve - ne - rit, at - que ven - tu - ra i - ra, ven - tu - ra i -

B.
ve - ne - rit, i - -

Org.

77 *ff*

T. 1°
quan - do coe - li mo - ven - di sunt,

T. 2°
quan - do coe - li mo - ven - di sunt,

Bar.
quan - do coe - li mo - ven - di sunt,

B.
quan - do coe - li mo - ven - di sunt,

Org.

81 *rall.*

T. 1°
mo - ven - di sunt et te - rra.

T. 2°
mo - ven - di sunt et te - rra.

Bar.
mo - ven - di sunt et te - rra.

B.
mo - ven - di sunt et te - rra.

Org.

85 **Lento**

T. 1°

T. 2°

Bar.

B.

Org.

pp

89 **p**

T. 1°

T. 2°

Bar.

B.

Org.

Di - es

93

T. 1°
8 il - la, di - es i - rae, ca - la - mi - ta - tis et mi - se - ri - ae,

T. 2°
8

Bar.

B.

Org.
p

97

T. 1°
cresc. di - es *mag - na et a - ma - ra* *dim.* val - - de, *p* di - es

T. 2°
8

Bar.

B.

Org.
cresc. *dim.*

101

T. 1º
il - la, di - es i - rae, ca - la - mi ta - tis et mi - se - ri - ae,

T. 2º
p
Di - es il - la, di - es i - rae, et mi - se - ri - ae,

Bar.
p
Di - es il - la, di - es i - rae, et mi - se - ri - ae,

B.
p
Di - es il - la, di - es i - rae, et mi - se - ri - ae,

Org.
p

105

T. 1º
cresc. di - es mag - na et a - ma - ra *dim.* val - - de

T. 2º
cresc. di - es mag - na *dim.* et a - ma - ra val - de

Bar.
cresc. di - es mag - na *dim.* et a - ma - ra val - de *f* Dum

B.
cresc. di - es mag - na et a - ma - ra *dim.* val - - de *f* Dum

Org.
cresc. *dim.*

109

T. 1°

T. 2°

Bar.

B.

Org.

f

f

p

f

sae - cu - lum per ig - nem, dum

sae - cu - lum per ig - nem, dum

ve - ne - ris iu - di - ca - re sae - cu - lum per ig - nem, dum

ve - ne - ris iu - di - ca - re sae - cu - lum per ig - nem, dum

113

T. 1°

T. 2°

Bar.

B.

Org.

ve - ne - ris iu - di - ca - re sae - cu - lum per ig - nem, per

ve - ne - ris iu - di - ca - re sae - cu - lum per ig - nem, per

ve - ne - ris iu - di - ca - re sae - cu - lum per ig - nem,

ve - ne - ris iu - di - ca - re sae - cu - lum per ig - nem, per

117 **rit.** **Lento**

T. 1°
8
ig - - nem.

T. 2°
8
ig - - nem.

Bar.
per ig - - nem.

B.
ig - - nem.

Org.

121 **p**

T. 1°
8
Re - - qui - em ae - ter - nam

T. 2°
8
Re - - qui - em ae - ter - nam

Bar.
Re - qui - em ae - ter - nam

B.
Re - qui - em ae - ter - nam

Org.

125

T. 1º do - na e - is, Do - mi - ne: et lux per -

T. 2º do - na e - is, Do - mi - ne: et lux per -

Bar. do - na e - is, Do - mi - ne: et lux per -

B. do - na e - is, Do - mi - ne: et lux per -

Org. *p* *cresc.*

129

T. 1º pe - tu - a, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

T. 2º pe - tu - a, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at

Bar. pe - tu - a, et lux per - pe - tu - a

B. pe - tu - a, et lux per - pe - tu - a

Org. *cresc.*

133 *dim.* *rit.*

T. 1º e - - - - - is.

T. 2º e - - - - - is.

Bar. lu - ce - at e - - is.

B. lu - ce - at e - - is.

Org. *dim.*

137 *p cresc.*

T. 1º Li -

T. 2º *p* Li - be - ra me, *cresc.* Do - mi - ne,

Bar. *p* Li - be - ra me, *cresc.* Do - mi - ne,

B.

Org. *p* *cresc.*

141

T. 1º
be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - na, de mor - te ae -

T. 2º
li - be - ra me de mor - te ae - ter - na, de mor - te ae -

Bar.
li - be - ra me de mor - te ae - ter - na, de mor - te ae -

B.
p cresc.
Li - be - ra me de mor - te ae - ter - na, de mor - te ae -

Org.
dim.

145

T. 1º
ter - - na, in di - e il - la tre - men - da, in

T. 2º
ter - - na, in di - e il - la tre - men - da, in

Bar.
ter - - na, in di - e il - la tre - men - da, in

B.
ter - - na, in di - e il - la tre - men - da, in

Org.
cresc.

149

f

T. 1°
di - e il - la tre - men - da, in di - e il - la tre -

T. 2°
di - e il - la tre - men - da, in di - e il - la tre -

Bar.
di - e il - la tre - men - da, in di - e il - la tre -

B.
di - e il - la tre - men - da, in di - e il - la tre -

Org.

153

Un poco más

T. 1°
men - - da

T. 2°
men - - da

Bar.
men - - da
mf
Quan - do coe - li mo - ven - di sunt et

B.
men - - da
mf
Quan - do coe - li mo - ven - di sunt et

Org.

157

mf cresc.

T. 1°

Quan - do coe - li mo - ven - di sunt et

mf

T. 2°

Quan - do coe - li mo - ven - di sunt et te - rra, mo - ven - di sunt et

cresc.

Bar.

te - - rra, quan-do coe - li mo - ven - di sunt et

cresc.

B.

te - - rra, quan - do coe - li et

Org.

161

ff

T. 1°

te - rra, quan - do coe - li

ff

T. 2°

te - rra, quan - do coe - li

ff

Bar.

te - rra, quan - do coe - li

ff

B.

te - rra, quan - do coe - li

Org.

ff

164

T. 1°
mo - ven - di sunt, mo - ven - di

T. 2°
mo - ven - di sunt, mo - ven - di

Bar.
mo - ven - di sunt,

B.
mo - ven - di sunt, mo - ven - di

Org.

167

rall.

T. 1°
sunt et te - rra.

T. 2°
sunt et te - rra.

Bar.
mo - ven - di sunt et te - rra.

B.
sunt et te - rra.

Org.

170

T. 1º
8
Ky - ri - e e - le - i - son,
Chris - te e - le - i - son,
Ky - ri - e e -

T. 2º
8
Ky - ri - e e - le - i - son,
Chris - te e - le - i - son,
Ky - ri - e

Bar.
Ky - ri - e e - le - i - son,
Chris - te e - le - i - son,

B.
Ky - ri - e e - le - i - son,
Chris - te e - le - i - son,
Ky - ri - e

Org.

172

T. 1º
8
- - - - - lei - son. rit.

T. 2º
8
e - - - - lei - - - son.

Bar.
Ky - ri - e e - lei - son.

B.
e - - - - lei - - - son.

Org.

Villancico

Septiembre de 1974

Letra: Ben-Cho-Shey
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Pastoril

Musical score for the first system of 'Villancico'. It features four vocal parts: Tiple 1ª, Tiple 2ª, Tenor, and Bajo. The music is in 6/8 time with a key signature of two flats. The tempo is marked 'Pastoril' and the dynamics are 'f' (forte). The lyrics consist of 'La' and 'la' syllables.

Tiple 1ª: La la la la la la la, la, la la la la la la

Tiple 2ª: La la la la la, la

Tenor: La la la la, la

Bajo: La la, la

Musical score for the second system of 'Villancico'. It features four vocal parts: Tiple 1ª, Tiple 2ª, Tenor, and Bajo. The music continues in 6/8 time with a key signature of two flats. The lyrics consist of 'la' and 'la' syllables.

Tp. 1ª: la, la la la la la la la la la la la la la

Tp. 2ª: la, la la la la la la la la la

T.: la la la la la la la la la la

B.: la, la la la la la la la

8 *mf*

la. To - dos lle le - van ó Ne - no, eu non te - ño que le -

la. To - dos lle le - van, eu non te - ño que le -

la. To - dos lle le - van, eu non te - - ño

la. To - dos lle le - van, eu non te - ño

12

var. Es-tou or - fo de a - ga - ri - mo, dan - me ga - nas de cho -
So - men - tes má - goas e an - gu - rias, tris - tu - ras e so - e -

var. Es-tou or - fo de a - ga - ri - mo, dan - me ga - nas de cho -
So - men - tes má - goas e an - gu - rias, tris - tu - ras, so - e -

que le - var. Es-tou or - fo, dan - me ga - nas de cho -
So-men-tes má - goas, tris - tu - ras, so - e -

que le - var. Es-tou or - fo, dan - me ga - nas de cho -
So-men-tes má - goas, tris - tu - ras, so - e -

16

rar. dá. To - dos lle le - van ó Ne - no, eu non te - ño que le -

rar. dá. To - dos lle le - van, eu non te - ño

rar. dá. To - dos lle le - van, eu que

rar. dá. To - dos lle le - van, eu qu'ei le -

20

rit.

var. Es - tou or - fo de a - ga - ri - mo, dan-me ga - nas de cho -
So - men - tes má - goas e an - gu - rias, tris - tu - ras e so - e -

que le - var. Es - tou or - fo de a - ga - ri - mo, dan-me ga - nas de cho -
So - men - tes as an - gu - rias, tris - tu - ras e so - e -

ei le - var. Es - tou or - fo de a - ga - ri - mo, dan-me ga - nas de cho -
So - men - tes as an - gu - rias, tris - tu - ras e so - e -

var. Es - tou or - fo de a - ga - ri - mo, vou cho -
So - men - tes as an - gu - rias, so - e -

24 Allegretto

rar. dá. Le - va - rei - lle as mi - ñas coi - tas, le - va -
Se - ñor, xa que eu no - no te - ño, dai - me

rar. dá. Le - va - rei - lle as mi - ñas coi - tas, le - va -
Se - ñor, xa que eu no - no te - ño, dai - me

rar. dá. La la la la la la la la la,
dá. La la la la,

28

rei - lle os meus a - fás, le - va - rei - lle as mi - ñas bá - goas, non
Vós por ca - ri - dá, un - ha mi - ga de a - ga - ri - mo, un

rei - lle os meus a - fás, le - va - rei - lle bá - goas, non
Vós por ca - ri - dá, mi - ga de a - ga - ri - mo, un

la la la la. Eu - non te - ño
Mi - ga de a -

la la. Eu - non te - ño
Mi - ga de a -

32

te - ño más que le - var. Le - va - rei - lle as mi - ñas
 pou - co de a - mor e paz. Se - ñor, xa que eu no - no

te - ño que le - var. Le - va - rei - lle as mi - ñas
 pou - co a - mor e paz. Se - ñor, xa que eu no - no

que mor le - var. Le - va - rei - lle as
 e paz. Xa que no - no

que mor le - var. Le - va -
 e paz. Dai - me

35

coi - tas, le - va - rei - lle os meus a - fás, le - va -
 te - ño, dai - me Vós por ca - ri - dá, un - ha

coi - tas, le - va - rei - lle os meus a - fás,
 te - ño, dai - me Vós por ca - ri - dá,

coi - tas, le - va - rei - lle a - fás,
 te - ño, dai - me ca - ri - dá,

rei - lle os meus a - fás,
 Vós por ca - ri - dá,

38 **rit.**

rei - lle as mi - ñas bá - goas, non te - ño más que le -
 mi - ga de a - ga - ri - mo, un pou - co de a - mor e

le - va - rei - lle bá - goas, non te - ño más que le -
 mi - ga de a - ga - ri - mo, un pou - co de a - mor e

le - va - rei - lle bá - goas, non te - ño más que le -
 mi - ga de a - ga - ri - mo, un pou - co de a - mor e

so - io bá - goas te - ño que le -
 a - ga - ri - mo, de a - mor e

41 **D.C. rall.**

var, Un pou - co de a - mor e paz.
 paz.

var, Un pou - co de a - mor e paz.
 paz.

var, Un pou - co de a - mor e paz.
 paz.

var, Un pou - co de a - mor e paz.
 paz.

Panis angelicus

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

p

Tenor 1°

Pa - nis an - ge - li-cus fit pa - nis ho - mi-num;
 Te tri - na De - i - tas u - na - que pos - ci - mus:

Tenor 2°

Pa - nis an - ge - li-cus fit pa - nis ho - mi-num;
 Te tri - na De - i - tas u - na - que pos - ci - mus:

Bajo

Pa - nis an - ge - li-cus fit pa - nis ho - mi-num;
 Te tri - na De - i - tas u - na - que pos - ci - mus:

Órgano

p

5

T. 1°

Dat pa - nis coe - li-cus *cresc.* fi - gu - ris ter - mi-num;
 Sic nos tu vi - si - ta, si - cut te co - li - mus;

T. 2°

Dat pa - nis coe - li-cus *cresc.* fi - gu - ris ter - mi-num;
 Sic nos tu vi - si - ta, si - cut te co - li - mus;

B.

Dat pa - nis coe - li-cus *cresc.* fi - gu - ris ter - mi-num;
 Sic nos tu vi - si - ta, si - cut te co - li - mus;

Org.

cresc.

9 *mf*

T. 1°
8
O res mi - ra - bi - lis! man - du - cat Do - mi - num
Per tu - as se - mi - tas duc nos quo ten - di - mus,

T. 2°
8
O res mi - ra - bi - lis! man - du - cat Do - mi - num
Per tu - as se - mi - tas duc nos quo ten - di - mus,

B.
mf
O res mi - ra - bi - lis! man - du - cat Do - mi - num
Per tu - as se - mi - tas duc nos quo ten - di - mus,

Org.
mf

13 *f* *dim.* *rit.* *p*

T. 1°
8
Pau - per, ser - vus et hu - mi - lis. A - men.
Ad lu - cem quam in - ha - bi - tas.

T. 2°
8
Pau - per, ser - vus et hu - mi - lis. A - men.
Ad lu - cem quam in - ha - bi - tas.

B.
f *dim.* *p*
Pau - per, ser - vus et hu - mi - lis. A - men.
Ad lu - cem quam in - ha - bi - tas.

Org.
f *dim.* *p*

Salve popular

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Voz

Coro Pueblo

Dios te sal - ve, Rei - na y Ma - dre de mi - se - ri - cor - di - a,

3 C. P. C.
vi - da y dul - zu - ra, es - pe - ran - za nues - tra: Dios te sal - ve. A ti lla - ma - mos

6 P. C. P.
los des - te - rra - dos hi - jos de E - va; a ti sus - pi - ra - mos, gi - mien - do y llo - ran - do

9 C. P. C.
en es - te va - lle de lá - gri - mas. Ea, pues, Se - ño - ra a - bo - ga - da nues - tra,

12 P. C. P.
vuel - ve a no - so - tros e - sos tus o - jos mi - se - ri - cor - dio - sos y, des - pués de es - te des - tie - rro,

15 C. P. C.
mués - tra - nos a Je - sús, fru - to ben - di - to de tu vien - tre. ¡Oh, cle - men - tí - si - ma!

18 P. C. P.
¡oh, pi - a - do - sa! ¡oh, dul - ce Vir - gen Ma - rí - a! Rue - ga por nos,

21 C. P.
San - ta Ma - dre de Dios, pa - ra que se - a - mos dig - nos

23 C. P.
de al - can - zar las pro - me - sas de Je - su - cris - to. A - mén, Je - sús.

Comparsa Los japoneses

I. Pasodoble

Letra: Enrique Cantón Alvarado

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

1915

Violines

Flautas

Guitarras

Panderetas

The first system of the musical score is for the instruments Violines, Flautas, Guitarras, and Panderetas. It is in 2/4 time and B-flat major. The Violines part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Flautas part is marked '8va a 2' and starts with a treble clef. The Guitarras part starts with a treble clef. The Panderetas part starts with a double bar line and a 2/4 time signature. A repeat sign with first and second endings is present in the first two measures of each part.

Vln.

Fl.

Gt.

Pdr.

The second system of the musical score is for the instruments Vln., Fl., Gt., and Pdr. It continues from the first system. The Vln. part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Fl. part starts with a treble clef. The Gt. part starts with a treble clef. The Pdr. part starts with a double bar line and a 2/4 time signature. A measure rest '5' is indicated at the beginning of the Vln. part.

10

Vln.

Fl.

Gt.

Pdr.

1.

15

Vln.

Fl.

Gt.

Pdr.

2.

⊖

20

Vln.

Fl.

Gt.

Pdr.

loco
a 2

25

Vln.

Fl.

Gt.

Pdr.

30

Vln.

Fl.

Gt.

Pdr.

35

1. 2. al S hasta O

(8va) p

Vln.

Fl.

Gt.

Pdr.

41

Vln.

Fl.

Gt.

Pdr.

46

Vln.

Fl.

Gt.

Pdr.

51

Vln.

Fl.

Gt.

Pdr.

ff

a 2

ff

ff

56

Vln.

Fl.

Gt.

Pdr.

61

Vln.

Fl.

Gt.

Pdr.

66

Vln.

Fl.

Gt.

Pdr.

D.C.

II. Mazurka

Tiempo de Mazurka lenta

Violines I

Violines II

Flautas

Guitarras

Voz 1ª

Voz 2ª

pp

p

pp

pp

Pa - sa bri - llan - te la mas - ca - ra - da

la mas - ca - ra - da

7

Vln. *siem - pre gui a - da por el pla - cer. Son es - tos can - tos,*

Vz. *siem - pre gui - a - da por el pla - cer.*

13

Vln. *cresc. ff*

Vln. *cresc. ff*

Fl. *cresc. ff*

Gt. *cresc. cresc. ff ff*

Vz. *son es - tos tra - jes, so - lo ho - me - na - jes a la mu - jer. ff*

Vz. *cresc. ff*

son es - tos tra - jes, so - lo ho - me - na - jes a la mu - jer.

19

Vln. *pp*

Vln. *pp*

Fl. *pp*

Gt. *pp*
pp

Vz. En su her - mo - su - ra nos ins - pi - ra - mos cuan - do pul - sa - mos

Vz. nos ins - pi - ra - mos cuan - do pul - sa - mos

25

Vln. *cresc.*

Vln. *cresc.*

Fl. *cresc.*

Gt. *cresc.*
cresc.

Vz. nues - tro la - úd, que_a - mor es him - no gra - to_y so - no - ro

Vz. nues - tro la - úd, gra - to_y so - no - ro

31

Vln. *f*

Vln. *f*

Fl. *f* 8va

Gt. *f*

Vz. que en - to - na a co - ro la ju - ven - tud. So - mos a - le - gre
Vi - bran nues - tras can -

Vz. que en - to - na a co - ro la ju - ven - tud. So - mos a - le - gre
Vi - bran nues - tras can -

36

Vln. *f*

Vln. *f*

Fl. *f*

Gt. *f*

Vz. tur - ba de tie - rra ex - tra - ña, que lle - ga a es - te su - bli - me
cio - nes al - bo - ro - za - das, sa - len a los bal - co - nes

Vz. tur - ba de tie - rra ex - tra - ña, que lle - ga a es - te su - bli - me
cio - nes al - bo - ro - za - das, sa - len a los bal - co - nes

41

Vln. I

Vln. II

Fl.

Gt.

Vz.

sue - lo de Es - pa - ña, ri - co en ga - las y flo - res, en - can - ta -
nues - tras a - ma - das y es su mi - ra - da ar - dien - te so - lo el ri -

Vz.

sue - lo de Es - pa - ña, ri - co en ga - las y flo - res, en - can - ta -
nues - tras a - ma - das y es su mi - ra - da ar - dien - te so - lo el ri -

D.C. el Pasodoble
y al Vals

46

Vln. I

Vln. II

Fl.

Gt.

Vz.

dor, val don - de bri - llan ra - dian - tes di - chas de a - mor.
que tie - ne el es - plen - den - te sol o - rien - tal.

Vz.

dor, val don - de bri - llan ra - dian - tes di - chas de a - mor.
que tie - ne el es - plen - den - te sol o - rien - tal.

III. Vals

The musical score is for a waltz in 3/4 time, marked *pp* (pianissimo). The key signature has two sharps (F# and C#). The score consists of five systems of staves:

- Violines I:** Treble clef, starting with a *pp* dynamic marking. The melody consists of eighth and quarter notes.
- Violines II:** Treble clef, also starting with a *pp* dynamic marking. The melody is similar to the first violin but with some variations in phrasing.
- Flautas:** Treble clef, starting with a *pp* dynamic marking and a fingering instruction 'a 2'. The melody is similar to the violins.
- Guitarras:** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment of chords and single notes.
- Voz 1ª and Voz 2ª:** Treble clef, both parts are currently silent, indicated by a horizontal line across the staff.

7

Vln.
Vln.
Fl.
Gt.
Vz.
Vz.

13

Vln.
Vln.
Fl.
Gt.
Vz.
Vz.

p
p
p
p
p

a 2

Des - de el im - pe - rio
So - mos un fuer - te

Des - de el im - pe - rio
So - mos un fuer - te

19

Vln.

Vln.

Fl.

Gt.

Vz.

del sol na - cien - te, que flo - re - cien - te y her - mo - so es,
pue - blo gue - rre - ro, vio el mun - do en - te - ro nues - tro va - lor,

Vz.

del sol na - cien - te, que flo - re - cien - te y her - mo - so es,
pue - blo gue - rre - ro, vio el mun - do en - te - ro nues - tro va - lor,

25

Vln.

Vln.

Fl.

Gt.

Vz.

por - que le he chi - zan las es - pa ño - las cru - zó las o - las
mas si en lu - cha glo - ria lo - gra - mos a - quí bus - ca - mos

Vz.

por - que le he chi - zan las es - pa ño - las cru - zó las o - las
mas si en lu - cha glo - ria lo - gra - mos a - quí bus - ca - mos

31

1. 2.

pp

pp

pp

pp

pp

el ja - po - nés. nés. Blan - ca eu - ro - pe - a,
 lau - ros de a - mor. mor.

el ja - po - nés. nés. Blan - ca eu - ro - pe - a,
 lau - ros de a - mor. mor.

37

8va

mi_al - ma de - se - a ver de tus o - jos el bri - llo,
 mi_al - ma de - se - a ver de tus o - jos el bri - llo,

43

rit.

f

f

f

f

f

y_an - te_e - sos o - jos, pues - to de_hi - no - jos, que - da_el pe - li - gro_a - ma -

y_an - te_e - sos o - jos, pues - to de_hi - no - jos, que - da_el pe - li - gro_a - ma -

49

Tempo primo

p

p

p

p

p

8va - - - - -

a 2

ri - llo. Que nues - tra ra - za so - lo_a - me - na - za

ri - llo. Que nues - tra ra - za so - lo_a - me - na - za

55

Vln.

Vln.

Fl.

Gt.

Vz.

Vz.

al que la in - ten - te, o - pri - mir, pues no se, a - ba - te

al que la in - ten - te, o - pri - mir, pues no se, a - ba - te

61

Vln.

Vln.

Fl.

Gt.

Vz.

Vz.

y en el com - ba - te lo - gra ven - cer o mo - rir.

y en el com - ba - te lo - gra ven - cer o mo - rir.

67

Vln. *f*

Vln. *f*

Fl. *f*

Gt. *f*

Vz.

Vz.

72

Vln. *f*

Vln.

Fl. *f*

Gt. *f*

Vz.

Vz.

77

Vln. I
Vln. II
Fl.
Gt.
Vz.
Vz.

82

Fin

Vln. I
Vln. II
Fl.
Gt.
Vz.
Vz.

Da - ma gen - til de_O - cci - den -

Da - ma gen - til de_O - cci - den -

87

Vln. *p*

Vln. *p*

Fl. *p*

Gt.

Vz. *p*
te, de be - lle - za sin i - gual,

Vz. *p*
te, de be - lle - za sin i - gual,

92

Vln.

Vln.

Fl.

Gt.

Vz.
tú vi - ves en nues - tra men - te co - mo la

Vz.
tú vi - ves en nues - tra men - te co - mo la

97

Vln. Vln. Fl. Gt. Vz. Vz.

gei - sha i - de - al. Y hoy que en tu pa - tria nos

gei - sha i - de - al. Y hoy que en tu pa - tria nos

102

Vln. Vln. Fl. Gt. Vz. Vz.

ve - mos, no ol - vi - des que el ja - po - nés,

ve - mos, no ol - vi - des que el ja - po - nés,

107

Vln. *p.*

Vln. *p.*

Fl. *p.*

Gt.

Vz. *p.*

vi - no_a - rro - jar cri - san - te - mos

Vz. *p.*

vi - no_a - rro - jar cri - san - te - mos

112

al hasta Fin

Vln.

Vln.

Fl. *p.*

Gt.

Vz.

por don - de po - nes los pies.

Vz.

por don - de po - nes los pies.

Comparsa de Marineros

Barcarola

Letra: Francisco A. de Nóvoa

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Febrero de 1918

Musical score for the first system of 'Comparsa de Marineros'. The score is in 3/4 time and F# major. It features four staves: Voz (Vocal), Mandolina 1ª, Mandolina 2ª, and Guitarra. The vocal line consists of six whole rests. The mandolin parts play a melody of quarter notes with slurs, starting on a half note. The guitar part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include a forte (f) marking for the mandolins and guitar.

Musical score for the second system of 'Comparsa de Marineros', starting at measure 6. It features four staves: Vz. (Vocal), Mn. (Mandolina 1ª), Mn. (Mandolina 2ª), and Gt. (Guitarra). The vocal line consists of six whole rests. The mandolin parts continue the melody from the first system. The guitar part continues the accompaniment. Dynamics include a forte (f) marking for the guitar.

11

Vz. *p*

Mn. *p*

Mn. *p*

Gt. *p*

Ten - go u - na bar - ca li - ge - ra
 So - lo me fal - ta el con - sue - lo

16

Vz.

Mn.

Mn.

Gt.

so - - brel mar
 ce - - les - - tial,

20

Vz.

Mn.

Mn.

Gt.

y u - na lin - da ma - ri - ne - ra
 de un her - mo - so pe - que - ñue - lo

24

Vz. que an - sio - sa de a - mor me es - pe - ra
con o - jos co - lor de cie - lo

Mn.

Mn.

Gt.

28

Vz. cuan - do re - gre - so al ho - gar.
y son - ri - sa an - ge - li - cal.

Mn.

Mn.

Gt.

32 1.

2.

f

Vz. Bo - gad, bo -

Mn. *f*

Mn. *f*

Gt. *f*

36

Vz. gad, la vi - da es un na -

Mn.

Mn.

Gt.

40

Vz. ví - - o que co - rre so - bre el

Mn.

Mn.

Gt.

44

Vz. 1. mar. Bo mar. 2. al *ff*

Mn.

Mn.

Gt.

Morriña

Letra: Ernesto Padín
 Música: José Fdez. Vide
 Transcripción y revisión: Javier Jurado

*Feita adrede para o Orfeón do M.Y. Centro Gallego
 La Habana, octubre de 1925*

Lento

Tenor 1°
 Tenor 2°
 Barítono
 Bajo

B.C.
 B.C.
 B.C.
 B.C.

6 *dim.* *rall.* *pp* *p*

T. 1°
 T. 2°
 Bar.
 B.

dim. *pp* *p*
dim. *pp* *p*
dim. *pp* *p*
dim. *pp* *p*

Can - do m´a - to - po lon - xe d´a mi - ña
 Can - do pen - so nos bos - ques, nas car - ba -
 Can - do es - tou lon -
 Can - do pen - do

Can - do es - tou lon - xe d´a
 Can - do pen - so nas

11

T. 1º

te - rra,
llei - ras,

sin - to bá - goas nos o - llos de pen - sar ne - la.
nos ri - den - tes pai - sa - xes da no - sa te - rra.

T. 2º

te - rra,
llei - ras,

sin - to bá - goas nos o - llos de pen - sar ne -
nos ri - den - tes pai - sa - xes da no - sa te -

Bar.

xe d'á mi - ña te - rra,
so nas car - ba - llei - ras,

sin - to bá - goas de pen - sar ne -
nos pai - sa - xes da no - sa te -

B.

mi - ña te - rra, sin - to bá - goas de pen - sar ne - la.
car - ba - llei - ras, nos pai - sa - xes da no - sa te - rra.

dim.

16 *p*

T. 1º

Can - do m'á - to - po lon - xe d'á mi - ña te - rra,
Can - do pen - so nos bos - ques, nas car - ba - llei - ras,

T. 2º

la. rra.
la. rra.

Can - do m'á - to - po lon - xe d'á mi - ña te - rra,
Can - do pen - so nos bos - ques, nas car - ba - llei - ras,

Bar.

la. rra.
la. rra.

Can - do, es - tou lon - xe d'á mi - ña te - rra,
Can - do pen - so nas car - ba - llei - ras,

B.

Can - do, es - tou lon - xe d'á mi - ña te - rra,
Can - do pen - so nas car - ba - llei - ras,

p

21

T. 1º

sin - to bá - goas nos o - llos de pen - sar ne - la.
nos ri - den - tes pai - sa - xes da no - sa te - rra,

T. 2º

sin - to bá - goas nos o - llos de pen - sar ne -
nos ri - den - tes pai - sa - xes da no - sa te -

Bar.

sin - to bá - goas de pen - sar ne -
nos pai - sa - xes da no - sa te -

B.

sin - to bá - goas de pen - sar ne - la.
nos pai - sa - xes da no - sa te -

Pe - ro son
non sin - to

Pe - ro son
non sin - to

Pe - ro son
non sin - to

dim. *p* *f*

26 *p*

T. 1º
 bá - goas, pe - ro son bá - goas que me le - van as pe - nas e dan - me
 pe - nas, non sin - to pe - nas, pe - ro có - rren - me as bá - goas po - l'as mei -

T. 2º
 bá - goas, pe - ro son bá - goas, ah!
 pe - nas, non sin - to pe - nas

Bar.
 bá - goas, pe - ro son bá - goas ah!
 pe - nas, non sin - to pe - nas

B.
 bá - goas, pe - ro son bá - goas ah!
 pe - nas, non sin - to pe - nas

31 *dim.* *f*

T. 1º
 cal - ma. Te - rra que - ri - da, te - rra que -
 xe - las.

T. 2º
p *dim.* *f*
 B.C. Te - rra que - ri - da, te - rra que -

Bar.
p *dim.* *f*
 B.C. Te - rra que - ri - da, te - rra que -

B.
p *dim.* *f*
 B.C. Te - rra que - ri - da, te - rra que -

36 *p* *rall.* *dim.* *pp*

T. 1º
 ri - da, e - res ti meu en - can - to, mi - ña - le grí - a.
p *dim.* *pp*

T. 2º
 ri - da ah!
 B.C. *p* *dim.* *pp*

Bar.
 ri - da ah!
 B.C. *p* *dim.* *pp*

B.
 ri - da ah!
 B.C. *p* *dim.* *pp*

Serenata de amor

La Habana, enero de 1927

Letra: José Álvarez Núñez
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento

The musical score is arranged in a vertical system with the following parts from top to bottom:

- Tenor**: Treble clef, 6/8 time signature, three measures of whole rests.
- Tenor 1º**: Treble clef, 6/8 time signature, three measures of whole rests.
- Tenor 2º**: Treble clef, 6/8 time signature, three measures of whole rests.
- Barítono**: Bass clef, 6/8 time signature, three measures of whole rests.
- Bajo**: Bass clef, 6/8 time signature, three measures of whole rests.
- Flauta**: Treble clef, 6/8 time signature, three measures of whole rests.
- Mandolina 1ª**: Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a whole rest in the first measure. In the second measure, it begins a melodic line with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. In the third measure, it continues with eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.
- Mandolina 2ª**: Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a whole rest in the first measure. In the second measure, it plays a half note G4. In the third measure, it plays a half note G4.
- Laúd**: Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a whole rest in the first measure. In the second measure, it plays a half note G4. In the third measure, it plays eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.
- Guitarra**: Treble clef, 6/8 time signature. Plays a rhythmic accompaniment of chords: G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4.

Dynamic markings (*p*) are present in the Mandolina 1ª, Mandolina 2ª, Laúd, and Guitarra parts.

4

T.
T. 1º
T. 2º
Bar.
B.
Fl.
Mn. 1ª
Mn. 2ª
Ld.
Gt.

p cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

8

T. *p*
No - che si-len-te y de en-
Son los e-cos de mi

T. 1°

T. 2°

Bar.

B.

Fl.
dim.

Mn. 1ª
dim. *pp* *gliss.* *ppp*

Mn. 2ª
dim. *pp* *ppp*

Ld.
dim.

Gt.
dim. *pp* *ppp*

12

T. *rall.* *f*

sue-ño en que el ren-di-do tro-va-dor vie-ne a tur-bar tu ce-les-te
can-to no-tas muy a-mar-gas de pa-sión, que i-nun-da-rán de tris-te-za y

T. 1º

T. 2º

Bar.

B.

Fl. *ppp*

Mn. 1ª *f*

Mn. 2ª *f*

Ld. *ppp* *f*

Gt. *f*

16

T.
sue - ño con su can - ción de a - mor.
llan - to mi po - bre co - ra - zón.

T. 1º
No - che si - len - te de en -
Son los e - cos de mi

T. 2º
No - che si - len - te de en -
Son los e - cos de mi

Bar.
No - che si - len - te de en -
Son los e - cos de mi

B.
No - che si - len - te de en -
Son los e - cos de mi

Fl.
f \rightrightarrows *pp* *cresc. molto* *f*

Mn. 1ª
pp *cresc. molto* *f*

Mn. 2ª
pp *cresc. molto* *f*

Ld.
pp *cresc. molto* *f*

Gt.
pp *f*

20

p *rall.*

Vie - ne a tur - bar tu ce - les - te
Que i - nun - da - rán de tris - te za y

T. 1º
sue - ño en que el ren - di - do tro - va - dor ¡ah!
can - to no - tas muy a - mar - gas de pa - sión, ¡ah!

T. 2º
sue - ño en que el ren - di - do tro - va - dor ¡ah!
can - to no - tas muy a - mar - gas de pa - sión, ¡ah!

Bar.
sue - ño en que el ren - di - do tro - va - dor ¡ah!
can - to no - tas muy a - mar - gas de pa - sión, ¡ah!

B.
sue - ño en que el ren - di - do tro - va - dor ¡ah!
can - to no - tas muy a - mar - gas de pa - sión, ¡ah!

Fl.

Mn. 1ª *pp*

Mn. 2ª *pp*

Ld. *pp*

Gt. *pp*

24

p *dolce*

T.
 sue - ño con su can - ción de a - mor. Yo te a - do - ro,
 llan - to mi po - bre co - ra - zón. Lin - da ro - sa,

pp

T. 1º
 vie - ne a tur - bar tu sue - ño de a - mor.
 que i - nun - da - rán mi po - bre co - ra - zón.

pp

T. 2º
 vie - ne a tur - bar tu sue - ño de a - mor.
 que i - nun - da - rán mi po - bre co - ra - zón.

pp

Bar.
 vie - ne a tur - bar tu sue - ño de a - mor.
 que i - nun - da - rán mi po - bre co - ra - zón.

pp

B.
 vie - ne a tur - bar tu sue - ño de a - mor.
 que i - nun - da - rán mi po - bre co - ra - zón.

Fl.
 p *pp*

dolce

Mn. 1ª
 pp *ppp*

Mn. 2ª
 pp *ppp*

Ld.
 pp *ppp*

Gt.
 pp *ppp*

28

T. *cresc.*
mi te - so - ro, y sin ti ya no pue - do vi - vir, sin tus be - sos
ma - ri - po - sa, a - bre tu dul - ce pe - cho al do - lor que te brin - da es

T. 1°

T. 2°

Bar.

B.

Fl. *ppp cresc.*

Mn. 1^a *cresc.*

Mn. 2^a *cresc.*

Ld. *cresc.*

Gt. *cresc.*

32

f

T. ni tu a-mor yo pre-fie-ro mo-rir.
te ju-glar en su can-ción de a-mor.

T. 1° *mf* Yo te a-do-ro,
Lin-da ro-sa,

T. 2° *mf* Yo te a-do-ro,
Lin-da ro-sa,

Bar. *mf* Yo te a-do-ro,
Lin-da ro-sa,

B. *mf* Yo te a-do-ro,
Lin-da ro-sa,

Fl. *f* *mf* *tr*

Mn. 1ª *f* *mf*

Mn. 2ª *f* *mf*

Ld. *f* *mf*

Gt. *f* *mf*

36

p cresc.

T. Sin tus be - sos
Que te brin - da es

T. 1º mi te - so - ro, y sin ti ya no pue - do vi - vir,
ma - ri - po - sa, a - bre tu dul - ce pe - cho al do - lor,

T. 2º mi te - so - ro, y sin ti no pue - do vi - vir,
ma - ri - po - sa, a - bre tu pe - cho al do - lor,

Bar. mi te - so - ro, sin ti no pue - do vi - vir,
ma - ri - po - sa, a - bre tu pe - cho al do - lor,

B. mi te - so - ro, sin ti no pue - do vi - vir,
ma - ri - po - sa, a - bre tu pe - cho al do - lor,

Fl. *tr*

Mn. 1ª *p cresc.*

Mn. 2ª *p cresc.*

Ld. *p cresc.*

Gt. *p cresc.*

40

Menos
p

f *dim.*

T. ni tu a-mor yo pre fie - ro mo - rir. Si es-cu-chas las a - guas de tu sur-ti-
te ju - glar en su can-ción de a-mor. Es mi cruel an - he - lo, mi lo-ca-j-lu-

T. 1° *f* *ppp* *dim.*

sin tu a-mor. De las a - guas el ru - mor
el ju - glar. Es mi an-he - lo, mi i - lu - sión,

T. 2° *f* *ppp* *dim.*

sin tu a-mor. De las a - guas el ru - mor
el ju - glar. Es mi an-he - lo, mi i - lu - sión,

Bar. *f* *ppp* *dim.*

sin tu a-mor. De las a - guas el ru - mor
el ju - glar. Es mi an-he - lo, mi i - lu - sión,

B. *f* *ppp* *dim.*

sin tu a-mor. De las a - guas el ru - mor
el ju - glar. Es mi an-he - lo, mi i - lu - sión,

Fl. *f* *pp* *dim.*

tr

Mn. 1ª *f* *pp* *dim.*

Mn. 2ª *f* *pp*

Ld. *f* *pp* *dim.*

Gt. *f* *pp dim.*

44

1. *morrendo*

rall.

T. *morrendo*

son mis pe - nas an - sias de a - mor.
el sa - ciar

T. 1º *morrendo*

son mis pe - nas an - sias de a - mor.
el sa - ciar

T. 2º *morrendo*

son mis pe - nas an - sias de a - mor.
el sa - ciar

Bar. *morrendo*

son mis pe - nas an - sias de a - mor.
el sa - ciar

B. *morrendo*

son mis pe - nas an - sias de a - mor.
el sa - ciar

Fl. *tr* *morrendo*

Mn. 1ª *morrendo*

Mn. 2ª *dim.* *morrendo*

Ld. *morrendo*

Gt. *morrendo*

47 *2.* *cresc.* *f* *accel.*

T. *8* la - bios mi sed de pa - sión.

T. 1° *8* mi sed de pa - - sión.

T. 2° *8* mi sed de pa - - sión.

Bar. *8* mi sed de pa - - sión.

B. *8* mi sed de pa - - sión.

Fl. *cresc.* *f*

Mn. 1ª *cresc.* *f*

Mn. 2ª *f*

Ld. *cresc.* *f*

Gt. *f*

La tropical

Letra: Martín Pizarro

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

La Habana, febrero de 1927

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Coro, Flauta, Mandolinas 1ª y 2ª, and Guitarra. The second system includes parts for Cr., Fl., Mn., and Gt. The score is written in 6/8 time and features various musical notations such as dynamics (f), articulation (tr), and phrasing slurs.

10

Cr.

Fl.

Mn.

Gt.

f

U - na

tr

15

Cr.

Fl.

Mn.

Gt.

tar - de la en - con - tré
lin - da co - mo un sol

in - ter - na - da en un pal - mar
y al mi - rar - la sor - pren - dí

f

20

Cr. y que - dé pren - da - do al pun - to de su gra - cia sin - gu -
u - na cá - li - da son - ri - sa en sus la - bios de ru -

Fl. *tr*

Mn.

Gt.

25

Cr. 1. lar. bí. E - ra "Ni - ña her - mo - sa", la di - je, "tu be -
2. *p*

Fl. *tr*
p

Mn. *p*

Gt. *p*

29

Cr. lle - za me ce - gó y no ha-brá en el mun - do quien te a -

Fl. *tr.*

Mn.

Gt.

33

Cr. do - re más que yo. *cresc.* A - cep - ta mi ca - ri - ño

Fl. *tr.* *cresc.*

Mn. *cresc.*

Gt. *cresc.*

37

Cr. que no tie - ne ri - val por - que na - ció_al con - ju - ro de tu, en -

Fl.

Mn.

Gt.

rit.

41

Cr. can - to tro - pi - cal". "Ni - ña her - mo - sa",

Fl.

Mn.

Gt.

A tempo

1. *p*

2.

ten.

ten.

ten.

ten.

p

La tropical

Letra: Martín Pizarro

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

U - na tar - de la en - con -
lin - da co - mo un
En si - len - cio me es - cu -
ca he po - di - do a -
Tan ren - di - do me mos -
mor en - con - tra -

16

tré in - ter - na - da en un pal - mar
sol y al mi - rar - la sor - pren - dí
chó a - que - lla ni - ña gen - til
mar no qui - se a na - die que - rer
tré que pre - mió mi fre - ne - sí
rás las de - li - cias de un e - dén

20

y que - dé pren - da - do al pun - to de su
u - na cá - li - da son - ri - sa en sus
y fi - jan - do en mí sus o - jos so - ña -
por - que di - cen que el ca - ri - ño cau - sa
y sus o - jos muy os - cu - ros cual mal -
y a tu la - do siem - pre a - man - te mi e - xis -

24

gra - cia sin - gu - lar. E - ra "Ni - ña her - mo - sa", la
la - bios de ru - bí. "Quie - ro vi - vir di -
do - res di - jo a - sí; "Yo nun - "Ba - jo el cu - ba - no
nues - tro pa - de - cer". "En mi a -
ti - na pu - so en mi.
ten - cia pa - sa - ré".

28

di - je, "tu be - lle - za me ce - gó
cho - sa sin sen - tir pe - nas de a - mor
cie - lo siem - pre be - llo y siem - pre a - zul

31

y no ha - brá en el mun - do quien te a - do - re más que
has - ta que ha - lle un a - man - te cual mi men - te lo so -
vi - vi - re - mos fe - li - ces y mi rei - na se - rás

34

yo. A - cep - ta mi ca - ri - ño
ñó. Yo so - lo a - ma - ré a un hom - bre
tú. Cu - ba - na en - can - ta - do - ra

37

que no tie - ne ri - val por - que na - ció al con -
 que sea bue - no y le - al y me - rez - ca ser
 tu cuer - po es - cul - tu - ral es el ma - yor te -

40

ju - ro de tu en - can - to tro - pi - cal".
 due - ño de mi al - ma tro - pi - cal".
 so - ro de tu tie - rra tro - pi - cal".

A tempo

43

"Ni - ña her - mo - sa",
 "Que - ro vi - vir di -
 "Ba - jo el cu - ba - no

La tropical

Letra: Martín Pizarro
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

The musical score is arranged in a system with seven staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta:** Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a rest, then plays a melodic line starting in the second measure with a forte (*f*) dynamic.
- Clarinete en La:** Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a rest, then plays a melodic line starting in the second measure with a forte (*f*) dynamic.
- Piano:** Grand staff (treble and bass clefs). Starts with a rest, then plays a complex accompaniment starting in the second measure with a forte (*f*) dynamic.
- Violín 1º:** Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a rest, then plays a melodic line starting in the second measure with a forte (*f*) dynamic. A *S^{va}* (Soprano) line is indicated above the staff.
- Violín B:** Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a rest, then plays a melodic line starting in the second measure with a forte (*f*) dynamic. It includes *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) markings.
- Violonchelo:** Bass clef, 6/8 time signature. Starts with a rest, then plays a melodic line starting in the second measure with a forte (*f*) dynamic. It includes *pizz.* and *arco* markings.
- Contrabajo:** Bass clef, 6/8 time signature. Starts with a rest, then plays a melodic line starting in the second measure with a forte (*f*) dynamic.

5

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vln.

Vc.

Cb.

tr.

pizz.

arco

The image shows a page of a musical score for a chamber ensemble. It consists of seven staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The Flute part begins with a measure marked '5' and features a trill (tr.) in the final measure. The Piano part is written in grand staff notation with complex chordal textures. The Violin II and Viola parts include dynamic markings for 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The Cello part provides a steady bass line with some rhythmic variation.

9

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vln.

Vc.

Cb.

tr.

tr.

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. It features seven staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The score is divided into four measures. The Flute part begins with a measure rest, followed by a melodic line with a trill (tr.) in the second measure. The Clarinet part has a melodic line with a trill (tr.) in the fourth measure. The Piano part consists of complex chordal textures in both hands. The Violin I part has a melodic line with a trill (tr.) in the fourth measure. The Violin II part has a melodic line with a trill (tr.) in the fourth measure. The Viola part has a melodic line with a trill (tr.) in the fourth measure. The Cello part has a rhythmic pattern of eighth notes. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The page number '9' is written at the top left of the Flute staff.

17

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vln.

Vc.

Cb.

f

Detailed description: This is a page of a musical score, page 212, for a chamber ensemble. The score is written for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vc.), and Cello/Double Bass (Cb.). The music is in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score is divided into four measures. The Flute part starts with a rest in the first three measures and enters in the fourth measure with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line. The Clarinet part plays a melodic line throughout, with a long slur over the first two measures. The Piano part features a complex texture with arpeggiated chords and moving lines in both hands. The Violin I and II parts play a melodic line with slurs and accents. The Viola part plays a melodic line with slurs. The Cello/Double Bass part plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

21

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vln.

Vc.

Cb.

tr

8va-7

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. It features seven staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vc.), and Cello/Double Bass (Cb.). The score is in 4/4 time and begins at measure 21. The Flute part starts with a melodic line of eighth notes, followed by a trill (tr) on a dotted quarter note. The Clarinet part has a similar melodic line. The Piano part consists of chords and arpeggiated figures, with an 8va-7 marking above a chord in the second measure. The Violin I and II parts have melodic lines with some slurs. The Viola part has a melodic line with some slurs. The Cello/Double Bass part has a bass line with some slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

25

1. 2.

tr

p

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vln.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

p

p

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. It features seven staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vc.), and Cello/Double Bass (Cb.). The score is divided into two systems, labeled '1.' and '2.'. The first system (measures 25-30) includes a first ending bracket. The second system (measures 31-36) includes a trill (tr) over a note in the flute part. The piano part is written in grand staff notation. Dynamics are marked with 'p' (piano) in several places. The key signature changes from two flats to three sharps between the systems.

29

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vln.

Vc.

Cb.

tr

Detailed description: This page of a musical score, numbered 29, features seven staves for different instruments. The top staff is for Flute (Fl.), starting with a trill (tr) and a fermata. The second staff is for Clarinet (Cl.). The third and fourth staves are for Piano (Pno.), with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The fifth and sixth staves are for Violin I (Vln.) and Violin II (Vln.), both playing melodic lines. The seventh staff is for Viola (Vc.) and Cello (Cb.), with the Viola part in the upper register and the Cello part in the lower register. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and includes various musical notations such as slurs, ties, and trills.

37

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vln.

Vc.

Cb.

rit.

2

2

2

2

2

2

2

2

Detailed description: This page of a musical score, numbered 217, features seven staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Clarinet (Cl.), the third for Piano (Pno.), the fourth for Violin I (Vln.), the fifth for Violin II (Vln.), the sixth for Viola (Vc.), and the seventh for Cello/Double Bass (Cb.). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The score begins at measure 37. The Flute and Clarinet parts have melodic lines with slurs and accents. The Piano part has a complex texture with chords and moving lines in both hands. The Violin I and II parts have similar melodic lines. The Viola part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Cello/Double Bass part has a steady, rhythmic accompaniment. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the Flute staff in the fourth measure. The number '2' appears below the Flute, Clarinet, and Viola staves in the fourth measure, likely indicating a second ending or a specific performance instruction.

41

Fl. *ten.* 2 **A tempo** 1. 2.

Cl. *ten.* 2 *p*

Pno. *ten.* 2 *p*

Vln. *ten.* 2 *p*

Vln. *ten.* 2 *p*

Vc. *ten.* 2

Cb. *ten.*

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. It features seven staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The music is in the key of A major (three sharps) and 2/4 time. The score begins at measure 41. The Flute part starts with a second ending bracket and a 'ten.' (tension) marking. The Clarinet part also has a second ending bracket and a 'ten.' marking, with a piano (*p*) dynamic marking. The Piano part is written in grand staff notation, with both hands having a second ending bracket and a 'ten.' marking, and a piano (*p*) dynamic marking. The Violin I and Violin II parts have a second ending bracket and a 'ten.' marking, with a piano (*p*) dynamic marking. The Viola part has a second ending bracket and a 'ten.' marking. The Cello part has a second ending bracket and a 'ten.' marking. The tempo marking 'A tempo' is placed above the Flute staff. The score is divided into two systems by a vertical bar line. The first system contains measures 41-44, and the second system contains measures 45-48. The key signature and time signature are consistent throughout.

Serenata romántica

Letra: José Álvarez Núñez

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

La Habana, 1927?

Andante **rit.**

The score is arranged in a system with ten staves. The vocal parts (Tenor, Tenor 1°, Tenor 2°, Barítono, and Bajo) are at the top, each with a treble clef and a key signature of two flats. They begin with a whole rest, followed by a repeat sign and a whole rest. The instrumental parts (Flauta, Mandolina 1ª, Mandolina 2ª, Laúd, and Guitarra) are below. The Flauta, Mandolina 1ª, and Laúd parts start with a forte (*f*) dynamic and play a melodic line with slurs and trills (*tr*). The Mandolina 2ª part plays a harmonic accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The Guitarra part plays a rhythmic accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The tempo marking 'Andante' is at the beginning, and 'rit.' (ritardando) is at the end of the system.

4

T. *p*
Es -
Can -

T. 1°

T. 2°

Bar.

B.

Fl. *tr*
p

Mn. 1ª *tr*
p *dim.*

Mn. 2ª *p* *dim.*

Ld. *p* *dim.*

Gt. *p* *dim.*

Detailed description: This is a musical score for a chamber ensemble with vocal parts. The score is written in 3/8 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The instruments and voices are arranged in a system of staves. The vocal parts (T., T. 1°, T. 2°, Bar., B.) are mostly silent, with the Tenor (T.) part having a few notes at the end of the piece. The instrumental parts include Flute (Fl.), Mandoлина 1ª (Mn. 1ª), Mandoлина 2ª (Mn. 2ª), Lute (Ld.), and Guitar (Gt.). The Flute part features trills (tr) and is marked *p*. The Mandoлина 1ª part also features trills and is marked *p* and *dim.*. The Mandoлина 2ª part is marked *p* and *dim.*. The Lute part is marked *p* and *dim.*. The Guitar part is marked *p* and *dim.*. The score is numbered 4 at the top left.

8

T.

T. 1°

T. 2°

Bar.

B.

Fl.

Mn. 1ª

Mn. 2ª

Ld.

Gt.

11

cresc.

p

T. 1°

T. 2°

Bar.

B.

Fl.

cresc.

Mn. 1ª

cresc.

Mn. 2ª

cresc.

Ld.

cresc.

Gt.

cresc.

dor,
tar,

que ol - vi - dan - do sus pro-pias pe - nas va por el
lle - van - do el llan - to den-tro del al - ma, sin que a los

14

T.
mun - do can - tan - do_a - mor.
o - jos pue - da_a - so - mar.

T. 1º
f
Es - cu - cha rei - na de la_her - mo -
Can - si - nos va - mos sin paz ni

T. 2º
f
Es - cu - cha rei - na de la_her - mo -
Can - si - nos va - mos sin paz ni

Bar.
f
Es - cu - cha rei - na de la_her - mo -
Can - si - nos va - mos sin paz ni

B.
f
Es - cu - cha rei - na de la_her - mo -
Can - si - nos va - mos sin paz ni

Fl.
p *f*

Mn. 1ª
p *f*

Mn. 2ª
p *f*

Ld.
p *f*

Gt.
p *f*

17

T.
T. 1º
T. 2º
Bar.
B.
Fl.
Mn. 1ª
Mn. 2ª
Ld.
Gt.

su - ra las dul - ces ri - mas del tro - va - dor, que
cal - ma, es - te es mi si - no, can - tar, can - tar, lle -

20

T.
T. 1º
T. 2º
Bar.
B.
Fl.
Mn. 1ª
Mn. 2ª
Ld.
Gt.

ol - vi - dan - do sus a - mar - gu - ras va por el mun - do can - tan - do a -
van - do el llan - to den - tro del al - ma, sin que a los o - jos pue - da a - so -

ol - vi - dan - do sus a - mar - gu - ras va por el mun - do can - tan - do a -
van - do el llan - to den - tro del al - ma, sin que a los o - jos pue - da a - so -

ol - vi - dan - do sus a - mar - gu - ras va por el mun - do can - tan - do a -
van - do el llan - to den - tro del al - ma, sin que a los o - jos pue - da a - so -

ol - vi - dan - do sus a - mar - gu - ras va por el mun - do can - tan - do a -
van - do el llan - to den - tro del al - ma, sin que a los o - jos pue - da a - so -

tr.

23 *p*

T. *p*
 ¿Por qué bro - ta el llan - to de tus lin - dos o - jos? ¿Qué es - pi - nas, qué a -
 ¿No es - cu - chas el can - to de los rui - se - ño - res, no te ha - blan las

T. 1°
 mor.
 mar.

T. 2°
 mor.
 mar.

Bar.
 mor.
 mar.

B.
 mor.
 mar.

Fl.

Mn. 1ª
pp

Mn. 2ª
pp

Ld.
pp

Gt.
pp

26

T.

T. 1°

T. 2°

Bar.

B.

Fl. *pp*

Mn. 1ª

Mn. 2ª

Ld.

Gt.

29 *cresc.* *p*

T. *de - nas que for-jan tus pe - nas y te ha-cen llo - rar. Ven, que mis can -*
na - res, los rí - os, los ma - res, ¿no di - cen de a - mor? ¿No ves que mi

T. 1°

T. 2°

Bar.

B.

Fl. *cresc.*

Mn. 1ª *cresc.*

Mn. 2ª *cresc.*

Ld. *cresc.*

Gt. *cresc.*

32

T.

T. 1°

T. 2°

Bar.

B.

Fl. *pp*

Mn. 1ª *pp*

Mn. 2ª *pp*

Ld. *pp*

Gt. *pp*

35

T. 

mar. Ven, que ha-ré tu le-cho de o-lo-ro-sas flo-res, ba-jo los pri-
zor? ¿Y na-da te cuen-ta la luz de e-sa es-tre-lla, que ra-dian-te y

T. 1° 

T. 2° 

Bar. 

B. 

Fl. 

Mn. 1ª 

Mn. 2ª 

Ld. 

Gt. 

38

rit. *p*

T. mo - res de un cla - ro lu - nar. La voz de la no - che, mis - te - rio - sa -
 be - lla da su res - plan - dor? E - lla sa - be his - to - rias de los tro - va -

T. 1°

T. 2°

Bar.

B.

Fl. *tr*

Mn. 1^a *pp*

Mn. 2^a *pp*

Ld. *pp*

Gt. *pp*

41

T. *men - te, di - rá dul - ce - men - te: "a - mar, siem - pre a - mar".*
do - res que can - tan - do a - mo - res mu - rie - ron de a - mor.

T. 1° *f*
 ¿Por qué bro - ta el
 ¿No es - cu - chas el

T. 2°

Bar.

B.

Fl. *pp* *f*

Mn. 1ª *f* *ff*

Mn. 2ª *f*

Ld. *f*

Gt. *f*

44

T.

T. 1º

T. 2º

Bar.

B.

Fl.

Mn. 1ª

Mn. 2ª

Ld.

Gt.

llan - to de tus lin - dos o - jos? ¿Qué es - pi - nas, qué a -
 can - to de los rui - se - ño - res, no te ha - blan las

f

¿Por qué el llan - to, sí, de tus o - jos
 Se o - ye el can - to de rui - se - ño - res,

f

¿Por qué el llan - to de tus o - jos
 Se o - ye el can - to de rui - se - ño - res,

f

tr

tr

ff

ff

ff

ff

46

T.
8

T. 1º
8

T. 2º
8

Bar.
8

B.
8

Fl.

Mn. 1ª

Mn. 2ª

Ld.

Gt.

bro - jos cau - san tu pe sar? Rom-pe con pre mu - ra las áu-reas ca-
flo - res de_al-go_em-bria-ga dor? Y el ru-mor de bri - sas en-tre los pi-

cau - sa tu pe - sar? Con gran pre - mu - ra
¡ah! qué_em - bria - ga - dor. Y las bri - sas

cau - sa tu pe - sar? Con pre - mu -
¡ah! qué_em - bria - ga - dor. Y las bri - sas

cau - sa tu pe - sar? Con gran pre - mu - ra
¡ah! qué_em - bria - ga - dor. Y las bri - sas

tr

tr

49

T. *p*
Ven, que mis can-
¿No ves que mi

T. 1º
de - nas que for-jan tus pe - nas y te_ha-cen llo - rar.
na - res, los rí - os, los ma - res, ¿no di - cen de_a - mor?

T. 2º
e - sas ca - de - nas que te_ha - cen llo - rar.
en los pi - na - res nos tra - en a - mor.

Bar.
ra las ca - de - nas que te_ha - cen llo - rar.
en los pi - na - res nos tra - en a - mor.

B.
e - sas ca - de - nas que te_ha - cen llo - rar.
en los pi - na - res nos tra - en a - mor.

Fl. *tr.*

Mn. 1ª

Mn. 2ª

Ld.

Gt.

52

T. *pp*
 cio - nes en los co - ra - zo - nes pren - den los an - he - los, las an - sias de a -
 bo - ca es - tá an - sio - sa y lo - ca por be - sar tu bo - ca lle - na de dul -

T. 1° *pp*
 B.C.

T. 2° *pp*
 B.C.

Bar. *pp*
 B.C.

B. *pp*
 B.C.

Fl. *pp*

Mn. 1ª *pp*

Mn. 2ª *pp*

Ld. *pp*

Gt. *pp*

55

T. 
 mar. Ven, que ha-ré tu le-cho de o-lo-ro-sas flo-res, ba-jo los pri-
 zor? ¿Y na-da te cuen-ta la luz de e-sa es-tre-lla, que ra-dian-te y

T. 1º 

T. 2º 

Bar. 

B. 

Fl. 

Mn. 1ª 

Mn. 2ª 

Ld. 

Gt. 

58

rit. **f**

T. mo - res de un cla - ro lu - nar. !Ah!
 be - lla da su res - plan - dor?

T. 1º La voz de la no - che, mis - te - rio - sa -
 E - lla sa - be his - to - rias de los tro - va -

T. 2º En la no - che
 Sa - be his - to - rias

Bar. En la no - che
 Sa - be his - to - rias

B. En la no - che
 Sa - be his - to - rias

Fl. **tr** **ff**

Mn. 1ª **ff**

Mn. 2ª **ff**

Ld. **ff**

Gt. **ff**

61

1.

T. *!Ah!*

T. 1º
 men - te, di - rá dul - ce men - te: "a - mar, siem - pre a - mar".
 do - res que can - tan - do a

T. 2º
 mis - te - rio - sa se_o - ye: "si - em - pre a - mar".
 de tro - va - do - res

Bar.
 mis - te - rio - sa se_o - ye: "si - em - pre a - mar".
 de tro - va - do - res

B.
 mis - te - rio - sa se_o - ye: "si - em - pre a - mar".
 de tro - va - do - res

Fl. *tr*

Mn. 1ª

Mn. 2ª

Ld.

Gt.

64

2.

T. *!Ah!*

T. 1°
mo - res mu - rie - ron de_a - mor.

T. 2°
que mu - rie - ron de_a - mor.

Bar.
que mu - rie - ron de_a - mor.

B.
que mu - rie - ron de_a - mor.

Fl. *tr*

Mn. 1ª

Mn. 2ª

Ld.

Gt.

Serenata romántica

Letra: José Álvarez Núñez
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andante

Tenor solo

Coro

Piano

Pno.

A tempo

Pno.

4

tr

tr

T.

6

8

p

Es -
Can -

dim.

Pno.

T.

8

cu - cha rei - na de las si - re - nas la can - ción
si - no_e - rran - te sin paz ni cal - ma, es - te_es mi

p

Pno.

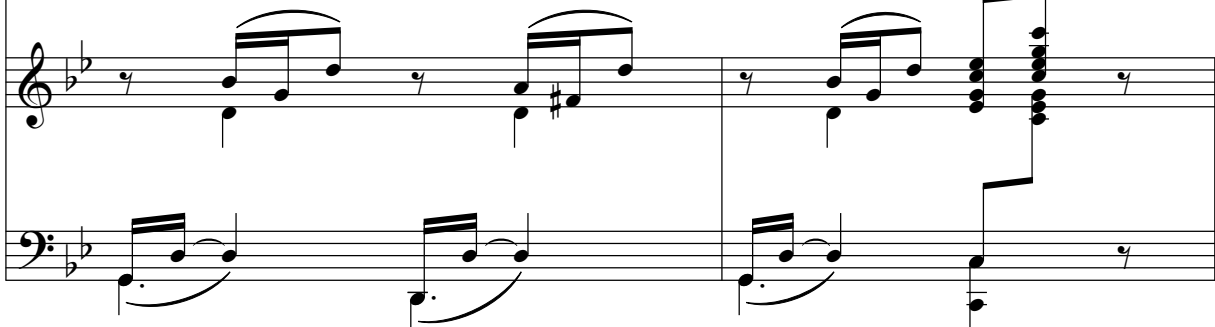
10

T. 

Pno. 

12

T. 

Pno. 

14

T. 

Cr. 

Pno. 

16

Cr.

cu - cha rei - na de la her - mo - su - ra las dul - ces
 si - nos va - mos sin paz ni cal - ma, es - te es mi

Pno.

18

Cr.

ri - mas del tro - va - dor, que
 si - no, can - tar, can - tar, lle -

Pno.

20

Cr.

ol - vi - dan - do sus a - mar - gu - ras va por el
 van - do el llan - to den - tro del al - ma, sin que a los

Pno.

22

T. *p*

¿Por qué bro - ta el
¿No es - cu - chas el

Cr.

mun - do can - tan - do a - mor.
o - jos pue - da a - so - mar.

Pno. *pp*

24

T.

llan - to de tus lin - dos o - jos? ¿Qué es - pi - nas, qué a -
can - to de los rui - se - ño - res, no te ha - blan las

Pno.

26

T.

bro - jos cau - san tu pe - sar? Rom - pe con pre -
flo - res de al - go em - bria - ga - dor? Y el ru - mor de

Pno.

28

T.

Pno.

30

T.

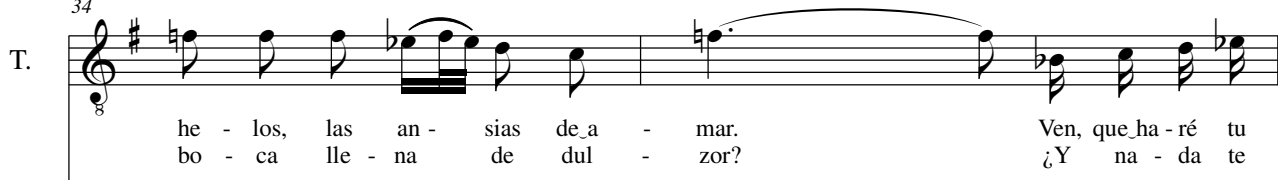
Pno.

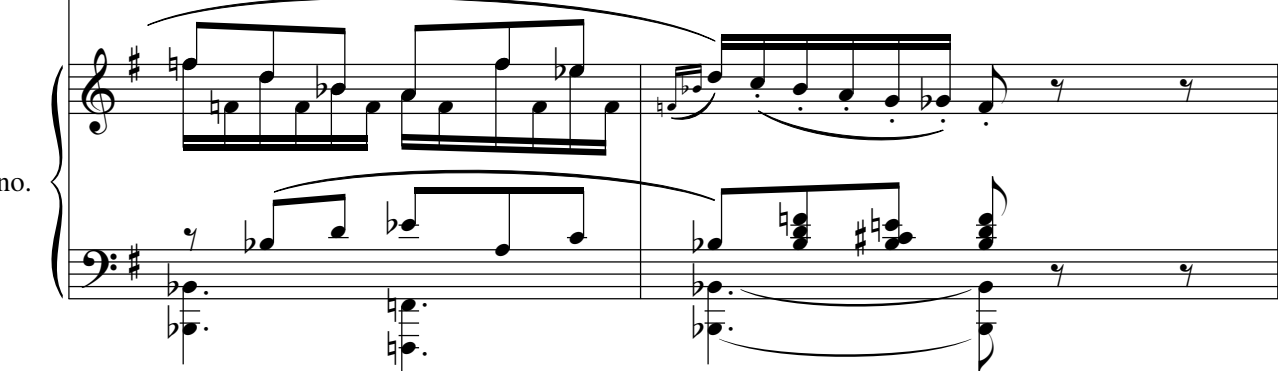
32

T.

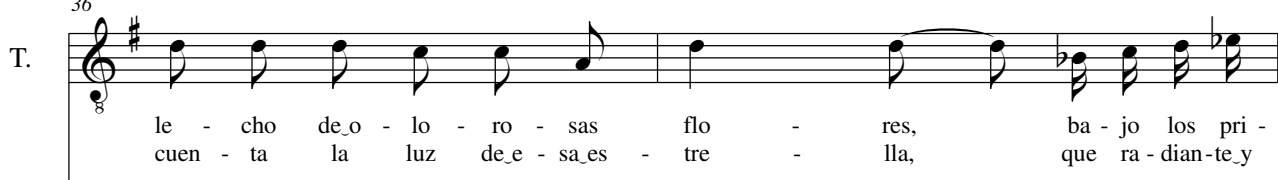
Pno.

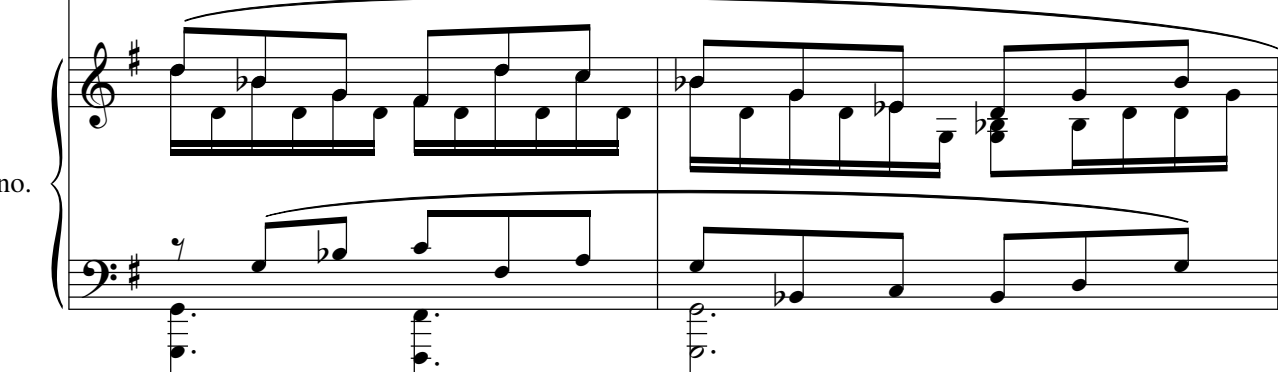
34

T. 


Pno. 

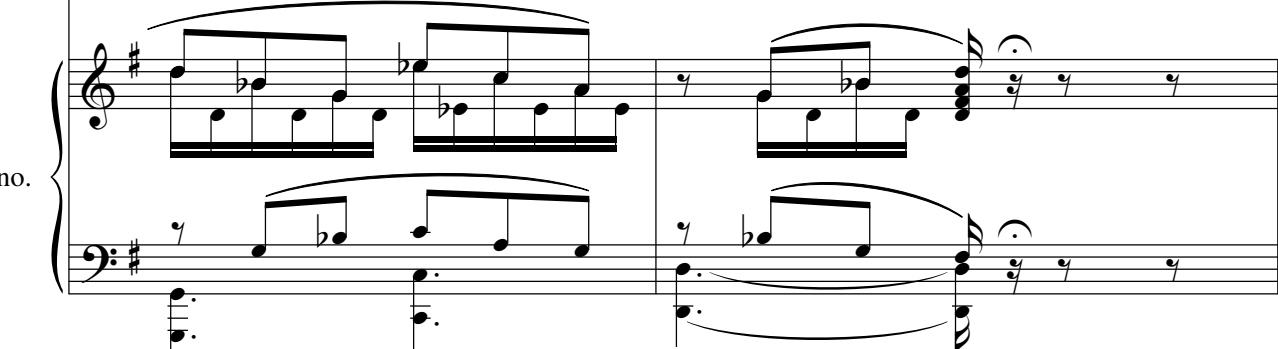
36

T. 

Pno. 

38

T. 

Pno. 

40

T. *8*

no - che, mis - te - rio - sa - men - te, di - rá dul - ce -
to - rias de los tro - va - do - res que can - tan - do_a -

Pno. *pp*

42

T. *8*

men - te: "a - mar, siem - pre_a - mar".
mo - res mu - rie - ron de_a - mor.

Cr. *f*

¿Por qué bro - ta_el
¿No.es - cu - chas el

Pno. *ff*

44

Cr. *8*

llan - to de tus lin - dos o - jos? ¿Qué.es - pi - nas, qué_a -
can - to de los rui - se - ño - res, no te_ha - blan las

Pno.

46

Cr.

bro - jos cau - san tu pe - sar? Rom-pe con pre -
 flo - res de al-go em - bria - ga - dor? Y el ru - mor de

Pno.

48

Cr.

mu - ra las áu - reas ca - de - nas que for - jan tus
 bri - sas en - tre los pi - na - res, los rí - os, los

Pno.

50

T.

p
 Ven, que mis can -
 ¿No ves que mi

Cr.

pe - nas y te ha - cen llo - rar.
 ma - res, ¿no di - cen de a - mor?

Pno.

52

T.

Pno.

54

T.

Pno.

56

T.

Pno.

58 **rit.** **A tempo**

T.

mo - res de_un cla - ro lu - nar.
be - lla da su res - plan - dor?

Cr.

La voz de la
E - lla sa - be his -

Pno.

60

T.

¡Ah!

Cr.

no - che, mis - te - rio - sa - men - te, di - rá dul - ce -
to - rias de los tro - va - do - res que can - tan - do_a -

Pno.

rit.

62 1. **A tempo**

T. *¡Ah!*

Cr. men - te: "a - mar, siem-pre_a - mar".

Pno.

rit.

64 2.

T. *¡Ah!*

Cr. mo - res mu - rie - ron de_a - mor.

Pno.

Serenata romántica

Letra: José Álvarez Núñez
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andante **rit.**

The score consists of five vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are Tenor, Tenor 1°, Tenor 2°, Barítono, and Bajo. The piano part is written for a grand piano. The tempo is marked 'Andante' and 'rit.' (ritardando). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 6/8. The piano part features a melodic line with trills (tr) and a steady accompaniment. The vocal parts are mostly silent, with some rests and a few notes in the Tenor 1° part.

4 *p*

T. Es -
Can -

Pno.

8

T. cu - cha rei - na de las si - re - nas la can - ción tris - te del tro - va -
si - no e - rran - te sin paz ni cal - ma, es - te es mi si - no, can - tar, can -

Pno. *p*

11 *cresc.* *p*

T. dor, que ol - vi - dan - do sus pro-pias pe - nas va por el
tar, lle - van - do el llan - to den-tro del al - ma, sin que a los

Pno.

14

T.
mun - do can - tan - do_a - mor.
o - jos pue - da_a - so - mar.

T. 1º
f
Es - cu - cha rei - na de la_her-mo -
Can - si - nos va - mos sin paz ni

T. 2º
f
Es - cu - cha rei - na de la_her-mo -
Can - si - nos va - mos sin paz ni

Bar.
f
Es - cu - cha rei - na de la_her-mo -
Can - si - nos va - mos sin paz ni

B.
f
Es - cu - cha rei - na de la_her-mo -
Can - si - nos va - mos sin paz ni

Pno.
cresc.

17

T. 1°

su - ra las dul - ces ri - mas del tro - va - dor, que
cal - ma, es - te es mi si - no, can - tar, can - tar, lle -

T. 2°

su - ra las dul - ces ri - mas del tro - va - dor, que
cal - ma, es - te es mi si - no, can - tar, can - tar, lle -

Bar.

su - ra las dul - ces ri - mas del tro - va - dor, que
cal - ma, es - te es mi si - no, can - tar, can - tar, lle -

B.

su - ra las dul - ces ri - mas del tro - va - dor, que
cal - ma, es - te es mi si - no, can - tar, can - tar, lle -

Pno.

20

T. 1°

ol - vi - dan - do sus a-mar - gu - ras va por el mun - do can - tan - do_a -
 van - do_el llan - to den-tro del al - ma, sin que_a los o - jos pue - da_a - so -

T. 2°

ol - vi - dan - do sus a-mar - gu - ras va por el mun - do can - tan - do_a -
 van - do_el llan - to den-tro del al - ma, sin que_a los o - jos pue - da_a - so -

Bar.

ol - vi - dan - do sus a-mar - gu - ras va por el mun - do can - tan - do_a -
 van - do_el llan - to den-tro del al - ma, sin que_a los o - jos pue - da_a - so -

B.

ol - vi - dan - do sus a-mar - gu - ras va por el mun - do can - tan - do_a -
 van - do_el llan - to den-tro del al - ma, sin que_a los o - jos pue - da_a - so -

Pno.

23 *p*

T. *p*
¿Por qué bro-ta el llan - to de tus lin-dos o - jos? ¿Qué es - pi - nas, qué a -
¿No es - cu - chas el can - to de los rui - se - ño - res, no te ha - blan las

T. 1°
mor.
mar.

T. 2°
mor.
mar.

Bar.
mor.
mar.

B.
mor.
mar.

Pno. *pp*

26

T.

bro - jos cau - san tu pe - sar? Rom - pe con pre - mu - ra las áu - reas ca -
 flo - res de al - go em - bria - ga - dor? Y el ru - mor de bri - sas en - tre los pi -

Pno.

29

T.

cresc. de - nas que for - jan tus pe - nas y te ha - cen llo - rar. *p* Ven, que mis can -
 na - res, los rí - os, los ma - res, ¿no di - cen de a - mor? ¿No ves que mi

Pno.

32

T.

cio - nes en los co - ra - zo - nes pren - den los an - he - los, las an - sias de a -
 bo - ca es - tá an - sio - sa y lo - ca por be - sar tu bo - ca lle - na de dul -

Pno.

35

T.

Pno.

38

T. *rit.* *p*

Pno.

41

T.

T. 1º *f*

Pno.

44

T. 1°

llan - to de tus lin - dos o - jos? ¿Qué es - pi - nas, qué a -
 can - to de los rui - se - ño - res, no te ha - blan las

T. 2°

f

¿Por qué el llan - to, sí, de tus o - jos
 Se o - ye el can - to de rui - se - ño - res,

Bar.

f

¿Por qué el llan - to to de tus o - jos
 Se o - ye el can - to de rui - se - ño - res,

B.

f

¿Por qué el llan - to, sí, de tus o - jos
 Se o - ye el can - to de rui - se - ño - res,

Pno.

46

T. 1°

bro - jos cau - san tu pe - sar? Rom - pe con pre - mu - ra las áu - reas ca -
 flo - res de al - go em - bria - ga dor? Y el ru - mor de bri - sas en - tre los pi -

T. 2°

cau - sa tu pe - sar? Con gran pre - mu - ra
 ¡ah! qué em - bria - ga - dor. Y las bri - sas

Bar.

cau - sa tu pe - sar? Con pre - mu -
 ¡ah! qué em - bria - ga - dor. Y las bri - sas

B.

cau - sa tu pe - sar? Con gran pre - mu - ra
 ¡ah! qué em - bria - ga - dor. Y las bri - sas

Pno.

49

T. *p*
Ven, que mis can-
¿No ves que mi

T. 1º
de - nas que for-jan tus pe - nas y te_ha-cen llo - rar.
na - res, los rí - os, los ma - res, ¿no di - cen de_a - mor?

T. 2º
e - sas ca - de - nas que te_ha - cen llo - rar.
en los pi - na - res nos tra - en a - mor.

Bar.
ra las ca - de - nas que te_ha - cen llo - rar.
en los pi - na - res nos tra - en a - mor.

B.
e - sas ca - de - nas que te_ha - cen llo - rar.
en los pi - na - res nos tra - en a - mor.

Pno.

52

T. 

T. 1° 

T. 2° 

Bar. 

B. 

Pno. 

55

T. mar. Ven, que ha-ré tu le - cho de o - lo - ro - sas flo - res, ba - jo los pri -
zor? ¿Y na - da te cuen - ta la luz de e - sa es - tre - lla, que ra - dian - te y

T. 1°

T. 2°

Bar.

B.

Pno.

58

rit. **f**

T. mo - res de_un cla - ro lu - nar. !Ah!
 be - lla da su res - plan - dor?

T. 1° La voz de la no - che, mis-te-rio-sa -
 E - lla sa-be his to - rias de los tro - va -

T. 2° En la no - che
 Sa - be his - to - rias

Bar. En la no - che
 Sa - be his - to - rias

B. En la no - che
 Sa - be his - to - rias

Pno.

61

T. *!Ah!*

T. 1°
men - te, di - rá dul - ce men - te: "a - mar, siem - pre a - mar".
do - res que can - tan - do a

T. 2°
mis - te - rio - sa se_o - ye: "si - em - pre a - mar".
de tro - va - do - res

Bar.
mis - te - rio - sa se_o - ye: "si - em - pre a - mar".
de tro - va - do - res

B.
mis - te - rio - sa se_o - ye: "si - em - pre a - mar".
de tro - va - do - res

Pno.

64 2.

T. !Ah!

T. 1º mo - res mu - rie - ron de_a - mor.

T. 2º que mu - rie - ron de_a - mor.

Bar. que mu - rie - ron de_a - mor.

B. que mu - rie - ron de_a - mor.

Pno.

A ialma triste

Letra: Carmiña Prieto Rouco

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Octubre de 1930

Andante

Tenor 1º *f* *dim.*
B.C.

Tenor 2º *f* *dim.*
B.C.

Barítono *f* *dim.*
B.C.

Bajo *f* *dim.*
B.C.

5 *p*

T. 1º *p*
Can - tan os pa - xa - ri - ños en - tre os al - bres
Pa - s'a bri - sa en - tr'as her - bas le - da vo - an - do,
Bri - la o sol con le - di - cia no a - zul do ce - o,

T. 2º *p*
Can - tan os pa - xa - ri - ños en - tre os al - bres
Pa - s'a bri - sa en - tr'as her - bas le - da vo - an - do,
Bri - la o sol con le - di - cia no a - zul do ce - o,

Bar. *p*
Can - tan os pa - xa - ros en - tre os
Pa - sa a bri - sa le - da vo -
Bri - la o sol no a - zul do

B. *p*
Can - tan os pa - xa - ros en - tre os
Pa - sa a bri - sa le - da vo -
Bri - la o sol no a - zul do

8

T. 1º

con do - zu - ra e con - ten - to ten - ros can -
 na men - tras que mar - mu - xa ri - sas e
 sa - tis - fei - to e tran - qui - lo lo - ce se -

T. 2º

con do - zu - ra e con - ten - to ten - ros can -
 na men - tras que mar - mu - xa ri - sas e
 sa - tis - fei - to e tran - qui - lo lo - ce se -

Bar.

al - bres,
 an - do,
 ce - o,
 con gran con - ten - to ten -
 men - tras mar - mu - xa ri -
 e sa - tis - fei - to lo -

B.

al - - bres con gran con - ten - to ten -
 an - - do, men - tras mar - mu - xa ri -
 ce - - o, e sa - tis - fei - to lo -

11

T. 1º

ta - res.
 can - tos.
 re - o.
cresc.
 Só a ial - ma

T. 2º

ta - res.
 can - tos.
 re - o.
cresc.
 Só a ial - ma

Bar.

ros can - ta - res.
 sas e can - tos.
 ce se - re - o.
cresc.
 Só a ial - ma

B.

ros can - ta - - res.
 sas e can - - tos.
 ce se - re - - o.
cresc.
 Só a ial - ma

14

T. 1°

8 tris - te, só a ial - ma tris - te *f* en vez d'en-toar es -
en vez de do - ces
sin ter nun - ca des -

T. 2°

8 tris - te, só a ial - ma tris - te *f* ah!

Bar.

tris - te, só a ial - ma tris - te *f* ah!

B.

tris - te, só a ial - ma tris - te *f* ah!

18

T. 1°

8 *p dim.* tro - fas cho - ra e s'a - fri - - - xe.
no - tas cho - ra e s'a - fri - - - xe.
can - so cho - ra e s'a - fri - - - xe.

T. 2°

8 *p dim.* B.C.

Bar.

p dim. B.C.

B.

p dim. B.C.

al S

A ialma triste

Letra: Carmiña Prieto Rouco

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andante

Tiple
B.C.
f
dim.

Tenor 1º
B.C.
f
dim.

Tenor 2º
B.C.
f
dim.

Barítono
B.C.
f
dim.

Bajo
B.C.
f
dim.

5

Can - tan os pa - xa - ri - ños en - tre os al - bres
Pa - s'a bri - sa en - tr'as her - bas le - da vo - an - do,
Bri - la o sol con le - di - cia no a - zul do ce - o,

Can - tan os pa - xa - ros en - tre os
Pa - sa a bri - sa le - da vo -
Bri - la o sol no a - zul do

Can - tan os pa - xa - ros en - tre os
Pa - sa a bri - sa le - da vo -
Bri - la o sol no a - zul do

8

Tp. en - tre os al - bres,
le - da vo - an - do,
no al - to ce - o,

T. 1º con do - zu - ra e con - ten - to ten - ros can -
na men - tras que mar - mu - xa ri - sas e
sa - tis - fei - to e tran - qui - lo lo - ce se -

T. 2º con do - zu - ra e con - ten - to ten - ros can -
na men - tras que mar - mu - xa ri - sas e
sa - tis - fei - to e tran - qui - lo lo - ce se -

Bar. al - bres,
an - do,
ce - o,

B. al - - bres con gran con - ten - to ten -
an - - do, men - tras mar - mu - xa ri -
ce - - o, e sa - tis - fei - to lo -

11

Tp. ten - - to seus can - ta - res. *cresc.* Só a ial - ma
mu - - xa do - ces can - tos.
qui - - lo e se - re - o.

T. 1º ta - res. *cresc.* Só a ial - ma
can - tos.
re - o.

T. 2º ta - res. *cresc.* Só a ial - ma
can - tos.
re - o.

Bar. ros can - ta - res. *cresc.* Só a ial - ma
sas e can - tos.
ce se - re - o.

B. ros can - ta - res. *cresc.* Só a ial - ma
sas e can - tos.
ce se - re - o.

14

Tp. tris - te, só a ial - ma tris - te ah! *f*
 T. 1º tris - te, só a ial - ma tris - te *f*
 T. 2º tris - te, só a ial - ma tris - te ah! *f*
 Bar. tris - te, só a ial - ma tris - te ah! *f*
 B. tris - te, só a ial - ma tris - te ah! *f*

18

Tp. *p dim.* *al* S
 T. 1º *p dim.*
 T. 2º *p dim.*
 Bar. *p dim.*
 B. *p dim.*
 B.C.

tro - fas cho - ra e s'a - fri - - - xe.
 no - tas cho - ra e s'a - fri - - - xe.
 can - so cho - ra e s'a - fri - - - xe.

A ialma triste

Letra: Carmiña Prieto Rouco
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andante

The musical score is arranged in five staves, each representing a different vocal part. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score begins with a forte (*f*) dynamic and a fermata over the first measure. The first staff, 'Tiple 1ª y 2ª', has a 'B.C.' (Cantabile) instruction. The second staff, 'Niños y Tiple 3ª', also has a 'B.C.' instruction. The third staff, 'Tenor 1º y 2º', has an '8' below the staff. The fourth staff, 'Barítono', and the fifth staff, 'Bajo', both have 'B.C.' instructions. The score includes dynamic markings of *f* and *dim.* (diminuendo). The music features long melodic lines with fermatas and slurs, indicating a slow, expressive performance style.

5

Tr. *p*

Tr. *p*

T. *p*

Bar. *p*

B. *p*

Can - tan os pa - xa - ri - ños
 Pa - s'a bri - sa en - tr'as her - bas
 Bri - la o sol con le - di - cia

Can - tan os pa - xa - ri - ños
 Pa - s'a bri - sa en - tr'as her - bas
 Bri - la o sol con le - di - cia

Can - tan os pa - xa - ri - ños en - tre os al - bres
 Pa - s'a bri - sa en - tr'as her - bas le - da vo - an - do,
 Bri - la o sol con le - di - cia no a - zul do ce - o,

Can - tan os pa - xa - ros en - tre os
 Pa - sa a bri - sa le - da vo -
 Bri - la o sol no a - zul do

Can - tan os pa - xa - ros en - tre os
 Pa - sa a bri - sa le - da vo -
 Bri - la o sol no a - zul do

8

Tr.

Tr.

T.

Bar.

B.

en - tre os al - bres,
 le - da vo - an - do,
 no al - to ce - o,

en - tre os al - bres,
 le - da vo - an - do,
 no al - to ce - o,

al - bres,
 an - do,
 ce - o,

con do - zu - ra e con -
 na men - tras que mar -
 sa - tis - fei - to e tran -

con do - zu - ra e con - ten - to ten - ros can -
 na men - tras que mar - mu - xa ri - sas e
 sa - tis - fei - to e tran - qui - lo lo - ce se -

con gran con - ten - to ten -
 men - tras mar - mu - xa ri -
 e sa - tis - fei - to lo -

al - bres con gran con - ten - to ten -
 an - do men - tras mar - mu - xa ri -
 ce - o e sa - tis - fei - to lo -

11

cresc.

Tp. ten - - to seus can - ta - res. Só a ial - ma
 mu - - xa do - ces can - tos.
 qui - - lo e se - re - o.

T. ta - res. Só a ial - ma
 can - tos.
 re - o.

Bar. ros can - ta - res. Só a ial - ma
 sas e can - tos.
 ce se - re - o.

B. ros can - ta - - - res. Só a ial - ma
 sas e can - tos.
 ce se - re - - - o.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

14

Tp. tris - te, só a ial - ma tris - te

Tp. tris - te, só a ial - ma tris - te

T. tris - te, só a ial - ma tris - te

Bar. tris - te, só a ial - ma tris - te

B. tris - te, só a ial - ma tris - te

17

f

ah!

f

ah!

f

p dim.

8

(tenor 2º: ah!) en vez d'en - toar es - tro - fas cho - ra e s'a -
 en vez de do - ces no - tas
 sin ter nun - ca des - can - so

f

ah!

f

ah!

19

p dim.

B.C.

p dim.

B.C.

p dim.

8

(tenor 2º: B.C.) fri - - - - - xe.

p dim.

B.C.

p dim.

B.C.

al S

A ialma triste

Letra: Carmiña Prieto Rouco

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Octubre de 1930

Andante

Tiple
B.C.

Tenor
B.C.

Bajo
B.C.

5

Can - tan os pa - xa - ri - ños en -
Pa - s'a bri - sa en - tr'as her - bas le -
Bri - la o sol con le - di - cia no a -

Can - tan os pa - xa - ri - ños en - tre os al - bres
Pa - s'a bri - sa en - tr'as her - bas le - da vo - an - do,
Bri - la o sol con le - di - cia no a - zul do ce - o,

Can - tan os pa - xa - ros en - - tre os
Pa - sa a bri - sa le - da vo -
Bri - la o sol no a - zul do

8

tre os al - bres
da vo - an - do,
zul do ce - o,

con do - zu - ra e con -
na men - tras que mar -
sa - tis - fei - to e tran -

con do - zu - ra e con - ten - to ten - ros can -
na men - tras que mar - mu - xa ri - sas e
sa - tis - fei - to e tran - qui - lo lo - ce se -

al - - bres con gran con - ten - to ten -
an - - do, men - tras mar - mu - xa ri -
ce - - o, e sa - tis - fei - to lo -

11

cresc.

Tp. ten - to ten - ros can - ta - res. Só a ial - ma
 mu - xa ri - sas e can - tos.
 qui - lo lo - ce se - re - o.

T. ta - res. Só a ial - ma
 can - tos.
 re - o.

B. ros can - ta - res. Só a ial - ma
 sas e can - tos.
 ce se - re - o.

14


f

Tp. tris - te, só a ial - ma tris - te ah!
 tris - te, só a ial - ma tris - te
 en vez d'en - toar es -
 en vez de do - ces
 sin ter nun - ca des -

T. tris - te, só a ial - ma tris - te
 en vez d'en - toar es -
 en vez de do - ces
 sin ter nun - ca des -

B. tris - te, só a ial - ma tris - te ah!
 tris - te, só a ial - ma tris - te ah!

18

p dim. *p dim.* *p dim.* al 

Tp. B.C.

T. tro - fas cho - ra e s'a - fri - - - xe.
 no - tas cho - ra e s'a - fri - - - xe.
 can - so cho - ra e s'a - fri - - - xe.

B. B.C.

Alaláas

La Habana, 1930

Arreglo: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento **p**

Tenor 1°

Tenor 2°

Barítono

Bajo

Can - ta ru - la, can - ta ru - la, can - non
A ru - la qu'en - vi - u - dou non

Can - ta ru - la, can - ta ru - la, can - ta ru - la, can - non
A ru - la qu'en - vi - u - dou, a ru - la qu'en - vi - u - dou non

Can - ta ru - la, can - ta ru - la, can - ta, can - ta ru - la,
A ru - la qu'en - vi - u - dou, ru - la, ru - la qu'en - vi - u - dou

Can - ta ru - la, can - ta ru - la, can - non
A ru - la qu'en - vi - u - dou non

5

T. 1°

T. 2°

Bar.

B.

ta ru - la n'a-quel sou - to coi - ta - di - ño do qu'a gar - da po -
vol - ve - rá ser ca - sa - da, nin pou - sar na ra - ma ver - de, nin

ta ru - la n'a-quel sou - to coi - ta - di - ño do qu'a gar - da po -
vol - ve - rá ser ca - sa - da, nin pou - sar na ra - ma ver - de, nin

can - ta n'a - quel sou - to pro - be do qu'a gar - da
no se - rá ca - sa - da, nin ha de be - ber

ta ru - la n'a-quel sou - to coi - ta - di - ño do qu'a gar - da po -
vol - ve - rá ser ca - sa - da, nin pou - sar na ra - ma ver - de, nin

9

T. 1º
lo qu'es-tá na man d'ou - tro, po - lo qu'es-tá na man d'ou - tro. Can -
be - ber na fon - te cra - ra, nin be - ber na fon - te cra - ra, a

T. 2º
lo qu'es-tá na man d'ou - tro, po - lo qu'es-tá na man d'ou - tro. Can -
be - ber na fon - te cra - ra, nin be - ber na fon - te cra - ra, a

Bar.
po - lo que ten ou - tro, po - lo que ten ou - tro.
máis na fon - te cra - ra, máis na fon - te cra - ra,

B.
lo qu'es-tá na man d'ou - tro, po - lo qu'es-tá na man d'ou - tro. Can -
be - ber na fon - te cra - ra, nin be - ber na fon - te cra - ra, a

13

T. 1º
ta ru - la, can - ta ru - la. Ai la la la
ru - la qu'en - vi - u - dou.

T. 2º
ta ru - la, can - ta ru - la. Ai la la la
ru - la qu'en - vi - u - dou.

Bar.
Can - ta, can - ta ru - la.
ru - la qu'en - vi - u - dou.

B.
ta ru - la, can - ta ru - la.
ru - la qu'en - vi - u - dou.

17

T. 1º
la, ai la la la la, ai la la la

T. 2º
la, ai la la la la, ai la la la

Bar. *f*
Ai la la la la, ai la la la la,

B. *f*
Ai la la la la, ai la la la la,

21

T. 1º *rall. dim.*
la, ai la la la. la. la.

T. 2º *dim.*
la, ai la la la. la. la.

Bar. *dim.*
ai la la la la la. la.

B. *dim.*
ai la la la la la. la.

Miña nai!

La Habana, 1930

Arreglo: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento

p

Tenor 1º

Mi - ña nai co-mo é tan pro - be e non ten pan que me dar, a
Mi - ña nai, mi - ña nai ci - ña, co-mo a mi - ña nai nin gun - ha, que

Tenor 2º

p

Mi - ña nai ah!

Barítono

p

Mi - ña nai ah!

Bajo

p

Si, mi - ña nai ah!

5 *mf*

T.

ca - ra én-che - me de bi - cos e des pois rom-pe a cho rar. Mi -
me quen - ta - ba a ca - ri - ña co ca lor - ci - ño d'a sú - a. Mi -

T.

tan pro - be é ah!,
que bo - a é

Bar.

tan pro - be é ah!,
que bo - a é

B.

tan pro - be é ah!,
que bo - a é

9

T. *cresc.*
 ña nai co-mo é tan pro - be e non ten pan que me dar, a
 ña nai, mi - ña nai - ci - ña, co - mo a mi - ña nai nin - gun - ha, que

T. *mf*
 Mi - ña nai é pro - be, non ten que me dar,
 Si, mi - ña nai - ci - ña, co - mo ti nin - gun - ha.

Bar. *mf*
 co - mo é tan pro - be, non ten que dar,
 mi - ña nai - ci - ña, mi - llor nin - gun - ha,

B. *mf*
 co - mo é tan pro - be, non ten que dar,
 mi - ña nai - ci - ña, mi - llor nin - gun - ha,

13

T. *p* *dim.*
 ca - ra én-che-me de bi - cos e des - pois rom - pe a cho - rar.
 me quen - ta - ba a ca - ri - ña co ca - lor - ci - ño da sú - a.

T. *cresc.* *p dim.*
 i én-che-me de bi - cos ah!
 Si, mi - ña nai - ci - ña,

Bar. *cresc.* *p dim.*
 e da - me bi - cos ah!
 mi - ña nai - ci - ña,

B. *cresc.* *p dim.*
 e da - me bi - cos ah!
 mi - ña nai - ci - ña,

Miña nai!

La Habana, 1930

Arreglo: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento

p

Tenor 1°

Mi - ña nai co - mo é tan pro - be e non
Mi - ña nai, mi - ña nai - ci - ña, co - mo a

Tenor 2°

p

Mi - ña nai

Bajo

p

Sí, mi - ña nai

3

T. 1°

ten pan que me dar, a ca - ra én - che - me de
mi - ña nai nin - gun - ha, que me quen - ta - ba a ca -

T. 2°

ah!

tan pro - be
que bo - a

B.

ah!

tan pro - be
que bo - a

6

T. 1°

bi - cos e des - pois rom - pe a cho - rar. Mi -
ri - ña co ca - lor - ci - ño d'a sú - a. Mi -

T. 2°

é
é

ah!,

B.

é
é

ah!,

mf

9

T. 1°

8

ña nai co - mo é tan pro - be e non ten pan que me
 ña nai, mi - ña nai - ci - ña, co - mo a mi - ña nai nin -

T. 2°

8

mf

Mi - ña nai é pro - be, non ten que me
 Si, mi - ña nai - ci - ña, co - mo ti nin -

B.

mf

co - mo é tan pro - be, non ten que
 mi - ña nai - ci - ña, mi - llor nin -

12

T. 1°

8

cresc. *p*

dar, a ca - ra én - che - me de bi - cos e des -
 gun - ha, que me quen - ta - ba ca - ri - ña co ca -

T. 2°

8

cresc.

dar, i én - che - me de bi - cos
 gun - ha. Si, mi - ña nai - ci - ña,

B.

cresc.

dar, e da - me bi - cos
 gun - ha, mi - ña nai - ci - ña,

15

T. 1°

8

dim.

pois rom - pe a cho - rar.
 lor - ci - ño da sú - a.

T. 2°

8

p dim.

ah!

B.

p dim.

ah!

Saudade

La Habana, julio de 1930

Letra: Antonio Noriega Varela

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento
pp

Tenor 1º
Sol a quei - ma i au - g'a mo - lla, i an - d'a pro -

Tenor 2º
Sol a quei - ma i au - g'a mo - lla, i an - d'a pro -

Barítono
Au - - g'a mo - lla, i an -

Bajo
Au - - g'a mo - lla, i an -

6

T. 1º
bi - ña sin guí - a, bus - can - do quen a re - co - lla

T. 2º
bi - ña sin guí - a, B.C.

Bar.
da sin guí - a, B.C.

B.
da sin guí - a, B.C.

12

rall.
dim. *pp*

T. 1°
8

des que mo - rreu Ro - sa - lí - a.

T. 2°
8

dim. *pp*

Bar.
dim. *pp*

B.
dim. *pp*

17 **Un poco más**

T. 1°
8

T. 2°
8

Bar.
p

Pi - sa car - dos, pi - sa a - bro - llos, i a - pe - nas o sol se

B.
p

Pi - sa car - dos, pi - sa a - bro - llos, i a - pe - nas o sol se

23

T. 1º
8
Coas la - gri - mi - ñas nos o - llos

T. 2º
8
ah! ah!

Bar.
pon, ah! ah!

B.
pon, coas lá - gri - mas nos o - llos en - tra

29

T. 1º
8
en - tra no meu co - ra - zón. Co - as la - gri - mi - ñas nos o - llos

T. 2º
8
en - tra no meu co - ra - zón. Coas la - gri - mi - ñas nos o -

Bar.
en - tra no meu co - ra - zón. Coas la - gri - mi - ñas nos o -

B.
no meu co - ra - zón. Coas la - gri - mi - ñas nos o -

35 **rall.**

T. 1°
8 en - tra no meu co - ra - zón.

T. 2°
8 llos en - tra no meu co - ra - zón.

Bar.
llos en - tra no meu co - ra - zón.

B.
llos en - tra no meu co - ra - zón.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 35 to 39. It is marked 'rall.' (rallentando). The score is for four voices: Tenor 1 (T. 1°), Tenor 2 (T. 2°), Baritone (Bar.), and Bass (B.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'en - tra no meu co - ra - zón.' for T. 1°, 'llos en - tra no meu co - ra - zón.' for T. 2°, 'llos en - tra no meu co - ra - zón.' for Bar., and 'llos en - tra no meu co - ra - zón.' for B. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some phrases held across measures.

40 **Animado**

T. 1°
8 **pp** Vén de man-si-ño coa lú - a, Dios **f** sa - be de don-de che - ga. Por - tu - gal di - ce qu' é

T. 2°
8 **pp** Vén co - a lú - a, sa - be Dios de don-de che - ga. **f** Por - tu - gal

Bar.
pp Vén co - a lú - a, sa - be Dios de don-de che - ga. **f** Por - tu - gal

B.
pp Vén co - a lú - a, Dios sa - be de don-de che - ga. **f** Por - tu - gal

Detailed description: This block contains the musical score for measures 40 to 44. It is marked 'Animado' (allegretto). The score is for four voices: Tenor 1 (T. 1°), Tenor 2 (T. 2°), Baritone (Bar.), and Bass (B.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Vén de man-si-ño coa lú - a, Dios sa - be de don-de che - ga. Por - tu - gal di - ce qu' é' for T. 1°, 'Vén co - a lú - a, sa - be Dios de don-de che - ga. Por - tu - gal' for T. 2°, 'Vén co - a lú - a, sa - be Dios de don-de che - ga. Por - tu - gal' for Bar., and 'Vén co - a lú - a, Dios sa - be de don-de che - ga. Por - tu - gal' for B. The music is more rhythmic and includes dynamic markings: 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). There is a triplet of eighth notes in the first measure of T. 1°.

45

T. 1º
sú - a ias bré - te-mas qué ga - le - ga. Por - tu - gal di - ce qué sú - a ias

T. 2º
dí qué sú - a pe - ro é ga - le - ga. Por - tu - gal di - ce qué sú - a

Bar.
dí qué sú - a pe - ro é ga - le - ga. Por - tu - gal di - ce qué sú - a

B.
dí qué sú - a pe - ro é ga - le - ga. Por - tu - gal di - ce qué sú - a

50

T. 1º
bré - te-mas qué ga - le - ga. I a en - mei - ga - do - ra so -

T. 2º
pe - ro é ga - le - ga. I a en - mei - ga - do - ra so -

Bar.
pe - ro é ga - le - ga. I a en - mei - ga - do - ra so -

B.
pe - ro é ga - le - ga. I a en - mei - ga - do - -

55

T. 1°

8 rrí men - tra - la fes - te - xo eu,

T. 2°

8 rrí men - tra - la fes - te - xo eu,

Bar.

rrí men - tra - la fes - te - xo eu,

B.

- ra so - rrí men - tra - la fes - - te - xo

60

T. 1°

f por - que se de - mor - a - í - quí si é cer - to que a - lá na - ceu.

T. 2°

f por - que que - d'ái - quí si a - lá na - ceu.

Bar.

f por - que que - d'ái - quí si a - lá na - ceu.

B.

f eu, por - que que - d'ái - quí si a - lá na - ceu.

65

f *p*

T. 1°
8 Hai nes-tes er-mos lu - ga - res bran-ca er - mi - da, i os pe-ne-dos, i os pi-

T. 2°
8 Hai nes - tes lu - ga - res bran-ca er - mi - da, i os pe-ne-dos, i os pi-

Bar.
f *p*
Hai nes - tes lu - ga - res moi bran - ca er - mi - da, i os pe-ne-dos, i os pi-

B.
f *p*
Hai un - ha bran - ca er - mi - da, i un - hos pi -

70

f

T. 1°
8 na - res que lle cau - ti - van a vi - da. Hai nes - tes er - mos lu -

T. 2°
8 na - res que lle cau - ti - van a vi - da. Hai nes - tes lu -

Bar.
f
na - res que lle cau - ti - van a vi - da. Hai nes - tes

B.
f
na - res que cau - ti - van - lle a vi - da. Hai un - ha

74

T. 1º
ga - res bran-ca er mi - - da, i os pe - ne - dos, i os pi -

T. 2º
ga - res bran-ca er mi - - da, i os pe - ne - dos, i os pi -

Bar.
lu - ga - res moi bran - ca er - mi - da, i os pe - ne - dos, i os pi -

B.
bran - ca er - mi - - da, i os pe - ne - dos, i os pi -

78

rit.

T. 1º
na - res que lle cau - ti - van a vi - - da.

T. 2º
na - res que dan - lle a vi - da.

Bar.
na - res que dan - lle a vi - da.

B.
na - res que dan - lle a vi - da.

82 **Lento**
pp

T. 1º
8 Sol a quei - ma i au - g'a mo - lla,

T. 2º
8 Sol a quei - ma i au - g'a mo - lla,

Bar.
pp
Au - - - g'a mo - lla,

B.
pp
Au - - - g'a mo - lla,

86

T. 1º
8 i an - d'a pro - bi - ña sin guí - a,

T. 2º
8 i an - d'a pro - bi - ña sin guí - a,

Bar.
i an - - da sin guí - a,

B.
i an - - da sin guí - a,

90 *cresc.*

T. 1°
8 bus - can - do quen a re - co - lla

T. 2°
8 *cresc.*
B.C.

Bar.
cresc.
B.C.

B.
cresc.
B.C.

94 *rall. dim.* *pp*

T. 1°
8 des que mo - rreu Ro - sa - lí - a.

T. 2°
8 *dim.* *pp*

Bar.
dim. *pp*

B.
dim. *pp*

Saudade

Letra: Antonio Noriega Varela

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento
pp

Tiple
Sol a quei - ma i au - g'a mo - lla, i an - d'a pro -

Tenor 1º
Sol a quei - ma i au - g'a mo - lla, i an - d'a pro -

Tenor 2º
Sol a quei - ma i au - g'a mo - lla, i an - d'a pro -

Barítono
Au - - g'a mo - lla, i an -

Bajo
Au - - g'a mo - lla, i an -

6 *cresc.*

Tp.
bi - ña sin guí - a, B.C.

T. 1º
bi - ña sin guí - a, bus - can - do quen a re - co - lla

T. 2º
bi - ña sin guí - a, B.C.

Bar.
da sin guí - a, B.C.

B.
da sin guí - a, B.C.

12

rall.
dim. *pp*

Tr. 1^o
8

des que mo - rreu Ro - sa - lí - a.

Tr. 2^o
8

dim. *pp*

Bar.
dim. *pp*

B.
dim. *pp*

17 **Un poco más**

Tr. 1^o
8

Tr. 2^o
8

Bar.
p

Pi - sa car - dos, pi - sa a - bro - llos, i a - pe - nas o sol se

B.
p

Pi - sa car - dos, pi - sa a - bro - llos, i a - pe - nas o sol se

23

Coas la - gri - mi - ñas

Coas la - gri - mi - ñas nos o - llos

ah! ah!

pon, ah! ah!

pon, coas lá - gri - mas nos o - llos en - tra

29

en - tra no meu co - ra - zón. Co - as la - gri - mi - ñas nos o - llos

Coas la - gri - mi - ñas nos o - llos

en - tra no meu co - ra - zón. Co - as la - gri - mi - ñas nos o - llos

en - tra no meu co - ra - zón. Coas la - gri - mi - ñas nos o -

no meu co - ra - zón. Coas la - gri - mi - ñas nos o -

35 **rall.**

en - tra no meu co - ra - zón.

llos en - tra no meu co - ra - zón.

llos en - tra no meu co - ra - zón.

llos en - tra no meu co - ra - zón.

40 **Animado**

pp Vén de man-si-ño coa lú - a, Dios sa - be de don-de che - ga. **f** Por - tu - gal di - ce qu' é

pp Vén co - a lú - a, sa - be Dios de don-de che - ga. **f** Por - tu - gal

pp Vén co - a lú - a, sa - be Dios de don-de che - ga. **f** Por - tu - gal

pp Vén co - a lú - a, Dios sa - be de don-de che - ga. **f** Por - tu - gal

45

Tp. dí qué sú - a pe - ro é ga - le - ga. Por - tu - gal di - ce qué sú - a i as
 Por - tu - gal di - ce qué sú - a i as
 T. 1° sú - a i as bré - te - mas qué ga - le - ga. Por - tu - gal di - ce qué sú - a i as
 T. 2° dí qué sú - a pe - ro é ga - le - ga. Por - tu - gal di - ce qué sú - a
 Bar. dí qué sú - a pe - ro é ga - le - ga. Por - tu - gal di - ce qué sú - a
 B. dí qué sú - a pe - ro é ga - le - ga. Por - tu - gal di - ce qué sú - a

50

Tp. bré - te - mas qué ga - le - ga. I a en - mei - ga - do - ra so -
 pe - ro é ga - le - ga. I a en - mei - ga - do - ra so -
 T. 1° bré - te - mas qué ga - le - ga. I a en - mei - ga - do - ra so -
 T. 2° pe - ro é ga - le - ga. I a en - mei - ga - do - ra so -
 Bar. pe - ro é ga - le - ga. I a en - mei - ga - do - ra so -
 B. pe - ro é ga - le - ga. I a en - mei - ga - do - -

55

rrí men - tra - la fes - te - xo eu,
 rrí men - tra - la fes - te - xo eu,
 rrí men - tra - la fes - te - xo eu,
 rrí men - tra - la fes - te - xo eu,
 - ra so - rrí men - tra - la fes - te - xo eu,

60

por - que que - d'ai - quí si a - lá na - ceu.
 por - que se de - mor - a'í - quí si é cer - to que a - lá na - ceu.
 por - que que - d'ai - quí si a - lá na - ceu.
 por - que que - d'ai - quí si a - lá na - ceu.
 eu, por - que que - d'ai - quí si a - lá na - ceu.

65

f

Tp. Hai nes-tes er-mos lu - ga - res bran-ca er - mi - da,
Hai nes - tes lu - ga - res bran-ca er - mi - da,

T. 1º *f* Hai nes-tes er-mos lu - ga - res bran-ca er - mi - da, *p* i os pe-ne-dos, i os pi-

T. 2º *f* Hai nes - tes lu - ga - res bran-ca er - mi - da, *p* i os pe-ne-dos, i os pi-

Bar. *f* Hai nes - tes lu - ga - res moi bran - ca er - mi - da, *p* i os pe-ne-dos, i os pi-

B. *f* Hai un - ha bran - ca er - mi - da, *p* i un - hos pi -

70

pp

Tp. B.C. *f* Hai nes - tes er - mos lu -
Hai nes - tes lu -

T. 1º na - res que lle cau - ti - van a vi - da. *f* Hai nes - tes er - mos lu -

T. 2º na - res que lle cau - ti - van a vi - da. *f* Hai nes - tes lu -

Bar. na - res que lle cau - ti - van a vi - da. *f* Hai nes - tes

B. na - res que cau - ti - van - lle a vi - da. *f* Hai un - ha

74

ga - res bran-ca er mi - - da, i os pe - ne - dos, i os pi -
 ga - res bran-ca er mi - - da, i os pe - ne - dos, i os pi -
 ga - res bran-ca er mi - - da, i os pe - ne - dos, i os pi -
 lu - ga - res moi bran - ca er - mi - da, i os pe - ne - dos, i os pi -
 bran - ca er - mi - - da, i os pe - ne - dos, i os pi -

78

rit.

na - res que lle cau - ti - van a vi - - da. que dan - lle a vi - da.
 na - res que lle cau - ti - van a vi - - da. que dan - lle a vi - da.
 na - res que dan - lle a vi - da. que dan - lle a vi - da.
 na - res que dan - lle a vi - da. que dan - lle a vi - da.
 na - res que dan - lle a vi - da. que dan - lle a vi - da.

82 **Lento**
pp

Tp. Sol a quei - ma i au - g'a mo - lla,
 T. 1° Sol a quei - ma i au - g'a mo - lla,
 T. 2° Sol a quei - ma i au - g'a mo - lla,
 Bar. Au - - - g'a mo - lla,
 B. Au - - - g'a mo - lla,

86

Tp. i an - d'a pro - bi - ña sin guí - a,
 T. 1° i an - d'a pro - bi - ña sin guí - a,
 T. 2° i an - d'a pro - bi - ña sin guí - a,
 Bar. i an - - da sin guí - a,
 B. i an - - da sin guí - a,

90 *cresc.*

Tr. 1° *cresc.*
bus - can - do quen a re - co - lla

Tr. 2° *cresc.*
B.C.

Bar. *cresc.*
B.C.

B. *cresc.*
B.C.

94 *rall.* *dim.* *pp*

Tr. 1° *dim.*
des que mo - rreu Ro - sa - lí - a.

Tr. 2° *dim.* *pp*

Bar. *dim.* *pp*

B. *dim.* *pp*

Salayos

Marzo de 1932

Arreglo: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto

Solo

Tenor 1°

An-du - ri - ñas que vo - a - des
Mi - ña te - rra, mi - ña te - rra,

ca - r'a te - rra on - de na - cín,
mi - ña te - rra ¡ eu ai - quí,

Tenor 2°

Barítono

Bajo

T. 1°

f xa que que-do no des-te - rro
an-xos do ce - o le - vai - me

p a - cor - dá - de - vos de min,
á te - rra don - de na - cín,

T. 2°

f Xa que que-do no des-te - rro
An-xos do ce - o le - vai - me

p a - cor - dá - de - vos de min,
á te - rra don - de na - cín,

Bar.

f Ah!,

p a - cor - dá - de - vos de min,
á te - rra don - de na - cín,

B.

f Ah!,

p a - cor - dá - de - vos de min,
á te - rra don - de na - cín,

5

T. 1° *f* a - cor - dá - de - vos de min, *p* an - du - ri - ñas que vo - a - des.
 á te - rra don - de na - cín, mi - ña te - rra, mi - ña te - rra.

T. 2° *f* a - cor - dá - de - vos de min, *p* an - du - ri - ñas que vo - a - des.
 á te - rra don - de na - cín, mi - ña te - rra, mi - ña te - rra.

Bar. *f* ah!, *p* an - du - ri - ñas que vo - a - des.
 mi - ña te - rra, mi - ña te - rra.

B. *f* ah!, *p* an - du - ri - ñas que vo - a - des.
 mi - ña te - rra, mi - ña te - rra.

7

T. 1°

T. 2°

Bar. *f* *p* *f* *p*
 Xa que que - do no des - te - rro, an - du - ri - ñas que vo - a - des,
 An - xos do ce - o le - vai - me, á te - rra don - de na - cín,

B. *f* *p* *f* *p*
 Xa que que - do no des - te - rro, an - du - ri - ñas que vo - a - des,
 An - xos do ce - o le - vai - me, á te - rra don - de na - cín,

9

p

T. 1º

A - cor - dá - de - vos de min,
 Que as an - du - ri - ñas vo - a - ron

que mo - rro de so - e - da - des,
 e so - lo que - dei - me ai - quí,

T. 2º

a - cor - dá - de - vos de min,
 que as an - du - ri - ñas vo - a - ron

que mo - rro de so - e - da - des,
 e so - lo que - dei - me ai - quí,

Bar.

que mo - rro, si,
 ah!, si, vo - a - ron,

de so - e - da - des,
 que - dei - me ai - quí,

B.

que mo - rro, si,
 ah!, si, vo - a - ron,

de so - e - da - des,
 que - dei - me ai - quí,

11

f

T. 1º

que mo - rro de so - e - da - des,
 e so - lo que - dei - me ai - quí,

ai la le lo, ai la la la.

T. 2º

que mo - rro de so - e - da - des,
 e so - lo que - dei - me ai - quí,

ai la le lo, ai la la la.

Bar.

de so - e - da - des,
 que - dei - me ai - quí,

ai la le lo, ai la la la.

B.

de so - e - da - des,
 que - dei - me ai - quí,

ai la le lo, ai la la la.

Canto de arrieiro

Ourense, septiembre de 1932

Arreglo: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento **poco accel.**

Tiple

Tenor 1º

Tenor 2º

Barítono

Bajo

p

p

B.C.

O can - tar do a - rri - ei - ro é un can - tar moi bai -

4 rit. **A tempo**

Tp.

T. 1º

T. 2º

Bar.

B.

p

p

p

p

Can - tan - no en Ri - ba - da - via e re -

Can - tan - no en Ri - ba - da - via e re -

xi - ño.

Can - tan - no en Ri - ba - da - via,

Can - tan - no en Ri - ba - da - via e re -

7

Tp. *f*
 E re - so - a no Car - ba -
 E re - so - a en Car - ba -

T. 1° *f*
 so - a no Car - ba lli - ño. E re - so - a no Car - ba -

T. 2° *f*
 so - a no Car - ba lli - ño. No Car - ba -

Bar. *f*
 so - a en Car - ba lli - ño. No Car - ba -

B. *f*
 so - a no Car - ba - lli - ño. No Car - ba -

10

Tp. *pp rit. dim.*
 lli - ño, ai la le lo, ai la la la.
 lli - ño, ai la ai la la la.

T. 1° *pp dim.*
 lli - ño, ai la le lo, ai la la la.
 lli - ño, ai la la la.

T. 2° *pp dim.*
 lli - ño, ai la la la.

Bar. *pp dim.*
 lli - ño, ai la la la.

B. *pp dim.*
 lli - ño, ai la la la.

13 **Andante** *p*

Tp. O can - tar do a - rri - ei - ro é un
 T. 1° B.C. *pp*
 T. 2° B.C. *pp*
 Bar. B.C. *pp*
 B. B.C. *pp*

18

Tp. can - tar moi bai - xi - ño.
 T. 1° *sfz* *p* Can - tan - no en Ri - ba -
 T. 2° *sfz* *p* Can - tan - no en
 Bar. *sfz* *p* Can - tan -
 B. *sfz* *p* Ri -

23

Tp. e re - so - a en Car - ba - lli -
 T. 1º da - via e re - so - a no Car - ba - lli -
 T. 2º Ri - ba - da - via e re - so - a en Car - ba - lli -
 Bar. no en Ri - ba - da - via, so - a en Car - ba - lli -
 B. ba - da - via so - a en Car - ba - lli -

28

Tp. ño, e re -
 T. 1º ño. Can - tan - no en Ri - ba - da - via e re -
 T. 2º ño. Can - tan - no en Ri - ba - da - via
 Bar. ño, en Ri - ba - da - via
 B. ño. Can - tan - no en Ri - ba - da - via,

33

rit.
dim.

so - a no Car - ba - lli - ño, moi bai - xi - ño,

so - a no Car - ba - lli - ño, moi bai - xi - ño,

pp e re - so - a Car - ba - lli - ño, moi bai -

pp e re - so - a Car - ba - lli - ño, moi bai -

pp so - - a no Car - - ba - lli -

38

pp moi que - di - ño. poco accel.

pp moi que - di - ño. *p cresc.* O can - tar do a - rri -

ppp xi - ño. B.C. *p cresc.* É un can -

ppp xi - ño. B.C. *p cresc.* É un can -

ppp ño, oh! *p cresc.* É un

42

rit.
dim.

Tr.
Tp.

T. 1°

T. 2°

Bar.

B.

Ai la la la la.
Ai la
la

ei - ro é un can - tar moi bai - xi - ño.

tar moi bai - xi - ño, ai la

tar moi bai - xi - ño,

can - tar, si, moi bai - xi - ño,

46

poco accel.

la.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

la,

so - a en Car - ba - lli -

so - a en Car - ba - lli -

e re - so - a en Car - ba - lli -

50 **A tempo**

Tp. E re - so - a no Car - ba - lli - ño,
 T. 1° lli - ño, e re - so - a no Car - ba - lli - ño,
 T. 2° ño, so - a no Car - ba - lli - ño,
 Bar. ño, no Car - ba - lli - ño,
 B. ño, so - a no Car - ba - lli - ño

54 **rit.**
p dim. **pp**

Tp. **rit.**
p dim. moi bai - xi - ño, **pp** moi que - di - ño.
 T. 1° **p dim.** moi bai - xi - ño, **pp** moi que - di - ño.
 T. 2° **pp dim.** moi bai - xi - ño. **ppp** B.C.
 Bar. **pp dim.** ño, moi bai - xi - ño. **ppp** B.C.
 B. **pp dim.** ño, moi bai - xi - ño. **ppp**

Tempo primo

poco accel.

58

f

O can - tar do a - rri - ei - ro é un can - tar moi bai -

f

O can - tar do a - rri - ei ³ - ro é un can - tar moi bai -

f

B.C.

f

O can - tar do a - rri - ei ³ - ro é un can - tar moi bai -

f

ño. B.C.

rit.

A tempo

61

p

xi - ño.

p

xi - ño. Can - tan - no en Ri - ba - da - via e re -

p

Can - tan - no en Ri - ba - da - via e re -

p

xi - ño. Can - tan - no en Ri - ba - da - via,

p

Can - tan - no en Ri - ba - da - via e re -

64

so - a no Car - ba lli - ño, e re - so - a no Car - ba -

so - a no Car - ba lli - ño, no Car - ba -

so - a en Car - ba lli - ño, no Car - ba -

so - a no Car - ba - lli - ño, no Car - ba -

67

lli - ño, ai la le lo, ai la la la. lli - ño, ai la le lo, ai la la la. lli - ño, ai la la la. lli - ño, ai la la la. lli - ño, ai la la la.

Comparsa Los cosacos

I Pasodoble

1934

José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Flauta ^{8va}
f

Violín I
Bandurria 1ª
f

Violín II
Bandurria 2ª
f

Guitarra
f

The first system of the musical score is in 2/4 time and D major. It features four staves: Flute (8va), Violin I/Bandurria 1st, Violin II/Bandurria 2nd, and Guitar. The flute plays a melodic line starting on G4. The strings and guitar provide a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The dynamic marking is *f* (forte).

Fl.
5

Vln.
Bd.

Vln.
Bd.

Gt.

The second system continues the piece. The flute part has a measure rest followed by a melodic phrase. The strings and guitar continue their accompaniment. A measure rest is indicated in the violin parts. The dynamic marking is *f* (forte).

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Violins (Vln. Bd.), and Guitar (Gt.). The score is organized into three systems, each containing four staves. The first system covers measures 10 to 14, the second system covers measures 15 to 19, and the third system covers measures 20 to 24. The Flute part features several trills (tr) and slurs. The Violin parts consist of melodic lines with slurs and rests. The Guitar part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The page number 321 is centered at the bottom.

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Guitar (Gt.). The score is organized into three systems, each containing four staves. The first system covers measures 25 to 29, the second system covers measures 30 to 34, and the third system covers measures 35 to 39. The Flute part features trills (tr) and an octave sign (8va) with a dashed line. The Violin parts consist of two staves, with the upper staff playing a melodic line and the lower staff providing harmonic support with sustained notes. The Guitar part is a single staff with a rhythmic accompaniment of chords and single notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Measure numbers 25, 30, and 35 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

40 (8)

Fl.

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

pp

3

45 (2ª vez ff)

Fl.

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

pp

pp

3

tr

50

Fl.

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

3

tr

3

Detailed description: This page contains a musical score for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Guitar (Gt.). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (40, 45, and 50). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system (measures 40-44) features a melodic line in the Flute and Violin parts, with the Violin playing a triplet of eighth notes. The Guitar provides a harmonic accompaniment with chords. The second system (measures 45-49) begins with a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *(2ª vez ff)*. The Flute part has a trill (tr) over a triplet of eighth notes. The Violin part has a triplet of eighth notes. The Guitar continues with a rhythmic accompaniment. The third system (measures 50-54) continues the melodic and harmonic development, with the Flute and Violin parts featuring trills and triplets. The Guitar accompaniment remains consistent.

55

Fl. *tr* 3

Vln. Bd. 3

Vln. Bd.

Gt.

60

Fl. 3

Vln. Bd. 3

Vln. Bd.

Gt.

64

Fl. *tr* 3

Vln. Bd. 3

Vln. Bd.

Gt.

This musical score page contains measures 68 through 76. It features four staves: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Violoncello (Vln. Bd.), and Guitar (Gt.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes various musical notations such as triplets, trills, and dynamics like *ff*. Measure numbers 68, 72, and 76 are clearly marked. A first ending bracket is shown above measures 73-74, and a second ending bracket is shown above measures 75-76. The guitar part consists of a rhythmic accompaniment of chords. The flute part includes trills and melodic lines. The violin and cello parts feature triplet figures and sustained notes.

II Vals

Allegro

Musical score for the first system of 'II Vals'. The score is in 3/4 time and B-flat major. It includes staves for Voice (Voz), Flute (Flauta), Violin I (Violín I) and Bandurria 1ª, Violin II (Violín II) and Bandurria 2ª, and Guitar (Guitarra). The guitar part begins with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

Musical score for the second system of 'II Vals', starting at measure 5. The score includes staves for Voice (Vz.), Flute (Fl.), Violin (Vln.) and Bandurria (Bd.) parts, and Guitar (Gt.). The vocal line includes the lyrics: "Co - sa - cos so - mos del Don, del Da - nu - Ni - ña si sa - bes a - mar, cual es tu". The flute, violin, and guitar parts are marked with a piano (*p*) and dolce dynamic.

10

Vz.
8 bio y del U - ral, te - ne - mos el co - ra -
no - ble de - ber, por es - cla - vo en car - na -

Fl.

Vln.
Bd.

Vln.
Bd.

Gt.

15

Vz.
8 zón, de gue - rre - ro y de ga - lán.
val, al co - sa - co has de te - ner.

Fl.

Vln.
Bd.

Vln.
Bd.

Gt.

20

Vz. *8*
 La es - te - pa y los rí - os son,
 Ve - ni - mos por con - tem - pla - - ros,

Fl. *tr*

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

25

Vz. *8*
 tes - ti - gos de mi so - ñar, es - pe - jos
 con ren - di - da de - vo - ción, y en vues - tros

Fl. *tr*

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

30

Vz. *8*
 de u - na i - lu - si - - ón, que te ex - pre - sa es - te can -
 bra - zos de - ja - - mos, en - gar - za - do el co - ra -

Fl.

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

35

Vz. *8*
 tar. Son nues - tros bra - zos,
 zón.

Fl. *f*

Vln. Bd. *f*

Vln. Bd. *f*

Gt. *f*

40

Vz. dul - ces ca - de - nas,

Fl. *tr*

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

45

Vz. su - ti - les la - zos, pa -

Fl. *tr*

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

50

Vz. ra el a - mor; pa - ra el a - mor; so - mos ar -

Fl.

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

55

Vz. tis - tas, bai - lan - do el vals,

Fl.

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

60

Vz. 8 y sie - lla es lin - da,

Fl. *tr*

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

65

Vz. 8 mu - cho me - jor. 1. 2.

Fl.

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

III Mazurka

Molto Allegro

Musical score for the first system of 'III Mazurka'. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features five staves: Voz (Vocal), Flauta (Flute), Violín I / Bandurria 1ª (Violin I / Bandurria 1st), Violín II / Bandurria 2ª (Violin II / Bandurria 2nd), and Guitarra (Guitar). The vocal line is silent. The flute, violin I, and violin II parts begin with a melodic phrase marked *p* (piano). The guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Musical score for the second system of 'III Mazurka', starting at measure 5. The vocal line (Vz.) is silent. The flute (Fl.), violin I/bandurria 1st (Vln. Bd.), and violin II/bandurria 2nd (Vln. Bd.) parts continue with their melodic lines, featuring slurs and a first ending bracket labeled '1.'. The guitar part (Gt.) continues with its accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

9

Vz. 8

Fl.

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

En la es-te - pa yo so - ña - ba

13

Vz. 8

Fl.

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

tu her - mo - su - ra en con - tem - plar, ya - ho - ra an - te tu mi - ra - da,

17

Vz.
8
o - tra vez cre - o so - ñar, pues son ta - les tus en - can - tos

Fl.
tr

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

21

Vz.
8
que ya mi pa-tria ol - vi - dé y pa - ra siem-pre a tu la - do, si tú

Fl.

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

25

Vz.
8
quie - res, mo - ra - ré. Tus o - jos so - ña - do - res,

Fl.

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

29

Vz.
8
tu ros-tro an-ge - li - cal, tus la-bios cual la gra - na,

Fl.
tr
p
tr
p

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

33

Vz. 8
qui - sie - ra - mos be - sar. Es - cu - cha ni - ña her - mo - sa,

Fl. *tr.* *p.*

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

37

Vz. 8
nues - tro be - llo can - tar, pues tú e - res la a - le - gría - a,

Fl. *tr.* *p.* *tr.* *p.*

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

41

al ♩ hasta ♩ f

Vz. ♩
8 de la far-sa in-mor - tal. Lí - ri - cos co - sa - cos

Fl. *tr*
 f

Vln. Bd. f *tr* *tr*

Vln. Bd. f *tr* *tr*

Gt. f

45

Vz. ♩
8 del Da - nu - bio a - zul, del Don y Si - be - ria

Fl.

Vln. Bd. *tr* *tr* *tr*

Vln. Bd. *tr* *tr* *tr*

Gt.

49

Vz.
8 los con - tem - plas tú. Ven bai - lar con -

Fl.

Vln. Bd. *tr*

Vln. Bd. *tr*

Gt.

52

Vz.
8 mi - - go y al pun - to ve - rás,

Fl.

Vln. Bd. *tr*

Vln. Bd. *tr*

Gt.

55

Vz. 8 que be-lla es la vi-da en el car-na-

Fl.

Vln. Bd. tr tr

Vln. Bd. tr tr

Gt.

1.

58

Vz. 8 val. en el car-na-val.

Fl.

Vln. Bd.

Vln. Bd.

Gt.

2.

Panadeiriñas de Cea

A Luis Couto, Dr. Rodríguez Portugal e enxebrísimos
amigos da "Troia".
Septiembre de 1944

Arreglo: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andante Pastoril (♩ = 50)

pp *p*

Tenor 1º
[Tiple 1ª]

Blon blon blon blon blon blon blon. Pa - na - dei - ri - ñas de

Tenor 2º
[Tiple 2ª]

Blon blon blon blon blon blon, blon blon blon blon blon

Barítono

Blon blon blon blon blon blon, blon blon blon blon blon

Bajo

Blon blon blon blon blon blon, blon blon blon blon blon

stacc. simile

4

cresc. *mf*

T. 1º

Ce - a, rin rin bi ri bi ri bin ba ra ba ra ba, a - pren-de-de a tra - ba -

T. 2º

blon blon blon. Pa - na - dei - ri - ñas a - pren-de - de a

Bar.

blon blon blon. Rin rin ba ra ba ra ba, a - pren-de - de a

B.

blon blon blon. Pa - na - dei - ri - ñas a - pren - de -

cresc. *mf*

8

T. 1° *p* *cresc.*
 llar, que non vos ha du - rar sem-pre, rin

T. 2° *pp*
 tra - ba - llar, ai la. Blon blon blon blon blon blon,

Bar. *pp*
 tra - ba - llar, ai la. Blon blon blon blon blon blon,

B. *pp*
 de a tra - ba - llar. Blon blon blon blon blon blon,

12

T. 1° *mf*
 rin bi ri bi ri bin ba ra ba ra ba, o vo - so pe - ne - rei - rar.

T. 2° *cresc.* *mf*
 non du - ra sem - pre o vo - so pe - nei - rar, ai

Bar. *cresc.* *mf*
 rin rin ba ra ba ra ba, o vo - so pe - nei - rar, ai

B. *cresc.* *mf*
 non du - ra sem - pre o vo - so pe - nei - rar.

16

T. 1° *f*
 Pa - na - dei - ri - ñas de Ce - a a - pren - de - de a tra - ba -

T. 2° *f*
 la. Pa - na - dei - ri - ñas a tra - ba -

Bar. *f*
 la. Pa - na - dei - ri - ñas de Ce - a, pa -

B. *f*
 Pa - na - dei - ras a tra - ba -

20

T. 1° *mf* *cresc.*
 llar, que non vos ha du - rar sem - pre o vo - so pe - nei -

T. 2° *mf* *cresc.*
 llar, que non vos ha du - rar sem - pre o vo - so

Bar. *mf* *cresc.*
 na - dei - ri - ñas, que non vos ha du - rar

B. *mf* *cresc.*
 llar, que non vos ha du - rar o vo - so

24

mf *cresc.* *rit.*

T. 1°
 rar, que non vos ha du - rar sem - pre o vo - so pe - nei -

T. 2°
 pe - nei - rar, que non vos ha du - rar sem - pre o pe - nei -

Bar.
 o pe - nei - rar, o pe - nei -

B.
 pe - nei - rar, que non vos ha du - rar o pe - nei -

28

f

T. 1°
 rar. Pa - na - dei - ri - ñas de Ce - a a - pren - de - de a tra - ba -

T. 2°
 rar. Pa - na - dei - ri - ñas a tra - ba -

Bar.
 rar. Pa - na - dei - ri - ñas a tra - ba -

B.
 rar. Blon ah! le lo, blon ah!

32

p

T. 1°

llar. Ai la la, que non vos ha du - rar

T. 2°

llar, ah! Ai la la, non du - ra

Bar.

llar, ah! Ai la la, non du - ra

B.

Ai la la. Blon ah!

36

T. 1°

sem - pre o vo - so pe - ne - rei - rar.

T. 2°

sem - - pre o pe - nei - rar, ah!

Bar.

sem - pre o pe - nei - rar, ah!

B.

le lo, blon ah!

39 *rall.* *ten.* *p*

T. 1°
8 Ai la, ai la la la.

T. 2°
8 Ai la, ai la la.

Bar.
8 Ai la, ai la la.

B.
ten. *p*
8 Ai la, ai la la.

42 *f*

T. 1°
8 Pa - na - dei - ri - ñas de Ce - a a -

T. 2°
8 Pa - na - dei - ri - ñas

Bar.
8 Pa - na - dei - ri - ñas de

B.
8 Pa - na - dei - ras

45

T. 1°
8
pre - de - de a tra - ba - llar, que non vos ha du - rar

T. 2°
8
a tra - ba - llar, que non vos ha du - rar

Bar.
Ce - a, pa - na - dei - ri - ñas,

B.
a tra - ba - llar, que

mf *cresc.*

mf *cresc.*

mf cresc.

48

T. 1°
8
sem - pre o vo - so pe - nei - rar.

T. 2°
8
sem - pre o pe - nei - rar.

Bar.
o pe - nei - rar.

B.
non vos ha du - rar o pe - nei - rar.

rall. *f ten.*

f ten.

mf cresc. *f ten.*

f ten.

Salve, Rosalía

Letra: Avelino Díaz

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1954

Majestuoso

First system of the musical score for 'Salve, Rosalía'. It features five vocal parts: Tiple, Tenor 1º, Tenor 2º, Barítono, and Bajo. The music is in 4/4 time and begins with a 'Majestuoso' tempo marking. The lyrics are: 'Sal - ve, sal - ve. Sal - ve, san - ta Ro - sa lí - a, sal - ve, sal - - ve. Sal - ve, san - ta Ro - sa lí - a, sal - ve, sal - - ve. Sal - ve, san - ta Ro - sa lí - a, sal - ve, sal - - ve. Sal - ve, san - ta Ro - sa - lí - a, sal - ve, sal - - ve.' Dynamics include *mf cresc.* and *f*. A *f* dynamic is also marked above the Tiple part.

Second system of the musical score, starting at measure 5. It features five vocal parts: Tiple (Tp.), Tenor 1º (T. 1º), Tenor 2º (T. 2º), Barítono (Bar.), and Bajo (B.). The music is marked 'accel.' and 'mf cresc.'. The lyrics are: 'Sal - ve, san - ta Ro - sa lí - a. Sal - ve, san - ta Ro - sa lí - a, Sal - ve, sal - - ve, sal - - ve, Sal - ve, san - ta Ro - sa lí - a, Sal - ve, san - ta Ro - sa lí - a, Sal - ve, san - ta Ro - sa'. Dynamics include *mf cresc.* and *mf cresc.*.

rall. **A tempo**

9

sal - - - ve. ve.

sal - - ve. Sal - ve, san - ta Ro - sa lí - a, sal - ve,

Sal - - ve. Sal - ve, san - ta Ro - sa lí - a, sal - ve,

lí - a, sal - ve. Sal - ve, san - ta Ro - sa lí - a, sal - ve,

Sal - ve, sal - ve. Sal - ve, san - ta Ro - sa lí - a, sal - ve,

mf cresc. *mf cresc.* *f* *f* *f* *f* *f*

rall. **Lento**

13

Sal - ve, sal - ve.

sal - - ve. B.C.

sal - - ve. B.C.

sal - - ve. B.C.

sal - - ve. B.C.

sal - - ve. B.C.

f *p* *p* *p* *p*

18 *Solo*
p

Sal-ve, san-ta Ro-sa lí - a, se ño - ra do ben a - mar.

pp

pp

pp

pp

23 *cresc.* *dim.*

Sal-ve, deu-sa tu - te - lar, es - tre - la da no-sa guí - a.

dim. **p**

Sal-ve, san-ta Ro-sa-

cresc. *dim.* **p**

Sal - ve, se -

cresc. *dim.*

cresc. *dim.* **p**

Sal - ve, se -

28

p *cresc.*

Sal - ve. Se - ño - ra do ben a - mar. Sal - ve

lí - a, se - ño - ra do ben a - mar. *cresc.* Sal - ve, deu - sa tu - te - lar, es -

ño - ra do ben a - mar. *cresc.* Sal - ve, es - tre - la

p *cresc.*

Sal - ve, se - ño - ra do ben a - mar. Sal - ve

ño - ra do ben a - mar. *cresc.* Sal - ve, es - tre - la

33

p *p* *p* *mf* *p*

ti, no - sa guí - a. Luz do al - bor que

tre - la da no - sa guí - a. *p* Luz do no - vo al - bo - re - ar, que fro - re -

da no - sa guí - a. *p* Luz do al - bo - re - ar, que con - ti - go fro - re -

ti, no - sa guí - a. *mf* Luz do no - vo al - bo - re - ar, que con - ti - go fro - re -

da no - sa guí - a. *p* Luz do al - bor que fro - re -

38 *cresc.*

Tp. fro-re-cí - a. Sol do cra-ro me-dio dí - a que deu luz ó no - so lar, que deu
 T. 1º cí - a. Sol do me-dio dí - a que deu luz ó lar, que
 T. 2º cí - a. Sol do me-dio dí - a que deu luz ó no-so lar, que
 Bar. cí - a. Sol do me-dio dí - a que deu luz ó no-so lar,
 B. cí - a. Sol do dí - a que deu luz ó lar, que

43 *rit.* *dim.* **Andante**

Tp. luz ó no - so lar, o no - so lar. no - so lar.
 T. 1º deu luz ó no - so lar, o no - so lar. Sal - ve, se -
 T. 2º deu luz ó no - so lar, o no - so lar. Sal - ve,
 Bar. deu luz ó lar, o no - so lar. Sal - ve,
 B. deu luz ó lar, o no - so lar. Sal - ve,

48

Tp.
 T. 1° ño - ra da po - e - sí - a, fror re - cen - do - sa de
 T. 2° sal - ve Ro - sa - lí - a, fror re - cen - do - sa de
 Bar. sal - ve Ro - sa - lí - a, fror re - cen - do - sa de
 B. sal - ve Ro - sa - lí - a, fror re - cen - do - sa de

53

Tp. *p* B.C. Ra - io d'Au - ro - ra, *cresc.*
 T. 1° san - ti - da, *cresc.* ra - io d'Au - ro - ra, pro - el e
 T. 2° san - ti - da, *cresc.* ra - io d'Au - ro - ra, pro - el e
 Bar. san - ti - da, *cresc.* ra - io d'Au - ro - ra, pro - el e
 B. san - ti - da, *cresc.* ra - io d'Au - ro - ra, pro - el e

58

ti es a guí - a da fe - cun - do - sa ga - le - gui - da.

guí - a da fe - cun - do - sa ga - le - gui - da.

guí - a da fe - cun - do - sa ga - le - gui - da.

guí - a da fe - cun - do - sa ga - le - gui - da.

guí - a da fe - cun - do - sa ga - le - gui - da.

63

cresc.

Rei - na das mu - sas, ru - la do Sar, qué con -

cresc. Rei - na das mu - sas, ru - la do Sar, do - ce con -

cresc. Rei - na das mu - sas, ru - la do Sar, do - ce con -

cresc. Rei - na das mu - sas, ru - la do Sar,

cresc. Rei - na das mu - sas, ru - la do Sar,

68

so - lo da o teu can - tar. Sal - ve, se - ño - ra

so - lo da o teu can - tar. Sal - ve, se - ño - ra

so - lo da o teu can - tar. Sal - ve, se - ño - ra

ai la la. Sal - ve, se -

ai la la la la la. Sal - ve, sal - ve

73

da po - e - sí - a, fror re - cen - do - sa de san - ti -

da po - e - sí - a, fror re - cen - do - sa de san - ti -

da po - e - sí - a, fror re - cen - do - sa de san - ti -

ño - ra da po - e - sí - a, fror de san - ti -

Ro - sa - lí - a, fror re - cen - do - sa de san - ti -

78 **rall.** **Tranquilo**

Tp. da, san - ti - da.

T. 1° da, san - ti - da. Sal - ve, lí - ri - ca

T. 2° da, san - ti - da. La la la la la la la la

Bar. da, san - ti - da. La la la la la la la la

B. da, san - ti - da. La la la la la la la la

83 **p**

Tp. Sal - ve, sal - ve, ah!

T. 1° rei - na dos co - ra-zós ga - le - gos, pre - sen - cia ma - xes - to - sa do

T. 2° la la la la la la la la la, pre - sen - cia ma - xes - to - sa

Bar. la la la la la la la la la, pre - sen - cia ma - xes - to - sa

B. la la la la la la la la la, si, pre - sen - cia do

88

Tp. B.C. Re - zan as al - mas, re - zan, *cresc.*
 T. 1º más fi - del a - mor. Pra ti re - zan as al - mas, os a - mo - ro - sos *cresc.*
 T. 2º do fi - del a - mor. Pra ti re - zan as al - mas, os a - mo - ro - sos *cresc.*
 Bar. do fi - del a - mor, e pa - ra ti re - zan a - mo - *cresc.*
 B. más fi - del a - mor, pra ti re - zan os a - mo - ro - sos *cresc.*

93

Tp. por ti xer - mo - la o mis - ti - co fer - vor.
 por ti xer - mo - la o mis - ti - co fer - vor.
 T. 1º pre - gos, por ti xer - mo - la ne - las o mis - ti - co fer - vor.
 T. 2º pre - gos, por ti xer - mo - la ne - las o mis - ti - co fer - vor.
 Bar. ro - sos pre - gos, por ti xer - mo - la o mis - ti - co fer - vor.
 B. pre - gos, por ti xer - mo - la o mis - ti - co fer - vor.

98 *mf* *cresc.*

Tp. *mf* *cresc.*
 Ti es o no - so nor - te i a roi - ta de bo-an - dan - za den - d'as ga - la - xias

T. 1º *mf* *cresc.*
 Ti es o nor - te, a roi - ta de bo-an - dan - za den - d'as ga - la - xias

T. 2º *mf* *cresc.*
 Ti es o nor - te, a roi - ta de boan - dan - za den -

Bar. *mf* *cresc.*
 Ti es o nor - te, de boan - dan - za den -

B. *mf* *cresc.*
 Ti es a roi - ta de boan-dan - za das ga - la - xias

103 *p*

Tp. *p*
 fon - das don - de mo-ran - do es - tás. B.C.

T. 1º *p*
 fon - das don - de mo-ran - do es - tás. Pra ti can - tan os him - nos de

T. 2º *p*
 d'as ga - la - xias don - de es - tás. Pra ti can - tan os him - nos de

Bar. *p*
 d'as ga - la - xias don - de es - tás. Pra ti can - tan os

B. *p*
 fon - das don - de ti es - tás. Pra ti can - tan

108

Os bei - zos de ga - le - gos ías cam -

gro - ria ía - la - ban - za os bei - zos dos ga - le - gos ío bron - zo das cam -

gro - ria ía - la - ban - za os bei - zos dos ga - le - gos ío bron - zo das cam -

him - nos de a - la - ban - za os bei - zos dos ga - le - gos ío bron - zo das cam -

him - nos de a - la - ban - za os ga - le - gos ías cam -

113

pás, ío bron - zo das cam - pás. Sal - ve, rei - na,

pás, ío bron - zo das cam - pás. Sal - ve, lí - ri - ca rei - na dos

pás, ío bron - zo das cam - pás. Sal - ve, lí - ri - ca rei - na dos

pás, ío bron - zo das cam - pás. Sal - ve, sal - ve rei - na dos

pás, ío bron - zo das cam - pás. Sal - ve, rei - na dos

118

cresc. *rit.* *dim.*

sal - ve, sal - ve, pre - sen - cia do más fi - del a -

cresc. *dim.*

co - ra - zós ga - le - gos, pre - sen - cia ma - xes - to - sa do más fi - del a -

cresc. *dim.*

co - ra - zós ga - le - gos, pre - sen - cia ma - xes - to - sa do más fi - del a -

cresc. *dim.*

co - ra - zós ga - le - gos, pre - sen - cia ma - xes - to - sa do fi - del a -

cresc. *dim.*

co - ra - zós ga - le - gos, pre - sen - cia ma - xes - to - sa do fi - del a -

123 **Allegretto**

mf

mor. mor. mor. mor.

La la la la la³ la la la la la la la

128

128

la la la la la la la la la la

La la la la la la la la la la la la la la

La la la la

133

La la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la la la la la

La la la la la la la la la la

138 **rall.** **A tempo**

Tp. *mf*
 T. 1° *mf*
 T. 2° *mf*
 Bar. *mf*
 B. *mf*

la la la la la la.
 la la la la la la.
 la la la la.
 la la la la la.
 la la la la la la la la la la la la la

Ro - sa -
 Ro - sa -
 La la la la la la la la la

143 *mf*

Tp.
 T. 1°
 T. 2°
 Bar.
 B.

Ro - sa - lí - a, ru - la no - sa,
 lí - a, ru - la no - sa, fei - ti - za do rei - se -
 lí - a, ru - la no - sa, fei - ti - za do rei - se -
 la la la la la la la la la la la la la la la la la la

148 *mf*

do - ce rei - se - ñor, al - bo - ra - da ma - xes - to - -

ñor, al - bo - ra - da ma - xes -

ñor, al - bo - ra - da ma - xes -

la la la la la la, al - bo - ra - da ma - xes -

la la la la la la, al - bo - ra - da ma - xes -

153

sa de dou - ra - - do res - pran - dor.

to - sa de res - pran - dor.

to - sa de res - pran - dor.

to - sa de res - pran - dor. La la la la la

to - sa de res - pran - dor. La la la la la

168

ce - - na co seu má - - xi - co cra - ror.

nos a - ce - na seu má - - xi - co cra - ror.

nos a - ce - na seu má - xi - co cra -

nos a - ce - na seu má - xi - co cra -

nos a - ce - na seu má - xi - co cra -

173

Pra ti fro - ri - ron as ro - -

Pra ti fro - ri - ron as ro - sas,

ror. Pra ti fro - ri - ron as ro - sas,

ror. Pra ti fro - ri - ron as

ror. Pra ti fro - ri - ron as ro - - sas,

178

Tp. sas, po - las chai - las, ai la la, pra seu
 T. 1º po - las chai - las a - ru - mo - sas pra seu re - cen - do che dar.
 T. 2º po - las chai - las a - ru - mo - sas pra seu re - cen - do che dar.
 Bar. ro - sas, po - las chai - las pra seu
 B. po - las chai - las, ai la la.

183

Tp. re - cen - do che dar. Pra ti me - dra - ron lou - rei - ai la la.
 T. 1º Pra ti me - dra - ron lou - rei - ros,
 T. 2º Pra ti me - dra - ron lou - rei - ros,
 Bar. re - cen - do che dar. Pra ti me - dra - ron lou -
 B. Pra ti me - dra - ron lou - rei - ros,

188

cresc.

ros, pra ti fo - ron no - sa te - rra e no - so mar.

cresc.

pra ti fo - ron fei - ti - cei - ros no - sa te - rra e no - so mar.

cresc.

pra ti fo - ron fei - ti - cei - ros no - sa te - rra e no - so mar.

cresc.

rei - ros, pra ti no - sa te - rra e mar.

cresc.

pra ti fo - ron no - sa te - rra e mar.

193

Poco menos

mf

tan - to de ti se viu le - - do

mf

tan - to de ti se viu le - - do

mf

tan - to de ti se viu le - - do

mf

tan - to de ti se viu le - - do

mf

tan - to de ti se viu le - - do

mf

tan - to de ti se viu le - - do

198

ah!

ah!

de túa

B.C.

de túa

no - so lar que fi - xo cre - do de túa voz e teu pen - sar,

no - so lar que fi - xo cre - do de túa voz e teu pen - sar,

203

rall.
cresc.

de teu pen - sar,

cresc.

voz e teu pen - sar,

cresc.

voz e teu pen - sar,

cresc.

teu pen - sar,

cresc.

teu pen - sar,

cresc.

teu pen - sar,

cresc.

teu pen - sar,

208

p
 to - do ti - vo a re - so - an - - za, to - do ti - vo a
cresc.

p
 ah!
cresc.
 to - do

p
 ah!
cresc.

p
 ah!
cresc.
 to - do

p
 ah!
cresc.
 to - do

213

re - so - an - - za, da túa ver - ba d'es - pe -
f

ti - vo a re - so - an - - za da túa ver - ba d'es - pe -
f

cresc.
 to - do re - soan - - za da túa ver - ba d'es - pe -
f

re - so - an - - za da túa ver - ba d'es - pe -
f

re - so - an - - za da túa ver - ba d'es - pe -
f

rall.

ff

218

Tp. ran - - za que nos sou - po a - ca - ri - ñar,
que nos sou - po a - ca - ri -

T. 1º ran - - za que nos sou - po a - ca - ri - ñar,

T. 2º ran - - za que nos sou - - po a - ca - ri -

Bar. ran - - za que nos sou - - po a - ca - ri -

B. ran - - za que nos sou - - po a - ca - ri -

Menos

p dim.

223

Tp. ñar, que nos

T. 1º da túa ver - ba d'es - pe - ran - za que nos

T. 2º ñar, da túa ver - ba d'es - pe - ran - za que nos

Bar. ñar, de es - pe - ran - za que nos

B. ñar, d'es - pe - ran - za que nos

228 **rit.** **A tempo**

Tp. sou - po a - ca - ri - ñar.
 T. 1° sou - po a - ca - ri - ñar. Ro - sa -
 T. 2° sou - po a - ca - ri - ñar. Ro - sa -
 Bar. sou - po a - ca - ri - ñar. La la la
 B. sou - po a - ca - ri - ñar. La la la

233 **f**

Tp. Ro - sa - lí - a, ru - la no - sa,
 T. 1° lí - a, ru - la no - sa, fei - ti - za do rei - se -
 T. 2° lí - a, ru - la no - sa, fei - ti - za do rei - se -
 Bar. la la la la la la la la la la la la la
 B. la la la la la la la la la la la la la

238

do - ce rei - se - ñor, al - bo - ra - da ma - xes -

ñor, al - bo - ra - da

ñor, al - bo - ra - da

la la la la la la, al - bo - ra - da

la la la la la la, al - bo - ra - da

242

to - - sa de dou - ra - - do res - pran -

ma - xes - to - sa de res - pran -

ma - xes - to - sa de res - pran -

ma - xes - to - sa de res - pran -

ma - xes - to - sa de res - pran -

246

rit.

f

Tr. 1^o

Tr. 2^o

Bar.

B.

dor, res - pran - dor.

dor, res - pran - dor.

dor, res - pran - dor.

dor, res - pran - dor.

dor, res - pran - dor.

Marcial

250

f

Tr. 1^o

Tr. 2^o

Bar.

B.

Sal - ve, san - ta ga - le - ga, lou - ba - do se - a teu no - me,

Sal - ve, san - ta ga - le - ga, lou - ba - do se - a teu no - me,

Sal - ve, san - ta ga - le - ga, lou - ba - do o teu no - me,

Sal - ve, san - ta ga - le - ga, lou - ba - do o teu no - me,

Sal - ve, san - ta ga - le - ga, lou - ba - do o teu no - me,

254 *cresc.*

Tp. *ff*

T. 1° *cresc.* *ff*

T. 2° *cresc.*

Bar. *cresc.*

B. *cresc.* *ff*

po - la go - zo - sa gra - cia que den - de ti nos ven. Bon

po - la go - zo - sa gra - cia que den - de ti nos ven. Bon

po - la gra - cia que den - de ti nos ven.

po - la gra - cia que den - de ti nos ven.

po - la gra - cia que de ti nos ven. Bon

258

Tp.

T. 1°

T. 2° *ff*

Bar. *ff*

B.

Deus con-ti - go se - a, e sem - pre a - mor gro - me no

Deus con-ti - go se - a, e sem - pre a - mor gro - me no

Bon Deus con-ti - go se - a, e sem - pre a - mor gro - me no

Bon Deus con-ti - go se - a, e sem - pre a - mor gro - me no

Deus con-ti - go se - a, e sem - pre a - mor gro - me no

262

pei - to dos ga - le - gos pra teu lou - bar. A - mén.

pei - to dos ga - le - gos pra teu lou - bar. A - mén.

pei - to dos ga - le - gos pra teu lou - bar. A - mén.

pei - to dos ga - le - gos pra teu lou - bar. A - mén.

pei - to dos ga - le - gos pra teu lou - bar. A - mén.

266 **Majestuoso**

f **rall.** Sal - ve, sal - ve.

f Sal - ve, san - ta Ro - sa lí - a, sal - ve, sal - ve.

f Sal - ve, san - ta Ro - sa lí - a, sal - ve, sal - ve.

f Sal - ve, san - ta Ro - sa lí - a, sal - ve, sal - ve.

f Sal - ve, san - ta Ro - sa lí - a, sal - ve, sal - ve.

Señor San Amaro

Ourense, marzo de 1957

Arreglo: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto
mf

Primera

Se - ñor San A - ma - ro d'Oi - ra, fei - to de pau d'a - mi -
Se - ñor San A - ma - ro d'Oi - ra, fei - to de pau d'a - mi -

Segunda

Se - ñor San A - ma - ro d'Oi - ra, fei - to de pau d'a - mi -
Se - ñor San A - ma - ro d'Oi - ra, fei - to de pau d'a - mi -

Tercera

Se - ñor San A - ma - ro d'Oi - ra, fei - to de pau d'a - mi -
Se - ñor San A - ma - ro d'Oi - ra, fei - to de pau d'a - mi -

4

1ª

ei - ro, ir - mán das mi - ñas chan - qui - ñas, cri - a - do no meu la -
ei - ro, non hai en to - d'a co - mar - ca un pa - trón máis mi - la -

2ª

ei - ro, ir - mán das mi - ñas chan - qui - ñas, cri - a - do no meu la -
ei - ro, non hai en to - d'a co - mar - ca un pa - trón máis mi - la -

3ª

ei - ro, ir - mán das mi - ñas chan - qui - ñas, cri - a - do no meu la -
ei - ro, non hai en to - d'a co - mar - ca un pa - trón máis mi - la -

8 *f*

1^a mei - ro. La la la, la la ra la la la,
grei - ro.

2^a mei - ro. La la,
grei - ro. *f* (2^a vez *p*)

3^a mei - ro. La la la, la la la,
grei - ro. *f*

13

1^a la la la, la la ra la la la. 1. *p* La la
2^a la, la, la, la. *p* la.
3^a la la la, la la la. *p* La la

18 *rit.* *Lento* *p*

1^a la. As ra - pa - ci - ñas de
As ra - pa - ci - ñas de

2^a la. *pp* As ra - pa - ci -
As ra - pa - ci -

3^a la. *pp* La

22

1^a

Oi - ra an - dan moi a - na - mo - ra - das e van pe - dir - lle_ó San -
 Oi - ra an - dan moi des - con - so - la - das e van pe - dir - lle_ó San -

2^a

ñas de Oi - ra an - dan moi a - na - mo - ra - das e van pe - dir -
 ñas de Oi - ra an - dan moi des - con - so - la - das e van pe - dir -

3^a

la la la la

26

1^a

ti - ño que_as fa - ga pron - to ca - sa - das, as ra - pa ci - ñas de
 ti - ño que_os mo - zos vol - ten pr'ás ca - sas, as ra - pa ci - ñas de

2^a

lle ó San - ti - ño que_as fa - ga pron - to ca - sa - das, as ra - pa - ci -
 lle ó San - ti - ño que_os mo - zos vol - ten pr'ás ca - sas, as ra - pa - ci -

3^a

la la la la

cresc.

30

1^a

Oi - ra an - dan moi a - na - mo - ra - das.
 Oi - ra an - dan moi des - con - so - la - das.

2^a

ñas de Oi - ra an - dan moi na - mo - ra - das.
 ñas de Oi - ra an - dan des - con - so - la - das.

3^a

la la la la la.

f *rall.*

Señor San Amaro

Ourense, marzo de 1957

Arreglo: José Fdez. Vide
 Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto
mf

Tenor 1°
 Se - ñor San A - ma - ro d'Oi - ra, fei - to de pau d'a - mi -
 Se - ñor San A - ma - ro d'Oi - ra, fei - to de pau d'a - mi -

Tenor 2°
 Se - ñor San A - ma - ro d'Oi - ra, fei - to de pau d'a - mi -
 Se - ñor San A - ma - ro d'Oi - ra, fei - to de pau d'a - mi -

Barítono
 Se - ñor San A - ma - ro d'Oi - ra, fei - to de pau d'a - mi -
 Se - ñor San A - ma - ro d'Oi - ra, fei - to de pau d'a - mi -

Bajo
 Se - ñor San A - ma - ro d'Oi - ra, fei - to de pau d'a - mi -
 Se - ñor San A - ma - ro d'Oi - ra, fei - to de pau d'a - mi -

4

T. 1°
 ei - ro, ir - mán das mi - ñas chan - qui - ñas, cri - a - do no meu la -
 ei - ro, non hai en to - d'a co - mar - ca un pa - trón máis mi - la -

T. 2°
 ei - ro, ir - mán das mi - ñas chan - qui - ñas, cri - a - do no meu la -
 ei - ro, non hai en to - d'a co - mar - ca un pa - trón máis mi - la -

Bar.
 ei - ro, ir - mán das mi - ñas chan - qui - ñas, cri - a - do no meu la -
 ei - ro, non hai en to - d'a co - mar - ca un pa - trón máis mi - la -

B.
 ei - ro, ir - mán das mi - ñas chan - qui - ñas, cri - a - do no meu la -
 ei - ro, non hai en to - d'a co - mar - ca un pa - trón máis mi - la -

8

f

T. 1°
mei - ro. La la la,
grei - ro.

T. 2°
mei - ro. La la la,
grei - ro.

Bar.
mei - ro. La
grei - ro.

B.
mei - ro. La la la,
grei - ro.

f (2ª vez *p*)

3

13

T. 1°
la la la,
la la ra la la la.

T. 2°
la la la,
la la ra la la la.

Bar.
la,
la la,
la la.

B.
la la la,
la la la.

1. **p**

3

18

rit.

Lento

p

T. 1°
la.
As ra - pa - ci - ñas de
As ra - pa - ci - ñas de

T. 2°
la.
As ra - pa - ci -
As ra - pa - ci -

Bar.
la.
As ra - pa - ci -
As ra - pa - ci -

B.
la.
La

pp

2.

22

T. 1°
 Oi - ra an - dan moi a - na - mo - ra - das e van pe - dir - lle.ó San -
 Oi - ra an - dan moi des - con - so - la - das e van pe - dir - lle.ó San -

T. 2°
 ñas de Oi - ra an - dan moi a - na - mo - ra - das e van pe - dir -
 ñas de Oi - ra an - dan moi des - con - so - la - das e van pe - dir -

Bar.
 ñas de Oi - ra an - dan moi a - na - mo - ra - das e van pe - dir -
 ñas de Oi - ra an - dan moi des - con - so - la - das e van pe - dir -

B.
 la la la la

26

T. 1°
 ti - ño que as fa - ga pron - to ca - sa - das, as ra - pa - ci - ñas de
 ti - ño que os mo - zos vol - ten pr'ás ca - sas, as ra - pa - ci - ñas de

T. 2°
 lle ó San - ti - ño que as fa - ga pron - to ca - sa - das, as ra - pa - ci -
 lle ó San - ti - ño que os mo - zos vol - ten pr'ás ca - sas, as ra - pa - ci -

Bar.
 lle ó San - ti - ño que as fa - ga pron - to ca - sa - das, as ra - pa - ci -
 lle ó San - ti - ño que os mo - zos vol - ten pr'ás ca - sas, as ra - pa - ci -

B.
 la la la la

cresc.

30

T. 1°
 Oi - ra an - dan moi a - na - mo - ra - das.
 Oi - ra an - dan moi des - con - so - la - das.

T. 2°
 ñas de Oi - ra an - dan moi na - mo - ra - das.
 ñas de Oi - ra an - dan des - con - so - la - das.

Bar.
 ñas de Oi - ra an - dan moi na - mo - ra - das.
 ñas de Oi - ra an - dan des - con - so - la - das.

B.
 la la la la la

f *rall.*

Arourrou

A meu querido hirmán Manolo
Octubre de 1960

Letra: Eduardo Blanco Amor
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento **pp**

Tiple 1ª **pp**
Ah! ah!

Tiple 2ª **p**
Ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!

Tenor **pp**
Ah! ah!

Bajo **pp**
La la la la la la

6 *dim.*

Tp. 1ª *dim.*
ah! ah! B.C.

Tp. 2ª *dim.*
ah! ah! B.C.

T. *dim.*
ah! ah! B.C.

B. *dim.*
la la la la la B.C.

12

Solo *p*

Tp. 1ª

Ru - ín Pe - dro Chos - co que non que - res vir, pa - ra es - tes o -

Tp. 2ª

pp

B.C.

T.

pp

B.C.

B.

pp

La la la la

18

Tp. 1ª

lli - ños que que - ren dor - mir. Ru - ín Pe - dro Chos - co que non que - res

Tp. 2ª

T.

B.

la la la la la la

24

Trp. 1ª
vir, pa-ra es-tes o-lli-ños que que-ren dor-mir.

Trp. 2ª

T.
la la la la la la la

B.

Andante
Tutti
p

29

Trp. 1ª
Ei-che dar me-ni-ño un-ha nu-be bran-ca, que pa-ra ti te-ño gar-

Trp. 2ª
Ei-che dar un-ha nu-be que te-ño

T.
Ei-che dar un-ha nu-be bran-ca que te-ño pra

B.
Ei-che dar un-ha nu-be bran-ca que te-

35

da - da na iar - ca, si me dur-mes pron - to. Ta - mén che da - rei

gar - da - da na iar - ca. Si me dur-mes che da -

ti na iar - ca. Si me dur-mes pron - to ta - mén che da -

ño na iar - ca. Si me dur - mes che da - rei

41

os ca - tro ca - ba - los dos fi - llos do rei.

rei os ca - ba - los dos fi - llos do rei.

rei os ca - ba - los dos fi - llos do rei. *poco a poco cresc.* As se - tes - tre -

os ca - ba - los do rei. *poco a poco cresc.* As se - tes -

46 *poco a poco cresc.*

As se - te es-tre - li - ñas dos ce - os, a - la - la,

poco a poco cresc.

As se - te es-tre - li - ñas dos ce - os, i as lú - as no - vas que gar - do nos

li - ñas do ca - rro dos ce - os, i as lú - as no - vi - ñas que te - ño nos

tre - las do ca - rro dos ce - os, i as lú - as que gar - do nos

52 *mf*

un ga - lo que bai - la e un a - ño que can - ta,

mf

se - ios, un ga - lo que bai - la e can - ta,

mf *cresc.*

se - ios, que bai - la e can - ta, un ar - bre de

mf *cresc.*

se - ios, un ga - lo que bai - la e can - ta, un ar - bre

58

cresc. *f*

Tp. 1^a *cresc.* *f*
 cun an - xo de pra - ta, un mar pe - que - rre - cho que te - ño es - con -

Tp. 2^a *cresc.* *f*
 un ar - bre, un an - xo de pra - ta, un mar pe - que - no que te - ño es - con -

T. *f*
 zu - cre e un an - xo de pra - ta, un mar pe - que - rre - cho que te - ño es - con -

B. *f*
 e un an - xo de pra - ta, un mar pe - que - no que te - ño es - con -

64

rall. *dim.*

Tp. 1^a *dim.*
 di - do con cen ma - ri - ñei - ros de bran - co ves - ti - dos.

Tp. 2^a *dim.*
 di - do con ma - ri - ñei - ros ben ves - ti - dos.

T. *dim.*
 di - do con cen ma - ri - ñei - ros de bran - co ves - ti - dos.

B. *dim.*
 di - do con ma - ri - ñei - ros ves - ti - dos.

82 *rit.* **Lento** *pp*

rei os ca - ba - los dos fi - llos do rei. La la

rei os ca - ba - los dos fi - llos do rei. La la

os ca - tro ca - ba - los dos fi - llos do rei. La la

os ca - ba - los do rei. La la

88 *rit.* Solo *p*

la la. O bon Pe - dro Chos - co xa co - men - za a vir,

la la.

la la.

la la.

Andante
Tutti

94

p *cresc.*

Tr. 1ª
pro - bes meus o - lli - ños, non pó - den - se a - brir. O mao Pe - dro

Tr. 2ª
Pro - bes meus o - lli - ños, non pó - den - se a - brir. O mao Pe - dro

T.
8
Os o - lli - ños, non pó - den se a - brir. O mao Pe - dro

B.
p *cresc.*
Os o - lli - ños non pó - den - se a - brir. Pe - dro

99

f

Tr. 1ª
Chos - co co - men - za a che - gar, la - drón de es - tes o - llos

Tr. 2ª
Chos - co vai (che) che - gar, e es - tes o - llos

T.
8
Chos - co co - men - za a che - gar, la - drón de es - tes o - llos

B.
f
Chos - co vai che - gar, e es - tes o - llos

104

p

que ven - me a rou - bar. O mao Pe - dro Chos - co co - men - za a che -

ven - me a rou - bar. O mao Pe - dro Chos - co

que ven - me a rou - bar. O Pe - dro Chos - co co -

ven - me a rou - bar. O mao Pe - dro vai che -

109

cresc.

gar, la - drón de es - tes o - llos que ven - me a rou - bar.

vai che - gar, la - drón que ven - me a rou - bar.

men - za a che - gar, ven - me a rou - bar.

gar, ven - me a rou - bar.

114

f *p*

Tr. 1ª

O bon Pe - dro Chos - co xa co - men - za a vir, pro - bes meus o -

Tr. 2ª

O bon Pe - dro Chos - co xa co - men - za a vir, pro - bes meus o -

T.

O bon Pe - dro Chos - co xa co - men - za a vir,

B.

O bon Pe - dro Chos - co xa co - men - za a vir,

119

Tr. 1ª

lli - ños, non pó - den - se a - brir, pro - bes meus o - lli - ños,

Tr. 2ª

lli - ños, non pó - den - se a - brir, pro - bes meus o - lli - ños,

T.

os o - lli - ños non pó - den - se a - brir, pro - bes meus o - lli - ños,

B.

os o - lli - ños non pó - den - se a - brir, pro - bes o - lli - ños,

124 **siempre rit.**

dim. *morrendo*

non pó - den - se a - brir, non pó - den - se a - brir, non pó - den - se a -

dim. *morrendo*

non pó - den - se a - brir, non pó - den - se a - brir, non pó - den - se a -

dim. *morrendo*

non pó - den - se a - brir, pro - bes o - lli - ños non pó - den - se a -

dim. *morrendo*

non pó - den - se a - brir, non pó - den - se a - brir, non pó - den - se a -

129 **Lento** **rit.** **pp dim.**

pp dim.

brir. Ah!

pp *dim.*

brir. Ah! ah! ah! ah!

pp dim.

brir. Ah!

pp dim.

brir. La la la

Se chover, deixa chover...

Arreglo: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto

p *cresc.*

Tenor 1º

Se cho - ver dei - xa cho - ve - re, se or - ba - llar
 Se can - tar dei - xa can - ta - re, se cho - rar
 Se que - rer dei - xa que - re - re, se ol - vi - dar

Tenor 2º

p *cresc.*

Se cho - ver dei - xa cho -
 Se can - tar dei - xa can -
 Se que - rer dei - xa que -

Barítono

p *cresc.*

Se cho - ver dei - xa cho -
 Se can - tar dei - xa can -
 Se que - rer dei - xa que -

Bajo

p *cresc.*

Se cho - ver e se
 Se can - tar e se
 Se que - rer e se

4

dim. *p*

T. 1º

dei - xa or - ba - lla - re,
 dei - xa cho - ra - re,
 dei - xa ol - vi - da - re,
 se cho - ver dei - xa cho -
 se can - tar dei - xa can -
 se que - rer dei - xa que -

T. 2º

dim. *p*

ver, dei - xa or - ba - llar, se cho -
 tar, dei - xa cho - rar, se can -
 rer, dei - xa ol - vi - dar, se que -

Bar.

dim. *p*

ver, dei - xa or - ba - llar, se cho -
 tar, dei - xa cho - rar, se can -
 rer, dei - xa ol - vi - dar, se que -

B.

dim. *p*

or - ba - llar, se cho -
 cho - rar, se can -
 ol - vi - dar, se que -

8

cresc. *dim.*

T. 1°

ve - re, se or - ba - llar dei - xa or - ba - lla - re.
 ta - re, se cho - rar dei - xa cho - ra - re.
 re - re, se ol - vi - dar dei - xa ol - vi - da - re.

T. 2°

cresc. *dim.*

ver dei - xa cho - ver, dei - xa or - ba -
 tar dei - xa can - tar, dei - xa cho -
 rer dei - xa que - rer, dei - xa ol - vi -

Bar.

cresc. *dim.*

ver dei - xa cho - ver, dei - xa or - ba -
 tar dei - xa can - tar, dei - xa cho -
 rer dei - xa que - rer, dei - xa ol - vi -

B.

cresc. *dim.*

ver e se or - ba - lla - - re.
 tar e se cho - ra - - re.
 rer e se ol - vi - da - - re.

12

pp

T. 1°

Qu'eu ben sei dun a - bri - gui - ño pra me a - bri -
 Que os a - mo - ri - ños son moi ma - los de ol - vi -
 Que me ha d'a - bon - dar o tem - po pra me ca -

T. 2°

mf

llar. Qu'eu ben sei dun a - bri - gui - ño don - de m'hei d'ir a - bri -
 rar. Que os a - mo - ri - ños pri - mei - ros son moi ma - los de ol - vi -
 dar. Que me ha d'a - bon - dar o tem - po pa - ra po - der - me ca -

Bar.

pp

llar. Qu'eu ben sei don - de me a - bri -
 rar. Que son moi ma - los de ol - vi -
 dar. Que a - bon - dar pa - ra me ca -

B.

pp

La la la la la la

16

cresc.

T. 1°

ga - re,
da - re,
sa - re,

qu'eu ben sei dun a - bri - gui -
que os a - mo - ri - ños son moi
que me ha d'a - bon - dar o tem -

T. 2°

ga - re, qu'eu ben sei dun a - bri - gui - ño don -
da - re, que os a - mo - ri - ños pri - mei - ros son
sa - re, que me ha d'a - bon - dar o tem - po pa -

Bar.

ga - re,
da - re,
sa - re,

ai la la la,

cresc.

B.

la la, la la la la

19

rit.

T. 1°

ño - pra me a - bri - ga - re.
ma - los de ol - vi - da - re.
po pra me ca - sa - re.

T. 2°

de m'hei d'ir a - bri - ga - re.
moi ma - los de ol - vi - da - re.
ra po - der - me ca - sa - re.

Bar.

ai la la la.

B.

la la la la.

Se chover, deixa chover...

Arreglo: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto

p *cresc.*

Tenor

Se cho - ver dei - xa cho - ve - re, se or - ba - llar
 Se can - tar dei - xa can - ta - re, se cho - rar
 Se que - rer dei - xa que - re - re, se ol - vi - dar

Tiple 1ª

p *cresc.*

Se cho - ver dei - xa cho -
 Se can - tar dei - xa can -
 Se que - rer dei - xa que -

Tiple 2ª

p *cresc.*

Se cho - ver dei - xa cho -
 Se can - tar dei - xa can -
 Se que - rer dei - xa que -

Bajo

p *cresc.*

Se cho - ver e se
 Se can - tar e se
 Se que - rer e se

4

dim. *p*

T.

dei - xa or - ba - lla - re,
 dei - xa cho - ra - re,
 dei - xa ol - vi - da - re,
 se cho - ver dei - xa cho -
 se can - tar dei - xa can -
 se que - rer dei - xa que -

Tp. 1ª

dim. *p*

ver, dei - xa or - ba - llar, se cho -
 tar, dei - xa cho - rar, se can -
 rer, dei - xa ol - vi - dar, se que -

Tp. 2ª

dim. *p*

ver, dei - xa or - ba - llar, se cho -
 tar, dei - xa cho - rar, se can -
 rer, dei - xa ol - vi - dar, se que -

B.

dim. *p*

or - ba - llar, se cho -
 cho - rar, se can -
 ol - vi - dar, se que -

8

cresc. *dim.*

T. ve - re, se or - ba - llar dei - xa or - ba - lla - re.
 ta - re, se cho - rar dei - xa cho - ra - re.
 re - re, se ol - vi - dar dei - xa ol - vi - da - re.

cresc. *dim.*

Tr. 1ª ver dei - xa cho - ver, dei - xa or - ba -
 tar dei - xa can - tar, dei - xa cho -
 rer dei - xa que - rer, dei - xa ol - vi -

cresc. *dim.*

Tr. 2ª ver dei - xa cho - ver, dei - xa or - ba -
 tar dei - xa can - tar, dei - xa cho -
 rer dei - xa que - rer, dei - xa ol - vi -

cresc. *dim.*

B. ver e se or - ba - lla - re.
 tar e se cho - ra - re.
 rer e se ol - vi - da - re.

12

p

T. Qu'eu ben sei dun a - bri - gui - ño pra me a - bri -
 Que os a - mo - ri - ños son moi ma - los de ol - vi -
 Que me ha d'a - bon - dar o tem - po pra me ca -

mf

Tr. 1ª llar. Qu'eu ben sei dun a - bri - gui - ño don - de m'hei d'ir a - bri -
 rar. Que os a - mo - ri - ños pri - mei - ros son moi ma - los de ol - vi -
 dar. Que me ha d'a - bon - dar o tem - po pa - ra po - der - me ca -

p

Tr. 2ª llar. Qu'eu ben sei don - de me a - bri -
 rar. Que son moi don - de los de ol - vi -
 dar. Que a - bon - dar pa - ra me ca -

p

B. La la la la la la

16

cresc.

T. ga - re, qu'eu ben sei dun a - bri - gui -
 da - re, que os a - mo - ri - ños son moi -
 sa - re, que me ha d'a - bon - dar o tem -

TP. 1ª ga - re, qu'eu ben sei dun a - bri - gui - ño don -
 da - re, que os a - mo - ri - ños pri - mei - ros son -
 sa - re, que me ha d'a - bon - dar o tem - po pa -

TP. 2ª ga - re, ai la la la, la,

B. la la, la la la la

19

rit.
f

T. ño pra me a - bri - ga - re.
 ma - los de ol - vi - da - re.
 po pra me ca - sa - re.

TP. 1ª de m'hei d'ir a - bri - ga - re.
 moi ma - los de ol - vi - da - re.
 ra po - der - me ca - sa - re.

TP. 2ª ai la la la.

B. la la la la.

Alaláa de Pontevedra

Arreglo: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento

Tenor 1º
A ro - la q'en - vi - u - do - u non vol - ve - rá ser ca - sa - da,

Tenor 2º
A ro - la q'en - vi - u - do - u non vol - ve - rá ser ca - sa - da,

Barítono
A ro - la q'en - vi - u - do - u non vol - ve - rá ser ca - sa - da,

Bajo
A ro - la q'en - vi - u - do - u non vol - ve - rá ser ca - sa - da,

4

T. 1º
nin pou - sar na ra - ma ver - de,

T. 2º
nin pou - sar na ra - ma ver - de,

Bar.
nin pou - sar na ra - ma ver - de,

B.
nin pou - sar na ra - ma ver - de,

7

T. 1°
nín be-ber na fon-te cra - ra. Trai la le lo trai la trai le lo

T. 2°
nín be-ber na fon-te cra - ra. Trai la le lo trai la trai le lo

Bar.
nín be-ber na fon-te cra - ra. Trai la la

B.
nín be-ber na fon-te cra - ra. Trai la le lo trai la trai le lo

10

T. 1°
la, trai la le lo trai la trai le lo la.

T. 2°
la, trai la le lo trai la trai le lo la.

Bar.
la, trai la la la.

B.
la, trai la le lo trai la trai le lo la.

Nevada

(Stille Nacht, heilige Nacht)

Franz Xaver Gruber
Arreglo: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

pp

Tenor 1º y 2º

Barítono Bajo

Measures 1-3 of the musical score. The Tenor part (1st and 2nd) is in the treble clef with a 6/8 time signature. The Bass part is in the bass clef. Both parts start with a piano (*pp*) dynamic. The music features a simple harmonic accompaniment with a melody in the Tenor part.

T.

B.

Measures 4-6 of the musical score. The Tenor part continues the melody, and the Bass part provides harmonic support. The dynamics remain piano.

T.

B.

Measures 7-9 of the musical score. The Tenor part continues the melody, and the Bass part provides harmonic support. The dynamics remain piano.

10

Despacio

T.

B.

Measures 10-12 of the musical score. The Tenor part continues the melody, and the Bass part provides harmonic support. The dynamics remain piano. The word "Despacio" (Ad libitum) is written above the Tenor part, indicating a change in tempo. The piece concludes with a final chord in both parts.

La Madre

(Die junge Mutter)

Franz Schubert
 Arreglo: José Fdez. Vide
 Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento
p

Primera

Duer - me dul - ce bien, duér - me - te se - re - no,
 Ge - nio ce - les - tial, no - ble te de - fien - da,
 Siem - pre te a - ma - ré, só - lo a ti ren - di - da,

Segunda

Duer - me dul - ce bien, duér - me - te se - re - no,
 Ge - nio ce - les - tial, no - ble te de - fien - da,
 Siem - pre te a - ma - ré, só - lo a ti ren - di - da,

Tercera

Duer - me dul - ce bien, duér - me - te se - re - no,
 Ge - nio ce - les - tial, no - ble te de - fien - da,
 Siem - pre te a - ma - ré, só - lo a ti ren - di - da,

3

1ª

mien - tras duer - mes tú ve - lo con a - mor.
 Án - gel del Se - ñor ve - le so - bre ti.
 dar - me tú sa - brás pa - go a - ten - ta fé.

2ª

mien - tras duer - mes tú ve - lo con a - mor.
 Án - gel del Se - ñor ve - le so - bre ti.
 dar - me tú sa - brás pa - go a - ten - ta fé.

3ª

mien - tras duer - mes tú ve - lo con a - mor.
 Án - gel del Se - ñor ve - le so - bre ti.
 dar - me tú sa - brás pa - go a - ten - ta fé.

5

cresc. *f*

1ª

Blan - da - men - te, hoy en tu se - no,
 Por - que nun - ca, ¡oh!, ca - ra pren - da,
 Cuan - do tor - ne a Dios mi vi - da,

2ª

cresc. *f*

Blan - da - men - te, hoy en tu se - no,
 Por - que nun - ca, ¡oh!, ca - ra pren - da,
 Cuan - do tor - ne a Dios mi vi - da,

3ª

cresc. *f*

Blan - da - men - te, hoy en tu se - no,
 Por - que nun - ca, ¡oh!, ca - ra pren - da,
 Cuan - do tor - ne a Dios mi vi - da,

7

p

1ª

sue - ños de pla - cer go - za sin te - mor.
 man - che tu can - dor le - jos ya de mi.
 an - te Dios por ti tier - na ro - ga - ré.

2ª

p

sue - ños de pla - cer go - za sin te - mor.
 man - che tu can - dor le - jos ya de mi.
 an - te Dios por ti tier - na ro - ga - ré.

3ª

p

sue - ños de pla - cer go - za sin te - mor.
 man - che tu can - dor le - jos ya de mi.
 an - te Dios por ti tier - na ro - ga - ré.

9

p *rit.* *dim.*

1ª

La la la la.

2ª

p *dim.*

La la la la.

3ª

p *dim.*

La la la la.



José Fernández Vide (1893-1981)

Estudio, catalogación y edición de su obra

ANEXO 4. REPERTORIO PARA CORO GALLEGO

Tesis presentada por Javier Jurado Luque

y dirigida por la Dra. Pilar Ramos López



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

Abril de 2022

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Letras | 5 |
| <i>Si vas á festa de Velle</i> . MV 4:1..... | 5 |
| <i>Panadeiriñas de Cea</i> . MV 4:2..... | 5 |
| <i>Alaláa... de Betanzos</i> . MV 4:3..... | 5 |
| <i>Carballeira de San Xusto</i> . MV 4:4..... | 5 |
| <i>Alaláa... de Pontevedra</i> | 5 |
| <i>Canto de Espadela (Amoeiro, Orense)</i> . MV 4:6 | 6 |
| <i>Canto de pandeiro (Orense)</i> . MV 4:7 | 6 |
| <i>Canto popular</i> . MV 4:8 | 6 |
| <i>Canto popular antigo</i> . MV 4:9 | 6 |
| <i>Unha vez caín no río</i> . MV 4:10 | 6 |
| <i>¡¡Alaláa!! de Amoeiro (Orense)</i> . MV 4:11..... | 7 |
| <i>Canto de arrieiro</i> . MV 4:12 | 7 |
| <i>Canto d'a vendimia</i> . MV 4:14..... | 7 |
| <i>Ruada de Amoeiro (Amoeiro, Orense)</i> . MV 4:15..... | 7 |
| <i>Pandeirada</i> . MV 4:16..... | 7 |
| <i>Alborada de Rosalía de Castro</i> . MV 4:25..... | 8 |
| <i>Alaláa do Cristal</i> . MV 4:26..... | 8 |
| <i>Escena bailable</i> . MV 4:27 | 9 |
| Música | 11 |
| <i>Si vas á festa de Velle</i> . MV 4:1..... | 11 |
| <i>Panadeiriñas de Cea...</i> MV 4:2..... | 13 |
| <i>Alaláa... de Betanzos</i> . MV 4:3 | 13 |
| <i>Carballeira de San Xusto</i> . MV 4:4..... | 14 |
| <i>Alaláa... de Pontevedra</i> . MV 4:5 | 14 |
| <i>Canto de Espadela (Amoeiro) Orense</i> . MV 4:6 | 15 |

| | |
|---|----|
| <i>Canto de pandeiro (Orense)</i> . MV 4:7 | 15 |
| <i>Canto popular</i> . MV 4:8 | 15 |
| <i>Canto popular antiguo</i> . MV 4:9 | 16 |
| <i>Unha vez caín no río</i> . MV 4:10 | 17 |
| <i>¡¡Alaláa!! de Amoeiro (Orense)</i> . MV 4:11 | 17 |
| <i>Canto de arrieiro</i> . MV 4:12 | 18 |
| <i>Ruada</i> . MV 4:13 | 19 |
| <i>Canto d'a vendimia</i> . MV 4:14 | 20 |
| <i>Ruada de Amoeiro (Amoeiro) Orense</i> . MV 4:15..... | 21 |
| <i>Pandeirada</i> . MV 4:16..... | 21 |
| <i>A Redonda (Baile antiguo)</i> . MV 4:17..... | 22 |
| <i>Ruada</i> . MV 4:18 | 23 |
| <i>Alborada antigua</i> . MV 4:19 | 24 |
| <i>Muiñeira</i> . MV 4:20..... | 24 |
| <i>Ruada</i> . MV 4:21 | 25 |
| <i>Alaláa</i> . MV 4:22..... | 25 |
| <i>Alaláa de Vilanova</i> . MV 4:23..... | 25 |
| <i>Carballeira de San Xusto...</i> MV 4:24..... | 25 |
| <i>Alborada de Rosalía de Castro</i> . MV 4:25 | 26 |
| <i>Alaláa do Cristal</i> . MV 4:26..... | 28 |
| <i>Escena bailable</i> . MV 4:27 | 30 |
| <i>Muiñeira para gaita y tamboril</i> . MV 4:28 | 37 |

Letras

Si vas á festa de Velle. MV 4:1

Si vas á festa de Velle,
e non levas que comer,
hanche dar leite firvida
e castañas pra cocer.

As rapazas de Cudeiro,
as de Beiro e de Vilar,
son garridas, feiticeiras,
cadenciosas no arrolar, son galar.

Baila ti meu Manoliño,
e non pares de bailar,
que a moza que te acompaña
contigo se ha de casar.

Panadeiriñas de Cea. MV 4:2

Panadeiriñas de Cea
aprendede a traballare,
que non vos ha durar sempre
o voso penereirare.

Alalúa... de Betanzos. MV 4:3

Anque che son das mariñas,
das mariñas de Betanzos,
anque che son das mariñas
non che vendo garabanzos.

Carballeira de San Xusto. MV 4:4

Carballeira de San Xusto,
carballeira d'esramada,
n'aquela carballeiriña
perdín a miña navalla.

Alalúa... de Pontevedra. MV 4:5

A rola q'enviudou
non volverá ser casada,

nin pousar na rama verde,
nin beber na fonte crara.

Canto de Espadela (Amoeiro, Orense). MV 4:6

Os cregos i os taberneiros
teñen moito parecido,
os cregos bautizan nenos
i os taberneiros o viño.

Canto de pandeiro (Orense). MV 4:7

Tocai ben a pandeireta
pra que sonen as ferreñas,
que vai saír o Manuel
a bailar coa millor nena.

Canto popular. MV 4:8

Canta rola, canta rola,
canta rola naquil souto,
coitadiño do que agarda
polo qu'está na man doutro.

Canto popular antigo. MV 4:9

Adiós, meu miniño adiós,
xa que te marchas pra guerra,
non olvides a prenda
que che queda acá na terra.

Castellanos de Castilla,
tratade ben ós galegos,
cando van, van como rosas,
cando veñen, como negros.

Unha vez caín no río. MV 4:10

Unha vez caín no río,
outra vez caín no mare,
outra caín nos teus brazos,
non me poden levantare.

A raíz do toxo verde
é moi mala de arrincare,
i os amoriños primeiros
son moi malos de olvidare.

¡Alaláa!! de Amoeiro (Orense). MV 4:11

Ai! Ó rubila i ó baixala,
ai! a costiña de Canedo.
Ai! Ó rubila i ó baixala,
ai! a costiña ponme medo.

Canto de arrieiro. MV 4:12

O cantar do arrieiro
é un cantar moi baixiño,
cántanno en Ribadavia
e resoa no Carballiño.

Canto d'a vendimia. MV 4:14

Vendimai, vendimadoras,
vendimai e darlle alegría,
que vendimando e comendo
non chega o viño á bodega.

Lévame no carro, leva,
carreteiriño das uvas,
lévame no carro, leva,
comerei das máis maduras.

Ruada de Amoeiro (Amoeiro, Orense). MV 4:15

Non chores, nena, non chores,
que non tes por que chorare,
que os bos quererres son pombas,
que tornan logo ó pombare.

Pandeirada. MV 4:16

Por alí vén un camiño,
por alí vén un carreiro,

por alí vén un camiño
pra corte do fiadeiro.

Alborada de Rosalía de Castro. MV 4:25

(Letra de Rosalía de Castro)

Vaite, noite, vai fuxindo.
Vente aurora, vente abrindo,
co teu rostro, que, sorrindo,
a sombra espanta!

Canta, paxariño, canta
de ponliña en ponla,
que o sol se levanta
polo monte verde,
polo verde monte,
alegando as herbas,
alegando as fontes!

Que o gaitero, ben lavado,
ben vestido, ben peitado,
da gaitiña acompañado
á porta está! Xa!

Arriba todas, rapaciñas do lugar,
que o sol i aurora xa vos vén a despertar!
Arriba! Arriba, toleirona mocidad,
que atuxaremos, cantaremos o alalá!

Alalá do Cristal. MV 4:26

Rapazas de Vilanova,
ben vos podeades gabar,
que non hai Virxe no mundo
com'a Virxe do Cristal.

Miña Virxe do Cristal,
miña Virxe cristalina,
tanto relumbras de noite
como relumbras de día.

Adiós Virxe do Cristal,
suspiriños que me levas,
se che foran graus de millo
sementara moitas terras.

Escena bailable. MV 4:27

Sale ti bon bailador,
sale ti pronto a bailar,
ven quitar a millor nena
que hai en todo este lugar.

A Señora do Cristal,
tres días hai que vai fóra,
foi visita-los enfermos
á vila de Vilanova.

Rapazas de Vilanova,
ben vos podeades gabar,
que non hai Virxe no mundo
como a Virxe do Cristal.

Baila ti bon bailador,
baila, baila sin cesar,
que a moza que te acompaña
con outro se ha de casar.

Miña Virxe do Cristal,
miña Virxe cristalina,
tanto relumbras de noite
como relumbras de día

Adiós Virxe do Cristal,
suspiriños que me levas,
se che foran graus de millo
sementara moitas terras.

Si vas á festa de Velle

Arreglo: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto

Primera

Segunda

Si vas á fes - ta de Ve - lle, e non le - vas que co -
 As ra - pa - zas de Cu - dei - ro, as de Bei - ro e de Vi -
 Bai - la ti meu Ma - no - li - ño, e non pa - res de bai -

4

1ª

2ª

mer, si vas á fes - ta de Ve - lle, e non
 lar, as ra - pa - zas de Cu - dei - ro, as de
 lar, bai - la ti meu Ma - no - li - ño, e non

7

1ª

2ª

le - vas que co - mer, han - che dar lei - te fir -
 Bei - ro e de Vi - lar, son ga - rri - das, fei - ti -
 pa - res de bai - lar, que a mo - za que te a - com -

10

1^a
vi - da e cas - ta - ñas pra co - cer, han - che
cei - ras, ca - den - cio - sas no a - rro - lar, son ga -
pa - ña con - ti - go se ha de ca - sar, que a mo -

2^a
vi - da e cas - ta - ñas pra co - cer, han - che
cei - ras, ca - den - cio - sas no a - rro - lar, son ga -
pa - ña con - ti - go se ha de ca - sar, que a mo -

13

1^a
cer.
lar.
sar.
Ai la la, ai la

2^a
cer.
lar.
sar.
Ai la la, ai la

17

1^a
la, que o pan - dei - ro si - ga o seu re - pi - ni -

2^a
la, que o pan - dei - ro si - ga o seu re - pi - ni -

21

1^a
car.
car.

2^a
car.
car.

Panadeiriñas de Cea

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento

Pa - na - dei - ri - ñas de Ce - a rin rin vi ri vi ri vin va ra va ra

4

va a - pren - de - de a tra - ba - lla - re, que

8

non vos ha du - rar sem - pre rin rin vi ri vi ri vin va ra va ra

11

va o vo - so pe - ne - rei - ra - re.

Alaláa... de Betanzos

MV 4:3

An - que che son das ma - ri - ñas, das ma - ri - ñas de Be -

4

tan - zos, an - que che son das ma - ri - ñas non che

7

ven - do ga - ra - ban - zos, non che ven - do ga - ra -

11

ban - zos. Ai la le lo ai la la la.

Carballeira de San Xusto

Transcripción y revisión: Javier Jurado

accel. *ten.*

Car - ba - llei - ra de San Xus - to, car - ba - llei - ra d'es - ra -
per - dín a mi - ña na - va - lla, per - dín a mi - ña na -

A tempo

3

ma - - da, n'a - que - la car - ba - llei -
va - - lla, car - ba - llei - ra de San

6 *p*

ri - - ña, ai la la la, la,
Xus - - to, ai la la la.

Alaláa... de Pontevedra

MV 4:5

Largo

Allegro

A ro - la q'en - vi - u - dou non vol - ve - rá ser ca -

4 **Largo**

sa - da, nin pou - sar na ra - ma

7

Allegro

Largo

ver - de, nin be - ber na fon - te cra - ra.

10

Andante

Trai la le lo trai la trai le lo

13 **Largo**

Andante

Largo

la, trai la le lo trai la trai le lo la.

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Canto de Espadela (Amoeiro, Orense)

Os cre - gos i os ta - ber - nei - ros te - ñen moi - to pa - re - ci - do,
 cre - gos bau - ti - zan ne - nos i os ta - ber - nei - ros o vi - ño.

6

os Ai la le lo ai la

11

le lo ai la le lo ai la la la.

Canto de pandeiro (Orense)

MV 4:7

Allegretto

To - cai ben a pan - dei - re - ta pra que so - nen as fe - rre - ñas,

7

que vai sa - ír o Ma - nuel a bai - lar coa mi - llor ne - na. Ai la

13

la la la la la la ai la le lo ai la la la.

Canto popular

MV 4:8

Lento

Un poco más

Lento

Can - ta ro - la, can - ta ro - la, can - ta ro - la na - quil sou - to, coi -

4 **Más** *ten.* **Lento**

ta - di - ño do que a - gar - da po - lo qu'es - tá na man dou - tro.

7

Ai la le lo la la ai la le lo la la.

Canto popular antiguo

MV 4:9

Andantino

p

A - diós, meu mi - ni - ño a - diós, xa que te mar - chas pra gue - rra, non
Cas - te - lla - nos de Cas - ti - lla, tra - ta - de ben ós ga - le - gos, can -

5

ol - vi - des a pren - di - ña que che que - da a - cá na te - rra.
do van, van co - mo ro - sas, can - do vé - ñen, co - mo ne - gros.

9 *p*

La la la la la la la la la la

13

la la la la la la la, la la la la la la la la la la

17

la la la la la la la.

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Unha vez caín no río

Un - ha - vez ca - ín no
 A - ra - íz do to - xo

2
 rí - o, ou - tra vez ca - ín no ma - re,
 ver - de é moi ma - la de a - rrin - ca - re,

4
 ou - tra ca - ín nos teus bra - zos, non me pu - den le - van -
 i os a - mo - ri - ños pri - mei - ros son moi ma - los de ol - vi -

6
 ta - re, non me pu - den le - van -
 da - re, son moi ma - los de ol - vi -

8
 ta - re, aí la le lo aí la la la.
 da - re,

Alaláa!! de Amoeiro (Orense)

MV 4:11

Largo

Ai! Ó ru - bi - la i ó bai - xa - la,

4
 ai! a cos - ti - ña de Ca - ne - do.

7

Ai! Ó ru - bi - la ió bai - xa - la,

10

ai! a cos - ti - ña pon - me me - do.

Canto de arrieiro

MV 4:12

Despacio

O can - tar do a - - rri - -

2

ei - ro é un can - tar moi bai - xi - ño, can - tan -

4

no en Ri - ba - da - - via e re -

6

so - - a no Car - ba - lli - - ño, e re -

8

so - a no Car - ba - lli - - ño, ai la

10

le lo ai la la la

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ruada

Solo

Coro



5



9



13



17



21



25



Canto d'a vendimia

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento

Ven - di - mai, ven - di - ma - do - ras,
Lé - va - me no ca - rro, le - va,

5

ven - di - mai e dar - lle a - le - gría -
ca - rre - tei - ri - ño das u - vas,

9

a, que ven - di - man - do e co -
lé - va - me no ca - rro,

13

men - do non che - ga o vi - ño á bo -
le - va, co - me - rei das más ma -

17

de - ga, non che - ga o
du - ras, co - me - rei

21

vi - ño á bo - de - ga, ai la le
das más ma - du - ras,

25

lo ai la la la.

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ruada de Amoeiro (Orense)

Non cho - res, ne - na, non cho - res,
que os bos que - re - res son pom - bas,

5
que non tes por que cho - ra - re,
que tor - nan lo - go ó pom - ba - re.

9 Gaita

13

17 1. 2.

MV 4:16

Pandeirada

Por a - lí vén un ca - mi - ño, por a - lí vén un ca - rrei - ro,

5
por a - lí vén un ca - mi - ño pra cor - te do fi - a - dei - ro.

9
Ai la le lo ai la le lo ai la le lo ai la la la.

A Redonda (Baile antiguo)

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto

2ª vez

5

10

15

20

25

30

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ruada

The musical score for 'Ruada' is written in 3/4 time and consists of eight staves of music. The key signature is one flat (B-flat). The piece begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is primarily composed of eighth notes. The first staff (measures 1-5) includes a triplet of eighth notes in the fourth measure. The second staff (measures 6-11) features triplets in measures 7 and 11. The third staff (measures 12-17) has a triplet in measure 14. The fourth staff (measures 18-23) contains triplets in measures 19 and 23. The fifth staff (measures 24-29) includes triplets in measures 25 and 29, followed by two measures with accents (measures 27 and 28). The sixth staff (measures 30-34) consists of five measures, each with an accent. The seventh staff (measures 35-39) also consists of five measures, each with an accent. The eighth staff (measures 40-44) consists of five measures, each with an accent, ending with a double bar line.

Alborada antigua

Transcripción y revisión: Javier Jurado

La 2ª vez repite

Musical score for 'Alborada antigua' in 2/4 time. The score consists of five staves of music. The first staff starts with a double bar line and a repeat sign. The second staff begins with a measure number '5'. The third staff begins with a measure number '12'. The fourth staff begins with a measure number '19'. The fifth staff begins with a measure number '25' and includes first and second endings, a repeat sign, and a 'D.C.' marking.

MV 4:20

Muiñeira

Musical score for 'Muiñeira' in 6/8 time. The score consists of four staves of music. The first staff includes first and second endings and a 'D.C.' marking. The second staff begins with a measure number '6'. The third staff begins with a measure number '12'. The fourth staff begins with a measure number '18' and ends with a 'D.C.' marking.

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ruada

Musical score for 'Ruada' in G major, 3/4 time. The score consists of three staves. The first staff (measures 1-6) features a melody with a repeat sign at the end. The second staff (measures 7-13) continues the melody with a repeat sign at the end. The third staff (measures 14-20) continues the melody. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Unha vez caín no río

MV 4:22

Lento

Musical score for 'Unha vez caín no río' in G major, 6/8 time. The score consists of two staves. The first staff (measures 1-5) features a melody with triplets and a repeat sign at the end. The second staff (measures 6-10) continues the melody with triplets and a repeat sign at the end. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

Alaláa... de Vilanova

MV 4:23

accel.

A tempo

Musical score for 'Alaláa... de Vilanova' in G major, 6/8 time. The score consists of three staves. The first staff (measures 1-5) features a melody with triplets and a repeat sign at the end. The second staff (measures 6-10) continues the melody with triplets and a repeat sign at the end. The third staff (measures 11-15) continues the melody with triplets and a repeat sign at the end. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

Carballeira de San Xusto

MV 4:24

Musical score for 'Carballeira de San Xusto' in G major, 6/8 time. The score consists of two staves. The first staff (measures 1-4) features a melody with triplets and a repeat sign at the end. The second staff (measures 5-8) continues the melody with triplets and a repeat sign at the end. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

Alborada de Rosalía de Castro

Letra: Rosalía de Castro
Arreglo: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Solo

5

Coro
Vai - te,

9

noi - te, vai fu - xin - do. Ven - te au - ro - ra, ven - te a - brin - do, co teu

13

ros - tro, que, so - rrin - do, a som - bra es - pan - ta! Can - ta, pa - xa - ri - ño,

17

can - ta de pon - li - ña en pon - la, que o sol se le - van - ta po - lo mon - te ver - de, po - lo ver - de

21

mon - te, a - le - gran - do as her - bas, a - le - gran - do as fon - tes!

Solo

25

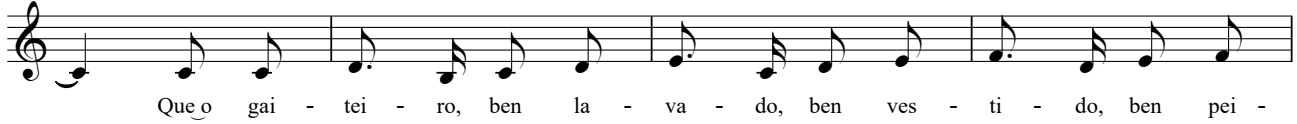
29

33

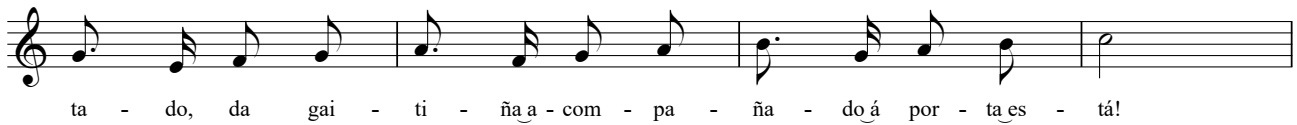


37

Coro



41



45



49



53



57



61

molto rall.



Alaláa do Cristal

Arreglo: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Julio de 1925

Lento

Gaita en Sib
(escrita en Re)

Tenores 1º
Tiples

Tenores 2º

Barítonos

Bajos

Ra - pa - zas de Vi - la - no - va, ben vos po - de - des ga - bar,
Mi - ña Vir - xe do Cris - tal, mi - ña Vir - xe cris - ta - li - na,
A - diós Vir - xe do Cris - tal, sus - pi - ri - ños que me le - vas,

Gt.

T. 1º
Tp.

T. 2º

Bar.

B.

p *ten.* 6

que non hai Vir - xe no mun - do co - m'a Vir - xe do Cris - tal,
tan - to re - lum - bras de noi - te co - mo re - lum - bras de dí - a,
se che fo - ran graus de mi - llo se - men - ta - ra moi - tas te - rras,

B.C.

p *ten.* 6

que non hai Vir - xe no mun - do co - m'a Vir - xe do Cris - tal,
tan - to re - lum - bras de noi - te co - mo re - lum - bras de dí - a,
se che fo - ran graus de mi - llo se - men - ta - ra moi - tas te - rras,

B.C.

Gt.

T. 1º
Tp.

T. 2º

Bar.

B.

f *ten.* 6 *dim.*

co - m'a Vir - xe do Cris - tal, ai la le lo, ai la la la.
co - mo re - lum - bras de dí - a, ai la le lo, ai la la la.
se - men - ta - ra moi - tas te - rras, ai la le lo, ai la la la.

f *ten.* 6 *dim.*

co - m'a Vir - xe do Cris - tal, ai la le lo, ai la la la.
co - mo re - lum - bras de dí - a, ai la le lo, ai la la la.
se - men - ta - ra moi - tas te - rras, ai la le lo, ai la la la.

f *dim.*

Gaita sola

Gt.

Escena bailable

Julio de 1925

Arreglo: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Gaita en Si \flat

Musical score for Gaita in Si \flat . The score consists of six staves of music in 6/8 time, featuring a key signature of one flat (Si \flat). The melody is written in a single treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The music includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. A trill (tr) is indicated at the end of the fourth staff. The fifth and sixth staves contain a first and second ending, with a double bar line and repeat sign at the end of the first ending.

Muiñeira. Sale ti bon bailador

Musical score for Muiñeira. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B \flat and E \flat). It is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are written below the treble clef staff. The score consists of four measures of music. The first measure has a whole rest in the treble clef. The second and third measures have a whole note in the treble clef. The fourth measure has a whole note in the treble clef. The bass clef staff has a steady accompaniment of eighth notes.

Sa - le ti bon bai - la - dor, sa - le ti pron - to_a bai -
Bai - la ti bon bai - la - dor, bai - la, bai - la sin ce -

lar, sa - le ti bon bai - la - dor, sa - le ti pron - to_a bai -
 sar, bai - la ti bon bai - la - dor, bai - la, bai - la sin ce -

lar, ven qui - tar a mi - llor ne - na que_hai en
 sar, que_a mo - za que te_a - com - pa - ña con ou -

to - do_es - te lu - gar, ven qui - tar a mi - llor
 tro se_ha de ca - sar, que_a mo - za que te_a - com -

ne - na que_hai en to - do_es - te lu - gar.
 pa - ña con ou - tro se_ha de ca - sar.

Gaita en Sib

tr

1. *tr* 2.

CORO

CORO

Collín a herba no prado,
collina presa por presa,
olvidei os meus amores,
olvideinos, non me pesa.

Algún día por te vere,
abrín portas e ventanas,
agora por non te vere,
tódalas teño pechadas.

Trocaches ouro por prata,
ouro máis che valía,
trocáchesme a min por outro,
eu a ti non cho faría.

Jota. A Señora do Cristal

Gaita en Si \flat

Three staves of musical notation in G major. The first two staves contain eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The third staff includes first and second endings, marked with '1.' and '2.'.

A piano accompaniment for the first line of lyrics, in F major. The right hand has rests, while the left hand plays a simple bass line. The lyrics are: A Se - ño - ra do Cris - tal, A

Piano accompaniment for the second line of lyrics, in F major. The right hand plays chords and the left hand plays a bass line. The lyrics are: Se - ño - ra do Cris - tal, tres dí - as hai

Piano accompaniment for the third line of lyrics, in F major. The right hand plays chords and the left hand plays a bass line. The lyrics are: que vai fó - ra, foi vi - si - ta - los en -

Piano accompaniment for the fourth line of lyrics, in F major. The right hand plays chords and the left hand plays a bass line. The lyrics are: fer - mos á vi - la de Vi - la - no - va,

á vi - la de Vi - la - no - va, A

Se - ño - ra do Cris - tal.

Gaita en Sib

CORO y al

Alaláa do Cristal

Gaita en Sib y Coro

Ra - pa - zas de Vi - la - no - va, ben vos po - de - des ga - bar,
 Mi - ña Vir - xe do Cris - tal, mi - ña Vir - xe cris - ta - li - na,
 A - díos Vir - xe do Cris - tal, sus - pi - ri - ños que me le - vas,

que non hai Vir - xe no mun - do co - mo a Vir - xe do Cris - tal,
 tan - to re - lum - bras de noi - te co - mo re - lum - bras de dí - a,
 se che fo - ran graus de mi - llo se - men - ta - ra moi - tas te - rras,

co - mo a Vir - xe do Cris - tal, ai la le lo, ai la la la.
 co - mo re - lum - bras de dí - a,
 se - men - ta - ra moi - tas te - rras,

Gaita sola

Muiñeira

Gaita en Si \flat

Musical score for 'Muiñeira' in G major (two sharps) and 6/8 time. The score consists of six staves of music. The first three staves contain the main melody. The fourth staff includes a trill (tr) and a repeat sign. The fifth staff continues the melody. The sixth staff features a first ending (1.) with a trill and a second ending (2.) with a repeat sign.

CORO "Sale ti bon Bailador" y al $\$$

Otra

Gaita en Si \flat

Musical score for 'Otra' in G major (two sharps) and 6/8 time. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a trill (tr). The second staff includes a trill (tr). The third and fourth staves continue the melody with various rhythmic patterns.

Muiñeira para gaita y tamboril

Gaita tumbal (Si \flat) y ronco (pedal)

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Introducción. Lento

Musical notation for the introduction, measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a treble clef staff, and the accompaniment is on a bass clef staff. The melody begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The accompaniment consists of four quarter notes: G3, A3, B3, and C4, all marked *pp*.

Musical notation for measures 5-8. The melody continues with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The accompaniment continues with quarter notes D3, E3, F#3, and G4.

Musical notation for measures 9-12. The tempo marking *accel. un poco* is present. Trills (*tr*) are indicated above the first notes of measures 10, 11, and 12. The melody features eighth-note patterns. The accompaniment consists of eighth-note patterns.

Musical notation for measures 13-16. A trill (*tr*) is indicated above the first note of measure 13. The melody features sixteenth-note patterns. The accompaniment consists of eighth-note patterns.

17

tr *tr*

21

25

rall.

29

Muñeira. Allegretto

33

tr

37 *tr*

1. 2.

41 *tr tr tr tr*

p cresc.

45 *tr tr tr tr*

1.

p cresc.

49 2. *tr*

f

52

55 *tr*

1.

58 *tr*

2.

p

61 *tr*

tr

tr

64 *tr*

tr

67 *tr*

f

4

4

tr

70

4 4 tr 4 4

73

tr

al Coda y Coda

76

Coda tr

79

tr

82

1. 2.



José Fernández Vide (1893-1981)

Estudio, catalogación y edición de su obra

ANEXO 5. MÚSICA PARA PIANO

Tesis presentada por Javier Jurado Luque

y dirigida por la Dra. Pilar Ramos López



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

Abril de 2022

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| <i>Orense</i> . Pasodoble. MV 5:1 | 5 |
| <i>Sobrado</i> . Muiñeira. MV 5:2 | 9 |
| <i>Ilusiones</i> . Valses. MV 5:3 | 31 |
| <i>Suite galega Un día na aldea</i> . MV 5:4 | 81 |
| <i>Zaera</i> . Pasodoble flamenco. MV 5:5 | 229 |
| <i>Conchita</i> . Foxtrot. MV 5:6 | 250 |
| <i>A Montañesa</i> . Muiñeira. MV 5:7 | 260 |
| <i>Recordos</i> . Muiñeira. MV 5:8 | 312 |
| <i>Partagás</i> . Pasodoble. MV 5:9 | 339 |
| <i>Sarita</i> . Vals. MV 5:10 | 394 |
| <i>Danzón</i> . MV 5:11 | 407 |
| <i>Pontevedra</i> . Pasodoble. MV 5:12 | 441 |
| <i>¡¡Ra...!!</i> Pasodoble festivo. MV 5:13 | 475 |
| <i>Auria bella</i> . Muiñeira. MV 5:14 | 493 |
| <i>María de los Ángeles</i> . Vals. MV 5:15 | 546 |
| <i>Serranía</i> . Baile-Presentación. MV 5:16 | 582 |
| <i>Espinas y rosas</i> . Pasodoble. MV 5:17 | 612 |
| <i>Gref-Popeye</i> . Marcha. MV 5:18 | 656 |
| <i>Vals X</i> . MV 5:19 | 679 |
| <i>Peixe</i> . Galop. MV 5:20 | 690 |
| <i>Circo</i> . Galop. MV 5:21 | 702 |
| <i>Suite galega Da terra meiga</i> . MV 5:22 | 705 |
| <i>Loña</i> . Galop. MV 5:23 | 800 |
| <i>Caricatura</i> . MV 5:24 | 803 |

Orense

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

A la banda municipal de Orense
Ourense, 1911

Moderato

The first system of the musical score for 'Orense' is written for piano in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked 'Moderato'. The first measure features a series of chords in the right hand, with a dynamic marking of *mf*. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

The second system of the musical score continues from the first. It starts with a measure number '5' above the treble clef. The right hand continues with chords and some melodic fragments, while the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) appears in the fourth measure of this system.

The third system of the musical score begins with a measure number '10' above the treble clef. The right hand features a melodic line with a slur over the first two measures, followed by a series of eighth notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

The fourth system of the musical score starts with a measure number '15' above the treble clef. The right hand has a more active melodic line with slurs and some triplets. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. There are dynamic markings of *p* and *f* throughout the system.

20

25

29

33

37

41

45

49

54

59

65 *tr*

70 *p*

75

80

84 1. 2.

Sobrado

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ó meu gran amigo Paco Selas (do penedo de Sobrado)
A Coruña, 1914

The musical score is written for piano in 6/8 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked **Allegretto** and *mf*. The second system is marked *a tempo* and *f*. The third system is marked *tr*. The fourth system is marked *f* and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and trills.

17

1.

cresc. *p* *f*

21

2.

cresc.

25

f *p* *tr*

29

f *p* *f*

33

p *cresc.*

37

1.

41

2. al S hasta O

tr

p

45

tr

cresc.

49

tr

p

53

tr

cresc.

tr

57

57 58 59 60

f *tr*

This system contains measures 57 through 60. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 58, and a trill (*tr*) is indicated above the final note of measure 60.

61

61 62 63 64

tr *tr*

This system contains measures 61 through 64. The melodic line in the right hand continues with eighth and sixteenth notes. Trills (*tr*) are marked above the final notes of measures 61 and 63. The bass line consists of chords and single notes.

65

65 66 67 68

tr

This system contains measures 65 through 68. The right hand has a melodic line with eighth notes and a trill (*tr*) above the final note of measure 68. The left hand features a bass line with chords and single notes.

69

69 70 71 72

tr *tr*

This system contains measures 69 through 72. The right hand continues with a melodic line and trills (*tr*) above the final notes of measures 69 and 71. The left hand provides a steady accompaniment.

72

72 73 74 75

This system contains measures 72 through 75. The right hand has a melodic line with eighth notes and a trill (*tr*) above the final note of measure 75. The left hand features a bass line with chords and single notes.

Sobrado

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto

The score is for five instruments: Flauta, Piano, Violín, Violonchelo, and Contrabajo. It is in 6/8 time and begins with a tempo marking of **Allegretto**. The Flauta part starts with a *mf* dynamic and includes a **rit.** marking in the third measure. The Piano part also starts with *mf* and includes a *cresc.* marking. The Violín part starts with *mf* and includes a *cresc.* marking. The Violonchelo part starts with *mf* and includes a *cresc.* marking. The Contrabajo part starts with *mf*, includes a *pizz.* marking, and then switches to *arco* with a *cresc.* marking. The score is divided into four measures, with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings throughout.

5 **A tempo**

Fl. *f*

Pno. *f* *mf*

Vln. *f*

Vc. *f* *mf*

Cb. *f*

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. The Flute part begins with a dynamic of *f* and features a melodic line with some grace notes. The Piano part has a complex texture with chords and moving lines in both hands, starting with *f* and moving to *mf*. The Violin part mirrors the flute's melody with a dynamic of *f*. The Viola part provides harmonic support with a dynamic of *f*, moving to *mf*. The Cello part plays a steady bass line with a dynamic of *f*.

9

Fl. *mf* *tr*

Pno. *tr*

Vln. *mf* *tr*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The Flute part features trills and tremolos, with a dynamic of *mf*. The Piano part continues with complex textures, including trills and tremolos, with a dynamic of *tr*. The Violin part also features trills and tremolos, with a dynamic of *mf*. The Viola part has a melodic line with a dynamic of *mf*. The Cello part provides a steady bass line with a dynamic of *mf*.

13

Fl. *f*

Pno. *f* *mf*

Vln. *f*

Vc. *f* *mf*

Cb. *f*

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The Flute part begins with a dynamic of *f* and features a trill in measure 14. The Piano part has a *f* dynamic in measures 13-15 and transitions to *mf* in measure 16. The Violin part maintains a *f* dynamic throughout. The Viola part starts with *f* and changes to *mf* in measure 16. The Cello part remains at a *f* dynamic. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

17

Fl. *mf cresc.* *p* *f* *tr.*

Pno. *cresc.* *p* *f*

Vln. *mf cresc.* *p* *f*

Vc. *cresc.* *p* *f*

Cb. *mf cresc.* *f*

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. The Flute part starts with a first ending bracket over measures 17-18, followed by a trill in measure 19. Dynamics are *mf cresc.*, *p*, and *f*. The Piano part has a *cresc.* dynamic in measure 17, *p* in measure 18, and *f* in measure 19. The Violin part has *mf cresc.* in measure 17, *p* in measure 18, and *f* in measure 19. The Viola part has *cresc.* in measure 17, *p* in measure 18, and *f* in measure 19. The Cello part has *mf cresc.* in measure 17 and *f* in measure 19. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Musical score for measures 21-24. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 21 starts with a first ending bracket over measures 21-22, followed by a second ending bracket over measures 23-24. A fermata is placed over the end of measure 24. Dynamics include *mf cresc.* for Fl., Vln., and Cb., and *cresc.* for Pno. and Vc. The Flute part has a Φ symbol above it in measure 21. The Piano part features a *cresc.* marking and several accents (^) over notes in measures 23 and 24. The Violin part has *mf cresc.* and accents (^) in measures 23 and 24. The Viola part has *cresc.* and accents (^) in measures 23 and 24. The Cello part has *mf cresc.* and accents (^) in measures 23 and 24.

Musical score for measures 25-28. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature changes to C major (no sharps or flats). Measure 25 begins with a repeat sign. Dynamics include *f* for Fl., Vln., Vc., and Cb., and *p* for Pno. and Cb. in measure 25. In measure 26, the Flute part has a *f* dynamic and a trill (*tr*) with a wavy line. The Piano part has a *p* dynamic and a trill (*tr*) with a wavy line. The Violin part has a *f* dynamic and a trill (*tr*) with a wavy line. The Viola part has a *f* dynamic and a trill (*tr*) with a wavy line. The Cello part has a *f* dynamic and a trill (*tr*) with a wavy line. In measure 27, the Flute part has a *p* dynamic and a trill (*tr*) with a wavy line. The Piano part has a *p* dynamic and a trill (*tr*) with a wavy line. The Violin part has a *p* dynamic and a trill (*tr*) with a wavy line. The Viola part has a *p* dynamic and a trill (*tr*) with a wavy line. The Cello part has a *p* dynamic and a trill (*tr*) with a wavy line. In measure 28, the Flute part has a *p* dynamic and a trill (*tr*) with a wavy line. The Piano part has a *p* dynamic and a trill (*tr*) with a wavy line. The Violin part has a *p* dynamic and a trill (*tr*) with a wavy line. The Viola part has a *p* dynamic and a trill (*tr*) with a wavy line. The Cello part has a *p* dynamic and a trill (*tr*) with a wavy line.

29

Fl. *f*

Pno. *f p f*

Vln. *f p f*

Vc. *f p*

Cb. *f p*

33

Fl. *f* *cresc.*

Pno. *cresc.*

Vln. *cresc.*

Vc. *f* *cresc.*

Cb. *f*

Sya *tr*

Fl. ^(8va) *tr* *tr* 1.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

cresc.

al S hasta $\text{\textcircled{O}}$

Fl. 2.

Pno. *p* *tr*

Vln. *p* *tr*

Vc. *p*

Cb. *p*

45

Fl. *p cresc.*

Pno. *cresc.* *tr*

Vln. *cresc.* *tr*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

49

Fl.

Pno. *p* *tr*

Vln. *p* *tr*

Vc. *p*

Cb. *p*

53

Fl. *p cresc.*

Pno. *cresc.* *tr*

Vln. *cresc.* *tr*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

57

Fl. *f*

Pno. *f* *tr*

Vln. *f* *tr*

Vc. *f*

Cb. *f*

61

Fl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

tr

tr

tr

tr

Sua

tr

65

Fl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

tr

tr

69

Fl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

8va

tr

tr

tr

tr

72

Fl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

8va

tr

Sobrado

José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto **rit.**

mf **cresc.**

mf **cresc.**

mf

5 **A tempo**

f **f**

f **f**

f **f**

Tutti **f**

8 **tr**

mf **mf**

mf **mf**

11

tr

f

f

f

14

mf

17

1.

mf cresc.

cresc.

mf cresc.

tr

p

p

p

mf cresc.

20

f

mf cresc.

f

cresc.

mf cresc.

mf cresc.

23

Tutti

f

p

f

p

f

f

f

Pl. Bb.

Tutti

f

26

p

p

Triángulo

p

29

f *p*

f *p*

f *p*

Tutti *f*

Triángulo *p*

32

f

Bto. *f*

Tutti *f*

tr

35

f *cresc.*

tr *cresc.*

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

38

1.

Al ♩ hasta ⊖

41

2.

p

p

p

44

tr

cresc.

cresc.

cresc.

tr

48

Musical score for measures 48-50. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 48 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The middle staff has a dotted quarter note G4. The bass staff has a quarter note G2. Measure 49 continues the melody in the treble staff with eighth notes D5, E5, F5, and G5. The middle staff has a dotted quarter note A4. The bass staff has a quarter note A2. Measure 50 concludes the phrase with a quarter note G4 in the treble staff, a dotted quarter note G4 in the middle staff, and a quarter note G2 in the bass staff. A piano (*p*) dynamic marking is present at the end of each staff.

51

Musical score for measures 51-53. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 51 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. A trill (*tr*) is indicated above the eighth note B4. The middle staff has a dotted quarter note G4. The bass staff has a quarter note G2. Measure 52 continues the melody in the treble staff with eighth notes D5, E5, F5, and G5. A trill (*tr*) is indicated above the eighth note G5. The middle staff has a dotted quarter note A4. The bass staff has a quarter note A2. Measure 53 concludes the phrase with a quarter note G4 in the treble staff, a dotted quarter note G4 in the middle staff, and a quarter note G2 in the bass staff. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning of the bass staff.

54

Musical score for measures 54-56. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 54 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. A trill (*tr*) is indicated above the eighth note B4. The middle staff has a dotted quarter note G4. The bass staff has a quarter note G2. Measure 55 continues the melody in the treble staff with eighth notes D5, E5, F5, and G5. A trill (*tr*) is indicated above the eighth note G5. The middle staff has a dotted quarter note A4. The bass staff has a quarter note A2. Measure 56 concludes the phrase with a quarter note G4 in the treble staff, a dotted quarter note G4 in the middle staff, and a quarter note G2 in the bass staff. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning of the bass staff. Crescendo (*cresc.*) markings are present in the middle and bass staves starting from measure 55.

57

tr

f

f

f

This system contains measures 57, 58, and 59. It features a grand staff with three systems of staves. The top system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle system has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom system has a bass clef and a key signature of one sharp. Measure 57 shows a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 58 continues the melodic line and bass line. Measure 59 features a trill (tr) in the top staff and a forte (f) dynamic marking in the bottom staff.

60

tr

This system contains measures 60, 61, and 62. It features a grand staff with three systems of staves. The top system has a treble clef and a key signature of one sharp. The middle system has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom system has a bass clef and a key signature of one sharp. Measure 60 shows a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 61 continues the melodic line and bass line. Measure 62 features a trill (tr) in the top staff.

63

tr

This system contains measures 63, 64, and 65. It features a grand staff with three systems of staves. The top system has a treble clef and a key signature of one sharp. The middle system has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom system has a bass clef and a key signature of one sharp. Measure 63 shows a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 64 continues the melodic line and bass line. Measure 65 features a trill (tr) in the top staff.

66

tr

This system contains measures 66, 67, and 68. It features a four-staff arrangement: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Measure 66 shows a melodic line in the upper treble staff with a trill (tr) over the final note. Measure 67 continues the melodic development. Measure 68 features a long, sustained chord in the upper treble staff, with a trill (tr) over the final note. The bass staves provide harmonic support with chords and moving lines.

69

tr

tr

This system contains measures 69, 70, and 71. It features a four-staff arrangement: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Measure 69 shows a melodic line in the upper treble staff with a trill (tr) over the final note. Measure 70 continues the melodic development. Measure 71 features a long, sustained chord in the upper treble staff, with a trill (tr) over the final note. The bass staves provide harmonic support with chords and moving lines.

72

This system contains measures 72, 73, and 74. It features a four-staff arrangement: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Measure 72 shows a melodic line in the upper treble staff. Measure 73 continues the melodic development. Measure 74 features a long, sustained chord in the upper treble staff. The bass staves provide harmonic support with chords and moving lines.

Ilusiones

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

*A mi distinguido amigo el admirable poeta D. Primitivo R. Sanjurjo
Ourense, 1916*

Moderato

Intro.

4

8

12

p

pp

p

cresc.

p

morendo

16

n° 1

p rit.

accel.

a tempo

21

27

33

38

43 *dim.*

48 1. 2. *rit.* *f secco*

52 *p*

56 *ff secco*

60 *p*

64

1. 2. al $\frac{3}{8}$ hasta C

nº 2

68

p rit. *a tempo*

73

79

84

90

Musical score for measures 90-95. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

96

Musical score for measures 96-101. Measures 96-100 show a melodic line in the right hand with a fermata over the final note. Measure 101 is a first ending marked "1." leading to a second ending marked "2." which is labeled "brillante".

102

Musical score for measures 102-106. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note of the phrase. The left hand continues with a steady accompaniment.

107

Musical score for measures 107-111. The right hand features a melodic line with a fermata over the final note. The left hand accompaniment consists of chords and single notes.

112

Musical score for measures 112-116. Measure 112 begins with a fermata. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note. The left hand accompaniment includes chords and single notes. Measure 116 is a first ending marked "1.".

117

2.

al S hasta \O

121

ff

125

nº 3

p

130

ff

136

ff

141

Musical score for measures 141-146. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with dotted rhythms and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes.

147

Musical score for measures 147-152. The right hand continues with a melodic line, incorporating some grace notes. The left hand accompaniment remains consistent with the previous system.

153

Musical score for measures 153-157. This system includes a repeat sign. The right hand has a melodic line with a slur over the final measure. The left hand accompaniment is consistent. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure of the second ending.

158

Musical score for measures 158-162. The right hand features a long, flowing melodic line with a slur. The left hand accompaniment consists of chords and single notes. A dynamic marking of *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo) is present in the final measure.

163

Musical score for measures 163-167. The right hand continues with a melodic line. The left hand accompaniment is consistent. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the second measure.

168

Musical score for measures 168-172. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The melody is a continuous eighth-note line with a slur. The bass line consists of chords and single notes.

nº 4

173

ff secco

rit.

Musical score for measures 173-176. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. The melody features chords and rests. The bass line has eighth notes and rests. Dynamics include "ff secco" and "rit."

177

Con delicadeza

p a tempo

Musical score for measures 177-182. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The melody is a series of chords with a slur. The bass line has eighth notes with a wavy line. Dynamics include "p a tempo".

183

poco a poco cresc.

Musical score for measures 183-188. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The melody is a series of chords with a slur. The bass line has eighth notes with a wavy line. Dynamics include "poco a poco cresc."

189

p

Musical score for measures 189-194. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The melody is a series of chords with a slur. The bass line has eighth notes with a wavy line. Dynamics include "p".

195

rit. a tempo

201

dim.

207

1. 2. Φ ff Deciso

213

p

219

1.

Musical score for measures 225-230. The piece is in G major (one sharp) and 3/8 time. Measure 225 starts with a treble clef and a whole note G4. A first ending bracket covers measures 225-226, and a second ending bracket covers measures 227-230. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a simple accompaniment of quarter notes. A fermata is placed over the final chord in measure 230, with the instruction "al S hasta $\text{\textcircled{O}}$ ".

Musical score for measures 231-233, labeled "Coda". The time signature changes to 3/8. Measure 231 begins with a $\text{\textcircled{O}}$ symbol, the tempo marking "Vivo", and a dynamic marking of *ff*. A *Legato* instruction is placed above the right hand. The right hand plays a descending melodic line with eighth notes, and the left hand plays a steady accompaniment of quarter notes. A fermata is placed over the final chord in measure 233.

Musical score for measures 234-236. The right hand continues the descending melodic line with eighth notes. The left hand accompaniment remains consistent. A dynamic marking of *ff* is placed above the right hand in measure 236, and a fermata is placed over the final chord.

Musical score for measures 237-239. The right hand continues the descending melodic line. A dynamic marking of *p* is placed below the right hand in measure 237. The left hand accompaniment remains consistent. A fermata is placed over the final chord in measure 239.

Musical score for measures 240-243. The right hand continues the descending melodic line. A dynamic marking of *rit.* is placed below the right hand in measure 240, and a *dim.* marking is placed below the right hand in measure 241. The left hand accompaniment remains consistent. A fermata is placed over the final chord in measure 243.

244

p

meno

248

1° Tempo

p rit.

accel.

a tempo

252

p

257

p

262

p

rit.

accel.

267

a tempo

272

dim.

277

1. 2.

282

f secco

286

p

290

ff secco

294

p

1.

298

ff rall.

2.

303

308

8va

313

Musical score for measures 313-317. The piece is in a minor key with a key signature of three flats. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A fermata is placed over the final chord of the system.

318

Musical score for measures 318-322. The piece continues in the same key signature. A fermata is placed over the final chord of the system.

323

Musical score for measures 323-326. The piece continues in the same key signature. A fermata is placed over the final chord of the system.

Vivo staccato

327

Musical score for measures 327-331. The tempo and articulation change to **Vivo staccato**. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Accents are placed over the notes in the right hand.

332

Musical score for measures 332-335. The piece continues in the same key signature and tempo. Accents are placed over the notes in the right hand. The system ends with a double bar line.

Ilusiones

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Introducción

Moderato

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes parts for Flautín en Do (Flautín en Re), Flauta, Oboe, Requinto, Clarinetes principal y 1º, Clarinetes 2º y 3º, Saxofón alto 1º, Saxofón alto 2º, Saxofón tenor 1º, Saxofón tenor 2º, Saxofón barítono 1º, Saxofón barítono 2º, Trompetas en Sib (Cornetines), Fliscornos 1º y 2º, Trompas en Fa (Tmpa. en Mib), Saxhorno en Mib, Trombones 1º y 2º, Trombón 3º, Bombardino, Tuba en Do, Contrabajo, Triángulo Caja, and Platos Bombo. The woodwinds and strings play a melodic line starting with a half note, followed by eighth notes. The brass section provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The score is divided into measures by vertical bar lines.

8

Picc.

Fl.

Ob.

Req.

Cl. P.-1º

Cl. 2º-3º

Sax. Alt.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Sax. Bari.

Tpta.

Flis.

Tmpa.

Saxh.

Tbn. 1º, 2º

Tbn. 3º

Bmb.

Tba.

Cb.

Tri. Cj.

Pl. B.

pp

p

cresc.

morendo

a 2

Nº1



rit. accel. A tempo

16

Picc.

Fl.

Ob.

Req.

Cl. P-1º

Cl. 2º-3º

Sax. Alt.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Sax. Bari.

Tpta.

Flis.

Tmpa.

Saxh.

Tbn. 1º, 2º

Tbn. 3º

Bmb.

Tba.

Cb.

Tri. Cj.

Pl. B.

27

Picc.

Fl.

Ob.

Req.

Cl. P.-1º

Cl. 2º-3º

Sax. Alt.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Sax. Bari.

Tpta.

Flis.

Tmpa.

Saxh.

Tbn. 1º, 2º

Tbn. 3º

Bmb.

Tba.

Cb.

Tri. Cj.

Pl. B.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 27, contains staves for a variety of instruments. The top section includes Piccolo, Flute, and Oboe, all of which are currently silent. Below them are the Clarinet parts: Clarinet in C (P-1º) and Clarinet in Bb (2º-3º). The Clarinet in C part features a melodic line with several long, sweeping phrases. The Clarinet in Bb part provides harmonic support with chords and single notes. The Saxophone section consists of Alto Saxophone (two parts), Tenor Saxophone (two parts), and Baritone Saxophone (two parts). The Alto Saxophones play melodic lines similar to the Clarinet in C. The Tenor and Baritone saxophones provide harmonic accompaniment. The Brass section includes Trumpets (Tpta.) and Flutes (Flis.), both playing block chords. The Percussion section includes Timpani (Tmpa.), Saxhorn (Saxh.), Trombones (Tbn. 1º, 2º and 3º), Bass Drum (Bmb.), and Tuba (Tba.). The Bass Drum and Tuba parts feature rhythmic patterns. The Contrabass (Cb.) part plays a steady bass line. At the bottom, there are staves for Triangle/Cymbal (Tri. Cj.) and Snare Drum (Pl. B.), which are currently silent.

38 1. rit.

Picc.
Fl.
Ob.
Req.
Cl. P-1º
Cl. 2º-3º
Sax. Alt.
Sax. Alt.
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Sax. Bari.
Tpta.
Flis.
Tmpa.
Saxh.
Tbn. 1º, 2º
Tbn. 3º
Bmb.
Tba.
Cb.
Tri. Cj.
Pl. B.

49 [2.]

Picc. *f secco*
 Fl. *f secco* *p*
 Ob. *f secco*
 Req. *f secco* *p* *ff secco*
 Cl. P.-1º *f secco* *p* *ff secco*
 Cl. 2º-3º *f secco* *p* *ff secco*
 Sax. Alt. *f secco* *p* *ff secco*
 Sax. Alt. *f secco* *p* *ff secco*
 Sax. Ten. *f secco* *p* *ff secco*
 Sax. Ten. *f secco* *p* *ff secco*
 Sax. Bari. *f secco* *p* *ff secco*
 Sax. Bari. *f secco* *p* *ff secco*
 Tpta. *f secco* *ff secco*
 Flis. *f secco* *ff secco*
 Tmpa. *f secco* *ff secco*
 Saxh. *f secco* *ff secco*
 Tbn. 1º, 2º *f secco* *p* *ff secco*
 Tbn. 3º *f secco* *p* *ff secco*
 Bmb. *f secco* *ff secco*
 Tba. *f secco* *p* *ff secco*
 Cb. *f secco* *p* *ff secco*
 Tri. Cj. *f secco* *p* *ff secco*
 Pl. B. *f secco* *ff secco*

Nº2 rit.



A tempo

Javier Jurado Luque

68

Picc. *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

Req. *p*

Cl. P.-1º *p*

Cl. 2º-3º *p*

Sax. Alt. *p*

Sax. Alt. *p*

Sax. Ten. *p*

Sax. Ten. *p*

Sax. Bari. *p*

Sax. Bari. *p*

Tpta.

Flis.

Tmpa. *p*

Saxh. *p*

Tbn. 1º, 2º *p*

Tbn. 3º *p*

Bmb. *p*

Tba. *p*

Cb. *p*

Tri. Cj.

Pl. B.

78

Picc.

Fl.

Ob.

Req.

Cl. P.-1º

Cl. 2º-3º

Sax. Alt.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Sax. Bari.

Tpta.

Flis. ^{1º}
p

Tmpa.

Saxh.

Tbn. 1º, 2º

Tbn. 3º

Bmb.

Tba.

Cb.

Tri. Cj. *p*

Pl. B.

Detailed description: This is a page of a musical score for a large ensemble. The page is numbered 78 in the top left corner. The score is written for various instruments, including woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Clarinet in C), saxophones (Alto, Tenor, Baritone), brass (Trumpet, Trombone), and percussion (Tympani, Saxophone Horn, Bass Drum, Snare Drum, Cymbals, Triangle, and Bass Drum). The music is in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, with a prominent *p* (piano) marking in the Flute and Triangle parts. The layout is organized into systems, with each instrument or group of instruments having its own staff. The page number 78 is also present in the bottom right corner.

88

Picc.

Fl.

Ob.

Req.

Cl. P.-1º

Cl. 2º-3º

Sax. Alt.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Sax. Bari.

Tpta.

Flis.

Tmpa.

Saxh.

Tbn. 1º, 2º

Tbn. 3º

Bmb.

Tba.

Cb.

Tri. Cj.

Pl. B.

p

98

1. | 2.

Picc. *brillante*

Fl. *loco* *brillante*

Ob. *brillante*

Req. *brillante*

Cl. P-1º *brillante*

Cl. 2º-3º *a 2* *brillante*

Sax. Alt. *brillante*

Sax. Alt. *brillante*

Sax. Ten. *brillante*

Sax. Ten. *brillante*

Sax. Bari. *brillante*

Sax. Bari. *brillante*

Tpta. 1º *p brillante*

Flis. 1º *brillante*

Tmpa. *brillante*

Saxh. *brillante*

Tbn. 1º, 2º *brillante*

Tbn. 3º *brillante*

Bmb. *brillante*

Tba. *brillante*

Cb. *brillante*

Tri. Cj. *brillante*

Pl. B. *brillante*

107

Picc.
Fl.
Ob.
Req.
Cl. P.-1°
Cl. 2°-3°
Sax. Alt.
Sax. Alt.
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Sax. Bari.
Tpta.
Flis.
Tmpa.
Saxh.
Tbn. 1°-2°
Tbn. 3°
Bmb.
Tba.
Cb.
Tri.
Cj.
Pl.
B.

Nº3

125

Picc.

Fl.

Ob.

Req.

Cl. P. 1º

Cl. 2º-3º

Sax. Alt.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Sax. Bari.

Tpta.

Flis.

Tmpa.

Saxh.

Tbn. 1º, 2º

Tbn. 3º

Bmb.

Tba.

Cb.

Tri. Cj.

Pl. B.

149

Picc.
Fl.
Ob.
Req.
Cl. P.1º
Cl. 2º-3º
Sax. Alt.
Sax. Alt.
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Sax. Bari.
Tpta.
Flis.
Tmpa.
Saxh.
Tbn. 1º-2º
Tbn. 3º
Bmb.
Tba.
Cb.
Tri. Cj.
Pl. B.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 149, is arranged in a standard orchestral format. It begins with a Piccolo part in the top staff, followed by Flute, Oboe, and Clarinet in C. Below these are Clarinet in B-flat (1st and 2nd/3rd positions), and a section of Saxophones including Alto, another Alto, Tenor, another Tenor, and Baritone. The brass section includes Trumpet and Flugelhorn, Trombone (1st and 2nd positions, and 3rd position), and Euphonium/Tuba. The percussion section consists of a pair of Cymbals, a Triangle/Cajón, and a Bass Drum. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some parts, such as the Saxophone section, include long, sustained notes with slurs. The bottom of the page shows the Triangle/Cajón and Bass Drum parts, which provide a steady rhythmic accompaniment.

157

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, rests throughout.
- Fl.**: Flute, plays a sustained chord starting at *p* and gradually increasing to *poco a poco cresc.*
- Ob.**: Oboe, plays a sustained chord starting at *p* and gradually increasing to *poco a poco cresc.*
- Req.**: Recorder, plays a melodic line starting at *p* and gradually increasing to *poco a poco cresc.*
- Cl. P-1º**: Clarinet in B-flat, plays a melodic line starting at *p* and gradually increasing to *poco a poco cresc.*
- Cl. 2º-3º**: Clarinet in B-flat, plays a rhythmic accompaniment of chords starting at *p* and gradually increasing to *poco a poco cresc.*
- Sax. Alt.**: Alto Saxophone, plays a rhythmic accompaniment of chords starting at *p* and gradually increasing to *poco a poco cresc.*
- Sax. Alt.**: Alto Saxophone, plays a rhythmic accompaniment of chords starting at *p* and gradually increasing to *poco a poco cresc.*
- Sax. Ten.**: Tenor Saxophone, plays a rhythmic accompaniment of chords starting at *p* and gradually increasing to *poco a poco cresc.*
- Sax. Ten.**: Tenor Saxophone, plays a rhythmic accompaniment of chords starting at *p* and gradually increasing to *poco a poco cresc.*
- Sax. Bari.**: Baritone Saxophone, plays a rhythmic accompaniment of chords starting at *p* and gradually increasing to *poco a poco cresc.*
- Sax. Bari.**: Baritone Saxophone, plays a rhythmic accompaniment of chords starting at *p* and gradually increasing to *poco a poco cresc.*
- Tpta.**: Trumpet, rests throughout.
- Flis.**: Flugelhorn, rests throughout.
- Tmpa.**: Timpani, plays a rhythmic accompaniment of chords starting at *p* and gradually increasing to *poco a poco cresc.*
- Saxh.**: Saxophone (likely Alto or Tenor), plays a rhythmic accompaniment of chords starting at *p* and gradually increasing to *poco a poco cresc.*
- Tbn. 1º, 2º**: Trombone (1st and 2nd), rests throughout.
- Tbn. 3º**: Trombone (3rd), rests throughout.
- Bmb.**: Bass Drum, rests throughout.
- Tba.**: Bass Trombone, plays a rhythmic accompaniment of chords starting at *p* and gradually increasing to *poco a poco cresc.*
- Cb.**: Contrabass, plays a rhythmic accompaniment of chords starting at *p* and gradually increasing to *poco a poco cresc.*
- Tri. Cj.**: Triangle/Cymbal, plays a rhythmic accompaniment of chords starting at *p* and gradually increasing to *poco a poco cresc.*
- Pl. B.**: Bass Drum, rests throughout.

165

Picc.
Fl.
Ob.
Req.
Cl. P. 1º
Cl. 2º-3º
Sax. Alt.
Sax. Alt.
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Sax. Bari.
Tpta.
Flis.
Tmpa.
Saxh.
Tbn. 1º-2º
Tbn. 3º
Bmb.
Tba.
Cb.
Tri. Cj.
Pl. B.

ff

173

ff secco *rit.* *A tempo*

Picc. *ff secco*

Fl. *ff secco*

Ob. *ff secco*

Req. *ff secco*

Cl. P-1º *ff secco*

Cl. 2º-3º *ff secco* *p con delicadeza*

Sax. Alt. *ff secco* *p con delicadeza*

Sax. Alt. *ff secco* *p con delicadeza*

Sax. Ten. *ff secco* *p con delicadeza*

Sax. Ten. *ff secco* *p con delicadeza*

Sax. Bari. *ff secco* *p con delicadeza*

Sax. Bari. *ff secco* *p con delicadeza*

Tpta. *ff secco*

Flis. *ff secco*

Tmpa. *ff secco* *p con delicadeza*

Saxh. *ff secco* *p con delicadeza*

Tbn. 1º, 2º *ff secco* *p con delicadeza*

Tbn. 3º *ff secco* *p con delicadeza*

Bmb. *ff secco*

Tba. *ff secco* *p con delicadeza*

Cb. *ff secco* *p con delicadeza*

Tri. Cj. *ff secco* *p con delicadeza*

Pl. B. *ff secco*

184

The musical score is arranged in systems for various instruments. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes the following parts:

- Picc.**: Piccolo, starting with a *p* dynamic and *cresc.* marking.
- Fl.**: Flute, starting with a *p* dynamic and *cresc.* marking.
- Ob.**: Oboe, starting with a *p* dynamic and *poco a poco cresc.* marking.
- Req.**: Recorder, starting with a *p* dynamic and *cresc.* marking.
- Cl. P-1º**: Clarinet in B-flat, starting with a *p* dynamic and *poco a poco cresc.* marking, with a *a 2* marking above the staff.
- Cl. 2º-3º**: Clarinet in B-flat, starting with a *p* dynamic and *poco a poco cresc.* marking.
- Sax. Alt.**: Alto Saxophone, starting with a *p* dynamic and *poco a poco cresc.* marking.
- Sax. Alt.**: Alto Saxophone, starting with a *p* dynamic.
- Sax. Ten.**: Tenor Saxophone, starting with a *p* dynamic and *poco a poco cresc.* marking.
- Sax. Ten.**: Tenor Saxophone, starting with a *p* dynamic and *poco a poco cresc.* marking.
- Sax. Bari.**: Baritone Saxophone, starting with a *p* dynamic.
- Sax. Bari.**: Baritone Saxophone, starting with a *p* dynamic and *poco a poco cresc.* marking.
- Tpta.**: Trumpet, starting with a *p* dynamic and *cresc.* marking, with *1º y 2º* marking above the staff.
- Flis.**: Flute, starting with a *p* dynamic and *cresc.* marking, with *1º y 2º* marking above the staff.
- Tmpa.**: Timpani, starting with a *p* dynamic and *poco a poco cresc.* marking.
- Saxh.**: Saxophone, starting with a *p* dynamic and *poco a poco cresc.* marking.
- Tbn. 1º, 2º**: Trombone, starting with a *p* dynamic and *poco a poco cresc.* marking.
- Tbn. 3º**: Trombone, starting with a *p* dynamic and *poco a poco cresc.* marking.
- Bmb.**: Bass Drum, starting with a *p* dynamic and *cresc.* marking.
- Tba.**: Bass Trombone, starting with a *p* dynamic and *poco a poco cresc.* marking.
- Cb.**: Contrabass, starting with a *p* dynamic and *poco a poco cresc.* marking.
- Tri. Cj.**: Triangle/Cymbal, starting with a *p* dynamic and *poco a poco cresc.* marking.
- Pl. B.**: Piano, starting with a *p* dynamic and *cresc.* marking.

195

rit. A tempo

Picc.

Fl.

Ob.

Req.

Cl. P.-1º

Cl. 2º-3º

Sax. Alt.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Sax. Bari.

Tpta.

Flis.

Tmpa.

Saxh.

Tbn. 1º, 2º

Tbn. 3º

Bmb.

Tba.

Cb.

Tri. Cj.

Pl. B.

1º y 2º

1º y 2º

206

1. 2.

Picc. *ff* *deciso* *p*

Fl. *ff* *deciso* *p*

Ob. *ff* *deciso* *p*

Req. *ff* *deciso* *p*

Cl. P.-1º *ff* *deciso* *p*

Cl. 2º-3º *ff deciso* *p*

Sax. Alt. *ff deciso* *p*

Sax. Alt. *ff deciso* *p*

Sax. Ten. *ff deciso* *p*

Sax. Ten. *ff deciso* *p*

Sax. Bari. *ff deciso* *p*

Sax. Bari. *ff deciso* *p*

Tpta. *ff deciso*

Flis. *ff deciso*

Tmpa. *ff deciso* *p*

Saxh. *ff deciso* *p*

Tbn. 1º, 2º *ff deciso* *p*

Tbn. 3º *ff deciso* *p*

Bmb. *ff deciso*

Tba. *ff deciso* *p*

Cb. *ff deciso* *p*

Tri. Cj. *ff deciso* *p*

Pl. B. *ff deciso* *p*

215

Picc.
Fl.
Ob.
Req.
Cl. P.-1º
Cl. 2º-3º
Sax. Alt.
Sax. Alt.
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Sax. Bari.
Tpta.
Flis.
Tmpa.
Saxh.
Tbn. 1º, 2º
Tbn. 3º
Bmb.
Tba.
Cb.
Tri. Cj.
Pl. B.

loco
a 2
p

223

Picc.

Fl.

Ob.

Req.

Cl. P.1º

Cl. 2º-3º

Sax. Alt.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Sax. Bari.

Tpta.

Flis.

Tmpa.

Saxh.

Tbn. 1º, 2º

Tbn. 3º

Bmb.

Tba.

Cb.

Tri. Cj.

Pl. B.

loco

2.

al S hasta C

CODA Vivo

231

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Req. (Recorder)
- Cl. P.-1º (Clarinet in B-flat)
- Cl. 2º-3º (Clarinet in B-flat)
- Sax. Alt. (Soprano Saxophone)
- Sax. Alt. (Soprano Saxophone)
- Sax. Ten. (Tenor Saxophone)
- Sax. Ten. (Tenor Saxophone)
- Sax. Bari. (Baritone Saxophone)
- Sax. Bari. (Baritone Saxophone)
- Tpta. (Trumpet)
- Flis. (Flugelhorn)
- Tmpa. (Timpani)
- Saxh. (Saxhorn)
- Tbn. 1º, 2º (Trombone)
- Tbn. 3º (Trombone)
- Bmb. (Bass Drum)
- Tba. (Tuba)
- Cb. (Cymbal)
- Tri. Cj. (Triangle/Cymbal)
- Pl. B. (Piano)

The score is in 3/8 time and features dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The Recorder part includes a section marked 'a 2'. The Piano part features a melodic line with a dynamic shift from *p* to *ff*.

1º Tempo

248 rit. accel. A tempo

Picc.

Fl.

Ob.

Req.

Cl. P-1º

Cl. 2º-3º

Sax. Alt.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Sax. Bari.

Tpta.

Flis.

Tmpa.

Saxh.

Tbn. 1º, 2º

Tbn. 3º

Bmb.

Tba.

Cb.

Tri. Cj.

Pl. B.

259

rit. accel. A tempo

Picc.

Fl.

Ob.

Req.

Cl. P.-1º

Cl. 2º-3º

Sax. Alt.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Sax. Bari.

Tpta.

Flis.

Tmpa.

Saxh.

Tbn. 1º, 2º

Tbn. 3º

Bmb.

Tba.

Cb.

Tri. Cj.

Pl. B.

287

Picc. *ff secco* *p*
 Fl. *ff secco*
 Ob. *ff secco*
 Req. *ff secco* *p*
 Cl. P-1º *ff secco* *p*
 Cl. 2º-3º *ff secco* *p*
 Sax. Alt. *ff secco* *p*
 Sax. Alt. *ff secco* *p*
 Sax. Ten. *ff secco* *p*
 Sax. Ten. *ff secco* *p*
 Sax. Bari. *ff secco* *p*
 Sax. Bari. *ff secco* *p*
 Tpta. *ff secco*
 Flis. *ff secco*
 Tmpa. *ff secco*
 Saxh. *ff secco*
 Tbn. 1º, 2º *ff secco* *p*
 Tbn. 3º *ff secco* *p*
 Bmb. *ff secco*
 Tba. *ff secco* *p*
 Cb. *ff secco* *p*
 Tri. Cj. *ff secco* *p*
 Pl. B. *ff secco*

304

Picc.
Fl.
Ob.
Req.
Cl. P-1º
Cl. 2º-3º
Sax. Alt.
Sax. Alt.
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Sax. Bari.
Tpta.
Flis.
Tmpa.
Saxh.
Tbn. 1º, 2º
Tbn. 3º
Bmb.
Tba.
Cb.
Tri. Cj.
Pl. B.

315

Picc.

Fl.

Ob.

Req.

Cl. P.-1º

Cl. 2º-3º

Sax. Alt.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Sax. Bari.

Tpta.

Flis.

Tmpa.

Saxh.

Tbn. 1º, 2º

Tbn. 3º

Bmb.

Tba.

Cb.

Tri. Cj.

Pl. B.

Vivo staccato

325

Picc.

Fl.

Ob.

Req.

Cl. P-1º

Cl. 2º-3º

Sax. Alt.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Sax. Bari.

Tpta.

Flis.

Tmpa.

Saxh.

Tbn. 1º, 2º

Tbn. 3º

Bmb.

Tba.

Cb.

Tri. Cj.

Pl. B.

1º y 2º

1º y 2º

1º y 2º

1º y 2º

Suite galega Un día na aldea

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Premiada no concurso organizado pola revista "A raza" de Santiago, en 1918

Ó meu bon amigo Xacinto Prieto, en proba do apego que lle gardo

Ourense, 1918

I. O amanecer (Alborada)

Despacio

p *pp*

6

11

3

16

un poco más movido

21 *tr*

26 *tr* *accel.*

31 **Tempo de Alborada** *pp*

36

41 *p*

46

1. 2.

51

ff *m.i.* *p*

57

1.

63

2. *pp*

68

73

78

83

88

93

98

pp

103

108

113

117

f pesante

II. Na hora do traballo (Canción)

Lento

p

5

9

cresc.

dim.

13

p

17

pp

f

21

ff *p*

25

3 3

29

3

33

3 *cresc.*

37

3 *dim.* *p*

41

45

48

51

54

III. Camiño do fiadeiro (Muiñeira)

Introducción.
Adagio

5

9

12

p

3

3

rit.

a tempo

cresc.

ff

morendo

m.d.

IV. Comezou o baile

Allegretto

ff

5

ff

tr

p

9

tr

13

ff

tr

p

17

tr

tr

cresc.

1.

21

2. *f* *mf* *tr.*

25

p *tr.* *tr.* *cresc.*

29

p *f* *tr.*

33

p *cresc.*

(3va)

37

p *ff* *tr.* *tr.*

41

Θ

ff

45

tr

p

tr

49

ff

53

tr

p

cresc.

tr

57

f

p

61 *gracioso*

61 *gracioso*

65

65

8va

69

8va

69

(8va)

73

(8va)

73

76

(8va)

ff

76

(8va)

ff

79

Musical score for measures 79-81. The piece is in G major. Measure 79 features a trill (tr) on the right hand and a piano (p) dynamic. Measure 80 has a piano (p) dynamic. Measure 81 includes a trill (tr) and an accent (^) on the right hand.

82

Musical score for measures 82-84. Measure 82 has a piano (p) dynamic. Measure 83 has a piano (p) dynamic. Measure 84 includes an accent (^) on the right hand.

85

Musical score for measures 85-87. Measure 85 has a trill (tr) and piano (p) dynamic. Measure 86 has a trill (tr) and piano (p) dynamic. Measure 87 has a trill (tr) and piano (p) dynamic.

88

Musical score for measures 88-90. Measure 88 has an accent (^) and piano (p) dynamic. Measure 89 has a trill (tr) and piano (p) dynamic. Measure 90 has a piano (p) dynamic.

91

Musical score for measures 91-94. Measure 91 has a piano (p) dynamic. Measure 92 has a piano (p) dynamic. Measure 93 has a piano (p) dynamic. Measure 94 includes a first ending (1.) and a second ending (2.) with the instruction "al S hasta \Theta y Coda".

V. Coda

The musical score for the Coda section consists of five systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The piece begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The first system (measures 1-4) features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. A trill (*tr*) is marked above the final note of the first system, which then transitions to a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 5-8) continues the rhythmic pattern, with a trill (*tr*) above the first note of the second measure. The third system (measures 9-12) returns to the fortissimo (*ff*) dynamic and includes a trill (*tr*) above the final note of the first system, which then transitions to a piano (*p*) dynamic. The fourth system (measures 13-16) features a crescendo (*cresc.*) in the first measure, followed by a trill (*tr*) above the first note of the second measure, and a pianissimo (*pp*) dynamic in the final measure. The fifth system (measures 17-20) concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic and a trill (*tr*) above the first note of the second measure. The piece ends with a double bar line.

Suite galega Un día na aldea

I. O amanecer (Alborada)

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Despacio

Flauta

Clarinete en Sib

Piano

Violín I

Violín II

Contrabajo

p

pp

pp

pp

pp

6

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

11

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Un poco más movido

16

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

pp

S^{va}

21

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

pp

tr

S^{va}

tr

26 *tr* **accel.**

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

31 **Tempo de Alborada** *(8^{va})* *pp*

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

36

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

41

tr

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

46

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

51

Fl. *(S^{va})*
Cl.
Pno. *m.i.*
Vln. I *(S^{va})*
Vln. II
Cb. *arco*

ff *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

56

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

61

1. 2. (S^{va})
pp
pp
pp
pizz.
pp

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

66

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

71

tr

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

pp

(S^{va})

76

Fl. *f* (8va)

Cl. *f*

Pno. *f*

Vln. I *f* (8va)

Vln. II *f*

Cb. arco *f*

81

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

86

1. 2. (8va)

Fl. *ff*

Cl. *ff*

Pno. *ff* m.i.

Vln. I (8va) *ff*

Vln. II *ff*

Cb. *ff*

91

Fl. *p*

Cl. *p*

Pno. *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Cb. *p*

96

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

pp

101

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

pp
pizz.
pp

105

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

(8^{va})

pp

109

tr

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

113 rit.

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

117

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

f pesante
f pesante
f pesante
f pesante
f pesante

II. Na hora do traballo (Canción)

Lento

The musical score is arranged in a system with six staves. The instruments are Flauta, Clarinete en Sib, Piano, Violín I, Violín II, and Contrabajo. The tempo is marked 'Lento'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The score consists of four measures. The Flauta part begins with a piano (*p*) dynamic and a melodic line that spans across all four measures. The Clarinete en Sib part also starts with a piano (*p*) dynamic and provides harmonic support. The Piano part features a complex texture with chords and moving lines in both hands. The Violín I part mirrors the Flauta's melody. The Violín II part provides harmonic accompaniment. The Contrabajo part has a simple bass line. The overall mood is slow and lyrical.

4

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

3

3

3

3

8

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

12

Fl. *dim.*

Cl. *dim.*

Pno. *dim.* *p*

Vln. I *dim.* *p*

Vln. II *dim.* *p*

Cb. *dim.*

16

Fl.

Cl.

Pno. *pp*

Vln. I *pp* *Sva*

Vln. II *pp*

Cb.

20 *8va*-----

Fl. *ff*

Cl. *ff*

Pno. *f* *ff*

Vln. I *f* *ff*

Vln. II *f* *ff*

Cb. *f* *ff*

Detailed description: This system covers measures 20 to 23. The flute and clarinet parts are marked *ff* and feature a melodic line with slurs and accents. The piano part has a *f* dynamic in measure 20, transitioning to *ff* in measure 21, with triplets in both hands. Violin I and II parts are marked *f* in measure 20 and *ff* in measure 21. The cello part is marked *f* in measure 20 and *ff* in measure 21. A dashed line labeled *8va* spans the top of the system.

24 *(8va)*-----

Fl. *p*

Cl. *p*

Pno. *p*

Vln. I *p* *loco*

Vln. II *p*

Cb. *p*

Detailed description: This system covers measures 24 to 27. The flute and clarinet parts are marked *p* and feature melodic lines with slurs and accents. The piano part is marked *p* and includes triplets in both hands. Violin I is marked *p* and includes a *loco* section in measure 25. Violin II and cello parts are marked *p*. A dashed line labeled *(8va)* spans the top of the system.

28

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

32

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

36

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

dim.
dim.
dim.
dim.
dim.

40

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

p
p
p
p
p

44

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

48

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

51

Fl. *dim.* *ff* 8va

Cl. *dim.* *ff*

Pno. *dim.* *ff*

Vln. I *dim.* *ff* 8va

Vln. II *dim.*

Cb. *dim.*

54

Fl. *ff* rit. 8va

Cl. *ff*

Pno. *ff*

Vln. I *ff* 8va

Vln. II *ff*

Cb. *ff*

III. Camiño do fiadeiro (Muiñeira)

Introducción. Adagio

The musical score is arranged in a system with six staves. The top staff is for Flauta (Flute), the second for Clarinete en Sib (Clarinet in B-flat), the third for Piano (Piano), the fourth for Violín I (Violin I), the fifth for Violín II (Violin II), and the bottom for Contrabajo (Double Bass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is Adagio. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The Flauta and Clarinete en Sib parts feature melodic lines with a triplet of eighth notes in the second measure. The Piano part provides harmonic support with chords and a triplet of eighth notes in the right hand, and sustained notes in the left hand. The Violín I and Violín II parts play a simple, rhythmic accompaniment. The Contrabajo part consists of a few sustained notes.

Musical score for measures 4-6. The score is for a full orchestra and piano. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 4 starts with a 4-measure rest for the Flute and Clarinet. Measures 5 and 6 feature a triplet of eighth notes in the Flute and Clarinet parts. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Cello part plays a steady bass line.

Musical score for measures 7-9. The score is for a full orchestra and piano. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 7 starts with a 7-measure rest for the Flute and Clarinet. Measures 8 and 9 feature a *rit.* (ritardando) marking. The Flute and Clarinet parts have a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 8. The Piano part continues with harmonic support. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes, and the Cello part plays a steady bass line.

10 **A tempo**

Fl. *ff*

Cl. *ff*

Pno. *cresc.* *ff*

Vln. I *pizz.* *cresc.* *ff*

Vln. II *pizz.* *cresc.* *ff*

Cb. *pizz.* *cresc.* *ff*

arco

Detailed description: This system contains measures 10, 11, and 12. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'A tempo'. The flute and clarinet parts are mostly rests, with a forte (*ff*) melodic line starting in measure 12. The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and chords in the left hand, marked with a crescendo and forte. The violin and cello parts play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a pizzicato (*pizz.*) instruction and a crescendo, reaching forte in measure 12. The violins also have an *arco* instruction in measure 12.

13

Fl. *morendo*

Cl. *morendo*

Pno. *morendo* *m.d.*

Vln. I *morendo*

Vln. II *morendo*

Cb. *morendo*

Detailed description: This system contains measures 13, 14, and 15. The key signature remains two sharps. The tempo is still 'A tempo'. The flute and clarinet parts play a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 13, marked with a *morendo* instruction. The piano part continues with a similar texture, marked with *morendo* and *m.d.* (mezzo-dolce). The violin and cello parts play a rhythmic pattern, also marked with *morendo*. The system concludes with a double bar line in measure 15.

IV. Comezou o baile

Allegretto

Sra -----

The musical score is for the piece 'Comezou o baile' in Allegretto tempo. It is written for a chamber ensemble consisting of Flauta, Clarinete en Sib, Piano, Violín I, Violín II, and Contrabajo. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The score is divided into four measures. The Flauta and Clarinete en Sib parts begin with a *ff* dynamic. The Piano part features a *ff* dynamic in the first measure and a *Sra* (Soprano) line above it. The Violín I and Violín II parts enter in the second measure with a *ff* dynamic. The Contrabajo part begins in the first measure with a *ff* dynamic. The score concludes with a final cadence in the fourth measure.

Flauta

Clarinete en Sib

Piano

Violín I

Violín II

Contrabajo

ff

ff

ff

ff

ff

5

Fl. *ff*

Cl. *ff* *p* *tr*

Pno. *ff* *p* *tr*

Vln. I *ff* *p* *tr*

Vln. II *ff* *p*

Cb. *ff*

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. It features six staves for Flute, Clarinet, Piano, Violin I, Violin II, and Cello. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 5 starts with a repeat sign and a forte (*ff*) dynamic. The Flute and Violin I parts have trills (*tr*) in measure 8. The Clarinet and Piano parts also have trills in measure 8. The Violin II part has a piano (*p*) dynamic in measure 8. The Cello part remains at *ff*.

9

Fl. *p* *tr*

Cl. *tr*

Pno. *tr*

Vln. I *tr*

Vln. II *p*

Cb. *p*

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The Flute part has a trill (*tr*) in measure 10. The Clarinet part has a trill (*tr*) in measure 10. The Piano part has a trill (*tr*) in measure 10. The Violin I part has a trill (*tr*) in measure 10. The Violin II part has a piano (*p*) dynamic in measure 12. The Cello part has a piano (*p*) dynamic in measure 12.

13

Fl. *ff*

Cl. *ff*

Pno. *ff* *p* *tr*

Vln. I *ff* *p* *tr*

Vln. II *ff*

Cb. *ff*

17

Fl. *p cresc.* *tr* 1.

Cl. *p cresc.* *tr*

Pno. *cresc.* *tr*

Vln. I *cresc.* *tr*

Vln. II *p cresc.*

Cb. *p cresc.*

21

2.

Fl. *f* *mf* *8va* *tr*

Cl. *f* *mf* *tr*

Pno. *f* *mf* *tr*

Vln. I *f* *mf* *8va* *tr*

Vln. II *f* *mf*

Cb. *f* *mf*

25

Fl. *loco* *p* *tr*

Cl. *p* *tr* *cresc.*

Pno. *p* *tr* *cresc.*

Vln. I *loco* *p* *tr*

Vln. II *p*

Cb. *p*

29

Fl. *f* *Sua*

Cl. *f* *tr*

Pno. *f*

Vln. I *f* *Sua*

Vln. II *f*

Cb. *f*

33

Fl. *p* *cresc.* *Sua*

Cl. *p cresc.*

Pno. *p* *cresc.*

Vln. I *p* *cresc.* *Sua*

Vln. II *p* *cresc.*

Cb. *p* *cresc.*

Musical score for measures 37-40. The score is for a full orchestra and piano. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score begins with a trill (tr) in the woodwinds and strings. The piano part features a complex rhythmic pattern with chords. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present throughout. Trills (tr) are also present in the Flute and Violin I parts. The word *loco* is written above the piano part in measure 39.

Musical score for measures 41-44. The score is for a full orchestra and piano. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score begins with a trill (tr) in the woodwinds and strings. The piano part features a complex rhythmic pattern with chords. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present throughout. Trills (tr) are also present in the Flute and Violin I parts. The word *loco* is written above the piano part in measure 41.

45

Fl. *tr*

Cl. *p tr*

Pno. *p tr*

Vln. I *p tr*

Vln. II *p*

Cb. *p*

49

Fl. *ff*

Cl. *ff*

Pno. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Cb. *ff*

53

Fl. *p cresc.*

Cl. *tr*

Pno. *p* *tr* *cresc.*

Vln. I *p* *tr* *cresc.*

Vln. II *p cresc.*

Cb. *p cresc.*

Detailed description: This system contains measures 53 through 56. The Flute part begins with a quarter rest, followed by a melodic line starting in measure 54. The Clarinet part has a quarter rest, then a trill in measure 54, and a melodic line. The Piano part features a piano introduction in measure 53, followed by trills in measures 54 and 55, and a crescendo. The Violin I part has a piano introduction in measure 53, followed by trills in measures 54 and 55, and a crescendo. The Violin II part has a quarter rest in measure 53, followed by a melodic line starting in measure 54. The Cello part has a quarter rest in measure 53, followed by a melodic line starting in measure 54. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *tr*.

57

Fl. *f*

Cl. *f*

Pno. *f* *p*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Cb. *f* *p*

Detailed description: This system contains measures 57 through 60. The Flute part has a quarter rest in measure 57, followed by a melodic line starting in measure 58. The Clarinet part has a quarter rest in measure 57, followed by a melodic line starting in measure 58. The Piano part has a quarter rest in measure 57, followed by a melodic line starting in measure 58, and a piano introduction in measure 60. The Violin I part has a quarter rest in measure 57, followed by a melodic line starting in measure 58, and a piano introduction in measure 60. The Violin II part has a quarter rest in measure 57, followed by a melodic line starting in measure 58, and a piano introduction in measure 60. The Cello part has a quarter rest in measure 57, followed by a melodic line starting in measure 58, and a piano introduction in measure 60. Dynamics include *f* and *p*.

Musical score for measures 61-64. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo/mood is *gracioso*. The dynamics are *p* (piano). Trills (*tr*) are indicated above several notes in the Flute, Clarinet, and Violin I parts. The Piano part features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The Violin II part has a simple accompaniment of quarter notes. The Cello part has a simple accompaniment of quarter notes.

Musical score for measures 65-68. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo/mood is *gracioso*. The dynamics are *p* (piano). Trills (*tr*) are indicated above several notes in the Flute, Clarinet, and Violin I parts. The Piano part features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The Violin II part has a simple accompaniment of quarter notes. The Cello part has a simple accompaniment of quarter notes.

Musical score for measures 69-72. The score is for a symphony orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score features several trills (tr) and triplets (3ma) in the woodwinds and strings. The piano part has a complex accompaniment with many chords and moving lines in both hands.

Musical score for measures 73-76. The score is for a symphony orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score features several trills (tr) and triplets (3ma) in the woodwinds and strings. The piano part has a complex accompaniment with many chords and moving lines in both hands.

76

Fl. *loco tr*

Cl. *ff tr*

Pno. *loco* *ff* *tr*

Vln. I *loco* *ff* *tr*

Vln. II *ff*

Cb. *ff*

79

Fl. *tr*

Cl. *tr*

Pno. *tr*

Vln. I *tr*

Vln. II

Cb.

82

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 82, 83, and 84. It includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#). The piano part features a complex texture with chords and moving lines in both hands. The strings play a rhythmic accompaniment with eighth notes. The woodwinds have melodic lines with some grace notes.

85

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

tr

Detailed description: This system of musical notation covers measures 85, 86, and 87. It includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#). The piano part continues with complex textures. The strings play a rhythmic accompaniment. The woodwinds feature prominent trills, indicated by the *tr* marking and wavy lines above the notes.

88

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

al S hasta O y Coda

91

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Cb.

V. Coda

The musical score for the Coda section is arranged in six staves. The top staff is for Flauta (Flute), the second for Clarinete en Sib (Clarinet in B-flat), the third for Piano (Piano), the fourth for Violín I (Violin I), the fifth for Violín II (Violin II), and the bottom staff for Contrabajo (Double Bass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present at the beginning of each staff. The Flauta and Violín I parts feature melodic lines with eighth and sixteenth notes. The Clarinete en Sib part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Piano part consists of chords and arpeggiated figures. The Violín II part plays a simple harmonic accompaniment. The Contrabajo part provides a steady bass line with eighth notes.

10



Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

tr

p

tr

p

13



Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

p cresc.

tr

p cresc.

tr

cresc.

tr

cresc.

p cresc.

p cresc.

Musical score for measures 16-18. The score is for a full orchestra. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The dynamics are *pp* (pianissimo) and *tr* (trill). The Flute and Violin I parts feature trills. The Piano part has a complex texture with many notes. The Cello part has a simple bass line.

Musical score for measures 19-21. The score is for a full orchestra. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The dynamics are *ff* (fortissimo). The Flute part has a simple melody. The Clarinet part has a simple melody. The Piano part has a complex texture with many notes. The Violin I and II parts have simple melodies. The Cello part has a simple bass line.

Suite galega Un día na aldea

I. O amanecer (Alborada)

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Despacio

Flauta

Clarinete en Sib

Piano

Violín

Violonchelo

Contrabajo

p

pp

pp

pp

pp

6

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

11

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

Un poco más movido

16

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

21

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

26 *tr* *tr* *tr* *tr* **accel.**

Musical score for measures 26-30. The score is for a woodwind quintet and piano. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 26. The Flute, Clarinet, and Violin parts feature trills (tr) and are marked with an acceleration (accel.) at the end of the passage. The Piano part has a complex accompaniment with arpeggiated chords and moving lines in both hands. The Viola and Cello parts provide harmonic support with sustained notes and simple rhythmic patterns.

31 **Tempo de Alborada** (8va) *pp* *pp* *pp* *pizz.* *pp*

Musical score for measures 31-35. The score is for a woodwind quintet and piano. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The section is titled "Tempo de Alborada" and begins at measure 31. The Flute and Clarinet parts have rests followed by a melodic line starting at measure 33, marked with piano (pp) dynamics. The Piano part has a complex accompaniment with arpeggiated chords and moving lines in both hands, also marked with piano (pp) dynamics. The Violin and Viola parts have rests. The Cello part has a rhythmic pattern of eighth notes, marked with pizzicato (pizz.) and piano (pp) dynamics.

46

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

51

Fl. *(S^{va})*
Cl.
Pno. *ff* *m.i.*
Vln. *(S^{va})*
Vc. *ff*
Cb. *ff* *arco*

ff *p* *p* *p*

56

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

61

1. 2. (8^{va})
pp
pp
pp
pizz.
pp

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

66

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

71

tr

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

pp

p

#p

pp

76

Fl. *f* (8va)

Cl. *f*

Pno. *f*

Vln. *f* (8va)

Vc. *f*

Cb. arco *f*

81

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb. arco

Musical score for measures 86-90. The score is for a full orchestra. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 86-88) has a first ending (1.) and a second ending (2.). The second system (measures 89-90) includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a performance instruction *(8va)* (octave up) for the Flute, Violin, and Cello parts. The Piano part includes a marking *m.i.* (mezza-intra) and *ff*. The Viola part also has a *ff* marking.

Musical score for measures 91-95. The score is for a full orchestra. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 91-93) has a dynamic marking of *p* (piano) for the Flute, Clarinet, and Piano parts. The second system (measures 94-95) has a dynamic marking of *p* for the Violin, Viola, and Cello parts. The Piano part continues with *p* dynamics.

96

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

Detailed description: This system of musical notation covers measures 96 to 100. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The flute and clarinet parts play a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The piano part has a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and sustained chords in the left hand. The violin and viola parts play a similar melodic line to the woodwinds. The cello part plays a simple bass line. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is indicated at the end of each staff.

101

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

pizz.

pp

Detailed description: This system of musical notation covers measures 101 to 104. It features the same six staves as the previous system. The key signature remains three sharps. In measures 101 and 102, the flute and clarinet play a simple eighth-note pattern. The piano part continues with its complex texture. The violin and viola parts are silent, indicated by a horizontal line with a fermata. The cello part plays a simple eighth-note pattern. The dynamic marking *pizz.* (pizzicato) is indicated above the cello staff in measure 101, and *pp* (pianissimo) is indicated below the cello staff in measure 101.

105

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

(8va)
pp

109

tr

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

pp

113 rit.

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

117

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

f pesante

II. Na hora do traballo (Canción)

Lento

The musical score is arranged in a system with six staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta:** Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a *p* dynamic. The melody is marked with a long slur across the first three measures.
- Clarinete en Sib:** Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a *p* dynamic. The melody is marked with a long slur across the first three measures.
- Piano:** Grand staff (treble and bass clefs), 6/8 time signature. Starts with a *p* dynamic. The right hand plays chords and the left hand plays a rhythmic accompaniment.
- Violín:** Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a *p* dynamic. The melody is marked with a long slur across the first three measures.
- Violonchelo:** Bass clef, 6/8 time signature. Starts with a *p* dynamic. The melody is marked with a long slur across the first three measures.
- Contrabajo:** Bass clef, 6/8 time signature. Starts with a *p* dynamic. The part consists of a simple rhythmic accompaniment.

The score is divided into four measures. The first three measures are grouped by a long slur above the Flauta, Clarinete en Sib, and Violín staves. The dynamics are consistently *p* (piano) throughout the piece.

4

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

3

3

3

3

8

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

12

Fl. *dim.*

Cl. *dim.*

Pno. *dim.* *p*

Vln. *dim.* *p*

Vc. *dim.* *p*

Cb. *dim.*

16

Fl.

Cl.

Pno. *pp*

Vln. *pp* 8va

Vc. *pp*

Cb.

20 *8va*-----

Fl. *ff*

Cl. *ff*

Pno. *f* *ff*

Vln. *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

Cb. *f* *ff*

24 *(8va)*-----

Fl. *p*

Cl. *p*

Pno. *p*

Vln. *loco* *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

28

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

32

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

36

Fl. *dim.*

Cl. *dim.*

Pno. *dim.*

Vln. *dim.*

Vc. *dim.*

Cb. *dim.*

Detailed description: This system contains measures 36 through 39. The Flute, Clarinet, Violin, and Viola parts feature melodic lines with slurs and accents. The Piano part consists of chords and arpeggiated figures. The Cello and Double Bass parts provide a harmonic foundation with sustained notes and rhythmic patterns. The dynamic marking *dim.* (diminuendo) is present in all parts.

40

Fl. *p*

Cl. *p*

Pno. *p*

Vln. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Detailed description: This system contains measures 40 through 43. The Flute, Violin, and Viola parts begin with a triplet of eighth notes. The Clarinet part has a long note with an accent. The Piano part features a complex texture with chords and moving lines. The Cello and Double Bass parts have sustained notes with accents. The dynamic marking *p* (piano) is indicated throughout.

44

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

48

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

51

Fl. *dim.* *ff* 8va

Cl. *dim.* *ff*

Pno. *dim.* *ff*

Vln. *dim.* *ff* 8va

Vc. *dim.* *ff*

Cb. *dim.*

(8va) rit.

54

Fl. (8va) *ff*

Cl. (8va) *ff*

Pno. (8va) *ff*

Vln. (8va) *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

III. Camiño do fiadeiro (Muiñeira)

Introducción. Adagio

The musical score is arranged in six staves, each with a label on the left: Flauta, Clarinete en Sib, Piano, Violín, Violonchelo, and Contrabajo. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is Adagio. The score is divided into three measures. The Flauta and Clarinete en Sib parts feature melodic lines with slurs and triplets. The Piano part consists of chords and arpeggiated figures. The Violín and Violonchelo parts play a rhythmic accompaniment. The Contrabajo part provides a steady bass line. Dynamics are marked with *p* (piano) throughout.

4

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

3

3

3

This system contains measures 4, 5, and 6 of the score. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The flute and clarinet parts have long melodic lines with slurs and trills. The piano part has a complex texture with triplets in the right hand and sustained chords in the left hand. The violin and viola parts have rhythmic patterns, and the cello part has a simple bass line. Measure numbers 4, 5, and 6 are indicated at the beginning of their respective staves. The number '3' appears below the flute and clarinet staves in measures 5 and 6, indicating triplet markings.

7

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

rit.

This system contains measures 7, 8, and 9 of the score. It features the same six staves as the previous system. The key signature remains three sharps. The flute part has a melodic line with a slur and a trill, followed by a 'rit.' (ritardando) marking above the staff in measure 8. The clarinet part has a similar melodic line. The piano part continues with its complex texture. The violin and viola parts have rhythmic patterns, and the cello part has a simple bass line. Measure numbers 7, 8, and 9 are indicated at the beginning of their respective staves.

10 **A tempo**

Fl. *ff*

Cl. *ff*

Pno. *pizz.*, *cresc.*, *ff*

Vln. *pizz.*, *cresc.*, *ff* arco

Vc. *pizz.*, *cresc.*, *ff* arco

Cb. *pizz.*, *cresc.*, *ff* arco

13

Fl. *morendo*

Cl. *morendo*

Pno. *morendo*, *m.d.*

Vln. *morendo*

Vc. *morendo*

Cb. *morendo*

IV. Comezou o baile

Allegretto

Sra -----

The musical score is arranged in a system with six staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta:** Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a *ff* dynamic. The melody is active in the first two measures, then rests in the third and fourth.
- Clarinete en Sib:** Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a *ff* dynamic. The melody is active throughout all four measures.
- Piano:** Grand staff (treble and bass clefs), 6/8 time signature. Starts with a *ff* dynamic. The right hand has a melodic line, and the left hand has a simple bass line.
- Violín:** Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a *ff* dynamic. The violin enters in the second measure with a melodic line.
- Violonchelo:** Bass clef, 6/8 time signature. Starts with a *ff* dynamic. The cello has a simple bass line.
- Contrabajo:** Bass clef, 6/8 time signature. Starts with a *ff* dynamic. The double bass has a simple bass line.

5

Fl. *ff*

Cl. *ff* *p* *tr*

Pno. *ff* *p* *tr*

Vln. *ff* *p* *tr*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 5 begins with a double bar line and a repeat sign. Dynamics include fortissimo (ff) for the first three measures and piano (p) for the last. Trills (tr) are marked in measures 7 and 8 for the Clarinet, Piano, and Violin. The Cello part is consistently fortissimo.

9

Fl. *p* *tr*

Cl. *tr*

Pno. *tr*

Vln. *tr*

Vc. *p*

Cb. *p*

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The Flute part has a trill in measure 10. The Clarinet, Piano, and Violin parts also feature trills in measure 10. Dynamics are piano (p) for measures 9-12. The Viola and Cello parts are consistently piano. The system concludes with a fermata over the final notes of measures 11 and 12.

13

Fl. *ff*

Cl. *ff*

Pno. *ff* *p* *tr*

Vln. *ff* *p* *tr*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts play a melodic line starting with a dotted quarter note, followed by eighth notes. The Piano (Pno.) part features a complex texture with chords and moving lines in both hands, marked *ff* and *p*. The Violin (Vln.) part mirrors the flute and clarinet lines. The Viola (Vc.) and Cello (Cb.) parts provide a harmonic foundation with sustained notes and rhythmic patterns. Trills (*tr*) are indicated in the Flute, Clarinet, and Violin parts.

17

Fl. *p cresc.* *tr* 1.

Cl. *p cresc.* *tr*

Pno. *cresc.*

Vln. *cresc.* *tr*

Vc. *p cresc.*

Cb. *p cresc.*

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts continue their melodic lines, marked *p cresc.* and featuring trills (*tr*). The Piano (Pno.) part has a *cresc.* marking and features a series of chords. The Violin (Vln.) part also has a *cresc.* marking and includes trills (*tr*). The Viola (Vc.) and Cello (Cb.) parts continue their harmonic support, marked *p cresc.*. A first ending bracket labeled '1.' is present at the end of the Flute part in measure 20.

21

2.

Fl. *f* *mf* *Sva* *tr*

Cl. *f* *mf* *tr*

Pno. *f* *mf*

Vln. *f* *mf* *Sva* *tr*

Vc. *f* *mf*

Cb. *f* *mf*

25

Fl. *loco* *p* *tr*

Cl. *p* *tr* *cresc.*

Pno. *p* *tr* *cresc.*

Vln. *loco* *tr* *tr*

Vc. *p*

Cb. *p*

29

Fl. *f*

Cl. *f* *tr*

Pno. *f*

Vln. *f* *8va*

Vc. *f*

Cb. *f*

33

Fl. *p* *cresc.*

Cl. *p cresc.*

Pno. *p* *cresc.* *8va*

Vln. *p* *cresc.*

Vc. *p* *cresc.*

Cb. *p* *cresc.*

Musical score for measures 37-40. The score is for a full orchestra and piano. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score begins with a trill (tr) in the woodwinds and strings. The piano part features a complex rhythmic pattern with chords. The dynamic marking is *ff* (fortissimo). The woodwinds and strings play a melodic line with trills. The piano part has a complex rhythmic pattern with chords.

Musical score for measures 41-44. The score is for a full orchestra and piano. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score begins with a trill (tr) in the woodwinds and strings. The piano part features a complex rhythmic pattern with chords. The dynamic marking is *ff* (fortissimo). The woodwinds and strings play a melodic line with trills. The piano part has a complex rhythmic pattern with chords.

45

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

p

tr

tr

tr

tr

p

p

p

49

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

53

Fl. *p cresc.*

Cl. *tr* *p cresc.*

Pno. *tr* *p* *cresc.*

Vln. *tr* *p* *cresc.*

Vc. *p cresc.*

Cb. *p cresc.*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 53 to 56. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Flute part begins with a quarter rest in measure 53, followed by a melodic line starting in measure 54. The Clarinet part has a trill (tr) in measure 54. The Piano part features a trill (tr) in measure 54 and a piano (p) dynamic in measure 55. The Violin part has a trill (tr) in measure 54. The Viola part has a piano (p) dynamic in measure 55. The Cello part has a piano (p) dynamic in measure 55. The score includes various musical notations such as rests, notes, trills, and dynamic markings.

57

Fl. *f*

Cl. *f*

Pno. *f* *p*

Vln. *f* *p*

Vc. *f*

Cb. *f* *p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 57 to 60. It features the same six staves as the previous system. The key signature remains three sharps and the time signature is 3/4. The Flute part has a forte (f) dynamic in measure 57. The Clarinet part has a forte (f) dynamic in measure 57. The Piano part has a forte (f) dynamic in measure 57 and a piano (p) dynamic in measure 59. The Violin part has a forte (f) dynamic in measure 57 and a piano (p) dynamic in measure 59. The Viola part has a forte (f) dynamic in measure 57. The Cello part has a forte (f) dynamic in measure 57 and a piano (p) dynamic in measure 59. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

61

Fl. *p gracioso* *tr* *tr*

Cl. *p gracioso* *tr* *tr*

Pno. *gracioso*

Vln. *gracioso* *tr* *tr*

Vc. *pp gracioso*

Cb. *gracioso*

65

Fl. *tr* *tr*

Cl. *tr* *tr*

Pno.

Vln. *tr* *tr*

Vc.

Cb.

Musical score for measures 69-72. The score is for a woodwind quintet and piano. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *pp*, *tr*, and *tr*. The piano part features a complex texture with chords and arpeggios. The woodwind parts have melodic lines with trills and grace notes.

Musical score for measures 73-76. The score is for a woodwind quintet and piano. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *pp*, *tr*, and *tr*. The piano part continues with complex textures. The woodwind parts have melodic lines with trills and grace notes.

76

Fl. *loco tr*

Cl. *ff tr*

Pno. *loco* *ff* *tr*

Vln. *loco* *ff* *tr*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Detailed description: This system contains measures 76, 77, and 78. The Flute (Fl.) part features a melodic line with a trill (tr) in measure 77 and 78, marked *loco*. The Clarinet (Cl.) part has a similar melodic line with a trill, marked *ff*. The Piano (Pno.) part consists of chords and moving lines in both staves, with a trill in the right hand in measure 77 and 78, marked *loco* and *ff*. The Violin (Vln.) part has a melodic line with a trill, marked *loco* and *ff*. The Viola (Vc.) and Cello (Cb.) parts provide harmonic support with sustained notes, marked *ff*.

79

Fl. *tr*

Cl. *tr*

Pno. *tr*

Vln. *tr*

Vc.

Cb.

Detailed description: This system contains measures 79, 80, and 81. The Flute (Fl.) part has a melodic line with a trill (tr) in measure 79 and 80. The Clarinet (Cl.) part has a similar melodic line with a trill, marked *tr*. The Piano (Pno.) part features chords and moving lines, with a trill in the right hand in measure 79 and 80, marked *tr*. The Violin (Vln.) part has a melodic line with a trill, marked *tr*. The Viola (Vc.) and Cello (Cb.) parts provide harmonic support with sustained notes.

82

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 82, 83, and 84. It includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#). The piano part features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The woodwind parts have melodic lines with some grace notes. The strings provide a steady accompaniment.

85

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 85, 86, and 87. It includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#). The woodwind parts (Fl. and Cl.) feature prominent trills (tr) with wavy lines above them. The piano part continues with its accompaniment, and the violin part also includes trills. The viola and cello parts have simpler accompaniment.

88

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

al S hasta $\text{\textcircled{O}}$ y Coda

91

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

1. 2.

p

p

p

V. Coda

The musical score for the Coda section is written for six instruments: Flauta, Clarinete en Sib, Piano, Violín, Violonchelo, and Contrabajo. The music is in 6/8 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present at the beginning of each instrument's part. The Flauta and Violín parts feature melodic lines with eighth and sixteenth notes. The Clarinete en Sib part has a similar melodic line. The Piano part consists of chords and arpeggiated figures. The Violonchelo part has a melodic line with a long note in the second measure. The Contrabajo part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Musical score for measures 4-6. The score is for a full orchestra, including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The music features trills (tr) and a piano (p) dynamic. The Flute part has a trill in measure 6. The Clarinet, Violin, and Piano parts also feature trills. The Viola and Cello parts are mostly rests with some notes in measure 6.

Musical score for measures 7-9. The score is for a full orchestra, including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The music features a forte (ff) dynamic. The Flute, Clarinet, Violin, and Piano parts all feature a forte (ff) dynamic. The Viola and Cello parts are mostly rests with some notes in measure 9.

10

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

tr
p
tr
p

Detailed description: This system of musical notation covers measures 10, 11, and 12. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Flute and Violin parts include trills (tr) in measure 12. The Piano part consists of chords and arpeggiated figures. The Viola and Cello parts have a more active role in measure 12, with dynamic markings of *p*.

13

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

p cresc.
tr
p cresc.
tr
cresc.
tr
cresc.
p cresc.
p cresc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 13, 14, and 15. It features the same six staves as the previous system. The key signature remains three sharps and the time signature is 3/4. The Flute part has a dynamic marking of *p cresc.* in measure 14. The Clarinet part includes a trill (tr) in measure 13 and *p cresc.* in measure 14. The Piano part has a *cresc.* marking in measure 13. The Violin part has a trill (tr) in measure 13 and *cresc.* in measure 14. The Viola part has a *p cresc.* marking in measure 15. The Cello part has a *p cresc.* marking in measure 15.

Musical score for measures 16-18. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The score features trills (tr) and piano (pp) dynamics. The Flute and Violin parts have trills in measures 16 and 18. The Piano part has a trill in measure 17. The Viola and Cello parts have piano dynamics in measures 17 and 18.

Musical score for measures 19-21. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The score features fortissimo (ff) dynamics. The Flute part has fortissimo dynamics in measures 19 and 21. The Clarinet, Piano, Violin, Viola, and Cello parts have fortissimo dynamics in measures 19 and 21.

Suite galega Un día na aldea

I. O amanecer (Alborada)

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Despacio

Flauta

Oboe

Clarinete en Sib

Fagot

Trompeta en Sib (cornetín en la)

Trompas en Fa

Trombones

Violín I

Violín II

Violín III

Violonchelo

Contrabajo

Caja

Platos Bombo

8

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

1ª y 2ª

pp

3

15 **Un poco más movido**

Fl. *pp* 8^{va}

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt. *pp*

Tmpa.

Tbn. *pp*

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj. Coda

Pl. B.

22

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

pp

f

tr

8^{va}

29 **accel.** **Tempo de Alborada**

Fl. *pp* *(pizz)*

Ob.

Cl. *pp*

Fg. *pp*

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III *pp*

Vc.

Cb. *pizz.* *pp*

Cj. *pp*

Pl. B.

36

Fl. *tr*

Ob. *pp*

Cl.

Fg.

Tpt.

Tmpa. *f*
1ª y 2ª
pp

Tbn. *f*
1º y 2º
pp

VI. I *pp*
(8va)

VI. II *pp*

VI. III *f*

Vc. *pp*

Cb.

Cj.

Pl. B.

Detailed description: This is a page of a musical score for orchestra, numbered 36. It features ten staves for various instruments. The top staff is for Flute (Fl.), followed by Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Violin III (VI. III), Viola (Vc.), Cello (Cb.), and Double Bass (Pl. B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Flute part has a trill (tr) in the final measure. The Oboe part starts with a piano (pp) dynamic. The Trombone part has first and second endings (1ª y 2ª, 1º y 2º) in the final measure. The Violin I and II parts also have a piano (pp) dynamic and a trill (tr) in the final measure. The Violin III part has a forte (f) dynamic. The Viola part has a piano (pp) dynamic. The Cello and Double Bass parts have a forte (f) dynamic. The Percussion (Pl. B.) part has a forte (f) dynamic.

43 (tr) ~~~~~

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl.
B.

pp

f

1.

50

2.

(8^{va})

Fl. *ff* *p*

Ob. *ff* *p*

Cl. *ff* *p*

Fg. *ff* *p*

Tpt. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. *ff*

VI. I *ff* *p*

VI. II *ff* *p*

VI. III *ff* *p*

Vc. *ff* *p*

Cb. *ff* *p* arco

Cj. *ff*

Pl. B. *ff*

57

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

1.

2.

(8^{va})

pp

pp

p

1^a y 2^a

p

pp

p

64

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

pp

pp

pp

pizz.

pp

pp

71 *tr*

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

pp

Tmpa.

1^a y 2^a
pp

Tbn.

1^o y 2^o
pp

VI. I

(8^{va})
pp

VI. II

pp

VI. III

Vc.

pp

Cb.

Cj.

Pl. B.

97

Fl. *pp*

Ob.

Cl. *pp*

Fg. *pp*

Tpt. *p*

Tbna. 1^a y 2^a *p*

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III *pp*

Vc.

Cb. *pizz.* *pp*

Cj. *p* *pp*

Pl. B.

103

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

pp

pp

(8^{va})

115 rit.

Fl. *f pesante*

Ob. *f pesante*

Cl. *f pesante*

Fg. *f pesante*

Tpt. *f pesante*

Tmpa. *f pesante*

Tbn. *f pesante*

VI. I *f pesante*

VI. II *f pesante*

VI. III *f pesante*

Vc. *f pesante*

Cb. *f pesante*

Cj. *f pesante*

Pl. B. *pp* *f pesante*

II. Na hora do traballo (Canción)

Lento

The musical score is for the piece "Na hora do traballo (Canción)" by José Fernández Vide. It is marked "Lento" and is in 6/8 time with a key signature of one flat (B-flat). The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Flauta:** Flute part, starting with a *p* dynamic. It plays a melodic line with a slur over the first three measures.
- Oboe:** Oboe part, also starting with a *p* dynamic. It plays a similar melodic line to the flute.
- Clarinete en Sib:** Clarinet in B-flat part, starting with a *p* dynamic. It plays a more rhythmic accompaniment.
- Fagot:** Bassoon part, starting with a *p* dynamic. It plays a rhythmic accompaniment.
- Trompeta en Sib (cornetín en la):** Trumpet in B-flat (cornet in A) part, which is silent throughout the score.
- Trompas en Fa:** Trombone in F part, which is silent throughout the score.
- Trombones:** Trombone part, which is silent throughout the score.
- Violín I:** Violin I part, starting with a *p* dynamic. It plays a melodic line.
- Violín II:** Violin II part, starting with a *p* dynamic. It plays a melodic line.
- Violín III:** Violin III part, starting with a *p* dynamic. It plays a rhythmic accompaniment.
- Violonchelo:** Viola part, starting with a *p* dynamic. It plays a rhythmic accompaniment.
- Contrabajo:** Double Bass part, starting with a *p* dynamic. It plays a rhythmic accompaniment.

The score consists of five measures. The first three measures feature a melodic line in the woodwinds and violins, while the last two measures feature a more rhythmic accompaniment. The dynamic *p* (piano) is indicated throughout the score.

6

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

12

Fl. *dim.*

Ob. *dim.*

Cl. *dim.*

Fg. *dim.* *p*

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I *dim.* *p* 3

VI. II *dim.* *p*

VI. III *dim.* *p*

Vc. *dim.* *p*

Cb. *dim.*

18

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fg. *pp* *f* *ff*

Tpt. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. *ff*

8^{va}

VI. I *pp* *f* *ff*

VI. II *pp* *f* *ff*

VI. III *pp* *f* *ff*

Vc. *pp* *f* *ff*

Cb. *f* *ff*

30

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Fg. *cresc.*

Tpt. *p* *cresc.*

Tmpa. *p* *cresc.*

Tbn. *p cresc.*

VI. I *cresc.*

VI. II *cresc.*

VI. III *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

42

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 42 to 46. The score is for a full orchestra. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The brass section includes Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Cello (Cb.). The string section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Violin III (VI. III), and Viola (Vc.). The percussion section includes Timpani (Tmpa.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. Measures 42 and 43 show the Flute and Oboe playing a melodic line with slurs and accents. The Clarinet and Bassoon have a more rhythmic part with triplets in measures 44 and 45. The Violin I and II parts also feature triplets in measures 44 and 45. The Viola part has a sustained chord in measure 42 and a melodic line in measure 43. The Cello part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Trumpet, Trombone, and Timpani parts are mostly silent in this section.

47

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

52

Fl. *dim.* *ff* *rit.*

Ob. *dim.* *ff*

Cl. *dim.* *ff*

Fg. *dim.* *ff*

Tpt. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. *ff*

VI. I *dim.* *ff*

VI. II *dim.* *ff*

VI. III *dim.* *ff*

Vc. *dim.* *ff*

Cb. *dim.* *ff*

III. Camiño do fiadeiro (Muiñeira)

Introducción. Adagio

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Flauta**: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), common time. The melody features a series of eighth notes with slurs and triplets. Dynamics include *p* and accents.
- Oboe**: Treble clef, key signature of two sharps. Similar to the flute, it plays a melodic line with slurs and triplets. Dynamics include *p*.
- Clarinete en Sib**: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), common time. The melody consists of eighth notes with slurs and triplets. Dynamics include *p*.
- Fagot**: Bass clef, key signature of two sharps. The part features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. Dynamics include *p*.
- Trompeta en Sib (cornetín en la)**: Treble clef, key signature of three sharps. The staff is empty, indicating a rest.
- Trompas en Fa**: Treble clef, key signature of two sharps. The staff is empty, indicating a rest.
- Trombones**: Bass clef, key signature of two sharps. The staff is empty, indicating a rest.
- Violín I**: Treble clef, key signature of two sharps. The part features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. Dynamics include *p*.
- Violín II**: Treble clef, key signature of two sharps. Similar to Violín I, it features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. Dynamics include *p*.
- Violín III**: Treble clef, key signature of two sharps. Similar to Violín I, it features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. Dynamics include *p*.
- Violonchelo**: Bass clef, key signature of two sharps. The part features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. Dynamics include *p*.
- Contrabajo**: Bass clef, key signature of two sharps. The part features a simple bass line with slurs. Dynamics include *p*.

6

rit. A tempo

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I pizz.

VI. II pizz.

VI. III pizz.

Vc. pizz.

Cb. pizz.

11

Fl. *ff* 3 *morendo*

Ob. *cresc.* *ff* 3 *morendo*

Cl. *ff* 3 *morendo*

Fg. *cresc.* *ff* 3 *morendo*

Tpt. *ff* 3 *morendo*

Tmpa. *ff* *morendo*

Tbn. *ff* *morendo*

VI. I *cresc.* *arco* *ff* 3 *morendo*

VI. II *cresc.* *arco* *ff* *morendo*

VI. III *cresc.* *arco* *ff* *morendo*

Vc. *cresc.* *arco* *ff* 3 *morendo*

Cb. *cresc.* *arco* *ff* *morendo*

IV. Comezou o baile

Allegretto



Musical score for 'IV. Comezou o baile' in 6/8 time, marked **Allegretto**. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Flauta
- Oboe
- Clarinete en Sib
- Fagot
- Trompeta en Sib (cornetín en la)
- Trompas en Fa
- Trombones
- Violín I
- Violín II
- Violín III
- Violonchelo
- Contrabajo
- Caja
- Platos Bombo

The score is divided into two systems. The first system contains the woodwinds and brasses. The second system contains the strings and percussion. The tempo is **Allegretto**. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 6/8. The score includes dynamic markings of **ff** (fortissimo) throughout. A repeat sign with a first ending bracket is present at the end of the piece.

12

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff* *tr* *p cresc.*

Fg. *ff* *p cresc.*

Tpt. *p* *ff*

Tmpa. *p* *ff*

Tbn. *p* *ff* *p cresc.*

VI. I *ff* *tr* *p* *cresc.*

VI. II *ff* *tr* *p* *cresc.*

VI. III *ff* *p cresc.*

Vc. *ff* *p cresc.*

Cb. *ff* *p cresc.*

Cj. *p* *ff* *p cresc.*

Pl. B. *ff*

18

Fl. *p cresc.* *f* *mf*

Ob. *p cresc.* *f* *mf*

Cl. *p cresc.* *f* *mf*

Fg. *f* *mf*

Tpt. *p cresc.* *f* *mf*

Tmpa. *p cresc.* *f* *mf* 1^o y 2^o

Tbn. *f* *mf* 1^o y 2^o

VI. I *f* *mf*

VI. II *f* *mf*

VI. III *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

Cb. *f* *mf*

Cj. *f* *mf*

Pl. B. *p cresc.* *mf*

30

Fl. *f* *p* *cresc.*

Ob. *f* *p* *cresc.*

Cl. *f* *p* *cresc.*

Fg. *f* *p* *cresc.*

Tpt. *f* *p* *cresc.*

Tmpa. *f* *p* *cresc.*

Tbn. *f* *p* *cresc.*

VI. I *f* *p* *cresc.*

VI. II *f* *p* *cresc.*

VI. III *f* *p* *cresc.*

Vc. *f* *p* *cresc.*

Cb. *f* *p* *cresc.*

Cj. *f* *p* *cresc.*

Pl. B. *f*

42 *loco*

Fl. *ff* *p* *tr*

Ob. *ff* *p* *tr*

Cl. *ff* *p* *tr*

Fg. *ff* *p*

Tpt. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. *ff*

VI. I *ff* *p* *tr*

VI. II *ff* *p* *tr*

VI. III *ff* *p*

Vc. *ff* *p*

Cb. *ff* *p*

Cj. *ff*

Pl. B. *ff*

54

Fl. *p cresc.* *f*

Ob. *p cresc.* *f*

Cl. *tr* *p cresc.* *f*

Fg. *p cresc.* *f*

Tpt. *p cresc.* *f*

Tmpa. *p cresc.* *f*

Tbn. *p cresc.* *f*

VI. I *tr* *cresc.* *f*

VI. II *tr* *cresc.* *f*

VI. III *p cresc.* *f*

Vc. *p cresc.* *f*

Cb. *p cresc.* *f*

Cj. *p cresc.* *f*

Pl. B. *p cresc.* *f*

60

Fl. *p gracioso* *tr* *tr*

Ob.

Cl. *p gracioso* *tr* *tr*

Fg. *p gracioso*

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I *p* *gracioso* *tr* *tr*

VI. II *p* *gracioso*

VI. III *p* *gracioso*

Vc. *p gracioso*

Cb. *p* *gracioso*

Cj. *p* *gracioso*

Pl. B. *p gracioso*

66

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

tr

tr

8va

tr

tr

p gracioso

tr

tr

tr

tr

78

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

84

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tpt.
Tmpa.
Tbn.
VI. I
VI. II
VI. III
Vc.
Cb.
Cj.
Pl. B.

1^o y 2^o
1^o y 2^o

tr

89

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

tr

p

1.

2.

V. Coda

Allegretto

The musical score for the Coda section is written for a full orchestra. It consists of 11 staves, each representing a different instrument or section. The tempo is marked as **Allegretto**. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 6/8. The score begins with a **ff** (fortissimo) dynamic. The Flauta, Oboe, Clarinete en Sib, Fagot, Trompeta en Sib (cornetín en la), Trompas en Fa, Trombones, Violín I, Violín II, Violín III, and Violonchelo parts all start with **ff**. The Clarinete en Sib part includes a trill (*tr*) and a dynamic change to **p** (piano) in the fourth measure. The Violín I and Violín II parts also include trills (*tr*) and dynamic changes to **p** in the fourth measure. The Violonchelo and Contrabajo parts change to **p** in the fifth measure. The Caja and Platos Bombo parts remain at **ff** throughout. The score concludes with a final measure where the Flauta, Oboe, Trompeta en Sib, Trompas en Fa, Trombones, Violín I, Violín II, Violonchelo, and Contrabajo parts have rests, while the Clarinete en Sib, Violín III, and Caja parts continue with notes.

6

Fl. *p* *tr* *ff*

Ob. *p* *tr* *ff*

Cl. *tr* *ff*

Fg. *ff*

Tpt. *p* *ff*

Tmpa. *p* *ff*

Tbn. *p* *ff*

VI. I *tr* *ff*

VI. II *tr* *ff*

VI. III *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Cj. *p* *ff*

Pl. B. *ff*

12

Fl. *p cresc.* *pp*

Ob. *p cresc.*

Cl. *p cresc.* *tr*

Fg. *p cresc.*

Tpt. *p cresc.*

Tmpa. *p cresc.*

Tbn. *p cresc.*

VI. I *p* *cresc.* *pp* *tr*

VI. II *p* *cresc.* *pp* *tr*

VI. III *p cresc.*

Vc. *p cresc.*

Cb. *p cresc.*

Cj. *p cresc.*

Pl. B. *p cresc.*

17

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

pp

tr

ff

Zaera

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

A mi íntimo amigo, Dalmiro G. Zaera
Ourense, 1918

The musical score for 'Zaera' is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 2/4. The piece begins with a forte fortissimo (*ff*) dynamic and features several triplet markings. The first system (measures 1-4) includes a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 5-8) continues with a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 9-12) features a pianissimo (*pp*) dynamic. The fourth system (measures 13-18) concludes with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

20

5

dim.

26

p

32

cresc.

38

5

ff

44

50

5

55

dim.

5

p

60

5

f

66

3

p

cresc.

f

72

3

p

cresc.

1

f

78

2 3 5

p *f* *dim.*

84

90

96

cresc. 5 *ff*

102

108

Musical score for measures 108-113. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 108 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with a five-finger (*5*) chord in measure 111. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

114

Musical score for measures 114-119. Measure 114 begins with a pianissimo (*pp*) dynamic. A fortissimo (*ff*) dynamic is introduced in measure 117, accompanied by a triplet (*3*) in the right hand. The piece concludes with a repeat sign in measure 119.

120

Musical score for measures 120-125. Measure 120 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand contains a triplet (*3*) in measure 123. The left hand features a steady accompaniment of chords.

126

Musical score for measures 126-131. Measure 126 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a triplet (*3*) in measure 127. The left hand continues with harmonic accompaniment.

132

Musical score for measures 132-137. Measure 132 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with a triplet (*3*) in measure 133. The piece ends in measure 137 with a *dim.* (diminuendo) marking.

138

Musical score for measures 138-143. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in measure 143. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *f* and *p*. A *cresc.* marking is present in measure 143.

144

Musical score for measures 144-149. The right hand continues the melodic development with slurs. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, *cresc.*, and *ff*.

150

Musical score for measures 150-154. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

155

Musical score for measures 155-159. The right hand features a triplet of eighth notes in measure 155 and a melodic line with slurs. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

160

Musical score for measures 160-164. The right hand features a melodic line with slurs and a quintuplet of eighth notes in measure 162. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.

Zaera

Ourense, 1918

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

8^{va} 1

Flauta *ff* *p* *ff* *p*

Oboe *ff* *p* *ff* *p*

Requinto *ff* *p* *ff* *p*

Clarinete principal y Clarinete 1º *ff* *p* *ff* *p*

Clarinetes 2º y 3º *ff* *p* *ff* *p*

Clarinetes 4º y 5º *ff* *p* *ff* *p*

Saxofones altos *ff* *p* *ff* *p*

Saxofones tenores *ff* *p* *ff* *p*

Saxofón barítono *ff* *p* *p*

Trompetas en Sib (Cornetines) *ff* *p* *ff* *p*

Fliscornos *ff* *p* *ff* *p*

Trompas en Fa (Tmpra. Mi) *ff* *p* *ff* *p*

Trombones 1º y 2º *ff* *ff* *p*

Trombón 3º *ff* *ff* *p*

Bombardino *ff* *p* *ff*

Tuba *ff* *p* *ff* *p*

Platos Bombo *ff* *ff*

9

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Req. *pp*

Cl. 1° *pp*

Cl. 2°-3° *pp*

Cl. 4°-5° *pp* a 2

Sax. Alt. *pp*

Sax. Ten. *pp*

Sax. Bari. *pp*

Tpta.

Flis.

Tmpa.

Tbn. 1°-2°

Tbn. 3°

Bmb. *p*

Tba.

Pl. B.

28

Fl.

Ob.

Req.

Cl. 1°

Cl. 2°-3°

Cl. 4°-5°

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Tpta.

Flis.

Tmpa.

Tbn. 1°-2°

Tbn. 3°

Bmb.

Tba.

Pl.
B.

p

cresc.

1°

p cresc.

1°

p cresc.

p

cresc.

1°

p cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

39

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Req. *ff* *tr* *tr*

Cl. 1° *ff*

Cl. 2°-3° *ff*

Cl. 4°-5° *ff*

Sax. Alt. *ff* a 2

Sax. Ten. *ff*

Sax. Bari. *ff*

Tpta. *ff* 1° y 2°

Flis. *ff* 1° y 2°

Tmpa. *ff*

Tbn. 1°-2° *ff*

Tbn. 3° *ff*

Bmb. *ff*

Tba. *ff*

Pl. B. *ff*

86

Fl. *p* *ff* 3

Ob. *p* *ff* 3

Req. *p* *ff* 3

Cl. 1º *p* *pp* *ff* 3

Cl. 2º-3º *p* *pp* *ff* 3

Cl. 4º-5º *pp* *ff* 3

Sax. Alt. *p* *pp* *ff* 3

Sax. Ten. *pp* *ff* 3

Sax. Bari. *pp* *ff*

Tpta. *p* *ff* 3 1º y 2º

Tpta. 2º *p*

Flis. *p* *ff* 3 1º y 2º

Flis. 2º *p*

Tmpa. *p* *pp* *ff* 1º y 2º

Tbn. 1º, 2º *p* *pp* *ff* 1º y 2º

Tbn. 3º *p* *pp* *ff*

Bmb. *p* *pp* *ff*

Tba. *pp* *ff*

Pl. B. *pp* *ff*

96

Fl.
Ob.
Req.
Cl. 1º
Cl. 2º-3º
Cl. 4º-5º
Sax. Alt.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Tpta.
Flis.
Tmpa.
Tbn. 1º-2º
Tbn. 3º
Bmb.
Tba.
Pl. B.

106

Fl. *loco*
dim. *f* *p*

Ob. *dim.* *f* *p*

Req. *dim.* *f*

Cl. 1° *dim.* *f* *p*

Cl. 2°-3° *dim.* *f* *p*

Cl. 4°-5° *dim.* *f* *p*

Sax. Alt. *dim.* *f* *p*

Sax. Ten. *dim.* *f* *p* *a 2*

Sax. Bari. *dim.* *f*

Tpta. *dim.* *f* *p*

Flis. *dim.* *f* *p*

Tpta. 2° *f*

Flis. 2° *f*

Tmpa. *dim.* *f*

Tbn. 1°-2° *dim.* *f*

Tbn. 3° *dim.* *f*

Bmb. *dim.* *f*

Tba. *dim.* *f*

Pl. B. *dim.* *f* *seco*

116

Fl. *cresc.* *f* *p* *cresc.* *ff*

Ob. *cresc.* *f* *p* *cresc.* *ff*

Req. *cresc.* *f* *cresc.* *ff*

Cl. 1º *cresc.* *f* *p* *cresc.* *ff*

Cl. 2º-3º *cresc.* *f* *p* *cresc.* *ff*

Cl. 4º-5º *cresc.* *f* *p* *cresc.* *ff*

Sax. Alt. *cresc.* *f* *p* *cresc.* *ff*

Sax. Ten. *cresc.* *f* *p* *cresc.* *ff*

Sax. Bari. *p cresc.* *f* *p cresc.* *ff*

Tpta. *cresc.* *f* *p* *cresc.* *ff*

Tpta. 2º *f*

Flis. *cresc.* *f* *p* *cresc.* *ff*

Flis. 2º *f*

Tmpa. *p cresc.* *f* *p cresc.* *ff*

Tbn. 1º-2º *p cresc.* *f* *p cresc.* *ff*

Tbn. 3º *p cresc.* *f* *p cresc.* *ff*

Bmb. *p cresc.* *f* *p cresc.*

Tba. *p cresc.* *f* *p cresc.* *ff*

Pl. B. *p cresc.* *f* *p cresc.* *ff*

124

Fl.

Ob.

Req.

Cl. 1°

Cl. 2°-3°

Cl. 4°-5°

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Ten. 2°

Sax. Bari.

Tpta.

Flis.

Flis. 2°

Tmpa.

Tbn. 1°-2°

Tbn. 3°

Bmb.

Tba.

Pl. B.

ff

Conchita

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1923?

Allegretto

The musical score for "Conchita" is presented in four systems of piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system begins with a forte (*f*) dynamic and includes a repeat sign with first and second endings. The second system starts at measure 6. The third system begins at measure 11 and features a fortissimo (*ff*) dynamic. The fourth system starts at measure 16 and includes a piano (*p*) dynamic. The score is marked with various musical symbols, including a double bar line with a repeat sign, a fermata, and a section marked with a circled cross (⊗).

21

ff *p*

26

al S hasta O
como 2ª y sigue

f

31

31

36

36

41

1. 2. al S
Fin

41

Conchita

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto

The musical score is for the piece 'Conchita' by José Fernández Vide, arranged for a chamber ensemble. It is in 4/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Allegretto'. The score consists of six staves: Flauta, Clarinete en Sib, Piano, Violín, Violonchelo, and Contrabajo. The Flauta, Clarinete en Sib, and Violín parts begin with a forte (*f*) dynamic. The Piano part has a forte (*f*) dynamic in the first measure. The Violonchelo and Contrabajo parts enter in the second measure with a forte (*f*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final chord in the fourth measure.

5 



Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

9 



Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

p

13

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 13 through 16. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Flute part begins with a rest in measure 13 and enters in measure 14 with a melodic line. The Clarinet part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Piano part has a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and chords in the left hand. The Violin part mirrors the flute's melody. The Viola and Cello parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

17

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 17 through 20. It features the same six staves as the previous block. The key signature changes to two sharps (F#, C#) at the beginning of measure 17. The Flute part continues its melodic line. The Clarinet part maintains its rhythmic accompaniment. The Piano part continues with its intricate texture. The Violin part follows the flute's melody. The Viola and Cello parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

29

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

33

p

p

p

p

p

p

p

p

36 *al* S *hasta* O O

Fl. *f*

Cl. *f*

Pno. *f*

Vln. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

39

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

42

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

45

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

48

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

51

1. 2. Fin

Fl.
Cl.
Pno.
Vln.
Vc.
Cb.

A Montañesa

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Premiada en el concurso de "A festa da Lingua Galega", celebrado en Santiago en Julio de 1924
A D. José González, distinguido crítico musical
Ourense, 1924

Allegretto

ff

deciso

tr.

p *cresc.*

mf

6

11

16

p

21

Measures 21-25 of a piano study. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 22.

26

Measures 26-30 of the piano study. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 26.

31

Measures 31-34 of the piano study. The right hand has a melodic line with some rests. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 33.

35

Measures 35-40 of the piano study. The right hand features a melodic line with trills (tr) and accents (>). The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The word "Cuerda" is written above the first measure.

39

tr

7

42

ff

46

50

cresc.

54 *mf* *p* *tr*

Musical score for measures 54-57. The piece is in B-flat major and 3/4 time. Measures 54-57 show a piano accompaniment with a melody in the right hand. Measure 54 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 57 ends with a piano (*p*) dynamic and a trill (*tr*) over a quarter note.

58 *tr*

Musical score for measures 58-61. Measures 58-61 continue the piano accompaniment. Measure 58 has a trill (*tr*) over a quarter note. Measure 61 has a trill (*tr*) over a quarter note.

62 *tr* *ff*

Musical score for measures 62-65. Measures 62-65 continue the piano accompaniment. Measure 62 has a trill (*tr*) over a quarter note. Measure 65 has a fortissimo (*ff*) dynamic and a trill (*tr*) over a quarter note.

66 *tr* *tr*

Musical score for measures 66-69. Measures 66-69 continue the piano accompaniment. Measure 66 has a trill (*tr*) over a quarter note. Measure 69 has a trill (*tr*) over a quarter note.

70 *tr* *tr* *Sua*

Musical score for measures 70-73. Measures 70-73 continue the piano accompaniment. Measure 70 has a trill (*tr*) over a quarter note. Measure 73 has a trill (*tr*) over a quarter note and a sixteenth-note scale (*Sua*) in the right hand.

74 *mf* *dim.* 7

78 *staccato* *Tamboril*

82 *p* *muy rítmico* *Sigue tamboril*

86 *tr*

90 *tr*

94

Musical score for measures 94-97. The piece is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a melodic line with a trill in measure 97. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

98

Musical score for measures 98-101. The right hand continues the melodic development with a trill in measure 101. The left hand maintains the accompaniment pattern.

102

Musical score for measures 102-105. The right hand has a trill in measure 105. The left hand includes a *sfz* (sforzando) dynamic marking in measure 104.

106

Musical score for measures 106-109. The right hand features a trill in measure 107. The left hand includes *sfz* (sforzando) in measure 106, *cresc.* (crescendo) in measure 108, and *m.d.* (mezzo-dolce) in measure 109.

110

Musical score for measures 110-113. The right hand has a melodic line with accents. The left hand features a *f* (forte) dynamic marking in measure 111.

114

Musical score for measures 114-117. The piece is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a complex melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 117. The left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. A trill ornament is marked above the final note of measure 117.

118

Musical score for measures 118-121. The right hand continues with intricate melodic patterns, while the left hand maintains a consistent quarter-note accompaniment.

122

Musical score for measures 122-125. The right hand has a trill in measure 125. The left hand accompaniment remains consistent.

126

Musical score for measures 126-129. The right hand continues with its melodic complexity, and the left hand accompaniment is steady.

130

Musical score for measures 130-133. The right hand features trills in measures 131 and 133. The left hand accompaniment includes dynamic markings: *sfz* (sforzando) in measures 130 and 132, and *cresc.* (crescendo) in measure 133.

134

m.d.

138

ff *p* *m.i.* *dim.*

142

m.i. *p*

146

f *m.i.* *dim.*

150

7

154

ff *p* *m.i.* *dim.*

158

f

162

tr

166

170

sfz *tr* *sfz* *cresc.*

174

m.d. *ff* al Coda

Coda

178

ff

183

p

187

p

191

f

195 *Cuerda* *tr*

199 *tr*

202 *accel.*

205

A Montañesa

Ourense, 1924

Allegretto

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Flauta *8va - 1*
ff

Oboe *ff*

Clarinetes en Sib (Clar. en La) *a 2*
ff *deciso*

Trompeta en Sib (Cornet. en La) *ff* *deciso*

Trompas en Fa *ff* *deciso* *1ª y 2ª*

Trombones *ff* *deciso* *1º y 2º*

Violín I *ff* *deciso* *4ª cuerda*

Violín II *ff* *deciso* *4ª cuerda*

Violín III *ff* *deciso* *4ª cuerda*

Violonchelo *ff* *deciso*

Contrabajo *ff* *deciso*

Caja *ff*

Platos Bombo *ff*

6

Fl. *p* *mf*

Ob. *p* *mf*

Cl. *p* *mf*
a 2

Tpt. *p* *mf*

Tmpa. *p* *mf*

Tbn. *p* *mf*
1° y 2°

VI. I *p* *mf*

VI. II *p* *mf*

VI. III *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Cb. *p* *mf*

Cj. *p* *mf*

Pl. B. *mf*

12

Fl.

Ob.

Cl.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl.
B.

18

Fl. *p* *f*

Ob. *p* *f*

Cl. *p* *f*

Tpt. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

VI. III *f*

Vc. *f*

Cb. pizz. arco *f*

Cj. *f*

Pl. B. *f*

28

Fl.

Ob.

Cl.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 28 to 32. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.), all playing a melodic line with eighth-note patterns. The brass section includes Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Cymbals (Cj.), with the Trombone and Cymbals playing a steady eighth-note accompaniment. The string section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Violin III (VI. III), and Viola (Vc.), all playing a similar eighth-note accompaniment. The percussion section includes Timpani (Tmpa.) and Bass Drum (Pl. B.), with the Timpani playing a series of half notes and the Bass Drum playing a steady eighth-note pattern.

33

Fl. *f* *8va*

Ob. *f*

Cl. *f*

Tpt. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. *f*

VI. I *f* *tr* *p.*

VI. II *f* *tr* *p.*

VI. III *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Cj. *f*

Pl. B. *f*

38

Fl. loco

Ob.

Cl. a 2

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I tr. p.

VI. II tr. p.

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 38 to 41. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet in C (Cl.), with the Clarinet part marked 'a 2'. The brass section includes Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and three Violin parts (VI. I, VI. II, VI. III). The string section includes Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.). Percussion includes Timpani (Tmpa.), Cymbals (Cj.), and Bass Drum (Pl. B.). The Flute part features a 'loco' section in measure 41, indicated by a circled 'O' symbol. The Clarinet part also has a 'loco' section in measure 41, marked 'a 2'. Both Flute and Clarinet parts have a seven-note scale-like figure in measure 41. The Violin I and II parts have trills in measures 38 and 39. The Violin III part has a sustained chord in measure 38. The Cymbals part has a rhythmic pattern of eighth notes in measures 38 and 39. The Bass Drum part has a sustained chord in measure 38.

42

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Tpt. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. *ff*

VI. I *ff*

VI. II *ff*

VI. III *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Cj. *ff*

Pl. B. *ff*

52

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Tpt. *mf*

Tmpa. *mf*

Tbn. *mf*

VI. I *mf*

VI. II *mf*

VI. III *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Cj. *mf*

Pl. B. *mf*

57

Fl. *tr* *p*

Ob. *tr* *p*

Cl. *tr* *p*

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I *tr* *p*

VI. II pizz. *p*

VI. III pizz. *p*

Vc. pizz. *p*

Cb. pizz. *p*

Cj.

Pl. B.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 57 to 61. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is arranged in a system with ten staves. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.), all featuring trills (tr) and playing at a piano (p) dynamic. The string section includes Violin I (VI. I) with trills, Violin II (VI. II) and Violin III (VI. III) with pizzicato (pizz.) and piano (p) dynamics, Violoncello (Vc.) with pizzicato and piano dynamics, and Contrabass (Cb.) with pizzicato and piano dynamics. The Percussion section includes Trumpet (Tpt.), Timpani (Tmpa.), and Trombone (Tbn.), which are mostly silent in these measures. The Cymbal (Cj.) and Piano (Pl. B.) parts are also present but have minimal activity.

67

Fl.

Ob.

Cl.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl.
B.

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a variety of woodwind and string parts. The Flute part (Fl.) has five measures, each starting with a trill (tr) over a dotted quarter note. The Oboe (Ob.) and Clarinet (Cl.) parts also feature trills in the first measure of each staff. The Trumpet (Tpt.) and Trombone (Tbn.) parts have melodic lines with some trills. The Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts have trills in the first measure. The Violin III (VI. III) part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola (Vc.) part has a melodic line with a trill in the fifth measure. The Cello (Cb.) part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Double Bass (Pl. B.) part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano (Cj.) part has a rhythmic pattern of eighth notes.

77

Fl. *dim.* 7

Ob. *dim.*

Cl. *dim.* 7 *staccato*

Tpt. *dim.* *staccato*

Tmpa. *dim.* *staccato* 1ª y 2ª

Tbn. 1º y 2º *dim.* *staccato*

VI. I *dim.* 7 *staccato* con legno

VI. II *dim.* 7 *staccato* con legno

VI. III *dim.* *staccato* con legno

Vc. *dim.* *staccato*

Cb. *dim.* *staccato*

Cj. *dim.*

Pl. B. *dim.*

82

Fl. *p muy rítmico* *tr*

Ob. *p muy rítmico* *tr*

Cl. *p muy rítmico* *tr*

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I *p muy rítmico*

VI. II *p muy rítmico*

VI. III *p muy rítmico* pizz.

Vc. *p muy rítmico* pizz.

Cb. *p muy rítmico* pizz.

Cj. *p muy rítmico*

Pl. B. *p muy rítmico*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 82, is for a symphonic work. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.), each playing a rhythmic melody with trills (tr) and a dynamic marking of *p muy rítmico*. The strings consist of Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), Violins I and II (VI. I, VI. II), Violin III (VI. III), Viola (Vc.), and Cello (Cb.), all playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p muy rítmico*. Violin III, Viola, and Cello also include *pizz.* (pizzicato) markings. The Percussion (Pl. B.) part is also marked *p muy rítmico*. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C).

87

Fl.

Ob.

Cl.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

arco

arco

92

Fl.

Ob.

Cl.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

tr

con legno

tr

con legno

Detailed description: This page of a musical score covers measures 92 to 96. The score is for a full orchestra and piano. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The flute, oboe, and clarinet parts feature long, melodic lines with slurs and grace notes. The strings (Violins I, II, III, Viola, Cello, and Double Bass) play a rhythmic accompaniment with eighth notes and some trills. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. Performance markings include *tr* (trill) and *con legno* (with mallets) for the violins. The page number 92 is at the top left.

97

Fl.

Ob.

Cl.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

tr

arco

tr

tr

The musical score is written for a symphony orchestra. It begins at measure 97. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into several systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The second system includes Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Timpani (Tmpa.). The third system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Violin III (VI. III). The fourth system includes Viola (Vc.) and Cello (Cb.). The fifth system includes Contrabass (Cj.) and Piano (Pl. B.). The Flute, Oboe, and Clarinet parts feature trills (*tr*) in measures 97-99. The Violin I and II parts feature arco markings in measures 100-101. The Violin III part has rests in measures 97-99. The Viola and Cello parts have rests in measures 97-99. The Contrabass and Piano parts have rests in measures 97-99. The score ends at measure 101.

102

Fl. *sf* *tr* *sf*

Ob. *sf* *tr* *sf*

Cl. *sf* *sf*

Tpt. *p* *sf* *sf*

Tmpa. *1ª y 2ª* *p* *sf* *sf*

Tbn. *p* *sf* *sf*

VI. I *sf* *tr* *sf*

VI. II *sf* *sf*

VI. III *arco* *sf* *sf*

Vc. *arco* *sf* *sf*

Cb. *arco* *sf* *sf*

Cj. *sf* *sf*

Pl. B. *sf* *sf*

107

Fl. *tr* *cresc.*

Ob. *tr* *cresc.*

Cl. *cresc.* a 2

Tpt. *cresc.*

Tmpa. *cresc.*

Tbn. *cresc.* 1º y 2º

VI. I *tr* *cresc.* con legno

VI. II *cresc.* con legno

VI. III *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

Cj. *cresc.*

Pl. B. *cresc.*

112

Fl. *f* *tr*

Ob. *f* *tr*

Cl. *f* 4 4

Tpt. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. *f*

VI. I *f* arco

VI. II *f* arco

VI. III *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Cj. *f*

Pl. B. *f*

117

Fl.

Ob.

Cl.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

The musical score is written for a symphony orchestra. It begins at measure 117. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Violin III (VI. III), Viola (Vc.), Cello (Cb.), and Piano (Pl. B.). The Flute, Oboe, and Violin I parts feature trills (tr) in the first three measures. The Clarinet part has a fermata in the first measure and a four-measure rest in the second and third measures. The Piano part has a fermata in the first measure and a four-measure rest in the second and third measures. The score ends at measure 121.

122

Fl.

Ob.

Cl.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

127

Fl. *tr*

Ob. *tr*

Cl. *4*

Tpt. *f*

Tmpa. *1ª y 2ª* *f*

Tbn. *f*

VI. I *f* *tr*

VI. II *f*

VI. III *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Cj. *f*

Pl. B. *f*

Detailed description: This is a page of a musical score for orchestra, starting at measure 127. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Trompano (Tmpa.), Trombone (Tbn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Violin III (VI. III), Viola (Vc.), Cello (Cb.), and Double Bass (Pl. B.). The music is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The score features various musical notations such as trills (tr), accents (>), and dynamic markings (f). The Flute and Oboe parts have trills in measures 127 and 131. The Clarinet part has a '4' above it in measure 128. The Trompano part has '1ª y 2ª' above it in measure 130. The Viola part has a trill in measure 131. The Double Bass part has a dynamic marking of 'f' in measure 131. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves grouped together.

132

Fl. *sf* *cresc.* *tr*

Ob. *sf* *cresc.* *tr*

Cl. *sf* *cresc.* a 2

Tpt. *sf* *cresc.*

Tmpa. *sf* *cresc.*

Tbn. *sf* *cresc.* 1º y 2º

VI. I *sf* *cresc.* *tr*

VI. II *sf* *cresc.*

VI. III *sf* *cresc.*

Vc. *sf* *cresc.*

Cb. *sf* *cresc.*

Cj. *sf* *cresc.*

Pl. B. *sf* *cresc.*

137

Fl. *8va*
ff p dim.

Ob.
ff p dim.

Cl.
ff p dim.

Tpt.
ff

Tmpa.
ff

Tbn.
ff

VI. I *8va*
ff p dim.

VI. II
ff p dim.

VI. III
ff p dim.

Vc.
ff p dim.

Cb.
ff p dim.

Cj. *en el Plato*
ff p dim.

Pl. *Triángulo*
ff p dim.

B.

142

Fl. *p* *f* 8va

Ob. *p* *f*

Cl. *p* *f* a 2

Tpt. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. *f*

VI. I *p* *f* 8va

VI. II *p* *f*

VI. III *p* *f*

Vc. *p* *f*

Cb. *p* *f*

Cj. *p* *f*

Pl. B. *p*

148

Fl. *dim.*

Ob. *dim.*

Cl. *dim.* a 2

Tpt. *dim.*

Tmpa. *dim.*

Tbn. *dim.*

VI. I *dim.*

VI. II *dim.*

VI. III *dim.*

Vc. *dim.* pizz.

Cb. *dim.* pizz.

Cj. *dim.*

Pl. B. *f* *dim.*

153 *8^{va}*

Fl. *ff p dim.*

Ob. *ff p dim.*

Cl. *ff p dim.*

Tpt. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. *ff*

VI. I *ff p dim.*

VI. II *ff p dim.*

VI. III *ff p dim.*

Vc. *arco ff p dim.*

Cb. *arco ff p dim.*

Cj. *ff p dim.*

Pl. *ff p dim.*

B. *ff p dim.*

158

Fl. *f* *tr*

Ob. *f* *tr*

Cl. *f* 4

Tpt. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. 1º y 2º *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

VI. III *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Cj. *f* en la Caja

Pl. B. *f* Platos y Bombo

168

Fl.

Ob.

Cl.

Tpt.

Tmpa. 1ª y 2ª

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

sf

tr

173

Fl. *tr* *cresc.* *ff* *8va-7*

Ob. *tr* *cresc.* *ff*

Cl. *cresc.* *a 2* *ff*

Tpt. *cresc.* *ff*

Tmpa. *cresc.* *ff*

Tbn. *cresc.* *1º y 2º* *ff*

VI. I *tr* *cresc.* *ff*

VI. II *cresc.* *ff*

VI. III *cresc.* *ff*

Vc. *cresc.* *ff*

Cb. *cresc.* *ff*

Cj. *cresc.* *ff*

Pl. B. *cresc.* *ff*

Coda

178

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. a 2 *ff*

Tpt. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. 1° y 2° *ff*

VI. I *ff*

VI. II *ff*

VI. III *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Cj. *ff*

Pl. B. *ff*

189

Fl.

Ob.

Cl.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 189 to 193. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score is arranged in a system with 13 staves. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.). The string section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Violin III (VI. III), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The percussion section includes Cymbal (Cj.) and Bass Drum (Pl. B.). The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations, while the percussion provides a steady rhythmic accompaniment.

194

Fl. *f* *8va*

Ob. *f*

Cl. *f*

Tpt. *f*

Tmpa.

Tbn. *f*

VI. I *f* *tr* *p.*

VI. II *f* *tr* *p.*

VI. III *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Cj. *f*

Pl. B. *f*

199

Fl. loco

Ob.

Cl. a 2

Tpt.

Tmpa. 1ª y 2ª

Tbn. 1º y 2º

VI. I tr. p.

VI. II tr. p.

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

accel. tr.

203

Fl.

Ob.

Cl.

Tpt.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

VI. III

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

(tr)

(tr)

Detailed description: This page of a musical score, numbered 203, is for a symphonic work. It features a full orchestral ensemble. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The brass section consists of Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), and Horns (VI. I, VI. II, VI. III). The string section includes Violins (VI. I, VI. II, VI. III), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). Percussion includes Timpani (Tmpa.), Conga (Cj.), and Bass Drum (Pl. B.). The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The woodwinds and strings play sustained notes with various articulations, while the brass and percussion provide rhythmic support. Trills are indicated for the Flute and Clarinet. The page is divided into five measures, with a double bar line at the end.

Recordos

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1924

Lento

Intro.

p *pizz.* *cresc.* *dim.* *f*

4 7 10

3

13

dim.

rit.

Allegretto

Muiñeira

f

m.i.

tr

5

1.

9

2.

ff

13

17

21

25

29

33

37

Musical score for measures 37-40. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a complex texture with chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

41

Musical score for measures 41-44. The texture continues with similar patterns in both hands, maintaining the rhythmic and harmonic structure.

45

Musical score for measures 45-48. The right hand introduces a series of eighth-note patterns with accents, while the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

49

Musical score for measures 49-51. A double bar line is present. The right hand has a melodic line with a fermata, and the left hand has a bass line. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is indicated.

52

Musical score for measures 52-54. The right hand has a melodic line with a fermata, and the left hand has a bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is indicated.

55

Musical score for measures 55-57. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure 55 features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a quarter note followed by a half note. Measure 56 is similar. Measure 57 shows a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note. A fermata is placed over the final notes of both staves.

58

Musical score for measures 58-60. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure 58 features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a quarter note followed by a half note. Measure 59 is similar. Measure 60 shows a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note. A fermata is placed over the final notes of both staves.

61

Musical score for measures 61-63. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure 61 features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a quarter note followed by a half note. Measure 62 is similar. Measure 63 shows a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note. A fermata is placed over the final notes of both staves. The word "cresc." is written above the bass staff in measure 62.

64

Musical score for measures 64-66. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure 64 features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a quarter note followed by a half note. Measure 65 is similar. Measure 66 shows a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note. A fermata is placed over the final notes of both staves. The word "pp" is written above the bass staff in measure 66.

67

Musical score for measures 67-69. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure 67 features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a quarter note followed by a half note. Measure 68 is similar. Measure 69 shows a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note. A fermata is placed over the final notes of both staves.

70

ff

Musical score for measures 70-72. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 70 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note chord of G4-B4-D5. The left hand has a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note chord of G2-B2-D3. Measure 71 continues with similar patterns. Measure 72 ends with a half note chord of G4-B4-D5 in the right hand and a half note chord of G2-B2-D3 in the left hand. The dynamic marking *ff* is placed above the first measure.

73

1. 2. *p* *f* al S

Musical score for measures 73-75. Measure 73 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note chord of G4-B4-D5. The left hand has a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note chord of G2-B2-D3. Measure 74 is a first ending (1.) with a half note chord of G4-B4-D5 in the right hand and a half note chord of G2-B2-D3 in the left hand. Measure 75 is a second ending (2.) with a half note chord of G4-B4-D5 in the right hand and a half note chord of G2-B2-D3 in the left hand. The dynamic marking *p* is placed above the first ending, and *f* is placed above the second ending. The marking *al S* is placed above the second ending.

Coda

f *m.i.* *tr.*

Musical score for the Coda section. The section starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note chord of G4-B4-D5. The left hand has a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note chord of G2-B2-D3. The dynamic marking *f* is placed above the first measure. The marking *m.i.* is placed above the second measure. The marking *tr.* is placed above the third measure.

4

Musical score for measures 4-6. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 4 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note chord of G4-B4-D5. The left hand has a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note chord of G2-B2-D3. Measure 5 continues with similar patterns. Measure 6 ends with a half note chord of G4-B4-D5 in the right hand and a half note chord of G2-B2-D3 in the left hand.

7

1. 2.

Musical score for measures 7-9. Measure 7 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note chord of G4-B4-D5. The left hand has a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note chord of G2-B2-D3. Measure 8 is a first ending (1.) with a half note chord of G4-B4-D5 in the right hand and a half note chord of G2-B2-D3 in the left hand. Measure 9 is a second ending (2.) with a half note chord of G4-B4-D5 in the right hand and a half note chord of G2-B2-D3 in the left hand.

Recordos

Ourense, 1924

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Introducción. Lento

Flauta

Oboe

Clarinetes en Sib

Fagot

Trompetas en Sib (Cornetines)

Trompas en Fa

Trombones

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Tambor

Platos Bombo

4

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tam.

Pl.
B.

p

cresc.

cresc.

arco

pizz.

cresc.

cresc.

cresc.

8

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tam.

Pl.
B.

cresc.

dim.

2°

3

arco

pizz.

dim.

3

cresc.

dim.

3

dim.

3

dim.

3

12 rit.

Fl. *f* *dim.*

Ob. *f* *dim.*

Cl. *f* *dim.*

Fg. *f* *dim.*

Tpta. *f* *dim.*

Tmpa. *f* *dim.*

Tbn. *f* *dim.*

VI. I *f* *dim.*

VI. II *f* *dim.*

Vla. *f* *dim.*

Vc. *f* *dim.*

Cb. *f* *dim.*

Tam.

Pl. B.

Muiñeira. Allegretto

8^{va}
f *tr* *tr*

Fl.

f *tr* *tr*

Ob.

f *tr* *tr*

Cl.

f

Fg.

f

1^a y 2^a

f

Tpta.

f

1^a y 2^a

Tmpa.

f

1^o y 2^o

Tbn.

f

tr *tr*

f

VI. I

f

VI. II

f

Vla.

f

Vc.

f

Cb.

f

Tam.

f

Pl. B.

f

7

1. 2.

Fl. *ff* *tr*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fg. *ff*

Tpta. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. *ff*

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Tam. *ff*

Pl. *ff*

B. *ff*

12

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tam.

Pl.
B.

tr

tr

18

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tam.

Pl.
B.

tr

tr

tr

tr

tr

5

5

23

Fl. *tr*

Ob.

Cl. *tr*

Fg. *5*

1. 2.

8va tr

ff

ff

ff

ff

Tpta. *1ª y 2ª*

Tmpa. *ff*

Tbn. *ff*

VI. I *tr* *8va*

VI. II *ff*

Vla. *5* *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Tam. *ff*

Pl. B. *ff*

28

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tam.

Pl.
B.

33

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tam.

Pl.
B.

38

Fl. *tr*

Ob.

Cl. *4*

Fg. *4*

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vla. *4*

Vc.

Cb.

Tam.

Pl.
B.

43

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tam.

Pl.
B.

tr

tr

tr

4

1^a y 2^a

1^o y 2^o

loco

4

48

Fl. *loco*

Ob.

Cl.

Fg.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tam.

Pl. B.

tr

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

(tr) 

53



Fl. *p* *tr*

Ob. *p*

Cl. *p* a 2

Fg. *p*

Tpta.

Tmpa. *p*

Tbn.

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Tam. *p*

Pl. B. *p*

58

Fl. *tr.* *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Fg. *cresc.*

Tpta.

Tmpa. *p cresc.* *cresc.*

Tbn.

VI. I *cresc.*

VI. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb.

Tam. *cresc.*

Pl. B.

63

Fl. *8va* *tr.*

Ob.

Cl.

Fg. *pp*

Tpta.

Tmpa. *pp*

Tbn. *p cresc.*

VI. I *loco* *pp*

VI. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *cresc.* *pp*

Tam.

Pl. B. *cresc.*

68

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fg. *ff* 4 4 4

Tpta. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. *ff*

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Tam. *ff*

Pl. B. *ff*

Detailed description: This is a page of a musical score for orchestra, starting at measure 68. The score is written for various instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpta.), Trombone (Tbn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), Tambores (Tam.), and Percussion (Pl. B.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures. The first two measures show the Flute, Oboe, and Clarinet playing. The third and fourth measures show a full orchestral entry with 'ff' (fortissimo) dynamics. The Bassoon part has a triplet of eighth notes in the third measure. The Trombone part has a sustained chord in the third measure. The Violin I and II parts have a melodic line with a slur. The Viola part has a rhythmic pattern. The Violoncello part has a melodic line. The Contrabass part has a rhythmic pattern. The Tambores and Percussion parts have a rhythmic pattern. The Flute, Oboe, and Clarinet parts have a melodic line.

72

1. 2. *al f*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f* a 2

Fg. *f*

Tpta. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Tam. *f*

Pl. B. *f*

Coda

Fl. *tr* *f*

Ob. *tr* *f*

Cl. *a2* *tr* *f*

Fg. *f*

Tpta. *f* *1ª y 2ª*

Tmpa. *f* *1ª y 2ª*

Tbn. *f* *1º y 2º*

VI. I *tr* *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Tam. *f*

Pl. B. *f*

6

1. 2.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpta.

Tmpa.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tam.

Pl.
B.

Partagás

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

La Habana, 1928

Measures 1-5 of the musical score. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first measure starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand features a melodic line with a five-fingered scale-like passage (marked with a '5') in the fifth measure. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a *dim.* (diminuendo) marking.

Measures 6-10 of the musical score. The right hand continues the melodic line with a five-fingered passage (marked with a '5') in the eighth measure. The left hand accompaniment remains consistent. The dynamic marking changes to piano (*p*) in the tenth measure.

Measures 11-16 of the musical score. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment features a crescendo (*cresc.*) in the eleventh measure. The dynamic marking changes to pianissimo (*pp*) and *dim.* (diminuendo) in the thirteenth measure.

Measures 17-21 of the musical score. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment features a piano (*p*) dynamic marking in the seventeenth measure, followed by a series of chords and single notes.

23

Musical score for measures 23-27. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with accents and slurs, alternating between fortissimo (f) and piano (p) dynamics. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

28

Musical score for measures 28-32. The right hand continues the melodic development with slurs and accents. The left hand accompaniment remains consistent. A piano (p) dynamic marking is present in measure 30.

33

Musical score for measures 33-37. The right hand features a more active melodic line with slurs. The left hand accompaniment continues. A crescendo (cresc.) marking is placed in measure 35.

38

Musical score for measures 38-42. The right hand has a melodic line with accents and slurs. The left hand accompaniment continues. A fortissimo (f) dynamic marking is present in measure 39.

43

Musical score for measures 43-47. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand accompaniment continues. A crescendo (cresc.) marking is placed in measure 45.

48

Musical score for measures 48-52. The piece is in a minor key. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a long, sustained chord in measure 50. The left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords.

53

Musical score for measures 53-57. This section includes a first and second ending. Measure 53 has a long sustained chord in the right hand. The first ending leads to a repeat, and the second ending leads to a new melodic phrase in the right hand. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 55.

58

Musical score for measures 58-62. The right hand has a melodic line with a triplet in measure 58 and a dynamic marking of *p* (piano) in measure 60. The left hand features a triplet accompaniment in measure 58 and continues with eighth-note chords.

63

Musical score for measures 63-67. The right hand has a dynamic marking of *f* (forte) in measure 63 and a triplet in measure 65. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is present in measure 67.

68

Musical score for measures 68-72. The right hand has a triplet in measure 68 and a *cresc. sempre* (crescendo sempre) marking in measure 70. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

73

78

83

88

93

98 *a tempo*

pp *dolce*

103

108

113

118

cresc. *f*

123

dim. pp

Musical score for measures 123-127. The piece is in G major and 2/4 time. Measure 123 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass line features a descending eighth-note pattern. Dynamic markings include *dim.* and *pp*.

128

Musical score for measures 128-132. The piece continues in G major and 2/4 time. The bass line has a steady eighth-note accompaniment. The treble line features a melodic line with some grace notes.

133

ff

Musical score for measures 133-136. The piece continues in G major and 2/4 time. Measure 133 features a *ff* dynamic marking. The bass line has a triplet of eighth notes. The treble line has a melodic line with a triplet of eighth notes.

137

Musical score for measures 137-140. The piece continues in G major and 2/4 time. Measure 137 features a *ff* dynamic marking. The bass line has a triplet of eighth notes. The treble line has a melodic line with a triplet of eighth notes.

141

staccato f

Musical score for measures 141-144. The piece continues in G major and 2/4 time. Measure 141 features a *staccato* and *f* dynamic marking. The bass line has a triplet of eighth notes. The treble line has a melodic line with a triplet of eighth notes.

145

Flauta

mf

150

tr

155

8va

tr

160

tr

165

tr

170

tr

175

tr

180

tr

Partagás

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Flauta
ff 5 *dim.*

Oboe
ff 5 *dim.*

Clarinetes
a 2
ff 5 *dim.*

Trompeta en Sib
(Cornetín)
ff 5 *dim.*

Trombones
1º y 2º
ff *dim.*

Violín I
ff 5 *dim.*

Violín II
ff *dim.*

Violonchelo
ff *dim.*

Contrabajo
ff *dim.*

Caja
ff *dim.*

Platos Bombo
ff *dim.*

7

Fl. *p* *cresc.*

Ob. *p* *cresc.*

Cl. *p* *cresc.* a 2

Tpta. *p* *cresc.*

Tbn. *p* *cresc.*

VI. I *p* *cresc.*

VI. II *p* *cresc.*

Vc. *p* *cresc.*

Cb. *p* *cresc.*

Cj. *p*

Pl. B.

14

Fl. *pp dim.*

Ob. *pp dim.*

Cl. *pp dim.*

Tpta. *pp dim.*

Tbn. *pp dim.* *p*

VI. I *pp dim.* *p*

VI. II *pp dim.* *p*

Vc. *pp dim.* *p*

Cb. *pp dim.* *p*

Cj. *p*

Pl. B. *p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 14, 15, and 16. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpta.), Trombone (Tbn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vc.), Cello (Cb.), Contrabass (Cb.), Clarinet in C (Cj.), and Percussion (Pl. B.). Measures 14 and 15 feature a dynamic of *pp dim.* (pianissimo, decrescendo) across most instruments. In measure 16, the dynamic shifts to *p* (piano) for the Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The Clarinet in C and Percussion parts also show changes in dynamics and articulation in measure 16. The Flute part has a rest in measure 16. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

22

Fl. *p*

Ob. *f p*

Cl. *f p* a 2

Tpta. *p*

Tbn. *f p*

VI. I *f p*

VI. II *f p*

Vc. *f p*

Cb. *f p*

Cj. *f*

Pl. B. *f*

29

Fl.

Ob.

Cl.

Tpta.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl.
B.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

p

cresc.

36

tr

Fl.

Ob.

Cl.

Tpta.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

43

Fl.
Ob.
Cl.
Tpta.
Tbn.
VI. I
VI. II
Vc.
Cb.
Cj.
Pl.
B.

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

p

8va

Musical score for measures 50-52, featuring various instruments. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpta.), Trombone (Tbn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vc.), Cello (Cb.), Clarinet (Cj.), and Percussion (Pl. B.). The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *f* (forte) and *a 2* (second ending). Measure 50 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 51 includes first and second endings, with the second ending starting at measure 52. Measure 52 continues with a forte (*f*) dynamic. The percussion part (Pl. B.) is marked with a forte (*f*) dynamic.

57

Fl. *p* *f*

Ob.

Cl. *p* *f*

Tpta.

Tbn.

VI. I *p* *f*

VI. II *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Cj. *p* *f*

Pl. B. *p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 57 to 61. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpta.), Trombone (Tbn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vc.), Cello (Cb.), Cymbals (Cj.), and Percussion (Pl. B.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 57 begins with a dynamic of *p* (piano). Measure 58 features a triplet of eighth notes in the Flute, Oboe, and Violin I parts. Measure 59 continues with various melodic lines and dynamics, including *p* and *f* (forte). Measure 60 shows a crescendo leading to *f*. Measure 61 concludes the passage with a final chord in *f*. The Percussion part includes cymbals and a snare drum.

64

Fl. *cresc.* 3

Ob. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Tpta. *cresc.* 3

Tbn. *cresc.*

VI. I *cresc.* 3

VI. II *f* *cresc.*

Vc. *f* *cresc.*

Cb. *f* *cresc.*

Cj. *cresc.*

Pl. B. *f* *cresc.*

71

Fl. *cresc. sempre*

Ob. *cresc. sempre*

Cl. *cresc. sempre*

Tpta. *cresc. sempre*

Tbn. *cresc. sempre* 1º y 2º

VI. I *cresc. sempre*

VI. II *cresc. sempre*

Vc. *cresc. sempre*

Cb. *cresc. sempre*

Cj. *cresc. sempre*

Pl. B. *cresc. sempre*

Musical score for measures 77-82, featuring a variety of instruments. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpta.), Trombone (Tbn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vc.), Cello (Cb.), Contrabass (Cb.), and Percussion (Pl. B.).

Key features of the score include:

- Measure 77: Flute and Violin I parts feature a triplet of eighth notes.
- Measure 78: Clarinet part marked *a 2* (second octave).
- Measure 79: Flute and Violin I parts feature a triplet of eighth notes.
- Measure 80: Trumpet part features a triplet of eighth notes.
- Measure 81: Clarinet part marked *p* (piano).
- Measure 82: Clarinet part marked *p* (piano).

84

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Tpta. *f*

Tbn. *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Cj. *f*

Pl. B. *f*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 84, features a full orchestral arrangement. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpta.), and Trombone (Tbn.). The brass section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The string section includes Contrabass (Cj.) and Double Bass (Pl. B.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The music begins at measure 84. The woodwinds and strings play a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte). The brass section provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. The Flute, Oboe, and Clarinet parts feature intricate melodic lines with slurs and accents. The Trumpet and Trombone parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I and II parts play a melodic line with slurs and accents. The Viola part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Cello and Contrabass parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Double Bass part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

91 rall.

Fl. *dim.* *p* *dim.*

Ob. *dim.* *p* *dim.*

Cl. *dim.* *p dim.*

Tpta. *dim.* *p* *dim.*

Tbn. *dim.* *p* *dim.*

VI. I *dim.* *p dim.*

VI. II *dim.* *p dim.*

Vc. *dim.* *p* *dim.*

Cb. *dim.* *p* *dim.*

Cj. *dim.* *p*

Pl. B. *p*

97 - - - - - **A tempo**

Fl.

Ob.

Cl.

Tpta.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

pp dolce

pp dolce

pp dolce

pp dolce

104

Fl.

Ob.

Cl.

Tpta.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 104, contains ten staves for various instruments. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Trumpet (Tpta.), and Trombone (Tbn.) staves are mostly empty, with only a few rests. The Clarinet (Cl.) staff has a melodic line with slurs and ties. The Violin I (VI. I) staff has a melodic line with slurs. The Violin II (VI. II) staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola (Vc.) staff has a melodic line with slurs. The Cello (Cb.) staff has a bass line with eighth notes. The Contrabass (Pl. B.) and Cymbal (Cj.) staves are empty.

112

Fl. *pp cresc.*

Ob. *pp cresc.*

Cl. *cresc.*

Tpta. *pp cresc.*

Tbn. *pp cresc.*

VI. I *cresc.*

VI. II *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

Cj. *pp cresc.*

Pl. B.

119

Fl. *f* *dim.*

Ob. *f* *dim.*

Cl. *f* *dim.*

Tpta. *f* *dim.*

Tbn. *f* *dim.*

VI. I *f* *dim.*

VI. II *f* *dim.*

Vc. *f* *dim.*

Cb. *f* *dim.*

Cj. *f* *dim.*

Pl. B. *f* *dim.*

126

Fl.

Ob.

Cl.

Tpta.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

pp

pp

pp

pp

pp

134

Fl. *ff* 3

Ob. *ff*

Cl. *ff* 3

Tpta. *ff*

Tbn. *ff* 1° y 2°

VI. I *ff* 3

VI. II *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Cj. *ff* 3

Pl. B. *ff*

139

Fl.

Ob.

Cl.

Tpta.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl.
B.

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

144

Fl.

Ob.

Cl.

Tpta.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl.
B.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 144 to 148. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpta.), Trombone (Tbn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vc.), Cello (Cb.), and Percussion (Pl. B.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Flute part features a prominent melodic line with slurs and accents. The Oboe and Clarinet parts provide harmonic support with various rhythmic patterns. The Trumpet and Trombone parts have more active lines, particularly in the later measures. The Violin and Viola parts play sustained chords and rhythmic patterns. The Cello and Double Bass parts provide a steady bass line. The Percussion part is mostly silent, with some light effects indicated by 'y' marks.

155 (8)

Fl.

Ob.

Cl.

Tpta.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

tr

161

Fl.

Ob.

Cl.

Tpta.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl.
B.

tr

8va

a 2

167 (8) *tr*

Fl.

Ob.

Cl.

Tpta.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl.
B.

173

Fl.

Ob.

Cl.

Tpta.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl.
B.

tr

a 2

179

Fl.

Ob.

Cl.

Tpta.

Tbn.

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl.
B.

Partagás

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

The musical score for "Partagás" is arranged for five instruments: Saxophones altos, Trompeta en Sib, Piano, Violín I, and Violín II. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The dynamics are marked *ff* (fortissimo) throughout. The Saxophones and Trompeta parts feature a melodic line with a slur and a fermata, ending with a fingering of 5. The Piano part consists of a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The Violín I part features a melodic line with a slur and a fermata, ending with a fingering of 5. The Violín II part provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

5

Sax. *dim.* *p*

Tpta. *dim.* *p*

Pno. *dim.* *p*

Vln. *dim.* *p*

Vln. *dim.* *p*

10

Sax. *cresc.*

Tpta. *cresc.*

Pno. *cresc.*

Vln. *cresc.*

Vln. *cresc.*

15

Sax. *pp dim.* *p* a 2

Tpta. *pp dim.*

Pno. *pp dim.* *p* \wedge

Vln. *pp dim.* *p*

Vln. *pp dim.* *p*

20

Sax. *f* *p*

Tpta.

Pno. *f* *p* \wedge \wedge

Vln. *f* *p* \wedge \wedge

Vln. *f* *p* \wedge \wedge

25

Musical score for measures 25-29. The score is in 2/4 time and features four staves: Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), and Violins (Vln.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Saxophone part begins with a dynamic of *f* and a breath mark, then moves to *p*. The Trumpet part is mostly silent, with a *p* dynamic starting in measure 28. The Piano part features a *f* dynamic in measure 25 and *p* in measure 26. The Violins play in unison, with *f* in measure 25 and *p* in measure 26. The music includes various articulations such as accents and slurs.

30

Musical score for measures 30-34. The score continues with the same four staves: Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), and Violins (Vln.). The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Saxophone part is silent until measure 31, then plays with a *p* dynamic. The Trumpet part is silent throughout. The Piano part has a *p* dynamic starting in measure 31. The Violins play in unison with a *p* dynamic starting in measure 31. The music includes various articulations such as slurs and accents.

35

Sax. *cresc.* *f*

Tpta. *f*

Pno. *cresc.* *f*

Vln. *cresc.* *f*

Vln. *cresc.* *f*

40

Sax. *f*

Tpta. *f*

Pno. *f*

Vln. *f*

Vln. *f*

45

Sax. *cresc.*

Tpta. *cresc.*

Pno. *cresc.*

Vln. *cresc.*

Vln. *cresc.*

8va

50

Sax. 1.

Tpta.

Pno.

Vln. ⑧

Vln.

55

2.

a 2

Sax. *f* *p*

Tpta. *f*

Pno. *f* *p*

Vln. *f* *p*

Vln. *f*

60

Sax. *f*

Tpta. *f*

Pno. *f*

Vln. *f*

Vln. *p* *f*

65

Sax. *cresc.*

Tpta. *cresc.*

Pno. *cresc.*

Vln. *cresc.*

Vln. *cresc.*

70

Sax. *cresc. sempre*

Tpta. *cresc. sempre*

Pno. *cresc. sempre*

Vln. *cresc. sempre*

Vln. *cresc. sempre*

75

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

80

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

85

Sax. *f* 5

Tpta. *f* 5

Pno. *f* 5

Vln. *f* 5

Vln. *f* 5

90

Sax. *dim.* *p* 5

Tpta. *dim.* *p*

Pno. *dim.* *p dim.* 5 3

Vln. *dim.* *p dim.* 5 3

Vln. *dim.* *p dim.* 5 3

95 **rall.** **A tempo**
a 2

Sax. *dim.* **pp dolce**

Tpta. *dim.*

Pno. **pp dolce**

Vln. **pp dolce**

Vln. **pp dolce**

100

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

105

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

110

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

115

Musical score for measures 115-119. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves: Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), Violin I (Vln.), and Violin II (Vln.).

- Sax.:** Melodic line with a *cresc.* marking at the end.
- Tpta.:** Rests for the first three measures, then enters with a *pp cresc.* marking.
- Pno.:** Accompanying texture with chords and moving lines, marked *cresc.*
- Vln. I:** Melodic line with a *cresc.* marking.
- Vln. II:** Rhythmic accompaniment with a *cresc.* marking.

120

Musical score for measures 120-124. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves: Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), Violin I (Vln.), and Violin II (Vln.).

- Sax.:** Melodic line with *f* and *dim.* markings.
- Tpta.:** Melodic line with *f* and *dim.* markings.
- Pno.:** Accompanying texture with *f* and *dim.* markings.
- Vln. I:** Melodic line with *f* and *dim.* markings.
- Vln. II:** Rhythmic accompaniment with *f* and *dim.* markings.

125

Musical score for measures 125-130. The score is for Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), and Violin (Vln.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked *pp* (pianissimo). The Saxophone part features a melodic line with slurs and ties. The Piano part has a complex texture with chords and moving lines in both hands. The Violin parts consist of a melodic line and a rhythmic accompaniment of eighth notes.

130

Musical score for measures 130-135. The score is for Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), and Violin (Vln.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked *ff* (fortissimo). The Saxophone part has a melodic line with accents and a triplet. The Piano part features a complex texture with chords and moving lines, including a triplet in the right hand. The Violin parts consist of a melodic line and a rhythmic accompaniment of eighth notes.

135

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

140

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

145

Sax. *mf*

Tpta. *mf*

Pno. *mf*

Vln. *mf*

Vln. *mf*

150

Sax. *tr* *tr*

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

155

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

160

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

165

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

170

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

175

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

180

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

Sarita

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

La Habana, 1931

Introducción

Musical score for the introduction of 'Sarita'. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with slurs and accents, starting with a forte (*f*) dynamic. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *f*, *m.s.* (mezzo-soprano), and *rit.* (ritardando).

Musical score for measures 7-12. Measure 7 is marked *ten.* (tenuendo) and *dim.* (diminuendo). The tempo is marked *Lento*. The right hand continues the melodic development with slurs and accents. The left hand features a steady accompaniment. Dynamics include *dim.* and *p* (piano).

Musical score for measures 13-18. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *p*, *#p* (piano mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte).

Musical score for measures 19-24. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *p* and *f*.

25

p

31

cresc.

f

37

Animado

p

rit.

f

43

49

cresc.

55

ff

Musical score for measures 55-60. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 55 features a dynamic marking of *ff*. The right hand has a complex texture with many beamed notes, while the left hand plays a steady bass line.

61

Musical score for measures 61-66. The right hand continues with intricate patterns, and the left hand maintains a consistent accompaniment.

67

rall. dim.

Musical score for measures 67-72. The tempo is marked *rall.* and the dynamics are *dim.*. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand provides harmonic support.

73

Tempo primo

Musical score for measures 73-78. The tempo is marked *Tempo primo*. The right hand features a more active melodic line with some slurs, and the left hand has a steady bass line.

79

cresc.

Musical score for measures 79-84. The dynamics are marked *cresc.*. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand provides harmonic support.

85

Musical score for measures 85-90. The piece is in B-flat major (two flats). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *p* is present at the beginning of the system.

91

Musical score for measures 91-96. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. A *cresc.* marking is placed above the right hand in measure 95, and a *p* marking is below the left hand in measure 94.

97

Musical score for measures 97-102. The right hand has a more active melodic line with some triplets. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines. A *p* marking is located below the left hand in measure 101.

103

Lento

Musical score for measures 103-108. The tempo is marked *Lento*. The right hand has a melodic line with a *p* dynamic marking in measure 104. The left hand accompaniment is steady. A *p* marking is also present below the left hand in measure 107.

109

Musical score for measures 109-114. The right hand has a melodic line with a *cresc.* marking in measure 109. The left hand accompaniment is steady. A *dim.* marking is placed above the left hand in measure 111.

115

p. *cresc.* *rit.*

121

f *a tempo*

127

Animado *rall.*

133

139

V

Sarita

La Habana, 1931

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Introducción

The introduction consists of five measures in 3/4 time. The melody in the right hand starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by a half note G4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The piano accompaniment in the right hand mirrors the melody with a *f* dynamic. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

Measures 7-12. Measure 7 begins with a *dim.* dynamic and a *ten.* marking. The melody in the right hand is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 8 has a *dim.* dynamic. Measure 9 is marked *Lento* and *p*. The melody in the right hand is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment in the right hand is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand accompaniment consists of quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

Measures 13-18. Measure 13 has a *p.* dynamic. The melody in the right hand is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 14 has a *p.* dynamic. Measure 15 has a *cresc.* dynamic. The melody in the right hand is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 16 has a *cresc.* dynamic. The melody in the right hand is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 17 has a *f* dynamic. The melody in the right hand is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 18 has a *f* dynamic. The melody in the right hand is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment in the right hand is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand accompaniment consists of quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

19

25

31

37 *rit.* **Animado**
f

Musical score for measures 37-42. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats. The tempo is 'Animado'. Dynamics include 'rit.' and 'f'.

43

Musical score for measures 43-48. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats.

49 *cresc.*

Musical score for measures 49-54. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats. Dynamics include 'cresc.'.

55

ff

ff

61

67

rall.

dim.

rall.

dim.

73 **Tempo primo**

p

79

cresc.

85

p

91

91

cresc.

cresc.

p.

#p.

This system contains measures 91 through 96. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats. The piano part includes a dynamic marking of *p.* at the beginning of measure 94, which then changes to *#p.* in measure 95. Both the vocal and piano parts have a *cresc.* marking at the end of the system.

97

97

p.

This system contains measures 97 through 102. The piano part features a dynamic marking of *p.* at the end of measure 102. The music continues with complex textures in both parts.

103

Lento

103

p.

p.

p.

b#

This system contains measures 103 through 108. It begins with the tempo marking *Lento*. The piano part has a dynamic marking of *p.* at the start of measure 104. A key signature change to one flat and one sharp is indicated by a *b#* symbol in measure 106. The system concludes with a *p.* dynamic marking in the piano part.

109

cresc. *dim.*

cresc. *dim.*

115

cresc. *rit.*

cresc. *rit.*

121

a tempo

f

f a tempo

127 *rall.* **Animado**

Musical score for measures 127-132. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The tempo changes from *rall.* to **Animado** at the start of measure 128. The key signature has one sharp (F#).

133

Musical score for measures 133-138. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

139

Musical score for measures 139-144. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Danzón

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

La Habana, enero de 1932

The musical score for "Danzón" is presented in a grand staff format, consisting of four systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is in 2/4 time and the key signature has one flat (B-flat major). The first measure is marked with a forte (*ff*) dynamic and a repeat sign. The score includes several musical ornaments: a fermata over the final chord, slurs over melodic lines, and triplets in measures 8 and 9. The piece concludes with a fermata symbol at the end of the final measure.

16

p

3

21

1.

2.

f

26

al S hasta \O

ff

31

31

35

35

39

Musical score for measures 39-43. The piece is in a minor key (one flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

44

Musical score for measures 44-48. Measure 44 begins with a triplet of eighth notes in the right hand. The piece continues with a similar melodic and harmonic texture.

49

Musical score for measures 49-53. The right hand has a more active melodic line with frequent sixteenth notes. The left hand maintains a steady accompaniment.

54

Musical score for measures 54-57. The piece continues with its characteristic melodic and harmonic patterns.

58

al S hasta O
y CODA

CODA

Musical score for measures 58-62. The piece concludes with a final melodic flourish in the right hand and a sustained accompaniment in the left hand.

Sub - 1

63

Musical score for measures 63-66. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 63 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line begins with a quarter rest followed by a quarter note G. The treble line features a series of eighth notes and quarter notes. A repeat sign appears at the end of measure 64, with a first ending bracket over measures 65 and 66.

67

Musical score for measures 67-70. The bass line continues with eighth notes and quarter notes. The treble line consists of chords and single notes, including a dotted quarter note in measure 68.

71

Musical score for measures 71-75. Measure 71 includes a triplet of eighth notes in the treble. Measure 72 has a first ending bracket over measures 73 and 74. Measure 75 concludes with a repeat sign and a first ending bracket over the final two measures.

76

Musical score for measures 76-79. Measure 76 includes a second ending bracket over measures 77 and 78. Measure 79 ends with a repeat sign and a first ending bracket over the final two measures.

80

Musical score for measures 80-83. The bass line continues with eighth notes and quarter notes. The treble line features chords and single notes, including a dotted quarter note in measure 81.

84

Musical score for measures 84-87. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some chords. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords. Measure 84 starts with a fermata over a quarter rest.

88

Musical score for measures 88-91. This system includes a first ending bracket over measures 89 and 90. The notation continues with similar melodic and accompaniment patterns as the previous system.

92

Musical score for measures 92-95. This system includes a second ending bracket over measures 93 and 94. The piece concludes with a final chord in measure 95.

96

Musical score for measures 96-99. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. Measure 96 begins with a fermata over a quarter rest.

100

Musical score for measures 100-103. This system includes a third ending bracket over measures 101 and 102. The piece ends with a final chord in measure 103.

104

108

112

1. 2.

116

120

1. 3. 2. FIN

al Coda hasta Fin
a CODA y FIN

Danzón

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

8^{va} §

Flauta *ff*

Clarinetes en Sib *ff* a 2

Saxofón Alto *ff*

Cornetines en Sib *ff*

Trombones *ff*

Piano *ff*

Violín I *ff* 8^{va}

Violín II *ff*

Contrabajo *ff*

4

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Cnt. 1° y 2°

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.



12

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Cnt. 1º y 2º

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

16 loco

Fl. *p*

Cl. *p*

Sax. Alt. *p*

Cnt. *p*

Tbn. *p*

Pno. *p*

Vln. I loco *p*

Vln. II *p*

Cb. *p*

20

Fl.

Cl.

Sax.
Alt.

Cnt.

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

1.

28

Fl.

Cl. a 2

Sax. Alt.

Cnt.

Tbn.

Pno.

Vln. I 8va

Vln. II

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 28 through 31. The score is arranged in a system with six staves. The top three staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Saxophone (Sax. Alt.). The middle two staves are for brass: Contralto (Cnt.) and Trombone (Tbn.). The bottom three staves are for strings: Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Flute part is mostly rests. The Clarinet and Saxophone parts have melodic lines with slurs and accents. The Piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The Violin I and II parts have long, flowing melodic lines, with the first violin part marked '8va' (octave). The Cello part provides a rhythmic and harmonic foundation with eighth and sixteenth notes.

32

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Cnt.

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

a 2

36

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Cnt.

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

p

40

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Cnt.

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

(8va)-----

48

Fl.

Cl.

Sax.
Alt.

Cnt.

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

52

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Cnt.

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

a 2

Detailed description: This page of a musical score, numbered 52, contains staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone Alto (Sax. Alt.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The Flute, Clarinet, and Cello parts are mostly silent, indicated by rests. The Saxophone Alto part features a melodic line with a slur and a fermata. The Piano part is highly active, with complex textures in both hands, including chords and arpeggiated figures. The Violin I and II parts play a similar melodic line with slurs and fermatas. The Clarinet part has a dynamic marking 'a 2' above it. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

56

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Cnt.

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

a 2

Detailed description: This page of a musical score contains measures 56 through 59. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone Alto (Sax. Alt.), Trumpet (Tbn.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). Measure 56 is marked with a '56' and a fermata. The Flute part has a long note with a fermata. The Clarinet part has a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The Saxophone Alto part has a melodic line with a fermata. The Trumpet part has a rhythmic accompaniment. The Piano part has a complex texture with many chords and moving lines. The Violin I and II parts have a melodic line with a fermata. The Cello part has a rhythmic accompaniment. The score is in 2/4 time and has a key signature of one flat (Bb). The first ending of measure 59 is marked 'a 2'.

CODA

60

Fl.

Cl. a 2

Sax. Alt.

Cnt.

Tbn.

Pno.

Vln. I loco

Vln. II

Cb. pizz.

Sya - ♪

Detailed description: This page contains the musical score for the CODA section, measures 60 through 63. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments included are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone Alto (Sax. Alt.), Trumpet (Tbn.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). Measure 60 begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Flute, Clarinet, Saxophone, and Violin I parts feature rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The Piano part consists of chords and moving lines in both hands. The Violin II and Cello parts provide harmonic support. Measure 61 shows a key change to a key with three sharps (F#, C#, G#). The Clarinet part is marked 'a 2' and the Cello part is marked 'pizz.'. Measure 62 includes a 'loco' marking for the Violin I part and a 'Sya - ♪' marking for the Piano part. Measure 63 concludes the section with sustained notes in the Flute, Clarinet, Saxophone, and Violin I parts, and a final chord in the Piano and Cello parts.

64

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Cnt.

Tbn. 1º y 2º

Pno.

Vln. I 8va

Vln. II

Cb.

74

1. 2.

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Cnt.

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Sza

Detailed description: This page of a musical score covers measures 74 through 77. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone Alto (Sax. Alt.), Contralto (Cnt.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two endings: the first ending (marked '1.') spans measures 74-75, and the second ending (marked '2.') spans measures 76-77. A section labeled 'Sza' begins at the end of measure 77. The Flute part has a first ending that leads back to the beginning of the section, and a second ending that leads to a rest. The Clarinet and Saxophone Alto parts have similar first endings. The Piano part has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The Violin I and II parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Cello part has a simple bass line. The Contralto and Trombone parts have sparse accompaniment with some rests.

79

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Cnt.

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

a 2

(8va)

84

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Cnt.

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

89

1. 2.

Fl.

Cl. a 2

Sax. Alt.

Cnt.

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

94

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Cnt.

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

tr

tr

8va

8va

99

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Cnt.

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

1.

2.

3

3

3

Detailed description: This is a page of a musical score for a woodwind and string ensemble. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of nine staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone Alto (Sax. Alt.), Contralto (Cnt.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The music begins at measure 99. The Flute part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The Clarinet, Contralto, and Violin I parts feature a triplet of eighth notes in measure 100. The Piano part has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand in measure 100. The Cello part has a triplet of eighth notes in measure 100. The score is divided into measures 99, 100, 101, and 102. There are repeat signs at the end of measures 100 and 101.

104

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Cnt.

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

109

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Cnt.

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

1.

2.

114

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Cnt.

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

tr

tr

Detailed description: This page of a musical score covers measures 114 through 119. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone Alto (Sax. Alt.), Contrabass (Cnt.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute part begins with a rest in measure 114, followed by a trill (tr) in measure 115. The Clarinet and Saxophone parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part features a complex texture with chords and moving lines in both hands. The Violin I and II parts play a melodic line with eighth notes. The Cello part plays a simple bass line with eighth notes. The score is marked with a repeat sign at the beginning of each measure.

119

1. 2. FIN

Fl.

Cl.

Sax. Alt.

Cnt.

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

a 2

Pontevedra

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1934

The musical score for "Pontevedra" is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef and a bass clef. The piece is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems, with measures 6, 11, and 16 marked at the beginning of their respective systems. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a trill (*tr*) and a piano (*p*) dynamic. The third system features a crescendo (*cresc.*) and another trill (*tr*). The fourth system also includes a crescendo (*cresc.*), a forte (*f*) dynamic, and a piano (*p*) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and trills, with some notes marked with accents.

21 *a tempo*
dim. y rit. *p*

26

31 *cresc.*

36 *p*

41

46

cresc.

This system contains measures 46 through 49. The music is written for piano in a key with two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A *cresc.* (crescendo) marking is present in measure 48.

50

p

This system contains measures 50 through 54. The right hand continues with melodic lines, including some chords and slurs. The left hand features a steady accompaniment with chords and moving bass lines. A *p* (piano) marking is present in measure 51.

55

p *dim.*

This system contains measures 55 through 60. The right hand has melodic lines with slurs and some rests. The left hand has a bass line with chords and rests. A *p* (piano) marking is in measure 56, and a *dim.* (diminuendo) marking is in measure 59.

61

p

This system contains measures 61 through 66. The right hand features melodic lines with slurs and some rests. The left hand has a bass line with chords and rests. A *p* (piano) marking is in measure 64.

67

This system contains measures 67 through 72. The right hand has melodic lines with slurs and some rests. The left hand has a bass line with chords and rests.

72

Musical score for measures 72-77. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving bass lines.

78

Musical score for measures 78-83. The right hand continues with intricate melodic patterns, including a prominent triplet of sixteenth notes. The left hand maintains its accompaniment with various chordal textures.

84

Musical score for measures 84-89. The right hand has a more melodic and flowing line. The left hand features a series of chords. A *cresc.* (crescendo) marking is present at the end of measure 89.

90

Musical score for measures 90-95. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. A *f* (forte) dynamic marking is present at the end of measure 95.

96

Musical score for measures 96-101. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment with some chords.

102

Musical score for measures 102-107. The piece is in B-flat major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note figures.

108

Musical score for measures 108-113. The right hand continues with melodic development, including a *cresc.* marking. The left hand maintains its accompaniment with some chordal textures.

114

Musical score for measures 114-119. The right hand shows a *f* (forte) dynamic in measure 114, followed by a *p* (piano) dynamic in measure 115. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

120

Musical score for measures 120-125. The right hand features a *cresc.* marking in measure 120 and a *ff* (fortissimo) dynamic in measure 122. The left hand has a more active role with eighth-note patterns.

126

Musical score for measures 126-131. The right hand has a complex texture with many beamed notes and slurs. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

131

Musical score for measures 131-135. The piece is in B-flat major and 3/4 time. Measure 131 features a complex chordal texture with a sixteenth-note melody in the right hand. The bass line consists of quarter notes and eighth notes. The key signature changes to B-flat major in measure 132. The piece concludes with a final chord in measure 135.

136

Musical score for measures 136-140. The piece is in B-flat major and 3/4 time. Measure 136 begins with a melodic phrase in the right hand. The bass line is primarily composed of quarter notes. The key signature changes to B-flat major in measure 137. The piece concludes with a final chord in measure 140.

141

Musical score for measures 141-146. The piece is in B-flat major and 3/4 time. Measure 141 features a melodic phrase in the right hand. The bass line consists of quarter notes and eighth notes. The key signature changes to B-flat major in measure 142. The piece concludes with a final chord in measure 146.

147

Musical score for measures 147-152. The piece is in B-flat major and 3/4 time. Measure 147 features a melodic phrase in the right hand. The bass line consists of quarter notes and eighth notes. The key signature changes to B-flat major in measure 148. The piece concludes with a final chord in measure 152.

153

Musical score for measures 153-158. The piece is in B-flat major and 3/4 time. Measure 153 features a melodic phrase in the right hand. The bass line consists of quarter notes and eighth notes. The key signature changes to B-flat major in measure 154. The piece concludes with a final chord in measure 158, marked with a *cresc.* (crescendo) dynamic.

159

Musical score for measures 159-163. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. Measure 163 ends with a fermata.

164

Musical score for measures 164-169. The right hand continues with melodic lines, including a triplet in measure 164. The left hand has a more active role with eighth-note patterns. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 167. Measure 169 ends with a fermata.

170

Musical score for measures 170-175. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand consists of quarter notes. A crescendo (*cresc.*) marking is placed in measure 174. Measure 175 ends with a fermata.

176

Musical score for measures 176-181. The right hand features a triplet in measure 176. The left hand has a steady accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 178. Measure 181 ends with a fermata.

182

Musical score for measures 182-187. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand features a series of chords marked with accents (^) and a fortissimo (*ff*) dynamic marking in measure 182. Measure 187 ends with a fermata.

187

Musical score for measures 187-190. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 187 features a treble clef with a series of eighth-note chords and a bass clef with a similar accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 190. The notation includes slurs and accents.

191

Musical score for measures 191-195. The piece continues in G major and 2/4 time. Measure 191 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth-note runs, while the bass clef provides a steady accompaniment. The notation includes slurs and accents.

196

Musical score for measures 196-200. The piece continues in G major and 2/4 time. Measure 196 features a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a similar accompaniment. Dynamic markings of *f* (forte) and *ff* (fortissimo) are present in measures 197 and 198 respectively. The notation includes slurs and accents.

201

Musical score for measures 201-205. The piece continues in G major and 2/4 time. Measure 201 features a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a similar accompaniment. The notation includes slurs and accents.

206

Musical score for measures 206-210. The piece continues in G major and 2/4 time. Measure 206 features a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a similar accompaniment. The notation includes slurs and accents.

Musical score for piano, measures 210-226. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 210, 214, 218, 222, and 226 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a mix of chords and melodic lines. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 223. Dynamic markings include *p* (piano) in measure 226 and *f* (forte) in measure 227. The piece concludes with a double bar line in measure 228.

Pontevedra

José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for Saxofón Alto, the second for Trompetas en Do, the third for Piano, and the bottom for Violín. All parts are in 2/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Saxofón Alto and Trompetas en Do parts feature a melodic line with a slur and a dynamic marking of *f*. The Piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand, also marked *f*. The Violín part has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *f*, with an octave sign (8va) and a dashed line above it.

5

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

p

9

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

p

tr

cresc.

tr

cresc.

13

Sax. *cresc.*

Tpta. *cresc.*

Pno. *tr* *cresc.*

Vln. *tr* *Sva---* *cresc.*

17

Sax. *cresc.* *f*

Tpta. *f* *p*

Pno. *tr* *f* *p*

Vln. *(8va)* *tr* *f* *p*

21 **rit.** **A tempo**

Sax. *p* *dim.* *p*

Tpta. *dim.*

Pno. *dim.* *p*

Vln. *dim.* *p*

26

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Detailed description of the musical score: The score is for a chamber ensemble consisting of Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), and Violin (Vln.). It is divided into two systems. The first system covers measures 21 to 25. Measure 21 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measures 22 and 23 feature a *dim.* (diminuendo) dynamic. Measure 24 is marked **rit.** (ritardando). Measure 25 is marked **A tempo** and *p*. The second system covers measures 26 to 30. Measure 26 is marked *dim.*. Measure 27 is marked *p*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb) between the systems.

31

Sax. *cresc.*

Tpta. *a 2* *p cresc.*

Pno. *cresc.*

Vln. *cresc.*

Detailed description: This system contains measures 31 through 35. The Saxophone part (treble clef, key signature of one sharp) features a melodic line with a crescendo. The Trumpet part (treble clef, key signature of two flats) enters at measure 32 with a dynamic of piano and a crescendo. The Piano part (grand staff, key signature of two flats) has a complex accompaniment with a crescendo. The Violin part (treble clef, key signature of two flats) plays a melodic line with a crescendo.

36

Sax. *p*

Tpta. *p*

Pno. *p*

Vln. *p*

Detailed description: This system contains measures 36 through 40. The Saxophone part (treble clef, key signature of one sharp) continues with a melodic line, ending with a dynamic of piano. The Trumpet part (treble clef, key signature of two flats) plays a melodic line with a piano dynamic. The Piano part (grand staff, key signature of two flats) has a complex accompaniment with a piano dynamic. The Violin part (treble clef, key signature of two flats) plays a melodic line with a piano dynamic.

41

Sax. *p*

Tpta.

Pno.

Vln.

46

Sax. *cresc.*

Tpta. *cresc.*

Pno. *cresc.*

Vln. *cresc.*

51

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

56

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

p

dim.

p

dim.

p

dim.

4ª cuerda

dim.

61

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

p

p

p

Detailed description: This system of musical notation covers measures 61 to 65. It features four staves: Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), and Violin (Vln.). The Saxophone part begins with a melodic line in G major, marked *p*. The Trumpet part has a similar melodic line in B-flat major. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures in both hands, also marked *p*. The Violin part mirrors the saxophone's melody in B-flat major, marked *p*. The system concludes with a fermata over the final measure.

66

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 66 to 70. It features four staves: Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), and Violin (Vln.). The Saxophone part continues its melodic line in G major. The Trumpet part remains silent, indicated by a whole rest. The Piano part continues with complex harmonic textures, including chords and arpeggiated patterns in both hands. The Violin part continues its melodic line in B-flat major. The system concludes with a fermata over the final measure.

71

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

75

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

80

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Musical score for measures 80-83. The saxophone part features a melodic line with a slur. The trumpet part is mostly rests. The piano part has a complex accompaniment with slurs. The violin part has a melodic line with a slur.

84

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

p

Musical score for measures 84-87. The saxophone part features a melodic line with a slur. The trumpet part has a sustained note with a slur and a dynamic marking *p*. The piano part has a complex accompaniment with slurs. The violin part has a melodic line with a slur.

89

Sax. *cresc.*

Tpta. *a 2* *cresc.*

Pno. *cresc.*

Vln. *cresc.*

94

Sax. *f*

Tpta. *f*

Pno. *f*

Vln. *f*

99

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

104

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

109

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

114

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

f *p*

f

f *p*

f *p*

119

Sax. *cresc.*

Tpta. *a 2*
p cresc. *ff*

Pno. *cresc.* *ff*

Vln. *cresc.* *ff*

124

Sax. *ff*

Tpta.

Pno.

Vln.

129

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

133

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

138

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Detailed description: This system of music covers measures 138 to 141. It features four staves: Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), and Violin (Vln.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Saxophone part begins with a melodic line in measure 138, followed by a long, flowing line with a slur over measures 139 and 140. The Trumpet part has a similar melodic line, also with a slur over measures 139 and 140. The Piano part consists of chords and arpeggiated figures, with a prominent arpeggiated pattern in measures 139 and 140. The Violin part plays a steady eighth-note accompaniment throughout the system.

142

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Detailed description: This system of music covers measures 142 to 145. It features four staves: Saxophone (Sax.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), and Violin (Vln.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Saxophone part has a melodic line with some chromaticism. The Trumpet part has a melodic line with a chromatic descent in measure 144. The Piano part features a complex texture with chords and arpeggiated figures, including a prominent arpeggiated pattern in measure 143. The Violin part plays a steady eighth-note accompaniment throughout the system.

147

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

p

p

p

151

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

p

156

Sax. *cresc.*

Tpta. *a 2*
p cresc.

Pno. *cresc.*

Vln. *cresc.*

161

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

165

Sax. *p*

Tpta.

Pno. *p*

Vln. *p*

170

Sax.

Tpta. *p cresc.*

Pno. *cresc.*

Vln. *cresc.*

175

Sax. *cresc.* *p*

Tpta.

Pno. *p*

Vln. *p*

Detailed description: This system contains measures 175 through 179. The Saxophone part begins with a *cresc.* marking and ends with a *p* marking. It features a triplet of eighth notes in measure 177. The Trumpet part has a triplet of eighth notes in measure 177. The Piano part has a *p* marking in measure 179 and includes a triplet of eighth notes in measure 177. The Violin part has a *p* marking in measure 179 and includes a triplet of eighth notes in measure 177.

180

Sax. *ff*

Tpta. *p* *ff*

Pno. *ff*

Vln. *ff*

Detailed description: This system contains measures 180 through 184. The Saxophone part has a *ff* marking in measure 181 and accents (^) over notes in measures 182 and 183. The Trumpet part has a *p* marking in measure 180 and a *ff* marking in measure 182, with accents (^) over notes in measures 182 and 183. The Piano part has a *ff* marking in measure 182 and accents (^) over notes in measures 182 and 183. The Violin part has a *ff* marking in measure 182 and accents (^) over notes in measures 182 and 183.

185

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

189

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

193

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

a 2

Detailed description: This system contains measures 193 to 196. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Saxophone part (Sax.) has a melodic line with eighth notes and rests. The Trumpet part (Tpta.) has a similar melodic line, with a second ending marked 'a 2' starting in measure 195. The Piano part (Pno.) features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The Violin part (Vln.) has a melodic line with eighth notes. The music is in a 2/4 time signature.

197

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

f *ff*

Detailed description: This system contains measures 197 to 200. The key signature remains three sharps. The Saxophone part (Sax.) begins with a dynamic marking of *f* and then *ff*. The Trumpet part (Tpta.) also starts with *f* and *ff*. The Piano part (Pno.) continues with complex accompaniment, including some triplets. The Violin part (Vln.) has a melodic line with dynamic markings of *f* and *ff*. The music is in a 2/4 time signature.

202

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

207

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

212

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

217

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

222

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

p

227

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

f

¡¡Ra...!! Pasodoble festivo

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

A la gran cofradía "Chaparro" Maestra en Larpeiradas
1934

Ou-ro, pla-ta, ga-los, quen mer-ca po-tes fu - ra-dos, vi-de pr'a - cá,

Ma-ta la cu-ca - ra-cha que se te va, ay! na-riz plan - chá, ay! na-riz plan - chá. Tú no tie-ne cu-lo ni tie-ne

na, ay! na-riz plan - chá, ay! na-riz plan - chá. Tú no tie-ne cu-lo ni tie-ne na.

24

p

30

El cua-ren-ta y dos,

un cua-tro y un

f

36

dos.

Po po ro po po po ro po po po ro po po.

El nú-me-ro

42

nue - ve, un nú-me-ro so - lo.

48

54

60

60

65

65

70

70

75

75

80

80

Musical score for measures 80-84. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Measure 80 features a half note chord in the right hand and a quarter note in the left. Measures 81-84 show a melodic line in the right hand with chords in the left. Measure 84 ends with a fermata.

85

Musical score for measures 85-89. Measures 85-89 feature a complex texture with multiple chords and melodic lines in both hands. Measure 89 ends with a fermata.

90

Musical score for measures 90-94. Measure 90 begins with a *dim.* (diminuendo) marking. Measures 91-94 show a melodic line in the right hand and chords in the left. Measure 94 ends with a fermata.

95

Musical score for measures 95-99. Measures 95-99 feature a melodic line in the right hand with triplets and chords in the left. Measure 99 ends with a fermata.

100

Musical score for measures 100-104. Measures 100-104 feature a melodic line in the right hand with triplets and chords in the left. Measure 104 ends with a fermata.

105

3 1

110

2 al S hasta O

3

115

3

120

3

125

3

130

Musical score for measures 130-134. Treble clef has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass clef has a key signature of one sharp (F#). The music consists of chords and eighth notes in both hands.

135

Musical score for measures 135-139. Treble clef has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass clef has a key signature of one sharp (F#). Measure 135 features a long sustained chord in the treble. Measures 136-139 show a melodic line in the treble and a bass line in the bass.

140

Musical score for measures 140-144. Treble clef has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass clef has a key signature of one sharp (F#). Measures 140-141 feature a long sustained chord in the treble. Measures 142-144 show a melodic line in the treble and a bass line in the bass.

145

Musical score for measures 145-149. Treble clef has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass clef has a key signature of one sharp (F#). Measures 145-146 feature a long sustained chord in the treble. Measures 147-149 show a melodic line in the treble and a bass line in the bass.

150

Musical score for measures 150-154. Treble clef has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass clef has a key signature of one sharp (F#). Measure 150 features a long sustained chord in the treble. Measures 151-152 are marked with a first ending bracket. Measures 153-154 are marked with a second ending bracket.

¡¡Ra...!! Pasodoble festivo

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Violín

Saxofón Alto

Piano

f

f

f

Ou - ro, pla - ta, ga - los, quen mer - ca po - tes fu - ra - dos, vi - de pr'a -

Vln.

Sax.

Pno.

f

f

f

cá, Ra! Ma - ta la cu - ca - ra - cha que se te

8va -

8

Vln.

Sax.

Pno.

va, ay! na - riz plan - chá, ay! na - riz plan - chá. Tú no tie - ne cu - lo ni tie - ne

12

Vln.

Sax.

Pno.

na, ay! na - riz plan - chá, ay! na - riz plan - chá. Tú no tie - ne cu - lo ni tie - ne

16

Vln.

Sax.

Pno.

na.

20

Vln.

Sax.

Pno.

3

24

Vln.

Sax.

Pno.

28

Vln.

Sax.

Pno.

p

32

Vln.

Sax.

Pno.

f

El cua-ren - ta y dos, un cua-tro y un dos.

37

Vln.

Sax.

Pno.

pizz.

Po po ro po po po ro po po po. El nú-me - ro

42

Vln.

Sax.

Pno.

arco

nue - ve, un nú-me - ro so - lo.

47 *S^{va}*

Vln.

Sax.

Pno.

52 *(S^{va})*

Vln.

Sax.

Pno.

57 *(S^{va})*

Vln.

Sax.

Pno.

62 

67 

72 

77

Vln. *f*

Sax. *f*

Pno. *f*

82

Vln.

Sax.

Pno.

87

Vln. *dim.* \wedge

Sax. *dim.* \wedge

Pno. *dim.* \wedge

92

Vln.

Sax.

Pno.

96

Vln.

Sax.

Pno.

100

Vln.

Sax.

Pno.

104

Vln.

Sax.

Pno.

108

Vln.

Sax.

Pno.

1. 2. al S hasta O O

113

Vln.

Sax.

Pno.

118

Vln.

Sax.

Pno.

123

Vln.

Sax.

Pno.

128

Vln.

Sax.

Pno.

133

Vln.

Sax.

Pno.

This system contains measures 133 to 136. The Vln. part features a melodic line with a long slur over measures 133-134 and a fermata over measure 135. The Sax. part has a similar melodic line with a slur and a fermata. The Pno. part consists of a complex texture with many beamed sixteenth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

137

Vln.

Sax.

Pno.

This system contains measures 137 to 140. The Vln. part has a melodic line with a slur and a fermata. The Sax. part has a melodic line with a slur and a fermata. The Pno. part features a complex texture with many beamed sixteenth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

141

Vln.

Sax.

Pno.

This system contains measures 141 to 144. The Vln. part has a melodic line with a slur and a fermata. The Sax. part has a melodic line with a slur and a fermata. The Pno. part features a complex texture with many beamed sixteenth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

145

Vln.

Sax.

Pno.

149

Vln.

Sax.

Pno.

1.

152

Vln.

Sax.

Pno.

2.

Auria Bella

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Premiada no II Certame do Traballo de Galicia, celebrado no Ferrol en 1935
Ourense, 1935

Lento *una corda*

Intro.

5

10

15

p

cresc.

ff

dim.

20

Musical score for measures 20-23. The piece is in B-flat major and 2/4 time. The right hand features a series of chords and arpeggiated figures, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. Measure 23 ends with a double bar line.

24

Musical score for measures 24-27. The right hand continues with complex chordal textures and some melodic fragments. The left hand remains accompanimental. Measure 27 ends with a double bar line.

28

Musical score for measures 28-31. Measure 28 begins with a tremolo (tr) over a chord. The right hand has more intricate chordal patterns. Measure 31 ends with a double bar line.

32

Musical score for measures 32-35. Measure 32 starts with a *dim.* (diminuendo) marking. Measure 33 has a *p* (piano) marking. The right hand features a melodic line with a slur and a crescendo leading to a *tr* (trill) in measure 34. Measure 35 ends with a double bar line.

36

Musical score for measures 36-39. Measure 36 has a *tr* (trill) marking. Measure 38 has a *pesante* marking. The right hand has a melodic line with a slur and a *tr* (trill) in measure 37. Measure 39 ends with a double bar line.

40 *a tempo* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

44 *ff*

48

52 *una corda* *p*

56 *tr* *rall.* *f*

Muiñeira

Allegretto

4

8

12

16

f

ff

Sva

tr

1. 2.

20

Musical score for measures 20-23. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure 23 includes a trill on the right hand.

24

Musical score for measures 24-27. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 27 features a trill on the right hand.

28

Musical score for measures 28-31. The right hand has a melodic line with a long phrase spanning measures 28 and 29. The left hand continues with eighth notes. Measure 31 includes a trill on the right hand.

32

Musical score for measures 32-35. The right hand has a melodic line with a long phrase spanning measures 32 and 33. The left hand continues with eighth notes. Measure 35 includes a trill on the right hand.

36

Musical score for measures 36-39. The right hand has a melodic line with a long phrase spanning measures 36 and 37. The left hand continues with eighth notes. Measure 39 includes a trill on the right hand.

Musical score for measures 40-43. The piece is in G major (one sharp). Measure 40 starts with a piano (*p.*) dynamic. A first ending bracket labeled "1." spans measures 41-42, and a second ending bracket labeled "2." spans measures 43-44. Trills (*tr*) are present in measures 41 and 43. A forte (*f*) dynamic is marked in measure 43.

Musical score for measures 44-47. Trills (*tr*) are present in measures 44, 45, and 47. The piano (*p.*) dynamic is maintained.

Musical score for measures 48-51. Trills (*tr*) are present in measures 48, 49, and 51. The piano (*p.*) dynamic is maintained.

Musical score for measures 52-55. Measure 52 begins with a piano (*p.*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. Trills (*tr*) are present in measures 52 and 53. A fortissimo (*ff*) dynamic is marked in measure 54. A first-octave (*8va*) marking is present above measure 54.

Musical score for measures 56-59. Measure 56 begins with a piano (*p.*) dynamic and a first-octave (*8va*) marking. A fortissimo (*f*) dynamic is marked in measure 58. A second-octave (*8va*) marking is present above measure 58.

60

Musical score for measures 60-63. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Measure 63 ends with a double bar line and a repeat sign.

64

Musical score for measures 64-67. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. Measure 67 ends with a double bar line and a repeat sign.

68

Musical score for measures 68-71. The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes. The left hand accompaniment includes a dynamic marking of *sfz* (sforzando) in measure 70. Measure 71 ends with a double bar line and a repeat sign.

72

Musical score for measures 72-75. The right hand features a melodic line with eighth notes. The left hand accompaniment includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in measure 75. Measure 75 ends with a double bar line and a repeat sign.

76

Musical score for measures 76-79. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand accompaniment includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in measure 78. Measure 79 ends with a double bar line and a repeat sign.

80

Musical score for measures 80-82. The piece is in B-flat major and 3/4 time. Measure 80 features a treble clef with a series of chords and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 81 continues the chordal texture in the treble. Measure 82 introduces a trill in the treble and a fermata over the final chord.

83

Musical score for measures 83-85. Measure 83 shows a continuation of the chordal accompaniment. Measure 84 features a trill in the treble. Measure 85 concludes with a trill and a fermata over the final chord.

86

Musical score for measures 86-88. Measure 86 begins with a trill and a fermata. Measure 87 is marked *pp* and features a trill. Measure 88 concludes with a trill and a fermata.

90

Musical score for measures 90-92. Measure 90 starts with a trill and a fermata. Measure 91 is marked *ff* and features a trill. Measure 92 concludes with a trill and a fermata.

93

Musical score for measures 93-95. Measure 93 features a trill and a fermata. Measure 94 continues with a trill and a fermata. Measure 95 concludes with a trill and a fermata.

96

Musical score for measures 96-98. The piece is in B-flat major and 3/4 time. Measure 96 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 97 continues the melodic and accompanimental patterns. Measure 98 concludes the system with a final chord and a fermata over the bass line.

99

cresc.

Musical score for measures 99-101. Measure 99 begins with a *cresc.* marking. The treble clef has a melodic line with some chromaticism, while the bass clef provides a simple accompaniment. Measure 100 continues the development. Measure 101 ends with a fermata over the bass line.

102

Musical score for measures 102-104. Measure 102 starts with a treble clef melodic line and a bass clef accompaniment. Measure 103 continues the melodic and accompanimental patterns. Measure 104 concludes the system with a final chord and a fermata over the bass line.

105

Musical score for measures 105-108. Measure 105 begins with a treble clef melodic line and a bass clef accompaniment. Measure 106 continues the melodic and accompanimental patterns. Measure 107 concludes the system with a final chord and a fermata over the bass line. Measure 108 is a double bar line.

109

f

Musical score for measures 109-112. Measure 109 begins with a *f* marking. The treble clef has a melodic line with some chromaticism, while the bass clef provides a simple accompaniment. Measure 110 continues the development. Measure 111 concludes the system with a final chord and a fermata over the bass line. Measure 112 is a double bar line.

113

Musical score for measures 113-116. The piece is in G major and 2/4 time. Measure 113 features a treble clef with a sharp sign and a bass clef with a flat sign. The music consists of chords and eighth notes in both hands.

117

Musical score for measures 117-119. The music continues with chords and eighth notes in both hands. Measure 119 ends with a key signature change to F major, indicated by a flat sign on the treble clef.

120

Musical score for measures 120-122. Measure 120 includes a dynamic marking of *sfz* (sforzando) in the bass clef. The music features chords and eighth notes.

123

Musical score for measures 123-125. Measure 123 includes a sharp sign in the treble clef. The music continues with chords and eighth notes.

126

Musical score for measures 126-129. Measure 126 includes a sharp sign in the treble clef. The music concludes with a double bar line and the instruction *al* followed by a repeat sign.

Coda

129 *f* *tr* *tr* *tr*

133 *tr* *tr* *tr*

137 *tr* *tr* *tr* *tr* *cresc.*

141 *Sva* *ff*

145 *ff accel.* *tr* *tr* *tr*

Auria Bella

Ourense, 1935

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Introducción. Lento

Flauta

Oboes

Clarinetes en Sib

Saxofón Barítono

Trompeta en Sib (Tpta. en Do)

Trompa 1ª

Trompas 2ª y 3ª

Trombones 1º y 2º

Trombón 3º

Violín I

Violín II

Violonchelo

Contrabajo

Caja

Platos Bombo

6

Fl.
Ob.
Cl.
Sax. Bar.
Tpta.
Tmpa. 1ª
Tmpa. 2ª-3ª
Tbn. 1º-2º
Tbn. 3º
VI. I
VI. II
Vc.
Cb.
Cj.
Pl. B.

12

Fl. *ff* *8va*

Ob. *ff*

Cl. *cresc.* *3* *dim.* *ff*

Sax. Bar. *cresc.* *3* *dim.* *ff*

Tpta. *ff*

Tmpa. 1ª *ff*

Tmpa. 2ª-3ª *ff*

Tbn. 1º-2º *ff*

Tbn. 3º *ff*

VI. I *cresc.* *3* *dim.* *ff* *8va*

VI. II *cresc.* *dim.* *ff*

Vc. *cresc.* *dim.* *ff*

Cb. *cresc.* *dim.* *ff*

Cj. *ff*

Pl. B. *ff*

18

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. Bar.

Tpta.

Tmpa. 1ª

Tmpa. 2ª-3ª

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 18 through 23. The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Saxophone (Sax. Bar.). The brass section includes Trumpet (Tpta.), Trombones (Tbn. 1º-2º and 3º), and Horns (VI. I and VI. II). The string section includes Violin (Vc.), Cello (Cb.), and Double Bass (Pl. B.). The percussion section includes Timpani (Tmpa. 1ª and 2ª-3ª) and Conga (Cj.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. Measures 18-20 feature a prominent triplet in the woodwinds and strings. Measures 21-23 show a more active rhythmic pattern with accents and slurs. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

24

Fl.
Ob.
Cl.
Sax.
Bar.
Tpta.
Tmpa. 1ª
Tmpa. 2ª-3ª
Tbn. 1º-2º
Tbn. 3º
VI. I
VI. II
Vc.
Cb.
Cj.
Pl.
B.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins at measure 24. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Saxophone, and Baritone) and the brass section (Trumpet, Trombone) play melodic lines with various articulations and dynamics. The percussion section (Timpani and Cymbals) provides rhythmic support. The strings (Violins I and II, Viola, Cello, and Contrabass) play a steady accompaniment. The score includes several trills and triplets, and is marked with dynamics such as *mf* and *f*. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

30 *tr* **accel.**

Fl. *tr* *dim.*

Ob. *dim.*

Cl. *dim.*

Sax. Bar. *dim.* **p**

Tpta. *dim.*

Tmpa. 1ª *dim.*

Tmpa. 2ª-3ª *dim.*

Tbn. 1º-2º *dim.*

Tbn. 3º *dim.*

VI. I *tr* *dim.* **p** *loco*

VI. II *dim.* **p** *pizz.* *arco*

Vc. *dim.* **p**

Cb. *dim.* **p**

Cj. *dim.*

Pl. B.

36

Fl. *p* *cresc.* *tr* *pesante* *p* *tr*

Ob. *p* *cresc.* *tr* *pesante* *p* *tr*

Cl. *p* *cresc.* *pesante* *p*

Sax. Bar. *cresc.* *pesante* *p*

Tpta. *p cresc.* *pesante*

Tmpa. 1ª *pesante*

Tmpa. 2ª-3ª *pesante*

Tbn. 1º-2º *pesante*

Tbn. 3º *pesante*

VI. I *pesante* *p*

VI. II *pizz.* *arco* *pesante* *p*

Vc. *pesante* *p*

Cb. *pesante*

Cj. *pesante*

Pl. B. *Triángulo* *Platos y Bombo* *p* *pesante*

41

Fl. *tr*

Ob. *tr* *dim.* *tr* *tr* *tr* *ff*

Cl. *dim.* *dim.* *ff*

Sax. Bar. *dim.* *ff*

Tpta.

Tmpa. 1ª

Tmpa. 2ª-3ª

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

VI. I *dim.* *ff*

VI. II *dim.*

Vc. *dim.* *ff*

Cb. *p dim.*

Cj.

Pl. B.

8^{va}

Muñeira. Allegretto

The musical score is for the piece "Muñeira" in 6/8 time, marked "Allegretto". It is written for a full orchestra. The score is divided into several systems of staves. The instruments included are:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet (Cl.)
- Saxophone/Baritone (Sax. Bar.)
- Trumpet (Tpta.)
- Timpani (Tmpa. 1ª and 2ª-3ª)
- Trombone (Tbn. 1º-2º and 3º)
- Violin I (VI. I)
- Violin II (VI. II)
- Violoncello (Vc.)
- Double Bass (Cb.)
- Contra Bass (Cj.)
- Piano/Double Bass (Pl. B.)

The score features various musical notations such as dynamics (e.g., *f*, *8va*), trills (*tr*), and articulation marks. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

5

Fl. loco *tr.* *tr.* *8va* *tr.*

Ob. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

Cl. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

Sax. Bar.

Tpta.

Tmpa. 1ª

Tmpa. 2ª-3ª

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

VI. I *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

10

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.
Bar.

Tpta.

Tmpa.
1^a

Tmpa.
2^a-3^a

Tbn.
1^o-2^o

Tbn.
3^o

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl.
B.

tr.

tr.

tr.

tr.

8^{va}

en el Plato

en la Caja

20

Fl.
Ob.
Cl.
Sax. Bar.
Tpta.
Tmpa. 1ª
Tmpa. 2ª-3ª
Tbn. 1º-2º
Tbn. 3º
Vl. I
Vl. II
Vc.
Cb.
Cj.
Pl. B.

tr

Detailed description: This page of a musical score, numbered 20, is arranged in a standard orchestral format. It features 15 staves. The top four staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Saxophone/Baritone (Sax. Bar.). The next four staves are for brass: Trumpet (Tpta.), Timpani 1st (Tmpa. 1ª), Timpani 2nd-3rd (Tmpa. 2ª-3ª), and Trombone 1st-2nd (Tbn. 1º-2º). The bottom four staves are for strings: Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The final two staves are for Percussion (Pl. B.), including a snare drum (Cj.). The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The woodwind parts feature melodic lines with trills (tr) and grace notes. The brass parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. The string parts play a steady accompaniment. The percussion parts include a snare drum pattern. The page number '20' is written at the top left of the first staff.

25

Fl.
Ob.
Cl.
Sax.
Bar.
Tpta.
Tbna. 1^a
Tbn. 2^a-3^a
Tbn. 1[°]-2[°]
Tbn. 3[°]
VI. I
VI. II
Vc.
Cb.
Cj.
Pl.
B.

30

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.
Bar.

Tpta.

Tmpa.
1ª

Tmpa.
2ª-3ª

Tbn.
1º-2º

Tbn.
3º

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl.
B.

35

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.
Bar.

Tpta.

Tmpa.
1ª

Tmpa.
2ª-3ª

Tbn.
1º-2º

Tbn.
3º

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl.
B.

The musical score is for page 35 and is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Saxophone/Baritone (Sax. Bar.). The brass section includes Trumpet (Tpta.), Trumpets 1st and 2nd (Tmpa. 1ª, 2ª-3ª), and Trombones 1st-2nd (Tbn. 1º-2º) and 3rd (Tbn. 3º). The string section consists of Violins I and II (VI. I, VI. II), Viola (Vc.), Cello (Cb.), Contrabass (Cj.), and Piano/Bass (Pl. B.). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and trills (tr) in the woodwind parts. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass parts feature sustained notes and some melodic lines.

50

Fl. *8va* *tr.* *cresc.* *tr.* *tr.* *tr.* *ff*

Ob. *tr.* *tr.* *cresc.* *tr.* *tr.* *tr.* *ff*

Cl. *tr.* *tr.* *cresc.* *tr.* *tr.* *tr.* *ff*

Sax. Bar. *cresc.* *ff*

Tpta. *cresc.* *ff*

Tmpa. 1ª *cresc.*

Tmpa. 2ª-3ª *cresc.*

Tbn. 1º-2º *cresc.*

Tbn. 3º *cresc.*

VI. I *tr.* *tr.* *cresc.* *tr.* *tr.* *tr.* *8va* *ff*

VI. II *cresc.* *ff*

Vc. *cresc.* *ff*

Cb. *cresc.*

Cj. *cresc.* *ff* en el Plato

Pl. B. *cresc.*

59

Fl. *loco* *f* *tr*

Ob. *f*

Cl. *f* *f*

Sax. Bar. *f*

Tpta. *f*

Tmpa. 1ª *f*

Tmpa. 2ª-3ª *f*

Tbn. 1º-2º *f*

Tbn. 3º *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Cj. *f*

Pl. B. *f*

64

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. Bar.

Tpta.

Tmpa. 1ª

Tmpa. 2ª-3ª

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

tr.

tr.

tr.

tr.

tr.

74

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. Bar.

Tpta.

Tmpa. 1ª

Tmpa. 2ª-3ª

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

tr.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 74, contains measures 74 through 78. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Saxophone Baritone (Sax. Bar.), Trumpet (Tpta.), Trombones (Tbn. 1º-2º and 3º), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), Cymbals (Cj.), and Percussion (Pl. B.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A trill (tr.) is indicated above a note in the flute part in measure 75. The score concludes with a double bar line at the end of measure 78.

79

Fl. *ff*

Ob.

Cl. *ff*

Sax. Bar. *ff*

Tpta. *ff*

Tmpa. 1ª *ff*

Tmpa. 2ª-3ª *ff*

Tbn. 1º-2º *ff*

Tbn. 3º *ff*

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Cj. *ff*

Pl. B. *ff*

tr

94

(tr) *tr*

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. Bar.

Tpta.

Tmpa. 1ª

Tmpa. 2ª-3ª

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

Detailed description: This is a page of a musical score, measures 94 through 98. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Saxophone/Baritone (Sax. Bar.), Trumpet (Tpta.), Timpani 1st (Tmpa. 1ª), Timpani 2nd-3rd (Tmpa. 2ª-3ª), Trombone 1st-2nd (Tbn. 1º-2º), Trombone 3rd (Tbn. 3º), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Violoncello (Vc.), Double Bass (Cb.), Percussion (Cj.), and Percussion Bass (Pl. B.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score features various musical notations including notes, rests, slurs, and trills. A trill (tr) is indicated above the first measure of the Flute part. The percussion parts include mallet patterns and drum sounds. The woodwind and brass parts have complex rhythmic and melodic lines. The string parts provide harmonic support and rhythmic patterns.

99

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Sax. Bar. *cresc.*

Tpta. *cresc.*

Tmpa. 1ª *cresc.*

Tmpa. 2ª-3ª *cresc.*

Tbn. 1º-2º *cresc.*

Tbn. 3º *cresc.*

VI. I *cresc.*

VI. II *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

Cj. *cresc.*

Pl. B. *cresc.*

tr.

Detailed description: This is a page of a musical score for page 99. It features a full orchestral ensemble. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Saxophone/Baritone (Sax. Bar.). The brass section includes Trumpet (Tpta.), Timpani (Tmpa. 1ª and 2ª-3ª), and Trombone (Tbn. 1º-2º and 3º). The string section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vc.), Cello (Cb.), Contrabass (Cj.), and Piano/Bass (Pl. B.). The score is in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The music is marked with a 'cresc.' (crescendo) throughout. The flute part has a trill (tr.) in the final measure. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and timpani provide harmonic support and rhythmic patterns.

104

tr

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. Bar.

Tpta.

Tmpa. 1ª

Tmpa. 2ª-3ª

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

VI. I

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 104, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Saxophone/Baritone (Sax. Bar.). The brass section includes Trumpet (Tpta.), Trompano 1st (Tmpa. 1ª), Trompano 2nd-3rd (Tmpa. 2ª-3ª), Trombone 1st-2nd (Tbn. 1º-2º), and Trombone 3rd (Tbn. 3º). The string section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The percussion section includes Conga (Cj.) and Bass Drum (Pl. B.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. A trill (tr) is indicated above the first measure of the Flute part. The music consists of several measures of rhythmic patterns and melodic lines, with a double bar line at the end of the page.

109

Fl. *f* *tr*

Ob.

Cl. *f*

Sax. Bar. *f*

Tpta. *f*

Tmpa. 1ª *f*

Tmpa. 2ª-3ª *f*

Tbn. 1º-2º *f*

Tbn. 3º *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Cj. *f*

Pl. B. *f*

124

Fl.
Ob.
Cl.
Sax. Bar.
Tpta.
Tmpa. 1ª
Tmpa. 2ª-3ª
Tbn. 1º-2º
Tbn. 3º
VI. I
VI. II
Vc.
Cb.
Cj.
Pl. B.

tr

al. S

129 Coda

Fl. *8va* *tr.* *f* *tr.*

Ob. *a 2* *tr.* *f* *tr.* *tr.* *tr.*

Cl. *f* *tr.* *f* *tr.* *tr.* *tr.*

Sax. Bar. *f*

Tpta. *f*

Tmpa. 1^a *f*

Tmpa. 2^a-3^a *f*

Tbn. 1^o-2^o *f*

Tbn. 3^o *f*

VI. I *f* *tr.* *f* *tr.* *tr.* *tr.*

VI. II *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Cj. *f*

Pl. B. *f*

134

Fl. loco tr. tr.

Ob. tr. tr. tr.

Cl. tr. tr.

Sax. Bar.

Tpta.

Tmpa. 1ª

Tmpa. 2ª-3ª

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

VI. I tr. tr.

VI. II

Vc.

Cb.

Cj.

Pl. B.

138

Fl. *8va* *tr.* *cresc.* *tr.* *tr.* *ff*

Ob. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *ff*

Cl. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *ff*

Sax. Bar. *cresc.* *ff*

Tpta. *cresc.* *ff*

Tmpa. 1ª *cresc.*

Tmpa. 2ª-3ª *cresc.*

Tbn. 1º-2º *cresc.*

Tbn. 3º *cresc.*

VI. I *tr.* *cresc.* *tr.* *tr.* *8va* *ff*

VI. II *cresc.* *ff*

Vc. *cresc.* *ff*

Cb. *cresc.*

Cj. *cresc.* *ff*

Pl. B. *cresc.*

146

Fl. *ff* *tr* *tr*

Ob. *tr* *tr*

Cl. *tr* *tr*

Sax. Bar. *ff*

Tpta. *ff*

Tmpa. 1ª *ff*

Tmpa. 2ª-3ª *ff*

Tbn. 1º-2º *ff*

Tbn. 3º *ff*

VI. I *tr* *tr*

VI. II *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Cj. *ff*

Pl. B. *ff*

María de los Ángeles

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

*A mi distinguida alumna María de los Ángeles Martín
Ourense, 1938*

Lento

6

11

16

rit.

a tempo

p

cresc.

cresc.

sfz

21

Musical score for measures 21-25. The piece is in G minor (one flat) and 3/4 time. Measure 21 features a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand. A slur covers measures 21-23. Measure 24 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 25 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Dynamics include *f* in measure 25.

26

Musical score for measures 26-30. Measure 26 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand, with a *cresc.* marking. Measure 27 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand, with a *sfz* marking. Measure 28 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand, with a *dim.* marking. Measure 29 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 30 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand.

31

Movido

Musical score for measures 31-35. Measure 31 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 32 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 33 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 34 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 35 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand. The section is marked *Movido*.

36

Musical score for measures 36-40. Measure 36 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 37 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 38 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 39 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 40 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand.

41

Musical score for measures 41-45. Measure 41 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 42 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 43 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 44 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 45 has a half note G4 in the right hand and a half note G2 in the left hand, with a *dim. e rit.* marking.

46

1. 2.

51

p rit. e dim. *ten.*

Tempo primo

56

61

ff *cresc.*

66

71 *rit.* *a tempo* *sfz*

76 *f*

81 *cresc.* *sfz* *dim.*

86 *Con mucha expresión* *pp*

91 *cresc.* *p tranquilo*

96

cresc. *accel.*

101

dim. e rall. *a tempo*

106

poco a poco cresc. e accel.

111

cediendo

115

ligero

118

ff
pesante

122

125

cediendo

128

131

p
rit.
dim.

María de los Ángeles

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

*A mi distinguida alumna María de los Ángeles Martín
Ourense, 1938*

Lento a 2

The musical score is arranged for a big band. It features the following parts: Saxofones Altos, Saxofón tenor, Trompeta en Do, Piano, Violín I, Violín II, Contrabajo, and Batería. The score is in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are generally 'p' (piano). The saxophones and piano have melodic lines, while the drums provide a steady accompaniment. The double bass and violins provide harmonic support. The score is divided into four measures, with a repeat sign at the end of the fourth measure.

10

Sax. Alt. *cresc.*

Sax. Ten. *cresc.*

Tpta. *cresc.*

Pno. *cresc.*

Vln. I *cresc.*

Vln. II *cresc.*

Cb. *cresc.*

Bt. *cresc.*

15 **rit.** **A tempo** a 2

Sax. Alt.
cresc. sfz

Sax. Ten.
cresc. sfz

Tpta.
cresc. sfz

Pno.
cresc. sfz

Vln. I
cresc. sfz

Vln. II
cresc. sfz

Cb.
cresc. sfz

Bt.
cresc. Triángulo Caja

20

a 2

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Bt.

The image shows a page of a musical score, page 556. It features six staves for different instruments: Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor (Sax. Ten.), Trompa (Tpta.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Contrabajo (Cb.), and Trombones (Bt.). The score is in 2/4 time and begins at measure 20. The key signature has one flat (B-flat). The Saxophone parts have melodic lines with slurs and accents. The Piano part has a complex accompaniment with slurs and accents. The Violin parts have sustained notes and some melodic movement. The Trombone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Trombone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The page number 556 is centered at the bottom.

25

Sax. Alt. *f* *cresc.* *sfz* *dim.*

Sax. Ten. *f* *cresc.* *sfz* *dim.*

Tpta. *f* *cresc.* *sfz* *dim.*

Pno. *f* *cresc.* *sfz* *dim.*

Vln. I *f* *cresc.* *sfz* *dim.*

Vln. II *f* *cresc.* *sfz* *dim.*

Cb. *f* *cresc.* *sfz* *dim.*

Bt. *f* *cresc.* *dim.*

30 **Movido**

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Bt.

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. The score is written for eight instruments: Saxophone Alto, Saxophone Tenor, Trumpet, Piano, Violin I, Violin II, Cello, and Bass. The music is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into four measures. The first measure contains the beginning of the piece, marked with a '30' and a 'p' dynamic. The second measure continues the melodic and harmonic development. The third measure is a repeat sign, and the fourth measure concludes the section with a '7' time signature change. The word 'Movido' is written above the first measure. The saxophones play melodic lines with some grace notes and slurs. The piano provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The strings play sustained notes and rhythmic patterns.

35

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Bt.

Detailed description: This is a page of a musical score for a large ensemble. The score is written for eight instruments: Saxophone Alto, Saxophone Tenor, Trumpet, Piano, Violin I, Violin II, Trombone, and Bass Trombone. The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The Saxophone Alto and Tenor parts have complex rhythmic figures with many beamed notes. The Trumpet part has a melodic line with slurs. The Piano part has a steady accompaniment with chords. The Violin I and II parts have melodic lines with slurs. The Trombone and Bass Trombone parts have rhythmic patterns with slurs. The score is divided into measures by vertical bar lines.

40

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Bt.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 40, for a piece by José Fernández Vide. The score is arranged for a large ensemble. The instruments and their parts are: Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor (Sax. Ten.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Cello (Cb.), and Bass Trombone (Bt.). The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The music is divided into measures by vertical bar lines. The Saxophone Alto part features a melodic line with some rests. The Saxophone Tenor part has a similar melodic line. The Trumpet part plays a rhythmic pattern with some melodic accents. The Piano part has a complex texture with both treble and bass staves. The Violin I part has a melodic line with some rests. The Violin II part has a melodic line with some rests. The Cello part has a rhythmic pattern with some rests. The Bass Trombone part has a rhythmic pattern with some rests. The page number 40 is written in the top left corner.

50 rit.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Bt.

Plato

Triángulo

p dim.

p

arco

p dim.

p dim.

55 *ten.* **Tempo primo** *a 2*

Sax. Alt. *p dim.* *p*

Sax. Ten. *p dim.* *p*

Tpta. *ten.* *p dim.*

Pno. *ten.* *p*

Vln. I *ten.* *p*

Vln. II *ten.* *p*

Cb. arco *p*

Bt. Caja *p*

65

Sax. Alt. *cresc.*

Sax. Ten. *cresc.*

Tpta. *cresc.*

Pno. *cresc.*

Vln. I *cresc.*

Vln. II *cresc.*

Cb. *cresc.*

Bt. *cresc.*

70

rit. **A tempo**

a 2

Sax. Alt. *cresc.* *sfz*

Sax. Ten. *cresc.* *sfz*

Tpta. *cresc.* *sfz*

Pno. *cresc.* *sfz*

Vln. I *cresc.* *sfz*

Vln. II *cresc.* *sfz*

Cb. *cresc.* *sfz*

Bt. *cresc.* Triángulo Caja

75 a 2

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Bt.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 75, features six staves. The top two staves are for Saxophone Alto and Saxophone Tenor, both in treble clef with a key signature of one flat. The Saxophone Alto part begins with a melodic line marked 'a 2' and includes several slurs. The Saxophone Tenor part provides a rhythmic accompaniment with slurs. The third staff is for Trumpet, which is mostly silent, indicated by rests. The fourth staff is for Piano, with a grand staff (treble and bass clefs) showing a complex accompaniment with slurs and dynamic markings. The fifth staff is for Violin I, and the sixth for Violin II, both in treble clef with a key signature of one flat. The Violin I part has a melodic line with slurs, while Violin II has a more sustained line. The seventh staff is for Trombone, in bass clef with a key signature of one flat, featuring a rhythmic pattern with slurs. The eighth and final staff is for Trombone, also in bass clef with a key signature of one flat, featuring a rhythmic pattern with slurs. The score is written in a standard musical notation style with various articulations and dynamics.

80

Sax. Alt. *f* *cresc.* *sfz* *dim.*

Sax. Ten. *f* *cresc.* *sfz* *dim.*

Tpta. *f* *cresc.* *sfz* *dim.*

Pno. *f* *cresc.* *sfz* *dim.*

Vln. I *f* *cresc.* *sfz* *dim.*

Vln. II *f* *cresc.* *sfz* *dim.*

Cb. *f* *cresc.* *sfz* *dim.*

Bt. *f* *cresc.* *dim.*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 568, for a symphonic work. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are for Saxophone Alto, Saxophone Tenor, Trumpet, Piano (Grand Staff), Violin I, Violin II, and Contrabass/Trombone. The music is in 2/4 time and features a dynamic arc across the page, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a dimando (*dim.*) dynamic. The dynamics are marked as *f*, *cresc.*, *sfz*, and *dim.* at various points. The Saxophone parts have melodic lines with slurs and ties. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The Violin and Contrabass parts have rhythmic patterns with slurs and ties. The Trombone part has a rhythmic pattern with slurs and ties.

Con mucha expresión

85

Sax. Alt. *pp* a 2

Sax. Ten. *pp*

Tpta. *pp*

Pno. *pp*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Cb.

Bt. *pp*

90

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Bt.

Triángulo

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

pp cresc.

cresc.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 90, features eight staves. The top two staves are for Saxophone Alto and Saxophone Tenor, both in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Saxophone Alto part includes a *cresc.* marking. The third staff is for Trumpet in treble clef with a key signature of one sharp (F#), also including a *cresc.* marking. The fourth staff is for Piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp (F#); it includes a *cresc.* marking. The fifth and sixth staves are for Violin I and Violin II, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#), each including a *cresc.* marking. The seventh staff is for Cello in bass clef with a key signature of one sharp (F#), including a *pp cresc.* marking. The eighth staff is for Bass Drum, with a key signature of one sharp (F#), including a *cresc.* marking and the label 'Triángulo' above the staff.

95

Sax. Alt. *p cresc.* *a 2* *tr*

Sax. Ten. *p cresc.*

Tpta. *p tranquilo* *cresc.*

Pno. *p tranquilo* *cresc.*

Vln. I *p tranquilo* *cresc.*

Vln. II *p tranquilo* *cresc.*

Cb. *p cresc.*

Bt. *p cresc.* Caja

Detailed description: This page of a musical score, numbered 95, features a multi-instrument ensemble. The instruments and their parts are: Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor (Sax. Ten.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Contrabass (Cb.), and Bass Drum (Bt.). The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The Saxophone Alto part begins with a half note chord, followed by a melodic line starting on a dotted half note, marked with 'a 2' and 'tr'. The Saxophone Tenor part has a similar melodic line starting on a dotted half note. The Trumpet part plays a rhythmic eighth-note pattern, marked 'p tranquilo' and 'cresc.'. The Piano part features a complex texture with chords and moving lines in both hands, marked 'p tranquilo' and 'cresc.'. The Violin I and II parts play a rhythmic eighth-note pattern, marked 'p tranquilo' and 'cresc.'. The Contrabass part has a simple melodic line starting on a dotted half note, marked 'p cresc.'. The Bass Drum part has a rhythmic pattern of eighth notes, marked 'p cresc.' and labeled 'Caja'. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing rests.

100 *accel.* *rall.*

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Bt.

Triángulo

dim.

dim.

dim.

dim.

A tempo

poco a poco accel.

104

a 2

Sax. Alt. *f* poco a poco cresc.

Sax. Ten. *f* poco a poco cresc.

Tpta. *f* poco a poco cresc.

Pno. *f* poco a poco cresc.

Vln. I *f* poco a poco cresc.

Vln. II *f* poco a poco cresc.

Cb. *f*

Bt. Caja *f* poco a poco cresc.

109

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Bt.

poco a poco cresc.

113

Sax. Alt. *cediendo*

Sax. Ten. *cediendo*

Tpta. *cediendo*

Pno. *cediendo* *ligero*

Vln. I *cediendo* *ligero*

Vln. II *cediendo* *ligero*

Cb. *cediendo*

Bt. *cediendo*

116

Sax. Alt. *ligero*

Sax. Ten. *ligero*

Tpta. *ligero*

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Bt.

118

Sax. Alt. *ff pesante*

Sax. Ten. *ff pesante*

Tpta. *ff pesante*

Pno. *ff pesante*

Vln. I *ff pesante*

Vln. II *ff pesante*

Cb. *ff pesante*

Bt. *ff pesante*

a 2

Sva---

577

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is written for seven instruments: Saxophone Alto, Saxophone Tenor, Trumpet, Piano, Violin I, Violin II, and Trombone. The music is in 2/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The page number 118 is at the top left. The score is divided into three measures. The first measure shows the beginning of the piece with various instruments playing. The second measure is marked 'a 2' and features a dynamic marking of 'ff pesante' (fortissimo pesante) for all instruments. The third measure continues the music, with a 'Sva---' marking above the Violin I staff. The bottom of the page is numbered 577.

122

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Bt.

(8va)

Detailed description: This is a page of a musical score, page 122. It features five systems of staves. The first system contains Saxophone Alto and Saxophone Tenor parts. The second system is for the Trumpet. The third system is for the Piano, showing both treble and bass clefs. The fourth system contains Violin I and Violin II parts, with a '(8va)' marking above the Violin I staff. The fifth system is for the Trombone. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The music includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs.

125

Sax. Alt. *a 2* *tr*
cediendo

Sax. Ten. *cediendo*

Tpta. *cediendo*

Pno. *cediendo*

Vln. I *cediendo*

Vln. II *cediendo*

Cb. *cediendo*

Bt. *cediendo*

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphonic band or orchestra. The score is written for seven instruments: Saxophone Alto, Saxophone Tenor, Trompete (Trumpet), Piano, Violin I, Violin II, and Bass Trombone. The music is in 2/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The page number 125 is in the top left. The Saxophone Alto part starts with a half note, followed by a quarter note, and then a phrase marked 'a 2' and 'tr' (trill) with a 'cediendo' (crescendo) marking. The Saxophone Tenor part has a similar pattern. The Trompete part has a melodic line with a 'cediendo' marking. The Piano part has a complex texture with arpeggiated chords and a 'cediendo' marking. The Violin I and II parts have melodic lines with 'cediendo' markings. The Bass Trombone part has a rhythmic pattern with 'cediendo' marking. The Bass Trombone part has a rhythmic pattern with 'cediendo' marking.

129

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Bt.

rit.

p

p

p

p

p

p

p

Triángulo

p

Serranía

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1942

Lento

The first system of the musical score is marked 'Lento' and 'f'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with many chords and some melodic lines. There are some markings like 'f' and 'V' at the end of the system.

Allegretto

The second system of the musical score is marked 'Allegretto' and 'p'. It starts at measure 5. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats, and the time signature is 3/8. The music is more rhythmic and features many chords and some melodic lines. There are some markings like 'p' and 'V' at the end of the system.

The third system of the musical score starts at measure 11. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats, and the time signature is 3/8. The music features many chords and some melodic lines. There are some markings like 'V' at the end of the system.

The fourth system of the musical score starts at measure 17. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats, and the time signature is 3/8. The music features many chords and some melodic lines. There are some markings like 'V' at the end of the system.

23

Musical score for measures 23-28. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure 28 ends with a double bar line and repeat signs.

29

Musical score for measures 29-34. The right hand continues with a melodic line, incorporating some chords. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 34 ends with a double bar line and repeat signs.

35

Musical score for measures 35-40. The right hand features a series of chords, some with a fermata. The left hand continues with eighth notes. Measure 40 ends with a double bar line and repeat signs.

41

Musical score for measures 41-46. The right hand has a melodic line with a fermata in measure 45. The left hand has eighth notes. Measure 46 ends with a double bar line and repeat signs. The word "rit." is written above the right hand in measure 45.

47

Musical score for measures 47-52. The right hand has a melodic line with a fermata in measure 48. The left hand has eighth notes. Measure 52 ends with a double bar line and repeat signs. The word "dim." is written below the left hand in measure 48. The word "a tempo" is written above the right hand in measure 50, and "Solo" is written below the right hand in measure 50.

53

Musical score for measures 53-57. The piece is in G minor (one flat). The right hand features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with quarter notes and rests.

58

Musical score for measures 58-62. Measures 58-60 contain triplets in the right hand. Measure 61 includes a dynamic marking of *h* (piano). The left hand continues with a simple accompaniment.

63

Musical score for measures 63-67. The right hand continues with its intricate rhythmic patterns. The left hand has some rests in measures 65 and 67.

68

Musical score for measures 68-73. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 68. The right hand features chords and melodic lines, while the left hand has a consistent accompaniment.

74

Musical score for measures 74-79. The right hand has chords and melodic fragments, and the left hand continues with its accompaniment.

80

84

85

rall.

89

Fandanguillo

90

p

91

92

93

94

95

96

Musical score for measures 96-97. The piece is in G minor (one flat) and 3/4 time. Measure 96 features a treble clef with a series of chords and a melodic line, and a bass clef with a steady accompaniment. Measure 97 continues the accompaniment and includes the instruction *cresc.* (crescendo).

98

Musical score for measures 98-100. Measure 98 continues the accompaniment. Measure 99 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. Measure 100 includes a triplet in the treble clef and a final chord in the bass clef.

101

Musical score for measures 101-102. Measure 101 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. Measure 102 continues the accompaniment and includes a triplet in the treble clef.

103

Musical score for measures 103-105. Measure 103 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. Measure 104 continues the accompaniment. Measure 105 includes a triplet in the treble clef.

106

Musical score for measures 106-108. Measure 106 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with accompaniment. Measure 107 continues the accompaniment. Measure 108 includes a triplet in the treble clef.

109

Musical score for measures 109-111. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 110. The left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

112

Musical score for measures 112-114. The right hand continues the melodic line with a triplet of eighth notes in measure 113. The left hand accompaniment remains consistent.

115

Musical score for measures 115-117. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 117. The left hand accompaniment continues.

118

Musical score for measures 118-120. The right hand features a triplet of eighth notes in measure 120. The left hand accompaniment continues.

121

accel.

Musical score for measures 121-123. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 121 and an accelerating melodic line. The left hand accompaniment continues. The piece ends with a key signature change to D major.

123 **Allegro**

f

126

129 *Sva*-----

132 *(Sva)*-----

135 *(Sva)*-----

138 (8va) -----

Musical score for measures 138-140. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has a simple eighth-note accompaniment. Dynamic markings include accents (^) and a fermata over the final chord.

141 ----- 8va -----

Musical score for measures 141-143. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has a simple eighth-note accompaniment. Dynamic markings include accents (^) and a fermata over the final chord.

144 (8va) -----

Musical score for measures 144-146. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has a simple eighth-note accompaniment.

147 (8va) -----

Musical score for measures 147-149. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has a simple eighth-note accompaniment.

150 (8va) -----

(2^a) castañuelas

Musical score for measures 150-154. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has a simple eighth-note accompaniment. Includes a section for castanets (castañuelas) in the bass clef.

Serranía

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Lento

The musical score for "Serranía" is arranged for a chamber ensemble. It consists of six staves: Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Trumpet in D, Piano, Violin, and Double Bass. The tempo is marked "Lento" and the time signature is 3/4. The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning of each staff. The Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Violin parts feature a rhythmic pattern of eighth notes in the first and third measures, followed by a rest in the second measure. The Piano part provides harmonic support with chords and a melodic line in the right hand, and a bass line in the left hand. The Trumpet in D and Double Bass parts follow a similar rhythmic pattern to the saxophones and violin.

Allegretto

4

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

p

p

pizz. *p*

p

9

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

con sord.

p

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 4 and ends at measure 8. The second system starts at measure 9 and ends at measure 12. The instruments are Saxophone Alto, Saxophone Tenor, Trumpet, Piano, Violin, and Cello. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. Dynamics include piano (*p*) and pizzicato (*pizz.*). The Trumpet part in the second system is marked 'con sord.' (with mutes). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

14

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

19

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

24

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 24 through 28. It features six staves: Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor (Sax. Ten.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Saxophone parts have melodic lines with slurs and accents. The Piano part has a complex texture with arpeggiated figures in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The Violin and Cello parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

29

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 29 through 33. It features the same six staves as the previous system. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 4/4. In measure 29, the Saxophone parts have rests, while the other instruments continue. From measure 30 onwards, the Saxophone parts enter with melodic lines. The Piano part continues with its characteristic arpeggiated texture. The Violin and Cello parts maintain their harmonic roles.

34

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

39

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

44 **rit.**

Sax. Alt. *dim.*

Sax. Ten. *dim.*

Tpta. *dim.*

Pno. *dim.*

Vln. *dim.* pizz.

Cb. *dim.*

49 **A tempo**

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

54

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

59

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

64

Musical score for measures 64-68. The score is for a full orchestra and includes parts for Saxophone Alto, Saxophone Tenor, Trumpet, Piano, Violin, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music begins with a rest for the first two measures. In measure 3, the Saxophone Alto and Tenor, Trumpet, and Violin parts enter with a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part has a complex accompaniment with sixteenth notes. The Cello part has a simple bass line. Dynamics include *f* (forte) and *ord.* (ordinario). The word *arco* is written above the Violin part in measure 6.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

f

ord.

f

f

arco

f

arco

f

69

Musical score for measures 69-73. The score continues from the previous system. The Saxophone Alto and Tenor parts have melodic lines with slurs. The Trumpet part has a melodic line with slurs. The Piano part has a complex accompaniment with slurs. The Violin part has a melodic line with slurs. The Cello part has a simple bass line. Dynamics include *f* (forte).

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

f

74

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 74 through 78. It features six staves: Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor (Sax. Ten.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Saxophone parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The Violin and Cello parts play a steady eighth-note accompaniment.

79

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 79 through 83. It features the same six staves as the previous system. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Saxophone parts continue their melodic development. The Piano part features more complex chordal textures and arpeggiated figures. The Violin and Cello parts maintain their rhythmic accompaniment.

84 **rall.**

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

89 **Fandanguillo**

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

91

Musical score for measures 91-92. The score is for a jazz ensemble consisting of Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor (Sax. Ten.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Sax. Alt. part features a melodic line with eighth notes. The Sax. Ten. part has a triplet of eighth notes. The Tpta. part is silent. The Pno. part has a complex accompaniment with triplets and chords. The Vln. part has a melodic line with triplets. The Cb. part has a simple bass line with eighth notes.

93

Musical score for measures 93-94. The score is for a jazz ensemble consisting of Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor (Sax. Ten.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Sax. Alt. part features a melodic line with eighth notes and triplets. The Sax. Ten. part has a melodic line with triplets. The Tpta. part is silent. The Pno. part has a complex accompaniment with triplets and chords. The Vln. part has a melodic line with triplets. The Cb. part has a simple bass line with eighth notes.

95

Musical score for measures 95-96. The score is for a full orchestra and includes parts for Saxophone Alto, Saxophone Tenor, Trumpet, Piano, Violin, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a prominent triplet in the Saxophone Alto part, which is mirrored in the Piano and Violin parts. The Piano part includes a dynamic marking of *p* (piano). The Cello part is marked *arco* (arco). The measures are divided into two systems, each containing two measures.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

p

arco

97

Musical score for measures 97-98. The score continues with the same instruments as the previous system. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues with the triplet motif. The Saxophone Alto and Tenor parts are marked *cresc.* (crescendo). The Piano and Violin parts also feature the triplet motif. The Cello part is marked *cresc.* (crescendo). The measures are divided into two systems, each containing two measures.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

99

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

101

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

p

103

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 103 and 104. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Saxophone Alto part begins with a half note G4, followed by a whole rest in measure 104. The Saxophone Tenor part has whole rests in both measures. The Trumpet part has whole rests in both measures. The Piano part features a complex texture: the right hand has eighth-note triplets (marked with a '3') and slurs, while the left hand has a steady eighth-note bass line. The Violin and Cello parts have whole rests in both measures.

105

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 105 and 106. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Saxophone Alto part has a melodic line with eighth-note triplets (marked with a '3') and slurs. The Saxophone Tenor part has whole rests in both measures. The Trumpet part has whole rests in both measures. The Piano part continues with eighth-note triplets and slurs in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The Violin and Cello parts have whole rests in both measures.

107

Musical score for measures 107-108. The score includes parts for Sax. Alt., Sax. Ten., Tpta., Pno., Vln., and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Sax. Alt. part has a half note G4 in measure 107 and a whole rest in measure 108. The Sax. Ten. part has whole rests in both measures. The Tpta. part has whole rests in both measures. The Pno. part features a melody in the right hand with eighth notes and a bass line in the left hand with quarter notes. The Vln. part has whole rests in both measures. The Cb. part has a half note G2 in measure 107 and a whole rest in measure 108.

109

Musical score for measures 109-110. The score includes parts for Sax. Alt., Sax. Ten., Tpta., Pno., Vln., and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Sax. Alt. part has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 109 and a whole note in measure 110. The Sax. Ten. part has a quarter note in measure 109 and a whole rest in measure 110. The Tpta. part has a quarter note in measure 109 and a whole rest in measure 110. The Pno. part features a complex melody in the right hand with triplets and a bass line in the left hand with quarter notes. The Vln. part has a quarter note in measure 109 and a whole rest in measure 110. The Cb. part has a quarter note in measure 109 and a whole rest in measure 110.

111

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 111 and 112. It features six staves: Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor (Sax. Ten.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. In measure 111, the Sax. Alt. part has a half note G4. The Sax. Ten. part has a whole rest. The Tpta. part has a whole rest. The Pno. part has a half note G3 in the bass clef and a half note G4 in the treble clef. The Vln. part has a whole rest. The Cb. part has a half note G2. In measure 112, the Sax. Alt. part has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Sax. Ten. part has a whole rest. The Tpta. part has a whole rest. The Pno. part has a half note G3 in the bass clef and a half note G4 in the treble clef. The Vln. part has a whole rest. The Cb. part has a half note G2.

113

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 113 and 114. It features six staves: Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor (Sax. Ten.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. In measure 113, the Sax. Alt. part has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Sax. Ten. part has a whole rest. The Tpta. part has a whole rest. The Pno. part has a half note G3 in the bass clef and a half note G4 in the treble clef. The Vln. part has a whole rest. The Cb. part has a half note G2. In measure 114, the Sax. Alt. part has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Sax. Ten. part has a whole rest. The Tpta. part has a whole rest. The Pno. part has a half note G3 in the bass clef and a half note G4 in the treble clef. The Vln. part has a whole rest. The Cb. part has a half note G2.

115

Musical score for measures 115-116. The score includes parts for Sax. Alt., Sax. Ten., Tpta., Pno., Vln., and Cb. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Sax. Alt. part has a whole note G4 in measure 115 and a whole rest in measure 116. The Sax. Ten. part has whole rests in both measures. The Tpta. part has whole rests in both measures. The Pno. part features a complex texture: the right hand has a dotted quarter note G4 followed by eighth-note triplets of A4, B4, and C5 in measures 115 and 116; the left hand has a dotted half note G3 in both measures. The Vln. part has whole rests in both measures. The Cb. part has a whole note G2 in measure 115 and a whole rest in measure 116.

117

Musical score for measures 117-118. The score includes parts for Sax. Alt., Sax. Ten., Tpta., Pno., Vln., and Cb. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Sax. Alt. part has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 117 and a whole note in measure 118. The Sax. Ten. part has a dotted quarter note G4 in measure 117 and a whole rest in measure 118. The Tpta. part has a dotted quarter note G4 in measure 117 and a whole rest in measure 118. The Pno. part features a complex texture: the right hand has a dotted quarter note G4 followed by eighth-note triplets of A4, B4, and C5 in measures 117 and 118; the left hand has a dotted half note G3 in measure 117 and a dotted half note G3 in measure 118. The Vln. part has a dotted quarter note G4 in measure 117 and a whole rest in measure 118. The Cb. part has a dotted quarter note G2 in measure 117 and a whole rest in measure 118.

119

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

121

accel.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

Allegro

123

Sax. Alt. *f*

Sax. Ten. *f*

Tpta. *f*

Pno. *f*

Vln. *f*

Cb. *f*

127

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

131

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

135

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

139

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno. (8va)

Vln.

Cb.

143

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno. (8va)

Vln. (8va)

Cb.

147

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

(8va)

(8va)

151

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

(8va)

(Castañuelas)

8va

Espinas y rosas

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1943

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. The first system starts with a forte (*ff*) dynamic. The second system begins at measure 5. The third system begins at measure 10 and includes a *dim.* (diminuendo) marking. The fourth system begins at measure 15 and includes a piano (*p*) dynamic marking. The score features complex chordal textures, triplets, and various articulations.

20

dim.

25

p

pp

31

36

cresc.

40

mf

44

cresc.

This system contains measures 44 to 48. The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving bass lines. A *cresc.* (crescendo) marking is present in measure 46.

49

f

This system contains measures 49 to 52. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 50 and a triplet of sixteenth notes in measure 51. The left hand continues with chords and moving lines. A forte (*f*) dynamic marking is present in measure 51.

53

This system contains measures 53 to 57. The right hand features a quintuplet of eighth notes in measure 53 and several triplet markings. The left hand has a triplet of eighth notes in measure 54. The system concludes with a fermata in measure 57.

58

f *p*

This system contains measures 58 to 61. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 59 and a triplet of sixteenth notes in measure 60. The left hand has a triplet of eighth notes in measure 60. Dynamics of *f* (forte) and *p* (piano) are indicated.

62

This system contains measures 62 to 65. The right hand features a triplet of eighth notes in measure 62 and a triplet of sixteenth notes in measure 64. The left hand has a triplet of eighth notes in measure 63 and a triplet of sixteenth notes in measure 65.

66 *f* *mf*

70 *cresc.* 1.

74 2. *p*

78

82 *dim.* *p* *sfz*

106

8va

3

3

3

3

5

111

3

3

3

3

ff

115

3

3

3

5

119

3

3

3

3

3

p

123

3

3

3

5

127

5

p

131

cresc.

135

ff

139

5

3

143

5

seco

Espinas y rosas

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flautas:** Flute part with dynamic *ff* and a first ending bracket labeled 'a 2'.
- Oboes:** Oboe part with dynamic *ff* and a first ending bracket labeled 'a 2'.
- Fagotes:** Bassoon part with dynamic *ff* and a first ending bracket labeled 'a 2'.
- Requintos:** Alto Saxophone part with dynamic *ff* and a first ending bracket labeled 'a 2'.
- Clarinete principal:** Clarinet in Bb part with dynamic *ff* and a first ending bracket labeled 'a 2'.
- Clarinete 1º:** Clarinet in Bb part with dynamic *ff*.
- Clarinetes 2º y 3º:** Clarinet in Bb part with dynamic *ff*.
- Clarinete bajo:** Bass Clarinet part with dynamic *ff*.
- Saxofón soprano:** Soprano Saxophone part with dynamic *ff*.
- Saxofones altos:** Alto Saxophone part with dynamic *ff* and a first ending bracket labeled 'a 2'.
- Saxofones tenores:** Tenor Saxophone part with dynamic *ff* and a first ending bracket labeled 'a 2'.
- Trompetas en Sib:** Trumpet in Bb part with dynamic *ff*.
- Fliscornos:** Horns part with dynamic *ff*.
- Trompas en Fa (Tmpa. Mi):** Trumpet in F part with dynamic *ff*.
- Altos en Mi:** Alto Horn part with dynamic *ff*.
- Trombones 1º y 2º:** Trombone I and II part with dynamic *ff*.
- Trombón 3º:** Trombone III part with dynamic *ff*.
- Trombón b. en Do (Tb. B. Fa):** Trombone in C part with dynamic *ff*.
- Barítonos en Sib:** Baritone in Bb part with dynamic *ff* and a first ending bracket labeled 'a 2'.
- Bombardinos 1º y 2º:** Euphonium part with dynamic *ff* and a first ending bracket labeled 'a 2'.
- Tuba en Do (Tba. Sib y Mi):** Tuba part with dynamic *ff*.
- Contrabajo:** Double Bass part with dynamic *ff*.
- Timbales:** Tom-toms part with dynamic *ff*.
- Caja:** Snare Drum part with dynamic *ff*.
- Platos Bombo:** Cymbals and Bass Drum part with dynamic *ff*.

This page of a musical score, numbered 842, contains the following instruments and parts:

- Fl. (Flute): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Ob. (Oboe): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Fg. (Bassoon): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Req. (Recorder): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Cl. P. (Clarinet in B-flat): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Cl. 1° (Clarinet in B-flat): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Cl. 2°-3° (Clarinet in B-flat): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Cl. B. (Clarinet in B-flat): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Sax. Sop. (Soprano Saxophone): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Sax. Alt. (Alto Saxophone): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Sax. Ten. (Tenor Saxophone): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Tpta. (Trumpet): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Flis. (Flugelhorn): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Tmpa. (Timpani): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Alt. (Alto Saxophone): Part 2, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Tbn. 1°-2° (Trombone): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Tbn. 3° (Trombone): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Tbn. B. (Trombone in B-flat): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Bar. (Baritone): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Bmb. (Bassoon): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Tba. (Tuba): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Cb. (Cello): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Timb. (Timbale): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Cj. (Cymbal): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.
- Pl. B. (Percussion Bass Drum): Part 1, marked with a first ending bracket and a *p* dynamic.

The score includes various musical notations such as first ending brackets, dynamics (*dim.*, *p*), and performance instructions like *a 2* and *8va*.

18 (8)

Fl.

Ob.

Fg.

Req.

Cl. P.

Cl. 1°

Cl. 2°-3°

Cl. B.

Sax. Sop.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Flis.

Tmpa.

Alt.

Tbn. 1°-2°

Tbn. 3°

Tbn. B.

Bar.

Bmb.

Tba.

Cb.

Timb.

Cj.

Pl. B.

cresc.

dim.

p

pizz.

a 2

28

Fl. *p cresc.*

Ob. *p cresc.*

Fg. *pp cresc.*

Req. *p cresc.*

Cl. P. *pp cresc.*

Cl. 1° *pp cresc.*

Cl. 2°-3° *pp cresc.*

Cl. B. *pp cresc.*

Sax. Sop.

Sax. Alt. *pp cresc.*

Sax. Ten.

Tpta.

Flis. *p cresc.*

Tmpa.

Alt.

Tbn. 1°, 2° *pp cresc.*

Tbn. 3° *pp cresc.*

Tbn. B.

Bar. *pp cresc.*

Bmb. *pp cresc.*

Tba. *pp cresc.*

Cb. *pp cresc.*

Timb.

Cj. *p cresc.*

Pl. B.

78

Fl.

Ob.

Fg.

Req.

Cl. P.

Cl. 1°

Cl. 2°-3°

Cl. B.

Sax. Sop.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Flis.

Tmpa.

Alt.

Tbn. 1°-2°

Tbn. 3°

Tbn. B.

Bar.

Bmb.

Tba.

Cb.

Timb.

Cj. Caja

Pl. B.

p

a 2

arco

Detailed description: This page of a musical score, numbered 78, is for a large ensemble. It features 22 staves. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Recorder (Req.), Clarinet in B-flat (Cl. P.), Clarinet in E-flat (Cl. 1°), Clarinet in B-flat (Cl. 2°-3°), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Soprano Saxophone (Sax. Sop.), Alto Saxophone (Sax. Alt.), Tenor Saxophone (Sax. Ten.), Trumpet (Tpta.), Flute (Flis.), Tom-tom (Tmpa.), Alto Saxophone (Alt.), Trombone 1st and 2nd (Tbn. 1°-2°), Trombone 3rd (Tbn. 3°), Trombone Bass (Tbn. B.), Baritone (Bar.), Bassoon (Bmb.), Tuba (Tba.), Cello (Cb.), Timpani (Timb.), Conga (Cj. Caja), and Bass Drum (Pl. B.). The score is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. Performance instructions include *a 2* (second octave) for the Oboe and Clarinet 2°-3°, and *arco* (arco) for the Cello. The Conga part is labeled 'Caja'.

86 (1ª octava alta) (1ª loco)

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Fg. *ff*

Req. *ff*

Cl. P. *ff*

Cl. 1º *ff*

Cl. 2º-3º *ff*

Cl. B. *ff*

Sax. Sop. *ff*

Sax. Alt. *ff*

Sax. Ten. *ff*

Tpta. *ff*

Flis. *ff*

Tmpa. *ff*

Alt. *ff*

Tbn. 1º, 2º *ff*

Tbn. 3º *ff*

Tbn. B. *ff*

Bar. *ff*

Bmb. *ff*

Tba. *ff*

Cb. *ff*

Timb. *ff*

Cj. *ff*

Pl. B. *ff*

95

(1ª octava alta)

Fl.

Ob.

Fg.

Req.

Cl. P.

Cl. 1º

Cl. 2º-3º

Cl. B.

Sax. Sop.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Flis.

Tmpa.

Alt.

Tbn. 1º, 2º

Tbn. 3º

Tbn. B.

Bar.

Bmb.

Tba.

Cb.

Timb.

Cj.

Pl. B.

103

(1^o loco)

Fl.

Ob.

Fg.

Req.

Cl. P.

Cl. 1^o

Cl. 2^o-3^o

Cl. B.

Sax. Sop.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Flis.

Tmpa.

Alt.

Tbn. 1^o, 2^o

Tbn. 3^o

Tbn. B.

Bar.

Bmb.

Tba.

Cb.

Timb.

Cj.

Pl. B.

The image displays a detailed musical score for a full orchestra and chamber instruments. The score is organized into systems, with each instrument or section represented by a separate staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score begins with a rehearsal mark '111' at the top left. The instrumentation includes:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Bassoon (Fg.)
- Recorder (Req.)
- Clarinet in B-flat (Cl. P.)
- Clarinet in A (Cl. 1°)
- Clarinet in B-flat (Cl. 2°-3°)
- Clarinet in Bass (Cl. B.)
- Soprano Saxophone (Sax. Sop.)
- Alto Saxophone (Sax. Alt.)
- Tenor Saxophone (Sax. Ten.)
- Trumpet (Tpta.)
- Flugelhorn (Flis.)
- Timpani (Tmpa.)
- Alto Saxophone (Alt.)
- Trombone 1° and 2° (Tbn. 1°-2°)
- Trombone 3° (Tbn. 3°)
- Trombone Bass (Tbn. B.)
- Baritone (Bar.)
- Bassoon (Bmb.)
- Tuba (Tba.)
- Contrabass (Cb.)
- Timbale (Timb.)
- Cymbal (Cj.)
- Percussion Bass (Pl. B.)

The score features various musical notations, including dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *dim.* (diminuendo), articulation marks like accents and slurs, and performance instructions such as *a 2* (second ending). There are also numerical markings like '3' and '5' indicating fingerings or breath counts. The bottom of the page shows the page number '632'.

118

Fl.

Ob.

Fg.

Req.

Cl. P.

Cl. 1º

Cl. 2º-3º

Cl. B.

Sax. Sop.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Flis.

Tmpa.

Alt.

Tbn. 1º, 2º

Tbn. 3º

Tbn. B.

Bar.

Bmb.

Tba.

Cb.

Timb.

Cj.

Pl. B.

Musical score for a symphony, page 634. The score includes parts for Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet in B-flat, Clarinet in C (1st and 2nd/3rd), Saxophone (Soprano, Alto, Tenor), Trumpet, Flute II, Trombone (1st/2nd, 3rd, Bass), Baritone, Bassoon II, Trombone II, Trombone III, Cello, Double Bass, and Percussion. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns with many sixteenth notes and triplets. Dynamics include piano (p) and first/second endings (1º, 2º).

132

Fl.

Ob.

Fg.

Req.

Cl. P.

Cl. 1º

Cl. 2º-3º

Cl. B.

Sax. Sop.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Flis.

Tmpa.

Alt.

Tbn. 1º, 2º

Tbn. 3º

Tbn. B.

Bar.

Bmb.

Tba.

Cb.

Timb.

Cj.

Pl. B.

cresc.

p

tr

a 2

8va

p

635

Musical score for orchestra and voice, measures 139-144. The score is written for a full orchestra and a solo voice (Requinto). The instruments are arranged in the following order from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Requinto (Req.), Clarinet in C (Cl. P.), Clarinet in Bb (Cl. 1°), Clarinet in Bb (Cl. 2°-3°), Clarinet in Bb (Cl. B.), Saxophone Soprano (Sax. Sop.), Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor (Sax. Ten.), Trumpet (Tpta.), Flute II (Flis.), Timpani (Tmpa.), Alto Saxophone (Alt.), Trombone 1st and 2nd (Tbn. 1°-2°), Trombone 3rd (Tbn. 3°), Trombone Bass (Tbn. B.), Baritone (Bar.), Bassoon II (Bmb.), Trombone (Tba.), Cello (Cb.), Timbale (Timb.), and Percussion (Pl. B.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *seco* (dry). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. The measure numbers 139, 140, 141, 142, 143, and 144 are indicated at the beginning of each staff.

Espinas y rosas

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for Saxophones Altos, the second for Trompeta en Do, the third for Piano (with a grand staff), and the bottom for Violines. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The score begins with a rest for the Saxophones Altos, followed by an entry marked *ff* with a slur over a triplet of eighth notes. The Trompeta en Do and Violines enter with a similar triplet pattern, also marked *ff*. The Piano part features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The Saxophones Altos have a second entry marked *ff* with a slur over a triplet of eighth notes, labeled 'a 2'. The score concludes with sustained notes in the Trompeta en Do and Violines staves.

5

Sax.
Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

9

Sax.
Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

13

Sax. Alt. *dim.*

Tpta. *dim.*

Pno.

Vln.

17

Sax. Alt. *p*

Tpta. *p*

Pno. *p*

Vln. *p*

21

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

dim.

dim.

dim.

dim.

25

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

pp

p

pp

p

pp

30

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

35

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

p cresc.

cresc.

cresc.

39

Sax. Alt. *cresc.*

Tpta.

Pno.

Vln.

39

3

5

3

3

3

3

3

3

43

Sax. Alt. *mf*

Tpta. *mf*

Pno. *mf* *cresc.*

Vln. *mf* *cresc.*

43

mf

mf

mf *cresc.*

mf *cresc.*

47

Sax. Alt.

cresc.

Tpta.

cresc.

Pno.

Vln.

51

Sax. Alt.

f

Tpta.

f

Pno.

Vln.

55

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

Musical score for measures 55-58. The score is for Saxophone Alto, Trumpet, Piano, and Violin. Measure 55 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Saxophone Alto part has a melodic line with a triplet of eighth notes. The Trumpet part has a similar triplet. The Piano part has a complex texture with chords and a triplet. The Violin part has a triplet of eighth notes. Dynamics include *f* (forte) in measures 56 and 57. A repeat sign is present at the end of measure 57.

59

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

Musical score for measures 59-62. The score continues with Saxophone Alto, Trumpet, Piano, and Violin. Measure 59 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Saxophone Alto part has a melodic line with triplets. The Trumpet part has a similar triplet. The Piano part has a complex texture with chords and a triplet. The Violin part has a triplet of eighth notes. Dynamics include *p* (piano) in measures 59, 60, and 61, and *f* (forte) in measure 62. A repeat sign is present at the end of measure 61.

63

Sax. Alt. *f* a 2

Tpta. *f*

Pno. *f*

Vln. *f*

67

Sax. Alt. *mf cresc.*

Tpta. *mf cresc.*

Pno. *mf cresc.*

Vln. *f* *mf* *cresc.*

71

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

1. 2.

mf cresc.

p

p

Detailed description: This system contains measures 71 through 74. The Saxophone Alto part begins with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a first ending with a repeat sign and a second ending. The Trumpet part is mostly silent, with a melodic line starting in measure 72 marked *mf cresc.* The Piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with chords in the left hand, ending in measure 74 with a piano (*p*) dynamic. The Violin part plays a melodic line with a piano (*p*) dynamic.

75

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

p

Detailed description: This system contains measures 75 through 78. The Saxophone Alto part plays a melodic line starting in measure 75 with a piano (*p*) dynamic. The Trumpet part is silent throughout. The Piano part has a melodic line in the right hand and a bass line with chords in the left hand. The Violin part plays a melodic line.

79

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

a 2

p

83

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

dim.

p

ff

dim.

p

ff

dim.

p

ff

sfz

dim.

p

ff

87

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

91

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

Sra -----

95

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

99

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

103

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

3

107

a 2

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

3

3

3

3

5

3

3

3

3

5

111

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

ff

ff

ff

8va

115

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

ff

5

5

3

5

8va

119

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

(8va)

8va

123

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

(8va)

127

Sax. Alt. *p*

Tpta. *p*

Pno. *p*

Vln. *p*

131

Sax. Alt. *cresc.*

Tpta. *cresc.*

Pno. *cresc.*

Vln. *p*

135

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

cresc.

138

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

ff

ff

ff

Sva

141

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln. (8va)

144

Sax. Alt.

Tpta.

Pno. *seco*

Vln. (8va)

Gref-Popeye

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1944

The musical score is written for piano in 6/8 time and consists of 17 measures. It is in the key of A major (indicated by three sharps: F#, C#, G#). The score is divided into four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-5) begins with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 6-11) includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The third system (measures 12-16) continues the melodic and bass lines. The fourth system (measures 17) concludes the piece. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

22

Musical score for measures 22-27. The piece is in D major (two sharps) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some chords. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A fermata is placed over the final note of measure 27.

28

Musical score for measures 28-33. The right hand continues with a melodic line, showing some chromatic movement. The left hand maintains a steady accompaniment. A fermata is placed over the final note of measure 33.

34

Musical score for measures 34-39. The right hand has a more active melodic line with eighth notes. The left hand accompaniment includes some chords and moving lines. A fermata is placed over the final note of measure 39.

40

Musical score for measures 40-45. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 40-44. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. A fermata is placed over the final note of measure 45.

46

Musical score for measures 46-51. The right hand has a melodic line with a long slur over measures 46-50. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. A fermata is placed over the final note of measure 51.

52

Musical score for measures 52-56. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 52-56. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

57

Musical score for measures 57-61. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand has a more active accompaniment, including a dynamic marking of *f* (forte) in measure 60.

62

Musical score for measures 62-66. The right hand has a more complex melodic line with some grace notes and slurs. The left hand continues with a steady accompaniment.

67

Musical score for measures 67-71. The right hand features a melodic line with a trill (*tr.*) in measure 71. The left hand has a rhythmic accompaniment with some chords.

72

Musical score for measures 72-76. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

Gref-Popeye

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for Saxofón Alto, the second for Trompeta en Sib, the third for Piano (with a grand staff), and the bottom for Violín. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The score consists of four measures. The Saxofón Alto and Trompeta en Sib parts play a melodic line with accents (^) on the first and second notes of each measure. The Piano part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes, also with accents. The Violín part plays a simple harmonic accompaniment with chords and single notes, also with accents.

5

Sax.
Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

1.

9

Sax.
Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

2.

13

Sax.
Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

17

Sax.
Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

21

Sax.
Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

25

Sax.
Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

29

Sax.
Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

33

Sax.
Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

37

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

41

Sax. Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

45

Sax.
Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

49

Sax.
Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

53

Sax.
Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

57

Sax.
Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

61

Sax.
Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

65

Sax.
Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

69

Sax.
Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

tr

tr

tr

73

Sax.
Alt.

Tpta.

Pno.

Vln.

tr

Gref-Popeye

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

The musical score is arranged in a system with six staves. The top two staves are for Saxofón Alto and Saxofón Tenor, both in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The next two staves are for Trompeta en Do I and Trompeta en Do II, also in treble clef with the same key signature and time signature. The fifth staff is for Trombón, in bass clef with the same key signature and time signature. The bottom two staves are for Piano, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef, both with the same key signature and time signature. The score consists of four measures. The saxophones and trumpets play a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, often starting with an accent (^). The trombone and piano provide harmonic support with chords and sustained notes. The piano part features a steady bass line with occasional chordal textures.

5

1.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 5 through 8 of the piece. It features six staves: Saxophone Alto, Saxophone Tenor, Trumpet 1, Trumpet 2, Trombone, and Piano. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 5 starts with a first ending bracket labeled '1.' above it. The saxophones and piano have melodic lines, while the trumpets and trombone play harmonic accompaniment. Dynamic markings like accents (^) are present in measures 7 and 8.

9

2.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. It features the same six staves as the previous system. Measure 9 starts with a second ending bracket labeled '2.' above it. The saxophones and piano continue their melodic lines, while the trumpets and trombone provide harmonic support. The piano part includes some complex chordal textures and melodic fragments.

13

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 13 through 16. It features six staves: Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor (Sax. Ten.), Trumpet (Tpta.), Trombone (Tbn.), and Piano (Pno.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Sax. Alt. part has a melodic line with slurs and accents. The Sax. Ten. part has a more rhythmic line. The Tpta. parts have melodic lines with slurs. The Tbn. part provides harmonic support with chords. The Pno. part has a complex texture with chords and moving lines in both hands.

17

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 17 through 20. It features the same six staves as the previous system. The key signature remains three sharps and the time signature is 4/4. The Sax. Alt. part continues its melodic line. The Sax. Ten. part has a rhythmic pattern. The Tpta. parts have melodic lines with slurs. The Tbn. part provides harmonic support with chords. The Pno. part has a complex texture with chords and moving lines in both hands.

21

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 21 through 24. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The alto saxophone part (Sax. Alt.) features a melodic line with eighth and quarter notes, often beamed together. The tenor saxophone (Sax. Ten.) provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. The trumpet parts (Tpta.) play a mix of eighth and quarter notes. The trombone (Tbn.) part consists of block chords. The piano (Pno.) accompaniment is divided into two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a steady bass line of eighth notes.

25

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 25 through 28. The key signature remains three sharps. The alto saxophone (Sax. Alt.) continues its melodic role with a mix of quarter and eighth notes. The tenor saxophone (Sax. Ten.) plays a more active line with eighth notes. The trumpet parts (Tpta.) feature a mix of quarter and eighth notes. The trombone (Tbn.) part continues with block chords. The piano (Pno.) accompaniment maintains its structure, with the right hand playing chords and the left hand playing eighth notes.

29

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 29 to 32. It features six staves: Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor (Sax. Ten.), Trumpet 1 (Tpta.), Trumpet 2 (Tpta.), Trombone (Tbn.), and Piano (Pno.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Saxophone Alto part has a melodic line with eighth and quarter notes, often beamed together. The Saxophone Tenor part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Trumpet parts have melodic lines with some rests. The Trombone part consists of block chords. The Piano part has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.

33

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 33 to 36. It features the same six staves as the previous system. The key signature remains three sharps. The Saxophone Alto part continues its melodic line with some sustained notes. The Saxophone Tenor part has a more active line with eighth notes. The Trumpet parts have melodic lines with some rests. The Trombone part consists of block chords. The Piano part has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.

37

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tpta.

Tbn.

Pno.

41

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tpta.

Tbn.

Pno.

45

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 45 to 48. It features six staves: Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor (Sax. Ten.), Trumpet (Tpta.), Trombone (Tbn.), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Saxophone parts play a melodic line with a long note in measure 46. The Trumpet part is mostly silent. The Trombone part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Piano part provides harmonic support with chords and a steady bass line.

49

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 49 to 52. It features the same six staves as the previous system. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Saxophone parts continue their melodic lines. The Trumpet part has some activity in measures 50 and 51. The Trombone part maintains its rhythmic accompaniment. The Piano part continues with its harmonic accompaniment.

53

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Detailed description: This system of music covers measures 53 to 56. It features six staves: Saxophone Alto, Saxophone Tenor, Trumpet 1, Trumpet 2, Trombone, and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Saxophone parts play a melodic line with a slur over measures 53-54 and a dynamic marking of *f* in measure 55. The Piano part provides harmonic support with chords and a steady bass line.

57

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Detailed description: This system of music covers measures 57 to 60. It features the same six staves as the previous system. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Saxophone parts continue their melodic line, with a dynamic marking of *f* in measure 57 and a slur over measures 57-58. The Piano part continues with harmonic support, including a dynamic marking of *f* in measure 57.

61

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 61 to 64. It features six staves: Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor (Sax. Ten.), Trumpet (Tpta.), Trombone (Tbn.), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Saxophone Alto part has a melodic line with a long slur over measures 62-64. The Saxophone Tenor part has a more rhythmic line with some grace notes. The Trumpet and Trombone parts have similar melodic lines. The Piano part provides harmonic support with chords and a bass line.

65

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 65 to 68. It features the same six staves as the previous system. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Saxophone Alto part continues its melodic line with a slur over measures 66-68. The Saxophone Tenor part has a rhythmic pattern. The Trumpet and Trombone parts have melodic lines with some rests. The Piano part continues its harmonic support with chords and a bass line.

69

Musical score for measures 69-72. The score is for a jazz ensemble consisting of Saxophone Alto, Saxophone Tenor, Trumpet (Tpta.), Trombone (Tbn.), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Saxophone Alto part features a melodic line with a trill (tr) in measure 71. The Saxophone Tenor part has a similar melodic line with a trill in measure 71. The Trumpet and Trombone parts play chords and single notes. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The score ends with a double bar line at measure 72.

73

Musical score for measures 73-76. The score is for a jazz ensemble consisting of Saxophone Alto, Saxophone Tenor, Trumpet (Tpta.), Trombone (Tbn.), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Saxophone Alto part has a melodic line with a trill (tr) in measure 75. The Saxophone Tenor part has a similar melodic line with a trill in measure 75. The Trumpet and Trombone parts play chords and single notes. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The score ends with a double bar line at measure 76.

Vals X

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1944

Lento **Movido**

rit.

6

11

16

1.

22

2.

tr

tr

28

tr

tr

tr

34

tr

tr

tr

40

al S hasta Ø

3

46

3

51

56

61

66

71

Vals X


José Fdez. Vide

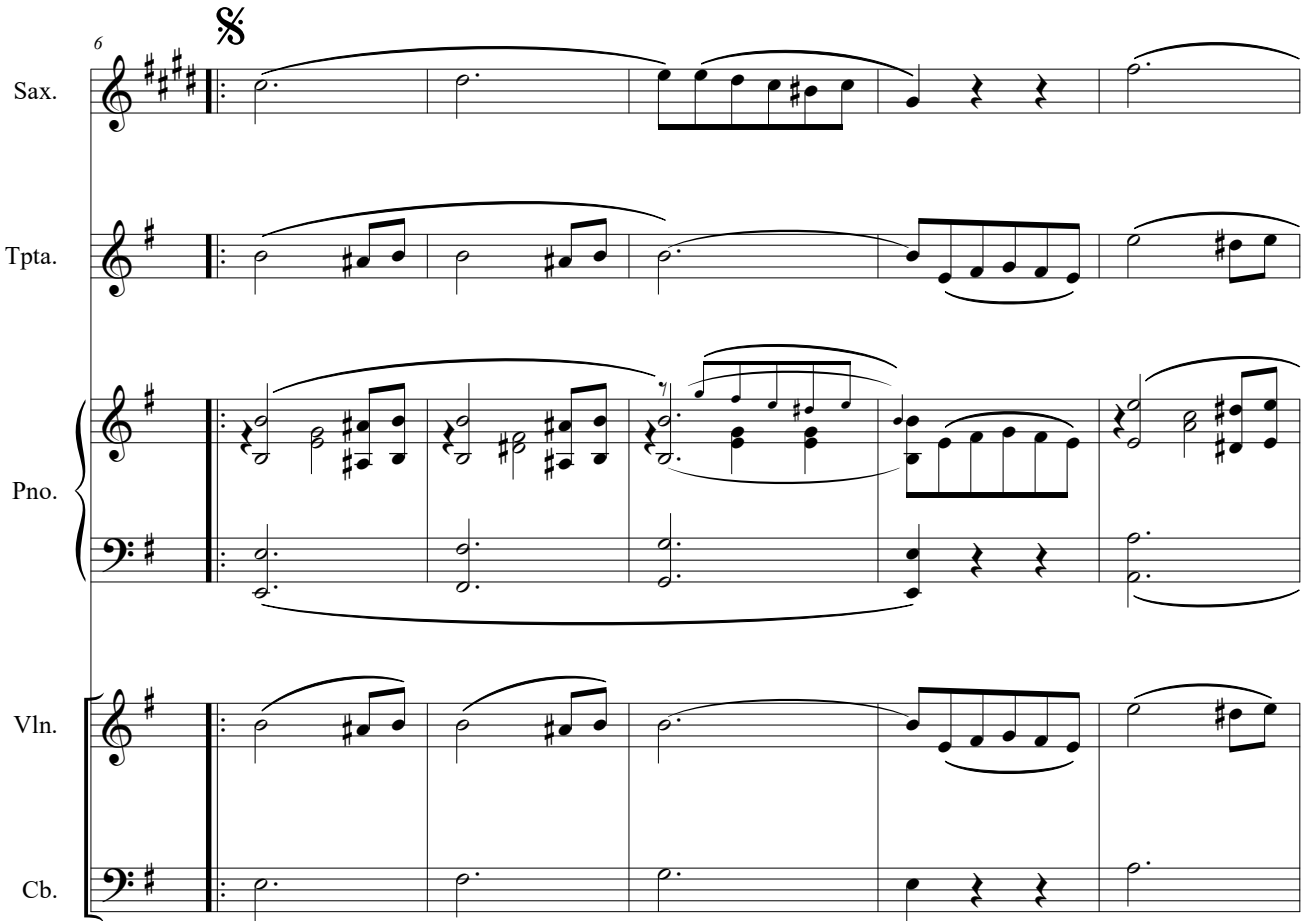
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1944

Lento **rit.** **Movido**

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for Saxofón Alto, the second for Trompeta en Do, the third for Piano (with a grand staff), the fourth for Violín, and the fifth for Contrabajo. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three sections: 'Lento' (slow), 'rit.' (ritardando), and 'Movido' (allegretto). The Saxofón Alto and Trompeta en Do parts have long melodic lines with slurs. The Piano part features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The Violín and Contrabajo parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

6 



Sax.
Tpta.
Pno.
Vln.
Cb.

Detailed description: This system contains measures 6 through 10. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The Saxophone part (Sax.) begins with a half note G#4, followed by a half note A4, and then a quarter note G#4. The Trumpet part (Tpta.) starts with a half note G#4, followed by quarter notes A4 and B4, and then a half note C5. The Piano part (Pno.) features a complex texture with chords and moving lines in both hands. The Violin part (Vln.) starts with a half note G#4, followed by quarter notes A4 and B4, and then a half note C5. The Cello part (Cb.) begins with a half note G#2, followed by a half note A2, and then a quarter note G#2.

11



Sax.
Tpta.
Pno.
Vln.
Cb.

Detailed description: This system contains measures 11 through 15. The key signature remains three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The Saxophone part (Sax.) starts with a half note G#4, followed by quarter notes A4 and B4, and then a half note C5. The Trumpet part (Tpta.) begins with a half note G#4, followed by quarter notes A4 and B4, and then a half note C5. The Piano part (Pno.) continues with intricate chordal and melodic patterns. The Violin part (Vln.) starts with a half note G#4, followed by quarter notes A4 and B4, and then a half note C5. The Cello part (Cb.) begins with a half note G#2, followed by a half note A2, and then a quarter note G#2.

16

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

1.

21

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

2.

tr

26

Sax.
Tpta.
Pno.
Vln.
Cb.

32

Sax.
Tpta.
Pno.
Vln.
Cb.

38 al $\frac{3}{8}$ hasta ♩ ♩

Sax.
Tpta.
Pno.
Vln.
Cb.

43

Sax.
Tpta.
Pno.
Vln.
Cb.

48

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

53

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

58

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb. pizz.

63

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

68 **accel.**

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln. *8va*

Cb. *arco*

72

Sax.

Tpta.

Pno.

Vln.

Cb.

Peixe

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, marzo de 1947

The musical score for "Peixe" is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of music. The first system starts with a forte (*f*) dynamic and includes a repeat sign. The second system begins at measure 7. The third system begins at measure 13 and includes a fermata. The fourth system begins at measure 19 and includes first and second endings. The score is transcribed and revised by Javier Jurado.

25

3

1.

p

31

37

2.

42

al ♩ hasta ∅

47

51

p

Musical score for measures 51-57. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning.

58

cresc.

Musical score for measures 58-64. The right hand continues the melodic development with some grace notes. The left hand accompaniment remains consistent. A crescendo (*cresc.*) marking is placed over the first few measures of this system.

65

f

Musical score for measures 65-70. The right hand has a more active melodic line. The left hand accompaniment is steady. A forte (*f*) dynamic marking is placed over the first few measures of this system.

71

Musical score for measures 71-76. The right hand features a melodic line with some chromaticism. The left hand accompaniment is steady. The key signature changes to F major (no sharps or flats) at measure 71.

77

Musical score for measures 77-82. The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand accompaniment is steady. The key signature changes to D major (two sharps) at measure 77.

Peixe

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, marzo de 1947

The musical score for 'Peixe' is arranged for a big band. It consists of six staves: Saxofón Alto, Saxofón Tenor, Trompeta en Sib, Trombón, Piano, and Contrabajo. The music is in 2/4 time and B-flat major. The score begins with a dynamic marking of *f* (forte). The saxophones and piano play a rhythmic melody with eighth notes and quarter notes. The trombones and double bass play a supporting bass line. A repeat sign with first and second endings is present at the end of the piece. A section symbol (§) is located above the first ending bar line.

6

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Cb.

11

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Cb.

16

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Cb.

1.

21

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Cb.

2.

f

f

f

f

3

26

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Cb.

1.

p

p

p

p

p

31

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Cb.

p

36

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Cb.

41

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Cb.

al $\frac{3}{8}$ hasta ♩ ♩

46

Sax. Alt.
Sax. Ten.
Tpta.
Tbn.
Pno.
Cb.

51

Sax. Alt.
Sax. Ten.
Tpta.
Tbn.
Pno.
Cb.

56

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Cb.

cresc.

cresc.

p cresc.

cresc.

cresc.

61

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Cb.

cresc.

66

Musical score for measures 66-70. The score is for a jazz ensemble consisting of Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Trumpet, Trombone, Piano, and Double Bass. The music is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The dynamic marking is *f* (forte). The Alto Saxophone and Trumpet parts feature melodic lines with eighth and quarter notes. The Tenor Saxophone and Trombone parts provide harmonic support with sustained notes and chords. The Piano part features a complex texture with chords and moving lines in both hands. The Double Bass part plays a steady eighth-note pattern.

71

Musical score for measures 71-75. The instruments and key signature remain the same as in the previous system. The music continues with similar melodic and harmonic textures. The Alto Saxophone and Trumpet parts continue their melodic lines. The Tenor Saxophone and Trombone parts maintain their harmonic support. The Piano part continues with its complex texture. The Double Bass part continues with its eighth-note pattern.

75

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Cb.

Detailed description: This system contains measures 75 through 78. It features six staves: Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor (Sax. Ten.), Trumpet (Tpta.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), and Contrabass (Cb.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Saxophone parts play a melodic line with eighth and quarter notes. The Trumpet and Trombone parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The Contrabass part plays a simple eighth-note pattern.

79

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Tbn.

Pno.

Cb.

Detailed description: This system contains measures 79 through 82. It features the same six staves as the previous system. The key signature remains three flats. The Saxophone parts continue their melodic lines, with some rests in measure 81. The Trumpet and Trombone parts play eighth-note accompaniment. The Piano part features more complex chords and textures. The Contrabass part continues its eighth-note pattern. The system concludes with double bar lines and repeat dots in all staves.

Circo

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

1 de abril de 1950

The musical score for "Circo" is presented in four systems of piano accompaniment. The piece is in 2/4 time and begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first system starts with a treble clef and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat), indicated by a double bar line and a sharp sign. The second system begins at measure 6. The third system starts at measure 12 and includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The fourth system begins at measure 18 and features a trill (tr) in the final measure. The score includes various musical notations such as chords, eighth notes, and dynamic markings like accents (^) and slurs.

24

tr

30

al S hasta O

35

O

39

44

49

Musical score for measures 49-53. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with a trill in measure 53, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

54

Musical score for measures 54-57. The right hand has a melodic line with a trill in measure 57, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

58

Musical score for measures 58-61. The right hand includes a trill in measure 61, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

62

Musical score for measures 62-65. The right hand features a trill in measure 65, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

66

Musical score for measures 66-70. The right hand includes a trill in measure 67 and a final chord with an accent in measure 70. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Suite galega Da terra meiga

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1951

I. Paisaxe

Andantino

p

poco cresc.

f

6

11

16

21

Musical score for measures 21-24. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a complex texture with chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment. Measure 24 contains four groups of triplets in the right hand.

25

Musical score for measures 25-28. The right hand continues with intricate chordal patterns and melodic fragments. The left hand maintains a consistent rhythmic accompaniment. Measure 28 features four groups of triplets in the right hand.

29

Musical score for measures 29-33. The texture remains dense with chords. A *cresc.* (crescendo) marking is present in measure 30. Measure 33 includes a triplet in the right hand.

34

Musical score for measures 34-38. The right hand consists of sustained chords, and the left hand has a more active line. A *allarg.* (allargando) marking is present in measure 35. Measure 34 includes a triplet in the left hand.

39

Musical score for measures 39-42. The right hand features long, sustained chords. A *dim. y rit.* (diminuendo and ritardando) marking is present in measure 40. Measure 42 includes a *p* (piano) dynamic marking.

Andante movido

43

43

m.i.

mf

This system contains measures 43 to 46. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Dynamics include *m.i.* (mezzo-forte) and *mf* (mezzo-forte).

47

47

p

m.i.

f

This system contains measures 47 to 50. The right hand continues with melodic lines, including a triplet in measure 50. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *p* (piano), *m.i.* (mezzo-forte), and *f* (forte).

51

51

Sva

3

3

This system contains measures 51 to 53. Measure 51 features a triplet in the right hand. Measure 52 has a *Sva* (sesta) marking above the right hand. Measures 52 and 53 contain triplets in both hands. The left hand has a consistent accompaniment.

54

54

cresc.

3

3

This system contains measures 54 to 56. Measure 54 has a *cresc.* (crescendo) marking. Measures 55 and 56 contain triplets in both hands. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a harmonic accompaniment.

57

57

Sva

rit.

dolce

Poco menos

This system contains measures 57 to 60. Measure 57 has a *Sva* (sesta) marking. Measure 58 has a *rit.* (ritardando) marking. Measure 59 has a *dolce* (dolce) marking. The system concludes with the instruction *Poco meno* (Poco meno).

60

cresc.

This system contains measures 60, 61, and 62. The music is in a minor key with a key signature of two flats. It features a complex texture with many chords and triplets. A long slur covers the top staff from measure 60 to 62. The instruction *cresc.* is written in the right margin of measure 62.

63

sfz

This system contains measures 63, 64, and 65. It continues the complex texture with many chords and triplets. The instruction *sfz* is written in the right margin of measure 64. A slur covers the top staff from measure 63 to 65.

66

This system contains measures 66, 67, 68, and 69. It features a complex texture with many chords and triplets. A slur covers the top staff from measure 66 to 69.

70

This system contains measures 70, 71, and 72. It features a complex texture with many chords and triplets. A slur covers the top staff from measure 70 to 72.

73

Sva ----- 1

poco accel. y cresc.

accel. molto

This system contains measures 73, 74, and 75. It features a complex texture with many chords and triplets. A slur covers the top staff from measure 73 to 75. The instruction *Sva* is written above measure 74 with a dashed line and the number 1. The instruction *poco accel. y cresc.* is written in the left margin of measure 73, and *accel. molto* is written in the right margin of measure 74.

76

3 3 3 3 *rall.* 3 *ff* *pesante* *Sva* 3 3 3

Detailed description: This system contains measures 76, 77, and 78. Measure 76 features four groups of three chords, each marked with a '3' and a 'rall.' instruction. Measure 77 begins with a 'ff' dynamic and a 'pesante' marking, followed by a single chord and a triplet of eighth notes. Measure 78 contains a triplet of eighth notes, a 'Sva' marking, and another triplet of eighth notes.

79

Sva 3 3 3 3 *rall.* 3 *fff* *f* *Sva*

Detailed description: This system contains measures 79 and 80. Measure 79 starts with a 'Sva' marking and a triplet of eighth notes, followed by three more triplets of eighth notes, a 'rall.' instruction, and a triplet of eighth notes. Measure 80 begins with a 'fff' dynamic, followed by a 'f' dynamic and a 'Sva' marking.

Un poco más

81

Sva 3 3

Detailed description: This system contains measures 81, 82, and 83. Measure 81 is marked 'Un poco más' and contains a triplet of eighth notes. Measure 82 features a 'Sva' marking and a triplet of eighth notes. Measure 83 contains a triplet of eighth notes.

84

3 3 3

Detailed description: This system contains measures 84, 85, and 86. Measure 84 has a triplet of eighth notes. Measure 85 has a triplet of eighth notes. Measure 86 has a triplet of eighth notes.

87

Sva *rit.* *p* *m.i.* *Poco menos*

Detailed description: This system contains measures 87, 88, 89, and 90. Measure 87 has a 'Sva' marking and a 'rit.' instruction. Measure 88 has a 'p' dynamic. Measure 89 has an 'm.i.' marking. Measure 90 is marked 'Poco menos'.

91 *molto rit. y dim.*

95 *Larghetto* *pp*

99

103 *poco cresc. y accel.* *rit.*

107 *f a tempo* *dim.*

111

Musical score for measures 111-114. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand features a series of chords and triplets, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Dynamics include *f* and *pp*. Measure 114 ends with a repeat sign.

115

Musical score for measures 115-118. The right hand continues with chords and triplets, and the left hand maintains the eighth-note triplet pattern. Dynamics include *ff* and *p*. Measure 118 ends with a repeat sign.

119

Musical score for measures 119-123. The right hand features chords and triplets, and the left hand has a more complex rhythmic pattern. Dynamics include *pp*. Measure 123 ends with a repeat sign.

124

Musical score for measures 124-128. The right hand has a triplet of eighth notes, and the left hand has a triplet of eighth notes. Dynamics include *dim.* and *pp*. Measure 128 ends with a repeat sign.

129

Musical score for measures 129-132. The right hand features chords and triplets, and the left hand has a rhythmic pattern. Dynamics include *ppp*. Measure 132 ends with a repeat sign.

Allegretto

133

3 3 3 *dim.* *morendo* **f**

138

143

p

148

cresc. **ff**

153

mf

159

Musical score for measures 159-164. The piece is in G major and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords. Dynamics include a forte (*f*) marking at the end of the system.

165

Musical score for measures 165-169. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and a dynamic of piano (*p*) is indicated. The left hand continues with eighth-note chords. A forte (*f*) dynamic is marked at the end of the system.

170

Musical score for measures 170-174. The right hand features a complex texture with chords and eighth-note patterns. The left hand continues with eighth-note chords.

175

Musical score for measures 175-179. The right hand includes a triplet of eighth notes in measure 175. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic is marked.

180

Musical score for measures 180-184. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and a dynamic of mezzo-forte (*mf*) is indicated. The left hand continues with eighth-note chords. A forte (*f*) dynamic is marked at the end of the system.

185

3

190

1. 2.

mf

195

200

f *p*

205

210

3

ff poco accel.

Detailed description: This system contains measures 210 through 213. The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The system concludes with a dynamic marking of *ff* and the instruction 'poco accel.'.

214

Detailed description: This system contains measures 214 through 217. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns, while the left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment. The texture is dense and rhythmic.

218

Detailed description: This system contains measures 218 through 221. The melodic complexity in the right hand increases, with overlapping sixteenth-note lines. The left hand accompaniment remains consistent.

222

Detailed description: This system contains measures 222 through 225. The right hand features a series of sixteenth-note runs. The left hand accompaniment consists of eighth notes with some slurs.

226

tr *Spa*

rall. *ff* *allarg.*

Detailed description: This system contains measures 226 through 229. It begins with a trill in the right hand. The left hand has a *rall.* marking. The system ends with a *ff* dynamic and an *allarg.* instruction. A dashed line labeled 'Spa' spans across the system.

II. Ante un vello cruceiro!... (Meditación)

Lento

The musical score is written for piano in 6/8 time, featuring a single melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into five systems, with measures 5, 9, 13, and 17 marked at the beginning of their respective systems. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a *cresc.* (crescendo) marking. The third system features a forte (*f*) dynamic and an *8va* (octave) marking above the right hand. The fourth system returns to a piano (*p*) dynamic. The score concludes with a final chord in the right hand.

21

8va-----

mf

This system contains measures 21, 22, and 23. Measure 21 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting accompaniment. Measure 22 shows a continuation of the melodic line with a dynamic marking of *mf*. Measure 23 concludes the system with a final chord. A '8va' marking is present above the staff.

24

cresc.

8va-----

This system contains measures 24, 25, and 26. Measure 24 begins with a *cresc.* marking. Measure 25 continues the melodic development. Measure 26 features a '8va' marking above the staff.

27

f

8va-----

p

This system contains measures 27, 28, 29, and 30. Measure 27 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 28 continues the melodic line. Measure 29 features a piano (*p*) dynamic. Measure 30 concludes the system with a final chord. A '8va' marking is present above the staff.

31

p

This system contains measures 31, 32, 33, and 34. Measure 31 begins with a piano (*p*) dynamic. Measure 32 continues the melodic line. Measure 33 features a final chord. Measure 34 concludes the system with a final chord.

35

mf

This system contains measures 35, 36, 37, and 38. Measure 35 begins with a melodic line. Measure 36 continues the melodic line. Measure 37 features a dynamic marking of *mf*. Measure 38 concludes the system with a final chord.

38

cresc.

40

f

3

3

42

p

45

48

f

Detailed description: This page contains a piano study score for measures 38 through 48. The score is written for piano and consists of five systems. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 38 starts with a *cresc.* marking. Measures 40 and 42 feature a *f* (forte) and *p* (piano) dynamic respectively. Triplet markings (3) are present in measures 40 and 42. The right hand often plays chords and melodic lines, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth-note patterns. The score concludes with a *f* marking in measure 48.

51

mf

54

f *rall.*

57

rit. y dim.

60

m.i. *tr*
f un poco más movido

62 *S^{va}* *tr*

64 *S^{va}*

65 *mf* *cresc.* *tr*

67 *tr* *ff* *rall.*

69 *Tempo primo* *S^{va}*

72 *rit.* *a tempo*

p *mf*

75

78 *p*

82 1. 2. *p*

86 *pp* *dim.* *rit.*

III. Algueirada (Muiñeira)

Andante

mf

1. 3 2. 3

5

10

rit.

16 *ten.* *a tempo* *rit.*

Movido y enérgico

21 *f*

26

Muiñeira
Allegretto

ff

31

p *ff* *p*

36

ff *p*

Sva

41

ff

Sva

45

mf

Gracioso

49

cresc.

This system contains measures 49 through 52. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat. The music includes a melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the second measure.

53

f

Sva

This system contains measures 53 through 56. It continues the piece with a *f* (forte) dynamic marking in the second measure. A *Sva* (Sustained) marking is placed above the treble staff in the third measure.

57

Sva

This system contains measures 57 through 60. A *Sva* marking is present above the treble staff in the first measure.

61

mf

Sva

This system contains measures 61 through 65. It features a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking in the second measure and a *Sva* marking above the treble staff in the fifth measure.

66

f

cresc.

This system contains measures 66 through 70. It begins with a *f* (forte) dynamic marking in the first measure and includes a *cresc.* marking in the fourth measure.

71

tr

75

1. 2. 8va - 7

ff

79

p *ff*

83

p *ff*

87

p *ff*

Rítmico y festivo

91

Musical score for measures 91-94. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a rhythmic and festive character. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A fermata is placed over the final measure of this system.

95

Musical score for measures 95-98. The music continues with a similar rhythmic pattern. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. A fermata is placed over the final measure of this system.

99

Musical score for measures 99-102. This system includes a trill (*tr*) in the right hand. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. A fermata is placed over the final measure of this system.

103

Musical score for measures 103-106. The music continues with a similar rhythmic pattern. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. A fermata is placed over the final measure of this system.

107

Musical score for measures 107-110. This system includes a trill (*tr*) in the right hand. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. A fermata is placed over the final measure of this system.

111

f

115

119

123

127

131

ff *p*

135

mf

139

f

143

f

147

tr

151

155

159

163

167

Suite galega Da terra meiga

I. Paisaxe

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andantino

Flautas

Oboe

Clarinetes en Si

Fagotes

Trompetas en Si (Tpta. en Do)

Trompas en Fa

Trombones 1º y 2º

Trombón 3º

Tuba

Violin I

Violin II

Violin III

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Timbales

Caja

Platos Bombo

p

poco cresc.

11

Fl. *f* a 2

Ob. *f*

Cl. *f* a 2

Fg. *f*

Tpta. *f* 1º y 2º

Tmpa. *f* 1º y 2º

Tbn. 1º-2º *f*

Tbn. 3º *f*

Tba. *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

VI. III *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Timp. *f*

Cj. *f* Caja

Pl. B. *f*

731

21

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpta.

Tmpa.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Tba.

VI. I

VI. II

VI. III

Vla.

Vc.

Cb.

Timp.

Cj.

Pl. B.

29

Fl. *cresc.* *allarg.* 8va

Ob. *cresc.* *allarg.*

Cl. *cresc.* *allarg.*

Fg. *cresc.* *allarg.*

Tpta. *cresc.* *allarg.* 1ª y 2ª

Tmpa. *cresc.* *allarg.*

Tbn. 1º-2º *cresc.* *allarg.*

Tbn. 3º *cresc.* *allarg.*

Tba. *cresc.* *allarg.*

VI. I *cresc.* *allarg.*

VI. II *cresc.* *allarg.*

VI. III *cresc.* *allarg.*

Vla. *cresc.* *allarg.*

Vc. *cresc.* *allarg.*

Cb. *cresc.* *allarg.*

Timb. *cresc.* *allarg.*

Cj. *cresc.* *allarg.*

Pl. B. *cresc.* *allarg.*

38 *rit.* *Andante movido*

Fl. *dim.* *mf*

Ob. *dim.* *mf*

Cl. *dim.* *mf*

Fg. *dim.*

Tpta. *dim.*

Tmpa. *sordina 1ª y 2ª* *dim.*

Tbn. 1º-2º *dim.*

Tbn. 3º *dim.*

Tba. *dim.*

VI. I *dim.* *p*

VI. II *dim.* *p*

VI. III *dim.* *p*

Vla. *dim.* *p*

Vc. *dim.* *p*

Cb. *dim.* *p*

Timb. *dim.*

Cj.

Pl. B.

47

Fl. *p* *f* a 2 6

Ob. *p* *f*

Cl. *p* *f* a 2 3 6

Fg. *mf* *p* *f* a 2

Tpta. *p* *f* ord.

Tmpa. ord. *f*

Tbn. 1º-2º *f*

Tbn. 3º *f*

Tba. *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

VI. III *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Timb.

Cj. *f*

Pl. B. *f*

54 ^{8va} ₁

Fl. *cresc.* *a2* *6* *6* *rit.* *Poco menos*

Ob. *cresc.* *3* *3* *p dolce*

Cl. *cresc.* *a2* *6* *6*

Fg. *cresc.* *a2* *p dolce*

Tpta. *cresc.*

Tmpa. *cresc.*

Tbn. 1^o-2^o *cresc.*

Tbn. 3^o *cresc.*

Tba. *cresc.*

VI. I *cresc.* *p dolce*

VI. II *cresc.* *p dolce*

VI. III *cresc.* *p dolce*

Vla. *cresc.* *p dolce*

Vc. *cresc.* *p dolce*

Cb. *cresc.* *pizz.* *p dolce*

Timb.

Cj. *cresc.*

Pl. B. *cresc.*

68 *accel.*

Fl. *a2* *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. *a2* *cresc.*

Fg. *a2* *cresc.*

Tpta.

Tmpa.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Tba.

VI. I *cresc.*

VI. II *cresc.*

VI. III *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

Timp.

Cj.

Pl. B.

75 *rall.*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fg. *ff*

Tpta. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. 1º-2º *ff* *pesante*

Tbn. 3º *ff* *pesante*

Tba. *ff* *pesante*

VI. I *ff* *pesante*

VI. II *ff* *pesante*

VI. III *ff* *pesante*

Vla. *ff* *pesante*

Vc. *ff* *pesante*

Cb. *ff*

Timp. *ff*

Cj. *ff*

Pl. B. *ff*

Un poco más

80

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Tpta. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. 1º-2º *f*

Tbn. 3º *f*

Tba. *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

VI. III *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Timb.

Cj. *f*

Pl. B. *f*

86

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpta.

Tmpa.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Tba.

VI. I

VI. II

VI. III

Vla.

Vc.

Cb.

Timb.

Cj.

Pl. B.

rit.

Poco menos

p

a 2

p

p

p

p

p

p

93 **molto rit.** **a 2** **Larghetto**

Fl. *dim.*

Ob. *dim.*

Cl. *dim.*

Fg. *dim.*

Tpta. **1^a y 2^a** **p** *dim.*

Tmpa.

Tbn. 1^o-2^o

Tbn. 3^o

Tba.

VI. I *dim.* **pp**

VI. II *dim.* **pp**

VI. III *dim.* **pp**

Vla. *dim.*

Vc. *dim.* **pp**

Cb. *dim.* **pp**

Timb.

Cj.

Pl. B.

109

Fl. *f* *ff*

Ob. *f* *ff*

Cl. *dim.* *f* *ff*

Fg. *f* *ff*

Tp. *f* *ff*

Tmpa. *f* *ff*

Tbn. 1^o-2^o *f* *ff*

Tbn. 3^o *f* *ff*

Tba. *f* *ff*

VI. I *dim.* *f* *ff*

VI. II *dim.* *f* *ff*

VI. III *f dim.* *f* *ff*

Vla. *dim.* *f* *ff*

Vc. *dim.* *f* *ff*

Cb. *f dim.* *f* *ff*

Timb.

Cj.

Pl. B.

125

The musical score for page 125 is arranged in a standard orchestral format. It includes the following parts:

- Flute (Fl.):** Remains silent throughout the page.
- Oboe (Ob.):** Remains silent throughout the page.
- Clarinet (Cl.):** Plays a triplet of eighth notes in the first measure.
- Bassoon (Fg.):** Plays a triplet of eighth notes in the first measure.
- Trumpet (Tpta.):** Remains silent throughout the page.
- Trombone (Tbn. 1°-2° and 3°):** Remains silent throughout the page.
- Tuba (Tba.):** Remains silent throughout the page.
- Violins I (VI. I):** Features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a melodic line with dynamics *p* and *pp*.
- Violins II (VI. II):** Features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a melodic line with dynamics *p* and *pp*.
- Violins III (VI. III):** Features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a melodic line with dynamics *dim.*, *p*, and *pp*.
- Viola (Vla.):** Features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a melodic line with dynamics *pp*.
- Violoncello (Vc.):** Features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a melodic line with dynamics *p* and *pp*.
- Contrabass (Cb.):** Features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a melodic line with dynamics *dim.*, *p*, and *pp*.
- Timpani (Timp.):** Remains silent throughout the page.
- Cornets (Cj.):** Remains silent throughout the page.
- Double Basses (Pl. B.):** Remains silent throughout the page.

133

Allegretto

Fl. *pp dim.* *morendo* *f*

Ob. *pp dim.* *morendo* *f*

Cl. *pp morendo* *f*

Fg. *pp morendo* *f*

Tp. *pp morendo* *f*

Tmpa. *f*

Tbn. 1^o-2^o *f*

Tbn. 3^o *f*

Tba. *f*

VI. I *dim.* *morendo* *f*

VI. II *dim.* *morendo* *f*

VI. III *dim.* *morendo* *f*

Vla. *dim.* *morendo* *f*

Vc. *dim.* *morendo* *f*

Cb. *dim.* *morendo* *f*

Timb. *f*

Cj. Tamboril *f*

Pl. B. *f*

141

Fl. *p cresc.*

Ob. *p cresc.*

Cl. *p cresc.*

Fg. *a 2 p cresc.*

Tpta.

Tmpa.

Tbn. 1^o-2^o

Tbn. 3^o

Tba.

VI. I *p cresc.*

VI. II *p cresc.*

VI. III *p cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *p cresc.*

Cb. *p cresc.*

Timb.

Cj. *p cresc.*

Pl. B.

149

Fl. *ff* *mf* a2

Ob. *ff* *mf*

Cl. *ff* *mf*

Fg. *ff*

Tp. *p cresc.* *ff*

Tmpa. *p cresc.* *ff*

Tbn. 1º-2º *p cresc.* *ff*

Tbn. 3º *p cresc.* *ff*

Tba. *p cresc.* *ff*

VI. I *ff*

VI. II *ff*

VI. III *ff* *mf*

Vla. *ff*

Vc. *ff* *mf*

Cb. *ff* *mf*

Timb.

Cj. *ff* *mf*

Pl. B. *ff* *mf*

157

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tp. 1^a y 2^a

Tmpa.

Tbn. 1^o-2^o

Tbn. 3^o

Tba.

VI. I
con legno
mf
ord. *f*

VI. II
con legno
mf
ord. *f*

VI. III

Vla.
con legno
mf
ord. *f*

Vc.

Cb.

Timb.

Cj.

Pl. B.

166

Fl. *p* *f* *tr* *tr* *tr*

Ob. *p* *f*

Cl. *p* *f*

Fg. *a 2* *p* *f*

Tp. *p* *f*

Tmpa. *f*

Tbn. 1^o-2^o *f*

Tbn. 3^o *f*

Tba. *f*

VI. I *p* *f*

VI. II *p* *f*

VI. III *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *p* *f*

Cb. *p* *f*

Timb. *f*

Cj. *f*

Pl. B. *f*

174

Fl. *tr* *p* *mf*

Ob. *p* *mf*

Cl. *p* *mf*

Fg. *p* *mf*

Tpta. *mf*

Tmpa.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Tba.

VI. I *mf*

VI. II *p* *mf*

VI. III *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Cb. *pizz.* *p* *mf*

Tmb.

Cj. *p* *mf*

Pl. B. *mf*

190

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fg. *a 2*

Tpta.

Tmpa.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Tba.

VI. I *con legno* *mf*

VI. II *con legno* *mf*

VI. III *mf*

Vla. *con legno* *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Tmb.

Cj. *mf*

Pl. B. *mf*

199

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpta.

Tmpa.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Tba.

VI. I

VI. II

VI. III

Vla.

Vc.

Cb.

Timb.

Cj.

Pl. B.

p

f

tr

a2

1º y 2º

ord.

208

Fl. *tr* *tr* *poco accel.* *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fg. *ff*

Tp. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. 1^o-2^o *ff*

Tbn. 3^o *ff*

Tba. *ff*

VI. I *ff*

VI. II *ff*

VI. III *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Timb. *ff*

Cj. *ff*

Pl. B. *ff*

216

Fl.

Ob.

Cl.

Fg. ^{a 2}

Tpta.

Tmpa.

Tbn. 1^o-2^o

Tbn. 3^o

Tba.

VI. I

VI. II

VI. III

Vla.

Vc.

Cb.

Timb.

Cj.

Pl. B.

b *tr*

a 2

f

The musical score is a page from a symphony, measures 216 to 222. It features a full orchestral ensemble. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violins I, II, III, Viola, Violoncello, Contrabass) play melodic and harmonic lines. The brass section (Trumpets, Trombones, Tuba) provides harmonic support. The percussion (Timpani, Cymbals) and Piano (Pl. B.) are also present. The score includes various musical notations such as dynamics (f), articulation (accents), and performance instructions (trills, breath marks). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

II. Ante un vello cruceiro!... (Meditación)

Lento

The musical score is for a symphonic work in 8/8 time, marked 'Lento'. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, strings, and percussion. The woodwinds (Flautas, Oboe, Clarinetes en Sib, Fagotes) have melodic lines, with the Flautas and Clarinetes marked 'p' and the Fagotes marked 'p'. The brass section (Trompetas en Sib, Trompas en Fa, Trombones 1° y 2°, Trombón 3°, Tuba) is mostly silent. The string section (Violin I, Violin II, Violin III, Viola, Violonchelo, Contrabajo) provides harmonic support, with Violin I and II marked 'p', Viola marked 'p', and Contrabajo marked 'p' and 'pizz.'. The percussion section (Timbales, Caja, Platos, Bombo) is also silent. The score is divided into measures, with a 'a 2' marking above the Flautas staff in the second measure.

Flautas

Oboe

Clarinetes en Sib

Fagotes

Trompetas en Sib (Tpta. en Do)

Trompas en Fa

Trombones 1° y 2°

Trombón 3°

Tuba

Violín I

Violín II

Violín III

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Timbales

Caja

Platos Bombo

This page of a musical score includes the following parts and markings:

- Fl.**: Flute, starting at measure 7.
- Ob.**: Oboe.
- Cl.**: Clarinet, marked *a 2*.
- Fg.**: Bassoon, marked *a 2*.
- Tpt.**: Trumpet, marked *1º y 2º* and *p cresc.*
- Tmpa.**: Snare drum, marked *p*.
- Tbn. 1º-2º**: Tenor Trombone (1st and 2nd).
- Tbn. 3º**: Tenor Trombone (3rd).
- Tba.**: Tuba.
- VI. I**: Violin I, marked *cresc.*
- VI. II**: Violin II, marked *cresc.*
- VI. III**: Violin III, marked *cresc.*
- Vla.**: Viola, marked *cresc.*
- Vc.**: Violoncello, marked *cresc.*
- Cb.**: Contrabasso, marked *cresc.* and *arco*.
- Timb.**: Timpani.
- Cj.**: Cymbal.
- Pl. B.**: Bass Drum.

13

Fl. *f* *p* a2

Ob. *f* *p*

Cl. *f* *p*

Fg. *f* *p* a2

Tpt. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. 1º-2º *f*

Tbn. 3º *f*

Tba. *f*

VI. I *f* *p*

VI. II *f* *p*

VI. III *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *pizz.* *arco* *p*

Cb. *f* *pizz.* *p*

Timb.

Cj.

Pl. B.

19

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tmpa.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Tba.

VI. I

VI. II

VI. III

Vla.

Vc.

Cb.

Timb.

Cj.

Pl. B.

mf *cresc.*

mf *cresc.*

a 2

a 2

1º y 2º *p*

mf *cresc.*

mf *cresc.*

mf *cresc.*

mf *cresc.*

mf *cresc.*

arco *mf* *cresc.*

30

Fl. *p* a 2

Ob. *p*

Cl. *p* a 2

Fg. *p* a 2

Tpt.

Tmpano

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Tba.

VI. I *p*

VI. II *p*

VI. III *p*

VI. arco *p*

Vc. arco *p*

Cb. pizz. *p* arco *p*

Timb.

Cj.

Pl. B.

36

Fl. *p* *mf* *cresc.*

Ob. *p* *mf* *cresc.*

Cl. *mf* *cresc.*

Fg. *mf* *cresc.*

Tpt. *mf cresc.*

Tmpa. *mf cresc.*

Tbn. 1º-2º *mf cresc.*

Tbn. 3º *mf cresc.*

Tba. *mf cresc.*

VI. I *mf* *cresc.*

VI. II *mf* *cresc.*

VI. III *mf* *cresc.*

Vla. *mf* *cresc.*

Vc. *mf* *cresc.*

Cb. *mf* *cresc.*

Timb.

Cj.

Pl. B.

40

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Cl. *f* *p*

Fg. *f* *p* a 2

Tpt. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. 1º-2º *f*

Tbn. 3º *f*

Tba. *f*

VI. I *f* *p* *8va*

VI. II *f* *p*

VI. III *f* *p* *pizz.* *arco*

Vla. *f* *p* *pizz.* *arco*

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p* *pizz.*

Timb.

Cj.

Pl. B.

44

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tmpa.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Tba.

VI. I

VI. II

VI. III

Vla.

Vc.

Cb.

Timb.

Cj.

Pl. B.

a2

tr

tr

8va

8va

pizz.

arco

49

Fl. *a 2* *tr* *f* *a 2* *mf*

Ob. *f* *mf*

Cl. *a 2* *f* *mf*

Fg. *f* *mf*

Tpt. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. 1º-2º *f*

Tbn. 3º *f*

Tba. *f*

VI. I *f* *mf*

VI. II *f* *mf*

VI. III *f* *mf* *pizz.*

Vla. *f* *mf* *pizz.*

Vc. *pizz.* *f* *arco* *mf* *pizz.*

Cb. *f* *arco* *mf*

Timb.

Cj. *f*

Pl. B. *f*

57 *rit.* **Un poco más movido**

Fl. *dim.*

Ob. *dim.*

Cl. *dim.*

Fg. *dim.* *f* a 2

Tpt. *1º y 2º* *dim.* *f*

Tmpa. *1º y 2º* *dim.* *f*

Tbn. 1º-2º *f*

Tbn. 3º *f*

Tba. *f*

VI. I *dim.* *f* *tr.*

VI. II *dim.* *f* *tr.*

VI. III *arco* *dim.* *f*

Vla. *arco* *dim.* *f*

Vc. *pizz.* *dim.* *arco* *f*

Cb. *pizz.* *dim.* *arco* *f*

Timb.

Cj. *Triángulo* *dim.*

Pl. B.

62

Fl. *f* a2

Ob. *f*

Cl. *f* a2

Fg.

Tpt.

Tmpa.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Tba.

VI. I *tr*

VI. II *tr*

VI. III

Vla.

Vc.

Cb.

Timb.

Cj.

Pl. B.

8^{mo}

65 (8^{va})

Fl. *mf cresc.* *tr.*

Ob. *mf cresc.* *tr.*

Cl. *mf cresc.* *tr.*

Fg. *mf cresc.*

Tpt. *mf cresc.*

Tmpa. *mf cresc.*

Tbn. 1º-2º *mf cresc.*

Tbn. 3º *mf cresc.*

Tba. *mf cresc.*

VI. I *mf* *cresc.* *tr.*

VI. II *mf* *cresc.* *tr.*

VI. III *mf* *cresc.*

Vla. *mf* *cresc.*

Vc. *mf cresc.*

Cb. *mf cresc.*

Timb.

Cj.

Pl. B.

Tempo primo

68 *rall.*

ff

Fl.

ff

Ob.

ff

Cl.

ff

Fg.

ff

a 2

Tpt.

ff

Tmpa.

ff

Tbn. 1º-2º

ff

Tbn. 3º

ff

Tba.

ff

VI. I

ff

VI. II

ff

VI. III

ff

Vla.

ff

Vc.

ff

Cb.

ff

Timb.

Caja

ff

Pl. B.

ff

pizz.

pizz.

72

rit. A tempo

Fl. *a 2*
p

Ob.
p

Cl.
p

Fg.
p *mf*

Tpt.

Tmpa.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Tba.

VI. I
p *mf*

VI. II
p *mf*

VI. III
p *mf*

Vla. arco
p *mf*

Vc. arco
p *mf*

Cb. pizz. arco
p *mf*

Timb.
p *mf*

Cj.

Pl. B.

76

Fl. *mf* *p*

Ob. *mf*

Cl. *mf* *p*

Fg. *p*

Tpt. *mf*

Tmpa. *sordina* *mf*

Tbn. 1º-2º *mf*

Tbn. 3º *mf*

Tba. *mf*

VI. I *p*

VI. II *p*

VI. III *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb.

Timp.

Cj.

Pl. B.

85

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tmpa.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Tba.

VI. I

VI. II

VI. III

Vla.

Vc.

Cb.

Timb.

Cj.

Pl. B.

a 2

rit.

pp

dim.

pizz.

arco

III. Algeirada (Muiñeira)

Andante

Flautas

Oboe

Clarinetes en Sib

Fagotes

Trompetas en Sib (Tpta. en Do)

Trompas en Fa

Trombones 1º y 2º

Trombón 3º

Tuba

Violín I

Violín II

Violín III

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Timbales

Caja

Platos Bombo

mf

a 2

sordina 1º y 2º

10

Fl. *rit.* *A tempo*

Ob. *ten.*

Cl. *a 2* *ten.*

Fg. *ten.*

Tpt.

Tmpa.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Tba.

VI. I *ten.*

VI. II *ten.*

VI. III *ten.*

Vla. *ten.*

Vc. *ten.*

Cb. *ten.*

Timb.

Cj.

Pl. B.

779

21

rit. Movido y enérgico

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Tpt. *f* ord.

Tmpa. *f*

Tbn. 1º-2º *f*

Tbn. 3º *f*

Tba. *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

VI. III *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f* pizz. arco

Timb.

Cj. *f*

Pl. B. *f*

Muñeira. Allegretto

This musical score is for the piece "Muñeira" by José Fernández Vide, marked "Allegretto". The score is arranged for a full orchestra and includes the following instruments and parts:

- Flute (Fl.):** Part 1, starting at measure 30. Dynamics: *ff*, *p*, *ff*. Includes a trill and a *8va* marking.
- Oboe (Ob.):** Part 1. Dynamics: *ff*, *p*, *ff*.
- Clarinet (Cl.):** Part 1. Dynamics: *ff*, *p*, *ff*. Includes a trill.
- Bassoon (Fg.):** Part 1. Dynamics: *ff*, *p*, *ff*. Includes a *a2* marking.
- Trumpet (Tpt.):** Part 1. Dynamics: *ff*, *ff*.
- Tympani (Tmpa.):** Part 1. Dynamics: *ff*, *ff*.
- Trombone 1st & 2nd (Tbn. 1º-2º):** Part 1. Dynamics: *ff*, *ff*.
- Trombone 3rd (Tbn. 3º):** Part 1. Dynamics: *ff*, *ff*.
- Tuba (Tba.):** Part 1. Dynamics: *ff*, *ff*.
- Violin I (VI. I):** Part 1. Dynamics: *ff*, *p*, *ff*. Includes a trill and a *8va* marking.
- Violin II (VI. II):** Part 1. Dynamics: *ff*, *p*, *ff*. Includes a trill.
- Violin III (VI. III):** Part 1. Dynamics: *ff*, *p*, *ff*.
- Viola (Vla.):** Part 1. Dynamics: *ff*, *p*, *ff*. Includes a trill.
- Violoncello (Vc.):** Part 1. Dynamics: *ff*, *p*, *ff*.
- Double Bass (Cb.):** Part 1. Dynamics: *ff*, *p*, *ff*.
- Timpani (Timb.):** Part 1. Dynamics: *ff*, *p*, *ff*.
- Contra Bassoon (Cb.):** Part 1. Dynamics: *ff*, *p*, *ff*. Includes a trill.
- Percussion (Pl. B.):** Part 1. Dynamics: *ff*, *ff*.

The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a time signature of 6/8. It features various musical notations such as trills, triplets, and dynamic markings (*ff*, *p*) throughout.

38

Fl. *p* *ff* *p* *ff*

Ob. *p* *ff* *p* *ff*

Cl. *p* *ff* *p* *ff*

Fg. *p* *ff* *p* *ff*

Tpt. *ff* *ff*

Tmpa. *ff* *ff*

Tbn. 1º-2º *ff* *ff*

Tbn. 3º *ff* *ff*

Tba. *ff* *ff*

VI. I *p* *ff* *p* *ff*

VI. II *p* *ff* *p* *ff*

VI. III *p* *ff* *p* *ff*

Vla. *p* *ff* *p* *ff*

Vc. *p* *ff* *p* *ff*

Cb. *p* *ff* *p* *ff*

Timb.

Cj. *p* *ff* *p* *ff*

Pl. B. *ff* *ff*

loco

54

Fl. *cresc.* *f* *8va*

Ob. *mf cresc.* *f*

Cl. *cresc.* *f* *a2 tr*

Fg. *cresc.* *f*

Tpt. *cresc.* *f*

Tmpa. *mf cresc.* *f*

Tbn. 1º-2º *mf cresc.* *f*

Tbn. 3º *mf cresc.* *f*

Tba. *mf cresc.* *f*

VI. I *cresc.* *f*

VI. II *cresc.* *f*

VI. III *cresc.* *f*

Vla. *cresc.* *f*

Vc. *cresc.* *f*

Cb. *cresc.* *f*

Timb.

Cj. *cresc.* *f*

Pl. B. *cresc.* *f*

70

Fl. *f* *cresc.* *a 2* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Ob. *f* *cresc.* *tr*

Cl. *f* *cresc.* *tr*

Fg. *f* *cresc.* *a 2*

Tpt. *f* *cresc.*

Tmpa. *f* *cresc.*

Tbn. 1º-2º *f* *cresc.*

Tbn. 3º *f* *cresc.*

Tba. *f* *cresc.*

VI. I *f* *cresc.* *tr*

VI. II *f* *cresc.* *tr*

VI. III *f* *cresc.*

Vla. *f* *cresc.*

Vc. *f* *cresc.*

Cb. *f* *cresc.*

Timp.

Cj. *f* *cresc.*

Pl. B. *f* *cresc.*

786

78

1. 2. loco

Fl. *ff* *p*

Ob. *ff* *p*

Cl. *ff* *p*

Fg. *ff* *p*

Tpt. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. 1º-2º *ff*

Tbn. 3º *ff*

Tba. *ff*

VI. I *ff* *p*

VI. II *ff* *p*

VI. III *ff* *p*

Vla. *ff* *p*

Vc. *ff* *p*

Cb. *ff* *p*

Timb.

Cj. *ff* *p*

Pl. B. *ff*

86

Fl. *ff* *p* *ff* *p*

Ob. *ff* *p* *ff* *p*

Cl. *ff* *p* *ff* *p*

Fg. *ff* *p* *ff* *p*

Tpt. *ff* *ff*

Tmpa. *ff* *ff*

Tbn. 1º-2º *ff* *ff*

Tbn. 3º *ff* *ff*

Tba. *ff* *ff*

VI. I *ff* *p* *ff* *p*

VI. II *ff* *p* *ff* *p*

VI. III *ff* *p* *ff* *p*

Vla. *ff* *p* *ff* *p*

Vc. *ff* *p* *ff* *p*

Cb. *ff* *p* *ff* *p*

Timb.

Cj. *ff* *p* *ff* *p*

Pl. B. *ff* *ff*

Rítmico y festivo

94

Fl. *ff* *mf* loco tr.

Ob. *ff* *mf* tr.

Cl. *ff* *mf* tr.

Fg. *ff*

Tpt. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. 1º-2º *ff*

Tbn. 3º *ff*

Tba. *ff*

VI. I *ff* *mf*

VI. II *ff* *mf*

VI. III *ff* con legno ord. *mf*

Vla. *ff* *mf*

Vc. *ff* con legno pizz. *mf*

Cb. *ff* con legno pizz. *mf*

Timb. *ff* *mf*

Cj. *ff* en el Plato *mf*

Pl. B. *ff* *mf*

102

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tmpa.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Tba.

VI. I

VI. II

VI. III

Vla.

Vc.

Cb.

Timp.

Cj.

Pl. B.

tr

a2

mf

7

1ª y 2ª

7

133

Fl. *a 2* *p* *ff* *p*

Ob. *p* *ff* *p*

Cl. *a 2* *p* *ff* *p*

Fg. *p* *ff* *p*

Tpt. *ff*

Tmpa. *ff*

Tbn. 1º-2º *ff*

Tbn. 3º *ff*

Tba. *ff*

VI. I *pizz.* *p* *arco* *ff* *pizz.* *p*

VI. II *pizz.* *p* *arco* *ff* *pizz.* *p*

VI. III *p* *ff* *p*

Vla. *pizz.* *p* *arco* *ff* *pizz.* *p*

Vc. *p* *ff* *p*

Cb. *ff*

Timb.

Cj. *en el Plato* *p* *en la Caja* *ff* *en el Plato* *p*

Pl. B. *ff*

140

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fg. *mf*

Tpt. *mf*

Tmpa. *mf*

Tbn. 1º-2º *mf*

Tbn. 3º *mf*

Tba. *mf*

VI. I *mf* arco

VI. II *mf* arco

VI. III *mf*

Vla. *mf* arco

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Timb.

Cj. *mf* en la Caja

Pl. B.

148

Fl. *f* *tr*

Ob. *f* *tr*

Cl. *f* *tr*

Fg. *f*

Tpt. *f*

Tmpa. *f*

Tbn. 1^o-2^o *f*

Tbn. 3^o *f*

Tba. *f*

VI. I *f* *tr*

VI. II *f* *tr*

VI. III *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Timb. *f*

Cj. *f*

Pl. B. *f*

155

Fl. a 2

Ob.

Cl.

Fg.

Tpt.

Tmpa.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Tba.

VI. I

VI. II

VI. III

Vla.

Vc.

Cb.

Timp.

Cj.

Pl. B.

7

162

Fl. *f cresc.*

Ob. *f* *cresc.*

Cl. *f cresc.*

Fg. *f* *cresc.* a2

Tpt. *f* *cresc.*

Tmpa. *f cresc.*

Tbn. 1º-2º *f* *cresc.*

Tbn. 3º *f* *cresc.*

Tba. *f* *cresc.*

VI. I *f* *cresc.* 8^{va}

VI. II *f* *cresc.* 8^{va}

VI. III *f* *cresc.*

Vla. *f* *cresc.*

Vc. *f* *cresc.*

Cb. *f* *cresc.*

Timb.

Cj. *f* *cresc.*

Pl. B. *f* *cresc.*

168

Fl. *ff* *mf* *ff*

Ob. *ff* *mf* *ff*

Cl. *ff* *mf* *ff*

Fg. *ff* *mf* *ff*

Tpt. *ff* *mf* *ff*

Tmpa. *ff* *ff*

Tbn. 1º-2º *ff* *ff*

Tbn. 3º *ff* *ff*

Tba. *ff* *ff*

VI. I *ff* *mf* *ff*

VI. II *ff* *mf* *ff*

VI. III *ff* *mf* *ff*

Vla. *ff* *mf* *ff*

Vc. *ff* *mf* *ff*

Cb. *ff* *mf* *ff*

Timb. *ff*

Cj. *ff* *ff*

Pl. B. *ff* *ff*

accél.

a 2

1ª y 2ª

loco

Loña

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

7 de abril de 1952

The first system of the musical score for 'Loña' consists of two staves, treble and bass clef, in a 2/4 time signature with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The system concludes with a fermata over a final chord.

The second system of the musical score starts at measure 5. It continues the melodic and harmonic development from the first system. The right hand has a more active melodic line with eighth notes, and the left hand maintains a steady accompaniment. The system ends with a fermata over a chord.

The third system of the musical score starts at measure 9. The melodic line in the right hand continues to evolve, incorporating some chromaticism. The left hand accompaniment remains consistent. The system concludes with a fermata over a chord.

The fourth system of the musical score starts at measure 13. This system mirrors the structure of the second system, with a continuation of the melodic and harmonic themes. It concludes with a fermata over a chord.

17

Musical score for measures 17-20. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth notes and a half note, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A fermata is placed over the final chord of measure 20.

21

Musical score for measures 21-24. The right hand continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand maintains a steady accompaniment with chords and eighth notes. A fermata is placed over the final chord of measure 24.

25

Musical score for measures 25-28. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A fermata is placed over the final chord of measure 28.

29

Musical score for measures 29-32. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A fermata is placed over the final chord of measure 32.

33

Musical score for measures 33-36. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A fermata is placed over the final chord of measure 36.

37

Musical score for measures 37-40. Treble clef has a melodic line with a slur over measures 38-40. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes with chords.

41

Musical score for measures 41-44. Treble clef has a melodic line with a slur and a triplet in measure 44. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes with chords.

45

Musical score for measures 45-48. Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes with chords and a fermata in measure 48.

49

Musical score for measures 49-51. Treble clef has a melodic line with a slur and a triplet in measure 49. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes with chords.

52

rall.

Musical score for measures 52-54. Treble clef has a melodic line with a slur and a fermata in measure 54. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes with chords and a fermata in measure 54. The tempo marking 'rall.' is present.

Caricatura

I. Java

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody in the right hand features a series of eighth notes and quarter notes, with a prominent slur over measures 3 and 4. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for measures 5-8. The melody continues with eighth notes and quarter notes. A slur is present over measures 7 and 8. The left hand accompaniment includes chords and single notes, with a sharp sign appearing in the bass line in measure 7.

Musical notation for measures 9-12. The right hand features a triplet of eighth notes in measures 9, 10, and 11. The melody continues with eighth notes and quarter notes. The left hand accompaniment includes chords and single notes.

Musical notation for measures 13-16. The right hand features a triplet of eighth notes in measure 13. The melody continues with eighth notes and quarter notes. The left hand accompaniment includes chords and single notes, with a sharp sign appearing in the bass line in measure 13. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

II. Marcha

Muy marcado

The musical score for 'II. Marcha' is presented in a piano arrangement. It consists of 12 measures, divided into five systems. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo marking is 'Muy marcado'. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The bass line provides a steady rhythmic accompaniment, while the treble line features chords and melodic fragments. Measure numbers 3, 6, 9, and 12 are indicated at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line at the end of the 12th measure.

III. Slow

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with a repeat sign and a fermata over the first measure. The second system starts at measure 4 and features a fermata over the first measure. The third system starts at measure 8 and includes a fermata over the first measure. The fourth system starts at measure 11 and contains sixteenth-note passages with slurs and a fermata over the first measure. The fifth system starts at measure 14 and concludes with a fermata over the first measure and a double bar line at the end of the piece.



José Fernández Vide (1893-1981)

Estudio, catalogación y edición de su obra

ANEXO 6. CANCIONES

Tesis presentada por Javier Jurado Luque

y dirigida por la Dra. Pilar Ramos López



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

Abril de 2022

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Letras | 7 |
| <i>¡¡Alaláa!!</i> Poutpourri sobre motivos gallegos. MV 6:1 | 7 |
| <i>Airiños da terra.</i> Poupourrit sobre cantos gallegos. MV 6:2 | 8 |
| <i>Quero morrer!...</i> Romanza. MV 6:3..... | 8 |
| <i>Que tarde tan meiga!</i> Canción gallega. MV 6:4..... | 9 |
| <i>Desengano.</i> Balada. MV 6:5 | 11 |
| <i>Cantan os galos.</i> Canción de albada. MV 6:6..... | 11 |
| <i>Nena das soledades.</i> Balada. MV 6:7 | 12 |
| <i>Carballiño.</i> Canción. MV 6:8..... | 13 |
| <i>Eu xa non durmo sen verte.</i> MV 6:9..... | 13 |
| <i>Gratitude.</i> MV 6:10 | 14 |
| <i>Amor dondiño.</i> Canzón galega. MV 6:11 | 14 |
| <i>Oferenda.</i> Canzón galega. MV 6:12..... | 15 |
| <i>Quen?</i> Canzón galega. MV 6:13 | 16 |
| <i>Encomenda.</i> Doóra. MV 6:14..... | 16 |
| <i>O neno na cuna.</i> Canzón de berce. MV 6:15..... | 17 |
| <i>La flor del kilombo.</i> Couplet-danza. MV 6:101 | 17 |
| <i>La sinrazón de Pierrot.</i> Serenata. MV 6:102..... | 18 |
| <i>La alborada.</i> Canción. MV 6:104..... | 19 |
| <i>Mentira de amor.</i> MV 6:105 | 19 |
| <i>Flor de Pasión.</i> Canción. MV 6:106 | 20 |
| <i>Las gachís.</i> Schotis. MV 6:107..... | 21 |
| <i>Bella mujer.</i> Criolla. MV 6:108..... | 21 |
| <i>Recuerdo triste.</i> Canción criolla. MV 6:109 | 22 |
| <i>Mariposa.</i> MV 6:110 | 22 |
| <i>Brisas Gauchas.</i> Vals criollo. MV 6:111 | 23 |

| | |
|--|-----|
| <i>Cubana ideal</i> . Son-rumba. MV 6:112 | 23 |
| <i>Aguas risueñas</i> . Vals-Serenata. MV 6:113..... | 24 |
| Música | 27 |
| <i>Alaláa</i> . Poutpourri sobre motivos gallegos. MV 6:1 | 27 |
| <i>Airiños da terra</i> . Poupourrit sobre cantos gallegos. MV 6:2 | 57 |
| <i>Quero morrer!...</i> Romanza. MV 6:3..... | 68 |
| <i>Que tarde tan meiga!</i> Canción gallega. MV 6:4..... | 77 |
| <i>Desengano</i> . Balada. MV 6:5 | 105 |
| <i>Cantan os galos</i> . Canción de albada. MV 6:6..... | 114 |
| <i>Nena das soledades</i> . Balada. MV 6:7 | 122 |
| <i>Carballiño</i> . Canción. MV 6:8..... | 124 |
| <i>Eu xa non durmo sen verte</i> . MV 6:9..... | 130 |
| <i>Gratitude</i> . MV 6:10 | 137 |
| <i>Amor dondiño</i> . Canzón galega. MV 6:11 | 194 |
| <i>Oferenda</i> . Canzón galega. MV 6:12..... | 203 |
| <i>Quen?</i> Canzón galega. MV 6:13 | 207 |
| <i>Encomenda</i> . Doóra. MV 6:14..... | 212 |
| <i>O neno na cuna</i> . Canzón de berce. MV 6:15..... | 217 |
| <i>La flor del kilombo</i> . Couplet-danza. MV 6:101 | 220 |
| <i>La sinrazón de Pierrot</i> . Serenata. MV 6:102..... | 223 |
| <i>Se ve y no se toca</i> . MV 6:103 | 226 |
| <i>La alborada</i> . Canción. MV 6:104..... | 229 |
| <i>Mentira de amor</i> . MV 6:105 | 233 |
| <i>Flor de Pasión</i> . Canción. MV 6:106 | 237 |
| <i>Las gachís</i> . Schotis. MV 6:107..... | 242 |
| <i>Bella mujer</i> . Criolla. MV 6:108..... | 247 |
| <i>Recuerdo triste</i> . Canción criolla. MV 6:109 | 253 |

| | |
|--|-----|
| <i>Mariposa</i> . MV 6:110 | 257 |
| <i>Brisas Gauchas</i> . Vals criollo. MV 6:111 | 261 |
| <i>Cubana ideal</i> . Son-rumba. MV 6:112 | 266 |
| <i>Aguas risueñas</i> . Vals-Serenata. MV 6:113..... | 286 |

LETRAS

Tal y como reconocía Matilde Lloria, una de las poetisas en cuya obra Vide se basó, el compositor acostumbraba modificar el poema para adaptarlo mejor a su concepción musical. Estos cambios pueden ser menores («me tes» por «tes me», en *Nena das soledades*) o afectar a estructuras mayores («Redobra o son» por «Solta as túas rédeas» en *Oferenda*, si bien el título real del poema es *Derradeira canción*). Por ello, y para conseguir la cuadratura musical de las letras, se optó por primar el texto musicado sobre la transcripción exacta del poema.

En las letras en gallego se partió de una mínima normativización que afecta exclusivamente a la escrita (signos de puntuación, eliminación de apóstrofes en contracciones, añadido/eliminación de tildes...). Sobre otras cuestiones, se consideró respetar el texto original cuando se tuvo acceso a él o, en caso contrario, tomar exactamente lo reflejado en la partitura.

Alaláa. Poutpourri sobre motivos gallegos. MV 6:1

(Letra popular)

Si queres q'eu vai e veña,
meniña, ó teu lugar...

Si queres q'eu vai e veña,
o teu cariño me has dar.

Unha vez caín no río,
outra vez caín na mare,
outra caín nos teus brazos,
non me poden levantare.

Si queres qu'o carro cante,
si queres qu'o carro cante,
móllall?o eixe no río,
e despois de ben mollado,
canta com'un asubío.

Xa fun a Marín,
xa pasei o mar,
xa collín naranxas
do teu naranxal.

Ai, o rubila i o baixala,
ai, a costiña de Canedo.
Ai, o rubila i o baixala,
ai, a costiña ponme medo.

O cantar do arrieiro
é un cantar moi baixiño,
cántanno en Ribadavia
e resoa no Carballiño.

Airiños da terra. Poupourrit sobre cantos gallegos. MV 6:2

Vexo Vigo, vexo Vigo,
tamén vexo Redondela,
vexo a ponte de San Paio,
camiño da miña terra.

Anque che son das Mariñas,
das Mariñas de Betanzos,
anque che son das Mariñas,
non che vendo garabanzos.

Panadeiriñas de Cea,
aprendede a traballare,
que non vos ha durar sempre,
o voso penereirare.

O río cando vai cheo,
leva carballos e follas,
tamén debía levare
as lengoas marmuradoras.

Carballeira de San Xusto,
carballeira d'enramada,
naquela carballeiriña
perdín a miña navalla.

A rula q'enviudou,
non volverá ser casada,
nin pousar na rama verde,
nin beber na fonte crara,

Si queres q'eu vai'e veña,
rapaza polo lugare,
has de prender la cadela
que non fai si non ladrare.

Quero morrer!... Romanza. MV 6:3

(Letra de Enrique Zas)

Quero morrer, qu'a vida é un tormento!

Quero dormir o sono derradeiro
na sombra do arcepreste medoñento,
nun curruncho do quedo cimiterio.

Quero morrer, pra no sentir a vida,
quero morrer, dormir eterno sono,
baixo a branca pedriña que poñen aos mortos

e ter por veciños da morte
sinxelos paxaros e cheirosas froles.

Un día, aí! que doce lembranza,
despertei arroutada de amores,
e o querer foi pra min sempre viva
imaxe tristeira de todos os dores.

E por iso, aqueles que aman
esmorecen cal follas de rosas,
e no mundo n'alcontran sosego
e son coma elas.

Na vida, xuguete do vento,
Na morte, almiñas ditosas.

Vida que come a tristura
non é vida pra vivir.
Vén axiña negra morte
que estou cansa de vivir.

Adiós praia, adiós aldea,
voume orfiña de ilusiós.
Espranzas esmorecidas,
adiós para sempre, adiós.

Que tarde tan meiga! Canción gallega. MV 6:4

(Letra de Carmen Prieto Roouco)

Cab'un río que pas'amoroso
lambendo nas herbas,
qu'a frescura da iauga, pra riba
brotounas a'urela.

Trist'e farta de cuitas amargas,
de cabilar chea,
sin topar un remédeo, un tan soio!
pras miñas tristezas,

que m'afrixen a ialma de cote
sumíndom'en penas;
que me roen cal cans feros...! doentes...!
sin ter tan siquera

nin piedade de min; e afrixida
cal sempr'e tristeira,
nunha sombra que había, senteime
do río n'aurela.

A soñar convidábame a tarde,
que goapa! que meiga!
Unha nube tan soio n'había
tal tard'era aquela!

Cal un foco de luz expendente
o sol asín era,
e brillando no espazo sereo
miraba pra Terra.

Tod'as aves no medio dos albres
chiaban contentas
e saudaban, formando concerto,
á tarde, moi ledas.

Volvoretas lixeiras voaban
pousar nas silveiras,
nas froliñas da veira do río,
no bico da xesta.

Desde o fondo do val, troux'o vento
a voz feiticeira
dunha moza que leda cantaba
os aires da terra.

Ve u rasgand'o espazo a armunía
con toda beleza,
un campá que cerca tocaba
con ledicia meiga.

A oración! a oración! ao silencio
na próxim'aldea,
convidaba o tocar malencónico
da campaiñ'aque!a!

E na mentras qu'o eco repetía
o que ouvía cerca,
a campana con lóbrego toque
chamábame arteira
a que orase, i as cantigas doces
da moza galega
resoaban nos ventos, da ialma
fuxir'a tristeza!

I esa tarde de tantas ledicias,
tan goapa! tan meiga!
a alegría volveume pro esprito
e pra ialma enferma.

Desengano. Balada. MV 6:5

(Letra de Manuel Curros Enríquez)

Primeiro desengano do noso amor primeiro,
que tras contigo o frío dunha mañá sin sol,
ti roesos com'os vermes á fror do laranxeiro,
í o corazón nos trocas en seco perifo.

Por onde pasas deixas a baba corrompida
da lesme venenosa, amarga como a fel,
convirtes nun inferno a máis fermosa vida,
detrás de ti non queda sinón fastío cruel!

Eu, que así Dios me salve, si entendo o que me dixo!
D'algunha malquerencia, calunia debe ser,
Porqu'eu xurar xurara, ó pé dun crucifixo,
que a nadie máis qu'el quixen, ni penso máis querer.

Primeiro desengano do noso amor primeiro,
que tras contigo o frío dunha mañá sin sol,
convirtes nun inferno a máis fermosa vida,
detrás de ti non queda sinón fastío cruel!

Se probas m'el pedira e darllas eu pudese,
si a arquiña das virtudes poidéralle amostar,
vería que, gardaba, anqu'el non lle interese,
aquela virtuciña que é meu deber gardar.

Cantan os galos. Canción de albada. MV 6:6

(Letra de Eduardo Blanco Amor)

Cantan os galos pra o día,
meu amor!
que así tésme malferida.

Cantan os galos pra ialba,
meu amor!
de ti e de min soparada,

Ben pouco de min se cura,
amor de tal condición
que pra roubarme a traición
dormidiña me precura.

Mal sabe amor porque alerta
o meu corazón me teña,
que esperando estou que veña
para dármelle desperta.

Quen te me demora?
A noite no seu brial enloitado?
Ogallá que o branco engado
da lúa non os enloite.

Meu amor!
Todos os galos da albada
petéiranme o corazón.
Ai amante! Toda a noitiña a agardarte.

No vao das fiestras valeiras
pinta súas bulras o día.
Meu amor!
que eisí me téis malferida!

Nena das soledades. Balada. MV 6:7

(Letra de Manuel Murguía)

Nena das soledades,
de qué te doies?
Son os teus tristes males,
males de amores?

Dios n'ó permita,
que os amores son rosas,
rosas e espiñas.

Eu tiña no meu peito
feitíño un niño,
puxen nel meus quererres,
ai! e fuxiron.

Quen mos trouxera!
que desque eles me faltan
teño tristeza.

Nunca chores, prendiña,
polo que choro,
nunca o ben que ti teñas
che roube outro.

Ai! que eses males,
nos bos corazóns duran
eternidades.

Carballiño. Canción. MV 6:8

(Letra de Xosé Fariña Jamardo)

Na montaña e no Ribeiro
o Carballiño foi nado,
paraíso feiticeiro
e saúde do emigrado.

Pobo grande e miragreiro,
de augas que curan os males,
frescas brisas do Arenteiro,
carballeiras e pinares.

Vranear eiqui é dozura,
do corpo gloria e contento,
bo crima, moita fartura,
contino divertimento.

Si queres pasalo ben,
vén con nos ó Carballiño,
que é a terra do bon pan,
boa carne e millor viño.

Non teñas penas, rapaza,
e pon os pés ó camiño,
que para pasalo ben
has de vir ó Carballiño.

Eu xa non durmo sen verte. MV 6:9

(Letra de Alfonso Gayoso Frías)

Cando volto coa noite dos meus mesteres,
denantes de ir pra casa teño que verte;
pois de eisí non facelo non dormiría,
sen ter visto eses ollos que me aloumiñan.

Sen ter visto isa cara tan sorridente
denantes que na casa á noite eu entre,
xa que o haber estado contigo un chisco,
por moi longa que sexa, dúrmoa dun brinco.

E teño unhos ensoños tan feiticeiros
que mesmo parecera que estou nos ceos.
I é que as miñas abafas fóronse todas,
dimpois de ter estado contigo a soias.

Gratitude. MV 6:10

(Letra de Avelino Díaz)

Un probe ratiño no monte vivía
i un toxo punxente lle fixo ferida.
Ficou saloucando i andar non podía;
de ser espiñado un pé lle doía.

Un nobre paxaro librouno da espiña;
despois o ratiño, camiña, camiña,
ó se topar ceibe da dor que punxía,
pro paxaro tivo amistanza dina.

O nobre feitío foi de fidalguía
e, fidel, o rato gardou a consina.
Os meses pasaron sumando seus días
i os amigos sempre xuntarse soían.

Cando ledizoso na verde campía,
cantaba o paxaro ledas melodías,
en gaiola preso foi, por man impía,
e foi despojado de vento e cantiga.

Mais, veu o ratiño correndo, i axiña
abreulle da carce a porta malina.
I aquel noveliño, prumaxe e poesía,
fuxiu artellando novas sinfonías.

Quen a gratitude no peito acubilla,
tanto ben lle fagan, tanto ben estima.
Quen o ben sementa, ten nobreza limpa,
i ha contar decote cunha man amiga.

Amor dondiño. Canzón galega. MV 6:11

(Letra de Alfonso Gayoso Frías)

Se a Sampaio foras hoxe
de laidiña ó teu lameiro,
desfolla unha margarida
pra que sepas cal che eu quero.

E se o que che diga acolles
co agarimo que eu desexo,
i as tenras follas gardaras
na tibeza do teu seo,
xa cando as sintas moliñas,
ben achegadas ó peito,

pensa que inda hai máis dondeza
niste amor que por ti teño.

Pois anque as follas xurdiron
coa sazón de orballos meigos,
iste amor naceu de engados
que os teus olliños verteron.

E se o mensaxe en ti xerma,
cal os teus en min prenderon,
xa cando voltes pr'o lar
connmigo no pensamento,
para un chisco na Abadía
do que foi vello mosteiro,
i axiónllate no chan
ficando cos ollos pechos.

Pois se deches en quererme,
cal en degaros anceo,
verás perante o altar
do desposorio o cortexo
no que antre fiuncho e froles,
e musicaes arpexios,
vas do meu brazo collida,
tan feliz cal vou eu mesmo.

Oferenda. Canzón galega. MV 6:12

(Letra de Matilde Lloria)

Nunha caixiña gardei a voz
cos oleaxes do meu amor.
Gardei lembranzas, gardei a frol
da patria acesa do corazón.

Nunha caixiña gardei a voz...
adobei chíos, guindei a cor
da mel ausorta que xurra o sol.
Oh, quen soupera cantar millor!

Nunha caixiña pequena entrou
repinicando un reiseñor
e docemente alborexou
a mañanciña no Seu louvor.

Nunha caixiña gardei a voz
pra cando vira o bon Señor.
Ledicia: ¡Canta! Redobra o son.
Solta túas rédeas. ¡Il xa chegou!

Quen? Canzón galega. MV 6:13

(Letra de Matilde Lloria)

Quen encende canciós no meu peito?

Quen tremola noviño no leito?

Quen vendima o meu gozo, a madura
craridade na fonda espesura?

Quen estrena marmurios, loceiros,
a fontela dos gozos primeiros?

Quen descobre na homilde probeza
un segredo de infinda riqueza?

Quen percura ca súa chegada
agarimo de inxel labarada?

Quen sinala anceo e camiño
agromado de ardor peleriño?

Quen se entrega sobrehumán amor,
alongando, inzando a súa cor?

Na póla do tempo, quen perdura? Quen,
sol, lúa i estrelas, nas manciñas ten?

Encomenda. Doóra. MV 6:14

(Letra de Manuel Díaz)

Acocha, miña nai, no teu regazo
ó meu fillo quirido que pr'o ceo
a túa beira rubiu fai un anaco,
sufridiño e calado o probe neno.

Agarímao, nanai, coa túa nana,
dálle bicos i apertas, mimo arreo,
que a garrido e fermoso non lle gana
o anxeliño máis puro que hai no ceo.

Arrólao, nanai, no mesmo berce
en que a min me arrolache de nai.

Pelo no teu seo ateigado
co agarimo dise teu curazón tenro e sinxelo.

O Neno na cuna. Canzón de berce. MV 6:15

(Letra de Antonio Fernández García)

Déitate Neno, non abras os ollos,
qu'os homes que loitan deixáronte soio.
Neno sin coitelo, sin bágoas, sin noxo,
Neno agarimeiro, non abras os ollos.

Espido no leito
non vistas os nosos roupaxes prestados,
sonos enganosos.

Deitate neniño, que no mundo hai moitos,
que hai nenos sin bicos, sin lume nos ollos.

La flor del kilombo. Couplet-danza. MV 6:101

(Letra de E. Veira)

Anteayer me he casado
por poder con un socio
que en La Habana ha montado
un bonito negocio.

Ha montado unas casas
¡ay, Dios, quién lo diría!
en donde todo es guasa,
y juerga y alegría.

Hay mujeres allí
que cantan siempre así
a la cama,
vamos pues sin tardar
que yo quiero ya besar.

Vente conmigo ven,
vente, vente tú mi bien,
que me muero,
me muero por besar
tu boquita singular.

Yo me voy a La Habana,
a vivir con mi socio,
y a explotar muy ufana
su nuevo negocio.

Y será mi persona,
del kilombo la flor,
y será la patrona
de aquel antro de amor.

Cual las hembras de allí
yo he de cantar así,
maridito.
Vamos pues sin tardar
que yo no puedo esperar.
Vente conmigo ven,
vente, vente tu mi bien,
que estoy loca,
por poderte abrazar
y poderte yo besar.

La sinrazón de Pierrot. Serenata. MV 6:102

(Letra de Primitivo Rodríguez Sanjurjo)

Estoy buscando la flor
de mis noches de pecado.
Luna, guárdame el color
tuyo que me ha embriagado.

Bajo las pantallas rosa
todo mi insomnio adivina
la risa cruel y jocosa
Colombina.

Y mi ataúd rebrilla
¡oh carne mía amarilla!
Toma un puntapié, querida.
Ah, no me gusta el sendero,
temo ver al loquero
que asesina mi dicha [¿?]

Pero todo es jeroglífico,
álgebra fantasmagórica,
un algo nada específico,
y música pitagórica.

¿Dónde van los sueños de oro?
La seriedad está en el viento;
murió en las astas del toro
el sentimiento.

La Alborada. Canción. MV 6:104

(Letra de Antonio García Nóvoa)

El campo se viste de alegres colores,
en el cielo luce más claro el azul,

los pájaros cantan y se abren las flores
y el monte y el valle se llenan de luz.

Del sol, la aureola dorada, encendida,
tras la alta montaña comienza a asomar;
las sombras huyeron, renace la vida,
que inunda la tierra con su claridad.

Hermosa campesina, despierta ya,
que la alborada alegra todo el lugar,
y los mozos y mozas, al campo,
cantando amores van.

En la noche oscura que mi alma vivía,
de fe y esperanza una aurora brilló,
y a su albo conjuro vuelve la alegría,
y huyeron las penas de mi corazón.

De un amor que, oculto, nació y ha crecido,
más tiempo el secreto no puedo guardar.
También la alborada para él ha lucido,
llenando mi alma de felicidad.

Hermosa campesina,
despierta ya,
que la alborada alegra todo el lugar,
y el galán que rondó por la noche
te viene a cortejar.

Mentira de amor. MV 6:105

(Letra de Antonio García Nóvoa)

Con el fuego de tus ojos
encendiste una pasión,
que no calman tus enojos,
tu desdén ni tu traición.

Y aunque sé que me has mentido,
sin ti no puedo vivir,
y de nuevo te pido
que me vuelvas a mentir.

Aunque a veces de dolor
y celos me hagas llorar,
quisiera siempre escuchar
la mentira de tu amor.

Cuando, a mi pesar, te veo
mi mirada va hacia ti,

pero tú el mismo deseo
no lo sientes para mí.

Y, en ansia de una mirada
que la haga otra vez vivir,
mi alma espera, callada,
que le vengas a mentir.

Aunque a veces de dolor
y celos me hagas llorar,
quisiera siempre escuchar
la mentira de tu amor.

Cuando pienso que algún día
junto a mí puedes volver
me hace daño la alegría
de soñar con tu querer.

Vuelve pronto que no puedo
esta angustia resistir;
ven que no tengo miedo
de que me vas a mentir.

Aunque a veces de dolor
y celos me hagas llorar,
quisiera siempre escuchar
la mentira de tu amor.

Flor de Pasión. Canción. MV 6:106

(Letra de José Álvarez Núñez)

Fue mujercita a los pocos años
y la llamaban Flor de Pasión,
más las tristezas y desengaños
petrificaron su corazón.

Desde muy niña su fantasía,
audaz volaba tras del amor,
más ignoraba que encontraría
fugaz la dicha, lento el dolor.

Flor de Pasión, Flor de Pasión,
no recuerdas que ha latido
en tu pecho el corazón.

Fuente del mal tus labios son,
deja esa ingrata vida,
Flor de Pasión.

Las Gachís. Schotis. MV 6:107

(Letra de José Álvarez Núñez)

Soy madrileña, soy retrechera,
nací en el barrio de Chamberí,
soy la castiza chamberilera
más rechulona que hay en Madrí.

Hay que mirarme bien perfilada
con melenita a lo garçon,
la falda corta muy descotada
y en la sonrisa la seducción.

Allá en París ni en Nueva York,
hay «na» mejor más seductor, que las gachís.
Tango, foxtrot, rumba y danzón
y el charlestón con sensación los bailo yo.

Mas ¡ay! gachís para gozar
hay que bailar sin desmayar nuestro chotis.

Yo tengo fama de guapa moza
hombre que miro ya se chaló,
donde se ríe, donde se goza,
donde se baila, allí estoy yo.

Me gusta el canto y las comedias,
voy a los toros alguna vez,
más esa moda de andar sin medias
no es de buen gusto ni exquisitez.

Bella mujer. Criolla. MV 6:108

(Letra de Eduardo Agüero)

Mujer que llevas en tu belleza
el sello eterno de la ilusión,
mujer que guardas virtud, pureza,
como dos flores de perfección.

Dime si tienes un pensamiento
para el que sufre pena de amor,
dime si escuchas el tierno acento
que dan las notas del trovador.

Dime si puedo esperar el día
que tú me quieras, bella mujer.
Dímelo pronto, pronto alma mía,
para que acabe mi padecer.

Recuerdo triste. Canción criolla. MV 6:109

(Letra de Eduardo Agüero)

Sobre la tumba de mi tristeza,
un amor tierno vengo a llorar,
amor que ha sido, por su nobleza,
tan puro y bello como un altar.

Una corona de rojas flores
es el tributo de mi pasión,
flores sangrantes de mis amores
que yo le arranco a mi corazón.

¡Ah! Quién pudiera verla surgir,
bella y dichosa cual yo la vi
la noche aquella, cuando al morir,
sus negros ojos clavaba en mí.

Mariposa. MV 6:110

(Letra de Antonio García Nóvoa)

Mariposa de bellos colores
que vas por las flores buscando la miel,
sé prudente al volar caprichosa
que, a veces, la rosa suele tener hiel,

y en los giros de tu vuelo incierto
si a un cáliz abierto te vas a posar,
en la flor que a gozar te convida
bebiendo la vida,
la muerte podrás encontrar.

Mariposa, mariposa,
vuela, vuela sin cesar
que la vida es más hermosa
si confusa y misteriosa
nos la presenta el azar.

Yo también del amor, mariposa,
fui de rosa en rosa, fui de flor en flor.
Y aunque mieles mis labios gustaron
también encontraron penas y dolor.

Cuando en tierna azucena fragante,
golosa, anhelante, mis alas posé,
por ardiente pasión consumida,
bebiendo su vida,
la mía en sus hojas dejé.

Mariposa, mariposa,
vuela, vuela sin cesar
que la vida es más hermosa
si confusa y misteriosa
nos la presenta el azar.

Brisas Gauchas. Vals criollo. MV 6:111

(Letra de Antonio Fandiño)

Somos las Brisas Gauchas
que venimos de la Pampa,
trayendo lindas canciones
para nuestra madre España.

Os traemos la fragancia
de seibos y madre selvas,
y melodías de ensueño
de las tonadas camperas.

Anchas Brisas Gauchas,
de esta tierra os tenéis que acordar,
de sus hermosas mujeres
cuando os tengáis que marchar.

Cubana ideal. Son-rumba. MV 6:112

(Letra de Antonio Fandiño)

Mi mulata es muy ansiosa,
le gusta mucho paladear,
lo mismo la dulce piña
que el platanito ideal.

Cuando va por la manigua
siempre se pone a tararear
este movidito Son
que a los negros hace exclamar:

Mi mulata es tan ansiosa
cuando come platanitos
que ni las mondas les deja
a los pobres mulatitos.

Mi mulata es más flexible
que la caña del bambú,
cuando mueve la cintura...
¡ú! ¡ú! ¡ú!

Muévete mulata linda,
mueve con gracia y con emoción,
que llevas dentro del alma
el ritmo suave del Son.

Y al verte bailar los negros
con gran contento suelen cantar...
esta linda mulatita
es nuestra cubanita ideal.

Lo mejor de la manigua
es la cubana ideal.
Lo decimos los negritos,
nadie lo puede negar.

Mi mulata es más flexible
que la caña del bambú,
cuando mueve la cintura...
¡ú! ¡ú! ¡ú!

Aguas risueñas. Vals-Serenata. MV 6:113

(Letra de Ricardo Romero Valverde)

Una tarde serena la vi
cuando al Miño se vino a bañar,
y el ramaje me pudo cubrir
y ver su belleza escultural.

Despacito, sin ruidos, entró
y las aguas se vieron reír,
al contacto con el corazón
que en el fondo se fue a sumergir.

Yo, emocionado, la contemplaba
y no sabía lo que hacer,
si abandonar la enramada,
o toser, o toser, o toser.
Ah la la la...
si abandonar la enramada
y arrodillarme ante aquella mujer.

Cual sirena veloz se paró,
las distancias largo y al través
y enseguida la arena ganó
dando tumbos una y otra vez.

Coquetona y alegre jugó,
no pensó que la podían ver

y su cuerpo acariciaba el sol
y las aguas de nuevo otra vez.

Yo, emocionado, la contemplaba
y no sabía lo que hacer,
si abandonar la enramada,
o toser, o toser, o toser.
Ah la la la...
si abandonar la enramada
y arrodillarme ante aquella mujer.

Alaláa!

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

A la notable canzonetista de aires regionales Elvira Ferrero

1916

Allegretto

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a whole rest. The middle and bottom staves are piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The piano part begins with a forte (*ff*) dynamic. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some notes beamed together.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a whole rest and then containing the lyrics "Ai la, ai". The middle and bottom staves are piano accompaniment in grand staff. The key signature and time signature remain the same. The piano part continues with the same rhythmic pattern. A forte (*ff*) dynamic marking is present above the vocal line.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, containing the lyrics "la, ai la la ra la la, ai la la la ra la la llai la". The middle and bottom staves are piano accompaniment in grand staff. The key signature and time signature remain the same. The piano part continues with the same rhythmic pattern.

15 *p*

la la ra la la. Si que - res q'eu vai e

20

ve - ña, me - ni - ña, ó teu lu - gar... Si que - res q'eu vai e ve - ña, o teu

25 *f*

ca - ri - ño me_has dar. Ai la, ai la, ai la la ra la

30

la, ai la la la ra la la la llai la la la ra la la.

ff

35

40

Largo

p

Un - ha vez ca - ín no

44

rí - o, ou - tra vez ca - ín na ma - re,

46

ou - tra ca - ín nos teus bra - zos, non me pu - den le - van -

48

ta - re, non me pu - den le - van - ta - re, ai la le lo ai la

51

Tiempo de Jota

la la. Si que - res qu'o ca - rro can - te,

55

si que - res qu'o ca - rro can - te,

60

mó - lla - ll'o ei - xe no rí - o, e des-pois

65

de ben mo - lla - do, can - ta co - m'un a - su -

Musical score for measures 65-69. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The lyrics are: "de ben mo - lla - do, can - ta co - m'un a - su -". The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a steady bass line.

70

bí - o, can - ta co - m'un a - su - bí - o,

Musical score for measures 70-74. The vocal line continues with the lyrics: "bí - o, can - ta co - m'un a - su - bí - o,". The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

75

ai la le lo ai la la la.

Musical score for measures 75-79. The vocal line has the lyrics: "ai la le lo ai la la la.". The piano accompaniment features a more active right hand with some melodic lines.

80

mf

Musical score for measures 80-84. The vocal line is mostly silent, indicated by a double bar line and a repeat sign. The piano accompaniment continues with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

85

1. 2. *pp*

Xa fun a Ma - rín,

pp

90

xa pa - sei o mar, xa co - llín na - ran - xas do teu

95

f

na - ran - xal, do teu na - ran - xal, do teu na - ran - xal,

f

100

xa fun a Ma - rín ai la le lo la.

104 **Tiempo de Alborada**

Musical score for measures 104-107. The piece is in 2/4 time and has two flats in the key signature. The vocal line consists of rests. The piano accompaniment features a rhythmic melody in the right hand and chords in the left hand.

108

Musical score for measures 108-111. The vocal line consists of rests. The piano accompaniment continues with a rhythmic melody in the right hand and chords in the left hand. A *rit.* marking is present above the right hand in the final measure.

112

Largo

Musical score for measures 112-115. The vocal line has lyrics and a melodic line. The piano accompaniment features chords in the right hand and chords in the left hand. A triplet of eighth notes is marked with a **3** above it.

A ai, o ru - bi - la i_o bai - xa - la,

116

Musical score for measures 116-119. The vocal line has lyrics and a melodic line. The piano accompaniment features chords in the right hand and chords in the left hand. A triplet of eighth notes is marked with a **3** above it.

a ai, a cos - ti - ña de Ca - ne - do. A ai, o ru -

120

bi - la i_o bai - xa - la, a ai, a cos - ti - ña pon-me

124

Adagio
a piacere

Andante

me - do. O can - tar do a - vi - ei - ro é un can - tar moi bai -

128

Adagio

xi - ño, can - tan - no en Ri - ba - da - via e re -

131

so - a no Car - ba - lli - ño, e re - so - a no Car - ba -

134

lli - ño, ai la le lo, ai la la la.

137 **Tiempo de Jota**

f

142

1. 2. *pp*

Xa fun

pp

147

a Ma - rín, xa pa - sei o mar, xa co - llín na - ran -

152

ff

xas do teu na - ran - xal, do teu na - ran - xal, do teu

157

na - ran - xal, xa fun a Ma - rín ai la le lo la.

162

Allegretto

Ai la, ai la, ai la la ra la la, ai la

167

la la ra la la la llai la la la ra la la.

Alaláa!

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto

Voz

Flauta

Clarinete en Sib

Piano

Violín I

Violín II

ff

ff

ff

ff

ff

5 *ff*

Voz

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Ai la, ai

10

Voz

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

la, ai la la ra la la, ai la la la ra la la la lai la

15

Voz

la la ra la la. *p* Si que - res q'eu vai e

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

20

Voz

ve - ña, me - ni - ña, ó teu lu - gar... *p* Si que - res q'eu vai e ve - ña, o teu

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

25

f

Voz

ca - ri - ño me has dar. Ai la, ai la, ai la la ra la

Fl.

f

Cl.

f

Pno.

f

Vln. I

f

Vln. II

f

30

Voz

la, ai la la la ra la la la llai la la la ra la la.

Fl.

ff

Cl.

ff

Pno.

ff

Vln. I

ff

Vln. II

35

Voz

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

ff

40

Largo *p*

Voz

Un - ha vez ca - ín no

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

4ª cuerda

p

p

44

Voz

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

rí - o, ou - tra vez ca - ín na ma - re,

8va
p 3

p

3

3

46

Voz

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

ou - tra ca - ín nos teus bra - zos, non me pu - den le - van -

3

3

2

48

Voz
ta - re, non me pu - den le - van - ta - re, ai la le lo ai la

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

51

Tiempo de Jota

Voz
la la. Si que - res qu'o ca - rro can - te,

Fl. (8^{va})

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

55

Voz

si que - res qu'o ca - rro can - te,

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

60

Voz

mó - lla - ll'o ei - xe no rí - o, e des - pois

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

65

Voz

de ben mo - lla - do, can - ta co - m'un a - su -

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

70

Voz

bí - o, can - ta co - m'un a - su - bí - o,

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

75

Voz
ai la le lo ai la la la.

Fl.
Cl.
Pno.
Vln. I
Vln. II

80

Voz

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Pno. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

85

1. 2. *pp*

Voz

Xa fun a Ma - rín,
loco

Fl.

pp

Cl.

pp

Pno.

pp

Vln. I

pp

Vln. II

pp

90

Voz

xa pa - sei o mar, xa co - llín na - ran - xas do teu

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

95 *f*

Voz
na - ran - xal, do teu na - ran - xal, do teu na - ran - xal,

Fl. *f*

Cl. *f*

Pno. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

100

Voz
xa fun a Ma - rín ai la le lo la.

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Tiempo de Alborada

104

Voz

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

108

Voz

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

112 **Largo**

Voz
A ai, o ru - bi - la i_o bai - xa - la,

Fl.
8^{va}

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

116

Voz
a ai, a cos - ti - ña de Ca - ne - do. A ai, o ru -

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

120

Voz
bi - la i_o bai - xa - la, a ai, a cos - ti - ña pon - me

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Adagio

a piacere

Andante

124

Voz
me - do. O can - tar do a - vi - ei - ro é un can - tar moi bai -

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

128 **Adagio**

Voz
xi - ño, can - tan - no en Ri - ba - da - via e re -

Fl.
(8^{va})

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

131

Voz
so - a no Car - ba - lli - ño, e re - so - a no Car - ba -

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

134

Voz

lli - ño, ai la le lo, ai la la la.

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

137 **Tiempo de Jota**

Voz

(8^{va})

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

f

f

f

142

1. 2. *pp*

Voz

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Xa fun

pp

pp

pp

147

Voz

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

a Ma - rín, xa pa - sei o mar, xa co - llín na - ran -

pp

152 *ff*

Voz
xas do teu na - ran - xal, do teu na - ran - xal, do teu

Fl. *ff*

Cl. *ff*

Pno. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

157

Voz
na - ran - xal, xa fun a Ma - rín ai la le lo la.

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

162 **Allegretto**

Voz

Ai la, ai la, ai la la ra la la, ai la

Fl. (8^{va})

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

167

Voz

la la ra la la la llai la la la ra la la.

Fl.

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Airiños da terra

Para la mejor de las canzonetista de aires regionales Elvira Ferrero
4 de abril de 1917

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Foliada de Pousadela
Tiempo de Jota

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a vocal line that is mostly silent (indicated by a long dash) and a piano accompaniment starting with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the piano accompaniment, with a vocal line starting at measure 6. The third system begins at measure 12, where the vocal line enters with the lyrics "Ve - xo Vi - go," and the piano accompaniment continues with a piano (*p*) dynamic. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4.

18

ve - xo Vi - go, ta - mén ve - xo Re - don - de - la,

24

ve - xo a pon - te de San Pa - io, ca - mi - ño da

30

mi - ña te - rra, ca - mi - ño da mi - ña te - rra,

36

f
ai la le lo, ai la la la.
f *mf*

42

42

48 **Largo** *pp*

An - que che son das Ma - ri - ñas,

p *pp*

48

52

das Ma - ri - ñas de Be - tan - zos, an - que che son das Ma -

52

55 **Un poco más** **Tempo primo**

ri - ñas, non che ven - do ga - ra - ban - zos,

55

Un poco más

59

non che ven-do ga - ra - ban - zos, ai la le lo, ai la

62

Moderato

la la.

67

71

p Despacio

Pa - na - dei - ri - ñas de Ce - a, rin

74

rin vi ri vi ri vin va ra va ra va, a - pren - de - de_a tra - ba -

77

lla - re, que non vos ha du - rar sem-pre, rin

81

rin vi ri vi ri vin va ra va ra va, o vo - so pe - ne - rei -

84

ra - re. O rí - o can - do

Jota *p*

f *p*

89

Musical score for measures 89-94. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "vai che - o, o rí - o can - do vai che - o,". The piano accompaniment features a steady bass line with chords in the right hand.

95

Musical score for measures 95-100. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats. The lyrics are: "le - va car - ba - llos e fo - llas, ta - mén de - bí - a". The piano accompaniment continues with a steady bass line and chords.

101

Musical score for measures 101-106. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats. The lyrics are: "le - va - re as len - goas mar - mu - ra - do - ras,". The piano accompaniment continues with a steady bass line and chords.

107

Musical score for measures 107-112. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats. The lyrics are: "as len - goas mar - mu - ra - do - ras, ai la le lo, ai". The piano accompaniment continues with a steady bass line and chords.

113

la la la.

tr tr tr tr

f

119

tr tr tr

Largo

124

p *cresc.* *ten.*

Car - ba - llei - ra de San Xus - to, car - ba - llei - ra d'en - ra -
 per - dín a mi - ña na - va - lla, per - dín a mi - ña na -

p *cresc.* *ten.*

126

A tempo *pp*

ma - da, na - que - la car - ba - llei -
 va - lla, Car - ba - llei - ra de San

pp

129

ri - ña, ai la la la,
Xus - to, ai la la la.

Moderato

132

f

136

Alalá de Pontevedra

Largo

Allegretto

140

A ru - la q'en - vi - u - do - u, non vol - ve - rá ser ca -

143

Largo

sa-da, nin pou-sar na ra-ma ver-de,

147

Allegretto

Largo

nin be-ber na fon-te cra-ra, trai

150

Andante

Largo

la le lo trai la, trai la le la, trai la le lo trai la,

154

Andante

Largo

trai la le la.

158

Jota

p

Si que - res q'eu va - i'e ve - ña,

164

ai ra - pa - za po - lo lu - ga - re, ai si que - res

170

q'eu va - i'e ve - ña, ai ra - pa - za po - lo lu - ga - re,

176

ai has de pren - der la ca - de - la ai que non fai

182

si non la - dra - re, ai que non fai si non la -

Musical score for measures 182-186. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The lyrics are: "si non la - dra - re, ai que non fai si non la -". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

187

dra - re, ai la le lo, ai la la la.

mf

Musical score for measures 187-191. The vocal line continues with the lyrics: "dra - re, ai la le lo, ai la la la." The piano accompaniment includes a *mf* dynamic marking. The score ends with a double bar line.

192

tr *tr* *tr* *tr* *tr*

ff

Musical score for measures 192-196. The vocal line is mostly silent, with a few notes. The piano accompaniment features a *ff* dynamic marking and trills (*tr*) in the right hand. The score ends with a double bar line.

197

tr *tr*

Musical score for measures 197-201. The vocal line includes trills (*tr*) and a melodic phrase. The piano accompaniment features a *ff* dynamic marking and trills (*tr*) in the right hand. The score ends with a double bar line.

Quero morrer!...

Letra: Enrique Zas

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

La Habana, 1927

Lento

f

accel.

The piano introduction is in 3/4 time, marked *Lento*. It begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a series of chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass line. The piece concludes with an *accel.* (accelerando) marking.

3

f *p*

Que-ro mo-rrer, qu'a vi-da é un tor-

rit. *dim.* *f* *p*

The first line of the song starts at measure 3. The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic and transitions to piano (*p*). The piano accompaniment includes a *rit.* (ritardando) and *dim.* (diminuendo) marking. Dynamics for the piano part range from *f* to *p*.

7

men - to. *f* *p*

Que-ro dor-mir o so-no de-rra-

f *p*

The second line of the song starts at measure 7. The vocal line continues with a forte (*f*) dynamic and transitions to piano (*p*). The piano accompaniment maintains dynamics of *f* and *p*.

10

dei - ro na som - bra do ar - ci - pres - te me - do -

13

ñen - to, nun cu - rrun - cho do que - do ci - men - te - rio.

16

Que - ro mo - rrer, pra non sen - tir a vi - da.

19 *f* *p* *cresc.*

Que - ro mo - rrer, dor - mir e - ter - no so - no,

22 *f*

bai - xo_a bran - ca pe - dri - ña que po - ñen a os mor - tos, e ter por ve -

25 *p dim.*

ci - ños da mor - te sin - xe - los pa - xa - ros e chei - ro - sas

28 *p*

fro - les. Un dí - a, ai! que do - ce lem -

31 *cresc.* *f*

bran - za, des - per - tei a - rrou - ta - da de a - mo - res, e o que -

34 *dim.*

rer foi pra min sem - pre vi - va i - ma - xe tris - tei - ra de to - dos os

37 *p*

do - res. E por i - so a - que - les que

40 *cresc.* *f* *rall.* *gliss.*

a - man es - mo - re - cen cal fo - llas de ro - sas, e no

43 *cresc.* *ff*

mun - do n'al-con-tran so - se - go, e son co-ma e - las.

46 *p*

Na vi - da xu - gue - te do ven - to, na

49

mor - te al - mi - ñas di - to - sas.

52

55

Allegretto Moderato

58

p

Vi - da

rall.

dim.

p

60

que co - me a tris - tu - ra non é vi - da pra vi -

63

rall.

vir; ven a - xi - ña, ne - gra

rall.

66

rall.

mor - te, que es - tou can - so de so - frir.

rall.

69

cresc.

A - diós pra - ia a - diós al - de - a, vou - me hor -

cresc.

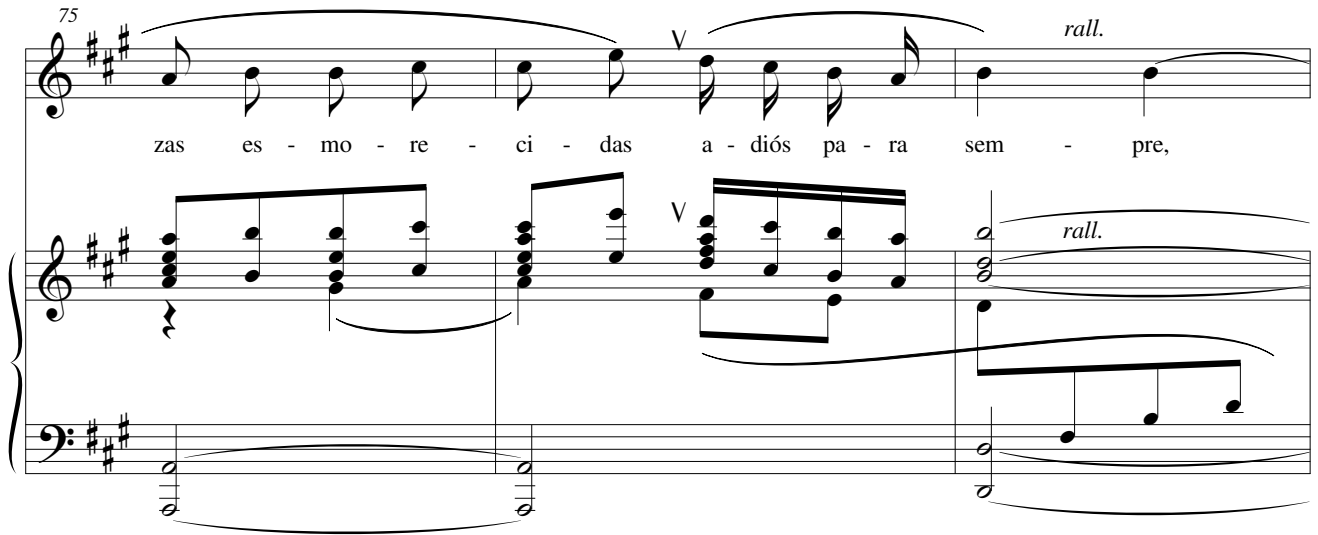
72

rall.

fi - ña de i - lu - siós. Es - pran -

rall.

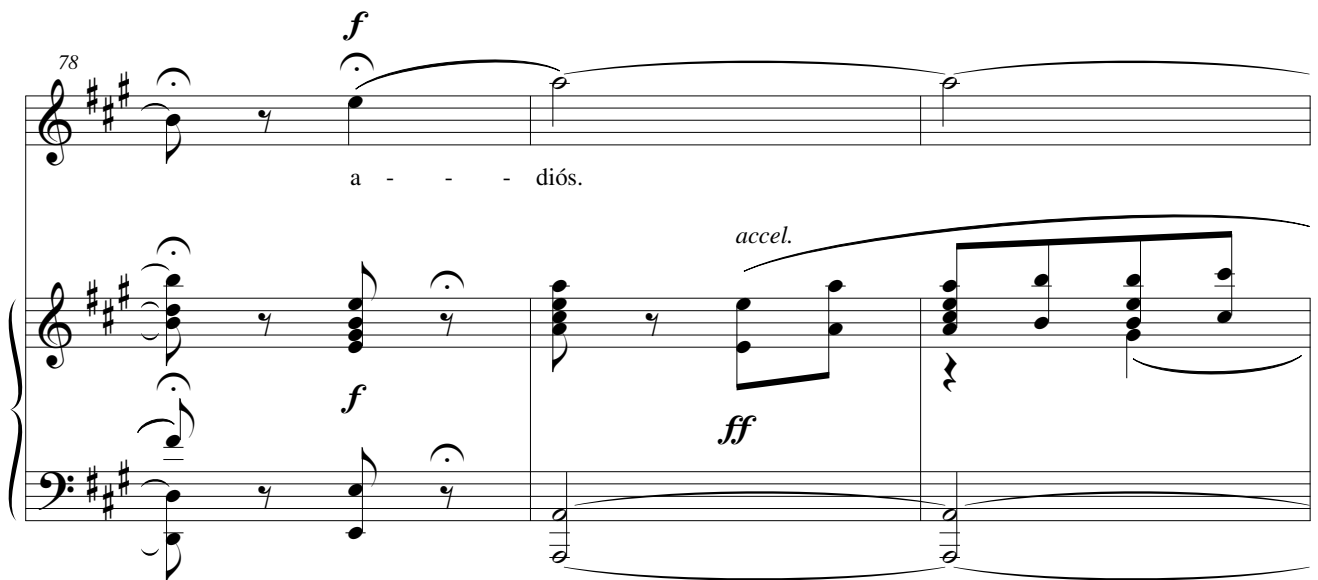
75



zas es - mo - re - ci - das a - diós pa - ra sem - pre,

v *rall.*

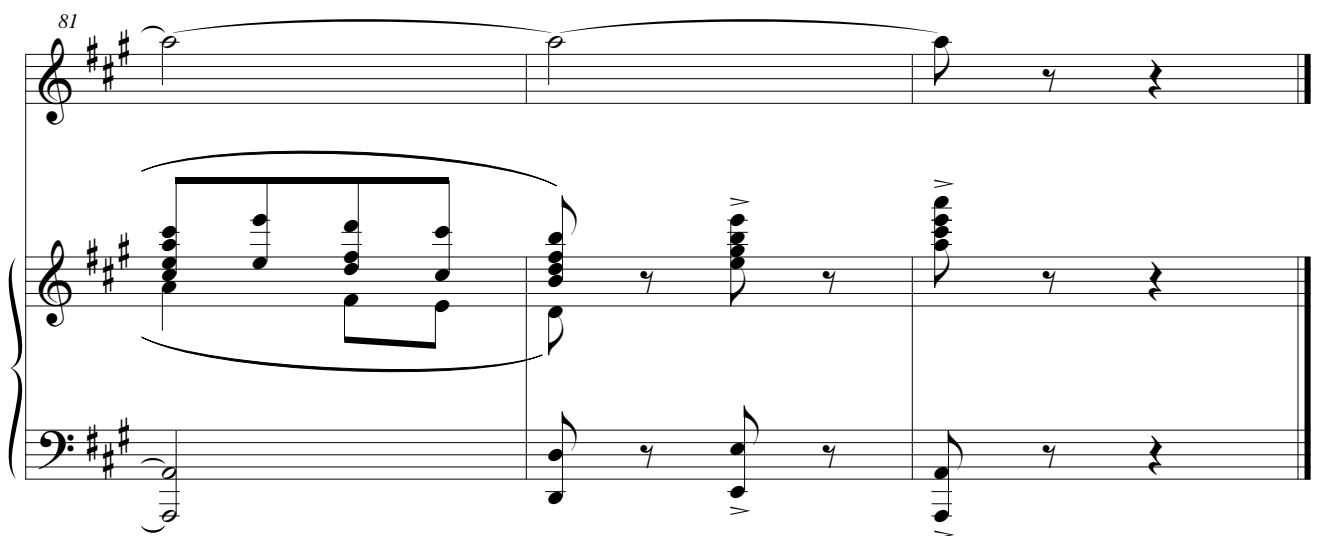
78



a - - - diós.

f *ff* *accel.*

81



v

Que tarde tan meiga!

Letra: Carmiña Prieto Rouco

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

La Habana, 1930

Moderato

f

rit.

Detailed description: This block contains the piano introduction of the piece. It is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Moderato'. The music starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

4

a tempo

p

Cab' un rí - o que pa - sa - a - mo - ro - so lam - ben - do nas her - bas,

p

Detailed description: This block shows the first line of the song. The vocal line begins at measure 4 and is marked 'a tempo' and 'p' (piano). The lyrics are 'Cab' un rí - o que pa - sa - a - mo - ro - so lam - ben - do nas her - bas,'. The piano accompaniment continues from the previous block, maintaining the 'p' dynamic. The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands.

8

qu'a fres - cu - ra da iau - ga pra ri - ba bro - tou - nas a'ú - re - la.

Detailed description: This block shows the second line of the song. The vocal line begins at measure 8 and continues the melody. The lyrics are 'qu'a fres - cu - ra da iau - ga pra ri - ba bro - tou - nas a'ú - re - la.' The piano accompaniment continues with the same accompaniment style as in the previous block.

12 *cresc.*

Tris-t'e far - ta de cui - tas a - mar - gas, de ca - bi - lar che - a,

16

sin to - par un re - me - do, un tan so - io pra's mi - ñas tris - te - zas,

20 *p*

que m'a - fri - xen a ial - ma de - co - te su - mín - do - m'en pe - nas,

24 *dim.* *rit.*

que me ro - en cal cans fe - ros, doen - tes, sin ter tan si - que - ra

dim. *rit.*

28 *cresc.*

nin pie - da - de de min. E_a - fri - xi - da cal sem - pr'e tris - tei - ra,

cresc.

32 *p* *rit.*

nun - ha som - bra que ha - bí - a sen - tei - me do rí - o n'au - re - la.

p *rit.*

Allegretto

36 *p*

A so - ñar con - vi - dá - ba - me, a tar - de, qué goa - pa!, qué

39

mei - ga! Un - ha nu - be tan so - io n'ha - bí - a tal tar - de ra -

42 *cresc.*

que - la, cal un fo - co de luz ex - pren - den - te o sol a - sin

45 *cresc.*

e - ra, e bri-lan - do no es-pa - zo se - re - o mi-ra - ba pra

tr tr

cresc.

48 *f*

te - rra. To - d'as a - ves no me - dio dos al - bres chi - a - ban con -

f

51 *dim.* *rit.*

ten - tas, e sau - da - ban for - man - do con - cer - to á tar - de, moi

rit.

dim.

54 *p* *pp* **Menos**

le - das. Vol-vo - re - tas li - xei - ras vo - a - ban pou - sar nas sil - vei - ras,

58

nas fro - li - ñas da vei - ra do rí - o no bi - co da xes - ta.

62 *cresc.*

Des-de_o fon - do do val trou-x'ó ven - to a voz fei - ti - cei - ra

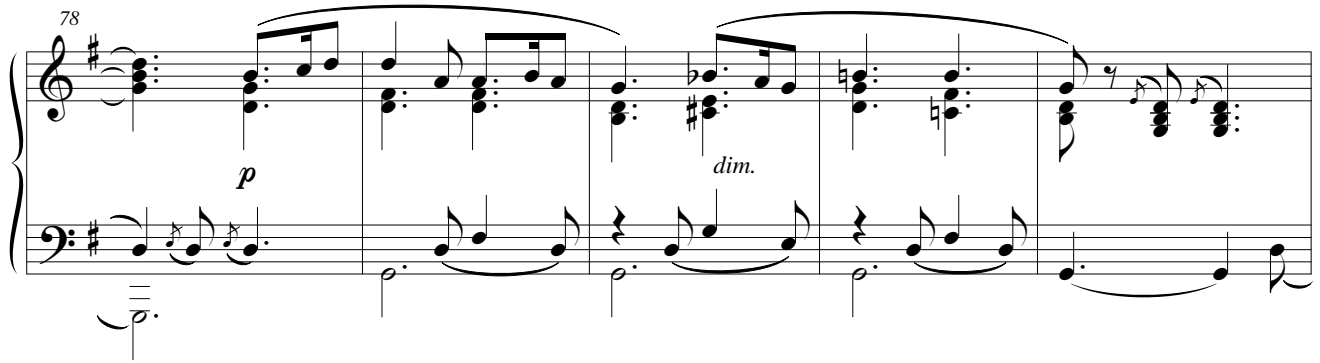
66 *p* *rit.*

dun-ha mo - za que le - da can - ta - ba os ai - res d'a te - rra.

70 **Lento**

74 *dim.*

78

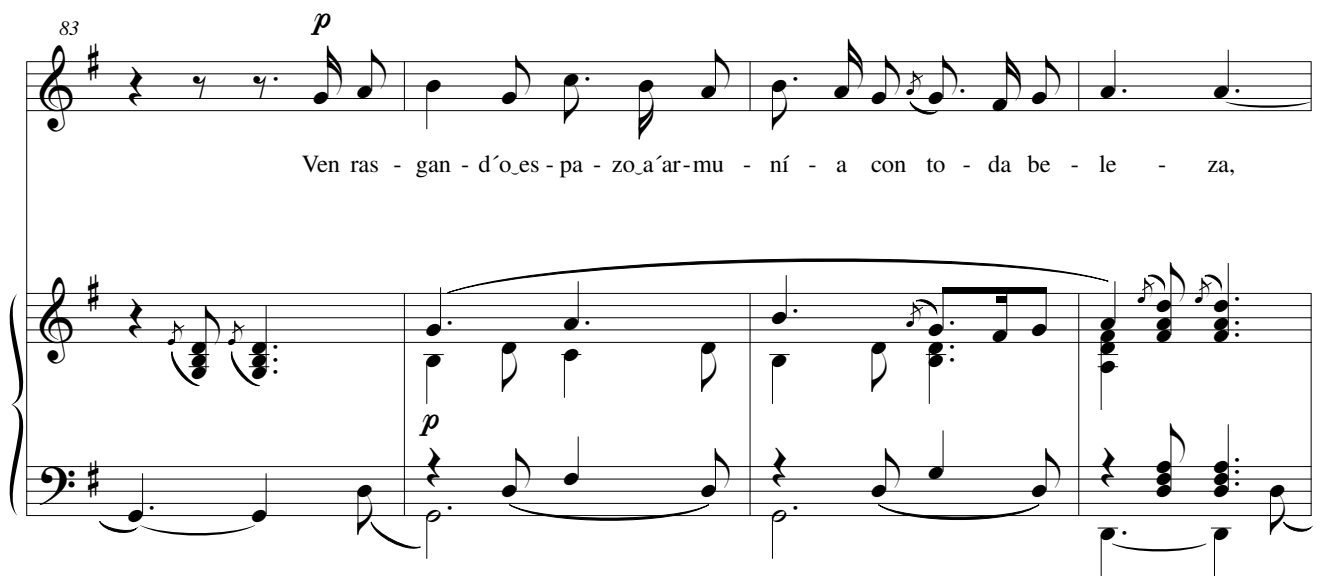


p *dim.*

83

p

Ven ras - gan - d'os - pa - zo, a'ar - mu - ní - a con to - da be - le - za,



p

87

un cam - pá que cer - ca to - ca - ba con le - di - cia mei - - -



p

91 *cresc.*

ga, a_o-ra - ción, a_o-ra - ción ao si - len - cio na pró - xi - m'al - de - a.

95 *f*

Con-vi - da - ba_o to - car ma-len - có-ni-co da cam - paí-ñ'a - que - - -

99 *f*

la. E na men - tras qu'o_e co re-pe - tí - a o que_ou - ví - a cer - ca,

103 *dim.*

a cam - pa - na con ló - bre-go to - que cha - má - ba-me ar - tei - ra

dim.

107 *p*

a que o - ra - se, i as can - ti-gas do - ces da mo - za ga - le - ga

p

111 *rit. dim.*

re-so - a - ban nos ven - tos da ial - ma, fu - xi - r'a tris - te - - -

rit.

dim.

115 **Menos**
p *pp*

za. Le - sa tar - de de tan - tas le - di - cias, tan goa - pa, tan

119 *rall.* *cresc.*

mei - ga, a - le - grí - a vol - veu - me pro - es - pri - to

123 *f*

e pra ial - ma en - fer - ma.

Que tarde tan meiga!

La Habana, 1930

Letra: Carmiña Prieto Rouco
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Moderato

The instrumental introduction is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a melody in the violin and piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes dynamic markings of *f* (forte) and *rit.* (ritardando). The violin part starts with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

a tempo

4 *p*
Cab' un rí - o que pa - sa - a - mo - ro - so lam - ben - do nas her - bas,

The vocal entry is in 2/4 time with a key signature of one sharp. It begins with a four-measure rest, followed by the vocal line starting on a quarter note. The lyrics are 'Cab' un rí - o que pa - sa - a - mo - ro - so lam - ben - do nas her - bas,'. The piano accompaniment is marked *p* (piano) and features chords and moving lines in both hands. The tempo is marked 'a tempo'.

8

qu'a fres - cu - ra da iau - ga pra ri - ba bro - tou - nas a'u - re - la.

12 *cresc.*

Tris-t'e far - ta de cui - tas a - mar - gas, de ca - bi - lar che - a,

16

sin to - par un re-me-do, un tan so - io pra's mi - ñas tris - te - zas,

20

p

que m'a - fri - xen a ial - ma de - co - te su - mín - do - m'en pe - nas,

24

dim. *rit.*

que me ro - en cal cans fe - ros, doen - tes, sin ter tan si - que - ra

dim. *rit.* 8^{va}

Detailed description: This system contains measures 24 through 27. The vocal line starts with a half rest followed by a quarter note, then continues with eighth notes and quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with quarter notes and half notes. The soprano line (8^{va}) has a melodic line with eighth notes and quarter notes. Dynamics 'dim.' and 'rit.' are indicated throughout.

28

cresc.

nin pie - da - de de min. E_a - fri - xi - da cal sem - pré tris - tei - ra,

(8^{va})

cresc. *cresc.*

Detailed description: This system contains measures 28 through 31. The vocal line begins with a half rest, followed by quarter notes and eighth notes. The piano accompaniment has a bass line with quarter notes and a right hand with chords and eighth notes. The soprano line (8^{va}) has a melodic line with quarter notes and eighth notes. Dynamics 'cresc.' are indicated in the vocal, piano, and soprano parts.

32 *p* *rit.*

nun-ha som - bra que ha - bí - a sen - tei - me do rí - o n'au - re - la.

Allegretto

36 *p* *tr* *tr*

A so - ñar con - vi - dá - ba-me a tar - de, qué goa - pa!, qué

39

mei - ga! Un - ha nu - be tan so - io n'ha - bí - a tal tar - de ra -

tr *tr*

tr *tr*

42

que - la, cal un fo - co de luz ex-pren - den - te o sol a - sin

cresc. *tr* *tr*

cresc. *tr* *tr*

cresc.

45 *cresc.*

e - ra, e bri-lan - do no_es-pa - zo se - re - o mi-ra - ba pra

cresc.

tr

cresc.

tr

tr

cresc.

48 *f*

te - rra. To - d'as a - ves no me - dio dos al - bres chi - a - ban con-

f

f

f

51

dim. *rit.*

ten - tas, e sau - da - ban for - man - do con - cer - to á tar - de, moi

dim. *rit.*

dim. *rit.*

54

p *pp* **Menos**

le - das. Vol - vo - re - tas li - xei - ras vo - a - ban pou - sar nas sil - vei - ras,

p *pp*

p *pp*

58

nas fro - li - ñas da vei - ra do rí - o no bi - co da xes - ta.

62

cresc.

Des-de_o fon - do do val trou-x'ó ven - to a voz fei-ti - cei - ra

cresc.

cresc.

66 *p* *rit.*

dun-ha mo-za que le-da can-ta-ba os ai-res d'a te-rra.

p *rit.*

p *rit.*

70 **Lento**

f

f

74

dim.

dim.

78

p

dim.

p

dim.

83 *p*

Ven ras - gan - d'os - pa - zo, a'ar - mu - ní - a con to - da be - le - za,

87

un cam - pá que cer - ca to - ca - ba con le - di - cia mei - - -

91 *cresc.*

ga, a_o-ra - ción, a_o-ra - ción ao si - len - cio na pró - xi - m'al - de - a.

95 *f*

Con - vi - da - ba_o to - car ma - len - có - ni - co da cam - pañ'ñ'a - que - - -

99 *f*

la. E na men - tras qu' o e - co re - pe - tí - a o que ou - ví - a cer - ca,

103 *dim.*

a cam - pa - na con ló - bre - go to - que cha - má - ba - me ar - tei - ra

107 *p*

a que o - ra - se, i_as can - ti-gas do - ces da mo - za ga - le - ga

p

p

111 *rit. dim.*

re - so - a - ban nos ven - tos da ial - ma, fu - xi - r'á tris -

rit. dim.

rit. dim.

rit. dim.

114

Menos *p*

pp

te - - - - - za. Le - sa

117

tar - de de tan - tas le - di - cias, tan goa - pa, tan mei - ga,

120

rall. *cresc.*

a - le - grí - a vol - veu - me pro - es - pri - to

rall. *cresc.*

rall. *cresc.*

123

f

e pra ial - ma en - fer - ma.

f

f

Desengano

Letra: Manuel Curros Enríquez

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Laureada co "Premio Montes" no Concurso do Día de Galicia, celebrado en Pontevedra en 1934
Ourense, 1934

Lento

The musical score is written for voice and piano. It begins with a piano introduction in 2/4 time, marked 'Lento' and 'f'. The piano part features a series of chords and moving lines in both hands. The voice part enters with the lyrics 'Pri - mei - ro de - sen - ga - no do'. The tempo changes to 'a tempo' and the dynamics to 'p'. The score continues with the lyrics 'no - so_a - mor pri - mei - ro, que tras con - ti - go_o frí - o dun - ha ma - ñá sin'. The piano accompaniment consists of a steady rhythmic pattern of chords and single notes.

f

rit.

dim.

5

p

Pri - mei - ro de - sen - ga - no do

a tempo

p

10

no - so_a - mor pri - mei - ro, que tras con - ti - go_o frí - o dun - ha ma - ñá sin

15

sol, ti roes - nos co - m'os ver - mes a fror do la - ran - xei - ro, i_o

20 *cresc.* *p*

co - ra - zón nos tro - cas en se - co pe - ri - fol! Por on - de pa - sas

25

dei - xas a ba - ba co - rrom - pi - da da les - me ve - ne - no - sa, a -

30 *f*

mar - ga co - mo a fel, con - vir - tes nun in - fer - no a más fer - mo - sa

35 *p*

vi - da, de - trás de ti non que - da si - non fas - tí - o cruel.

40 *f*

Un poco más movido

Eu, que a - sí Dios me

45

sal - ve, si en - ten - do, o que me di - xo! D' al - gun - ha mal - que -

49

ren - cia, ca - lu - nia de - be ser, por - qué u - xar xu -

53

ra - ra, ó pé dun cru - ci - fi - xo, que a na - die más qu'el

57 *dim.* *rit.* *rall.*

qui - xen ni pen - so más que - rer. fi - xo

61 *rit. e dim.* *gliss. p*

que a na - die más que el qui - xen ni pen - so más que - rer. Pri -

Tempo primo

65

mei - ro de - sen - ga - no do no - so_a - mor pri - mei - ro que tras con - ti - go_o

70 *f*

frí - o dun - ha ma - ñá sin sol, con - vir - tes nun in - fer - no a

75 *p*

máis fer - mo - sa vi - da, de - trás de tí non que - da si - non fas - tí - o

80 *a tempo* *f*

cruel. Se

rit. *a tempo*

85

pro - bas m'el pe - di - ra, e dar - llas eu pu - de - se, se_ar - qui - ña das vir -

90

dim. *p* *poco accel.* *cresc.*

tu - des poi - de - ra lle_a - mos - trar, ve - rí - a que gar - da - ba, an -

dim. *p* *cresc.*

95

rall. *dim. e rit.*

qu'el non lle_in - te - re - se, a - que - la vir - tu - ci - ña qu'é meu de - ber gar -

rall. *dim. e rit.*

100

dar.

a tempo

f

104

108

p *poco accel.* *cresc.*

Ve - rí - a que gar - da - ba, an - qu'el non lle in - te -

poco accel.

p *cresc.*

112

rit. *rall.* *p*

re - se, a - que - la vir - tu - ci - ña qu' é

rit. *rall.* 8va-

116

dim. e rit. *ten.* *a tempo*

meu de - ber gar - dar.

rit. *p dim.* *ten.* *f*

120

rit. *dim.* *f*

rit. *dim.* *f*

Cantan os galos

Letra: Eduardo Blanco Amor
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1937

Lento

The musical score is written in G major and 2/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a forte (f) dynamic and ends with a piano (p) dynamic. The vocal line starts at measure 4 and includes lyrics in Galician. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *ad lib.*, and *rit.* (ritardando). The piano accompaniment features chords and melodic lines that support the vocal melody.

4

f *p*

7 *f ad lib.* *p*

Can - tan os ga - los pra o dí - a, meu a - mor! que a - sí

12 *rit.* *f ad lib.* *rit.*

tés - me mal - fe - ri - da. Can - tan os ga - los pra ial - ba meu a -

17 *p* *rit.* 3

mor! de ti_e de min so - pa - ra - da,

22 *f*

meu a - mor!

26 *rall.*

Ah!

30 *f*

Can - tan os ga - los pra ial - ba meu a - mor!

f *p*

34 *p* *dim. y rall.* 3

de ti_e de min so - pa - ra - - da.

p *dim. y rall.*

Allegretto

38 *mf*

mf

43 *rit.*

rit.

47 *mf*

Ben pou - co de min se cu - ra, a - mor de tal con-di - ción que

a tempo

p stacc.

52

pra rou - bar - me a trai - ción dor - mi - di - ña me pre - cu - ra. Mal

tr *tr*

56

sa - be a - mor por - que a - ler - ta o meu co - ra - zón me te - ña, que es - pe - ran - do es - tou que

stacc.

61 rit.

ve - ña pa - ra dár - me - lle des - per - ta, que es - pe - ran - do es - tou que

65 rall. cresc.

ve - ña pa - ra dár - me - lle des - per - ta.

Andante

69 **f**

Quen te - me de - mo - ra? A noi - te no seu brial en - loi - ta - do?

74 *p*

O - ga - llá que o bran - co en - ga - do da lú - a non os en - loi - te.

79 *f*

Meu a-mor! to - dos os ga - los da al -

84

ba - da pe - tei - ran - me o co - ra - zón.

89 *p* *rit. y dim.*

Ai a - man - te! To - d'a noi - ti - ña a_a - gar -

93 *Menos*

dar - - - te.

97 *p* *pp*

No vao das fies - tras va - lei - ras

101

pin - ta súas bul - ras o dí - a.

105

ff

Meu a - mor que a - sí me

cresc.

ff

109

tés mal - fe - ri - da!

Nena das soledades

Letra: Manuel Murguía

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1951?

Andantino

p *cresc.* *dim.*

5 *mf*

Ne - na d'as so - le - da - des de qué te do - ies?
 Eu ti - ña n'o meu pei - to fei - ti - ño_un ni - ño,
 Nun - ca cho - res, pren - di - ña, po - lo que cho - ro,

8

Son os teus tris - tes ma - les, ma - les de_a - mo - res.
 pu - xen n'el meus que - re - res, ai! e fu - xi - ron.
 nun - ca_o ben que ti te - ñas che rou - be ou - tro.

sfz

11 *mf* *cresc.*

Dios n'ó per - mi - ta,
 Quen m'os trou - xe - ra!
 Ai! que_e - ses ma - les,

Dios n'ó per -
 Quen m'os trou -
 Ai! que_e - ses

14 *p*

mi - ta
 xe - ra!
 ma - les,

que_os a - mo - res son ro - sas, ro - sas e_es -
 que des qu'e - les me fal - tan te - ño tris -
 nos bos co - ra - zóns du - ran e - ter - ni -

17

pi - ñas.
 te - za.
 da - des.

1. 2. 3.

f

Carballiño

Letra: José Fariña Jamardo
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, agosto de 1952

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is for the piano accompaniment, marked *Andantino* and *mf*. The second system (measures 5-8) includes the vocal line and piano accompaniment, with lyrics "Na mon - ta - ña_e no Ri - bei - ³ ro o Car -". The third system (measures 9-12) also includes the vocal line and piano accompaniment, with lyrics "ba - lli - - - ño foi na - - ³ - do,". The score features a 2/4 time signature, a key signature of three flats, and various musical notations including dynamics (*mf*, *p*), articulation (*rall.*), and phrasing slurs.

13

pa - ra - í - so fei - ti - cei - - ³ - ro e sa -

17

ú - de do e - mi - gra - ³ - do.

sfz

Tranquilo

21 *mf* *cresc.*

Po - bo gran-de e mi - ra - grei - ro, d'au - gas que cu - ran os

mf *cresc.*

24 *rit.*

ma - - les, fres - cas bri - sas do A-ren - tei - ro, car-ba -

27 *cediendo* *dim. y rall.*

llei - ras e pi - na - - 3 - res.

Más movido

30 *mf*

Vra - ne - ar ei - qui é do - zu - ra, do cor-po gro - ria e con -

33

ten - to, bo cri - ma, moi - ta far - tu - ra,

36

1. | 2. *rit.*

con - ti - no di - ver - ti - men - ³ to. con - ti - no di - ver - ti -

39

dim. **Pastoril**

men - to.

43 *mf*

Si que - res pa - sa - lo ben, vén con
qu' é a te - rra do bon pan, bo - - - a

47

nos ó Car - ba - lli - - - ño, Non
car - ne_e mi - llor vi - - - ño. te -

50

ñas pe - nas, ra - pa - - - za, e pon

53

os pés ó ca - mi - ño, que pa -

56

ra pa - sa - lo ben has ben de

59

rall. y cresc.

vir ó Car - ba - lli - - ño.

rall. y cresc.

8va-1

Eu xa non durmo sen verte

Ourense, 1959

Letra: Alfonso Gayoso Frías
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andante

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of three systems of music. The first system is an instrumental introduction for piano, marked 'Andante' and 'f' (forte). It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system begins with a vocal line marked 'mf' (mezzo-forte) and the lyrics 'Can - do vol - to coa noi - te dos meus mes - te - res,'. The piano accompaniment is marked 'p' (piano). The third system continues the vocal line with the lyrics 'de - nan - tes de ir pra ca - sa te - ño que' and the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, p), articulation (rit., dim.), and phrasing slurs.

f

rit.

dim.

5 *mf*

Can - do vol - to coa noi - te dos meus mes - te - res,

p

8 *p*

de - nan - tes de ir pra ca - sa te - ño que

p

11

ver - te; pois de_ei - sí non fa -

14

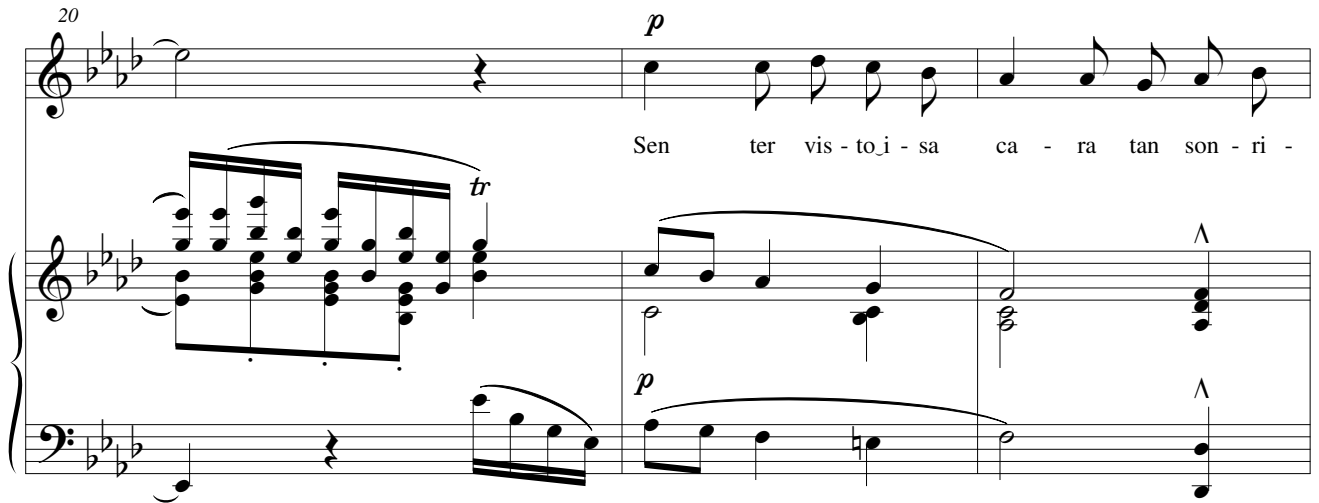
ce - lo non dor - mi - rí - a,

17

cresc.

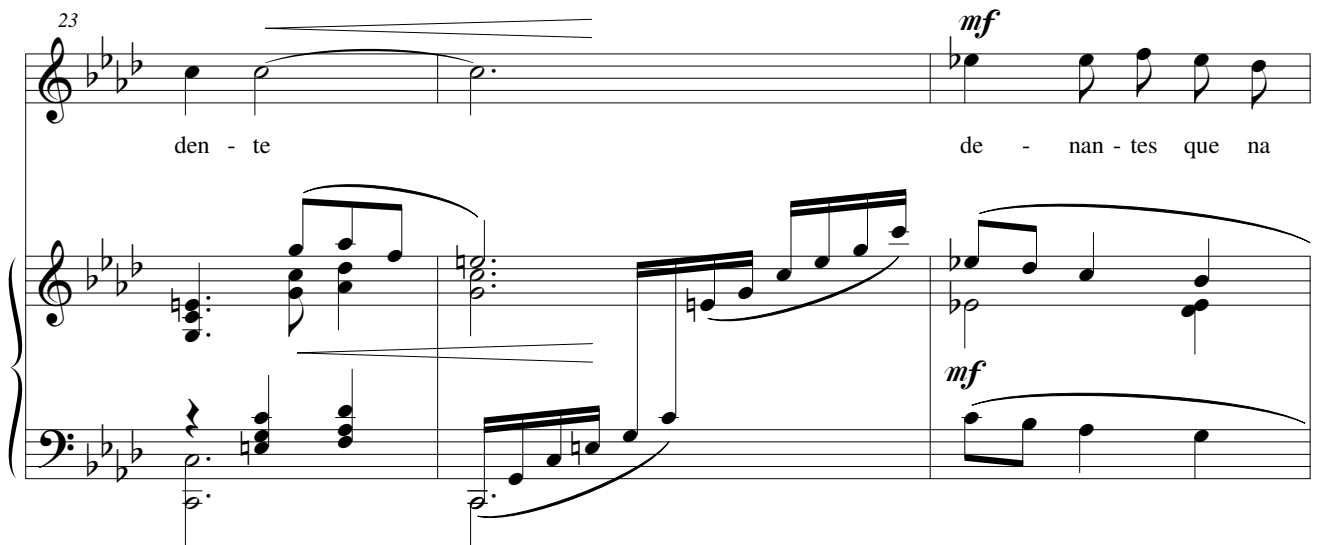
sen ter vis - to_e - ses o - llos que me_a - lou - mi - ñan.

20 *p*



Sen ter vis - to_i - sa ca - ra tan son - ri -

23 *mf*



den - te de - nan - tes que na

26 *cresc.*



ca - sa á noi-te_eu en - tre,

29 *f*

xa que_o ha - ber es - ta - do con - ti - go_un chis - co,

32 *p*

por moi lon - ga que se - xa, dúr - moa dun

35 *rit. dim.* *p dolce*

brin - co. E te - ño_un - hos en -

38

so - ños tan fei - ti - cei - ros que mes - mo pa - re -

42

ce - ra que es - tou nos ce - os. Lé que as mi - ñas a -

46

cresc.

ba - fas fó - ron - se to - das, dim - pois de ter es -

cresc.

50 *dim.* *mf*

ta - do con - ti - go_a so - ias. E te - ño_un-hos en -

54

so - ños tan fei - ti - cei - ros que mes-mo pa - re -

58 *cresc.* *cresc.*

ce - ra que es-tou nos ce - os. I'é que as mi - ñas a -

62

ba - fas fó - ron - se to - das,

65 *f*

dim - pois de ter es - ta - do con - ti - go_a so - - ias,

f *rit.*

68 *ff* *rall.*

con - ti - go_a so - - - - ias,

8va - , *rall.* *ff*

Gratitude

Ourense, 1959?

Letra: Avelino Díaz

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto tranquilo

The first system of the musical score is in 2/4 time, featuring a piano accompaniment. The right hand plays a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand provides a simple bass line. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). A *rit.* (ritardando) marking is present over the final measures of the system.

5 *a tempo*
p

Un pro-be ra - ti - ño no mon - te vi - ví - a i un to - xo pun - xen - te lle

a tempo
p

The second system includes a vocal line starting at measure 5. The piano accompaniment continues with chords and eighth-note patterns. Dynamics include *a tempo* and *p*.

11 *cresc.*

fi - xo fe - ri - da. Fi-cou sa-lou - can - do i an-dar non po - dí - a;

cresc.

The third system includes a vocal line starting at measure 11. The piano accompaniment features a *cresc.* (crescendo) marking. Dynamics include *cresc.*

17 *rall.* *dim.*

de ser es - pi - ña - do un pé lle do - í - a.

22 *a tempo* *p*

Un no - bre pa - xa - ro li - brou - no da es - pi - ña;

a tempo

27 *cresc.* *f*

des - pois o ra - ti - ño ca - mi - ña, ca - mi - ña. Ó se to - par

cresc. *f*

32 *p*

cei - be da dor que pun - xí - a, pr' o pa - xa - ro tí - vo

37 *rit. dim.* *a tempo p*

a - mis - tan - za di - na. *8va - 7* O no - bre fei - tí - o foi

rit. dim. *a tempo p*

42

de fi - dal - guí - a e, fi - del, o ra - to gar - dou a con -

47 *cresc.* *f*

si - na. Os me-ses pa - sa - ron su-man-do seus dí - as i-os a-mi-gos

53 *rall.* *rit.*

sem - pre xun - tar - se so - í - an.

58 **Lento** *p* *tr*

61 *tr* *tr*

64 *p*

Can-do le - di - zo - so na ver - de cam -

67

pí - a, can - ta - ba o pa - xa - ro le - das me-lo-

70 *mf*

dí - as, en ga - io - la pre - so

73

foi, por man im - pí - - - a, e foi des - po -

p

tr

p

76

xa - do de ven - to_e can - ti - ga. Mais, veu o ra -

p

p

79

ti - ño co - rren - do, i_a - xi - - - ña a - breu - lle da

cresc.

cresc.

82

car - ce a por - ta ma - li - - - na. La - quel no - ve -

85

li - - ño, pru - ma - xe e poe - sí - a, fu - xiu ar - te -

89

llan - do no - vas sin - fo - ní - as.

Allegretto Tranquilo

93 *mf*

Quen a gra - ti - tu - de no

p

97 *cresc.*

pei - - - to_a - cu - bi - lla, tan - to ben lle

cresc.

100

fa - gan, tan - to ben es - ti - - ma.

103 *f*

Quen o ben se - men - - - ta, ten no - bre - za

106 *cresc.*

lim - - - pa, i ha con - tar de - co - te

109 *rall.* *ten.* *ff*

cun - ha man a - mi - - - - ga.

Gratitude

Letra: Avelino Díaz

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto tranquilo

rit.

A tempo

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and dynamics:

- Clarinetes en Sib:** *p* (first system), *mf* (second system), *mf* (third system), *mf* (fourth system).
- Saxofones altos:** *mf* (second system), *mf* (third system), *mf* (fourth system).
- Saxofón tenor:** *p* (first system), *mf* (second system), *mf* (third system), *mf* (fourth system).
- Saxofón barítono:** *p* (first system), *mf* (second system), *mf* (third system), *mf* (fourth system).
- Trompetas en Do:** *mf* (second system), *mf* (third system), *mf* (fourth system).
- Trombón:** *mf* (second system), *mf* (third system), *mf* (fourth system).
- Voz:** *p* (fifth system), lyrics: "Un pro-be ra -".
- Violín I:** *p* (first system), *mf* (second system), *mf* (third system), *mf* (fourth system), *pizz.* (fifth system), *p* (fifth system).
- Violín II:** *p* (first system), *mf* (second system), *mf* (third system), *mf* (fourth system), *pizz.* (fifth system), *p* (fifth system).
- Contrabajo:** *mf* (second system), *mf* (third system), *mf* (fourth system), *p* (fifth system).
- Batería:** *mf* (second system), *mf* (third system), *mf* (fourth system), *mf* (fifth system).

6

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn.

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

ti - ño no mon - te vi - ví - a i un to - xo pun - xen - te lle fi - xo fe -

p

p

p

p

p

arco

arco

arco

12

Cl. *cresc.* ^{1º} *tr*

Sax. Alt. *cresc.*

Sax. Ten. *cresc.*

Sax. Bari. *cresc.*

Tpta. *cresc.*

Tbn. *cresc.*

Voz *cresc.*
 ri - da. Fi-cou sa-lou - can - do i an-dar non po - dí - a; de ser es - pi -

VI. I *cresc.*

VI. II *cresc.*

Cb. *cresc.* *pizz.*

Bt. *p cresc.*

24

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn.

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

p

cresc.

p *cresc.*

cresc.

p *cresc.*

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

1ª y 2ª

xa - ro li - brou - no da es - pi - ña; des - pois o ra - ti - ño ca - mi - ña, ca -

42

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn.

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

de fi - dal - guí - a e, fi - del, o ra - to gar - dou a con-

p

p

p

p

pizz.

arco

47

Cl. *1º* *tr*
cresc. *f*

Sax. Alt. *cresc.* *f*

Sax. Ten. *cresc.* *f*

Sax. Bari. *cresc.* *f*

Tpta. *1ª y 2ª* *cresc.* *f*

Tbn. *cresc.* *f*

Voz *cresc.* *f*
si - na. Os me-ses pa - sa - ron su-man-do seus dí - as i os a - mi-gos

VI. I *cresc.* *f*

VI. II *cresc.* *f*

Cb. *cresc.* *f*

Bt. *p cresc.* *f*

53 **rall.** **rit.** **Lento**

Cl.
Sax. Alt.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Tpta.
Tbn.
Voz
VI. I
VI. II
Cb.
Bt.

sem - pre xun - tar - se so - í - an.

p
p
p
p
p
p
p
pizz.
p

59

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn.

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

63

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn.

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

tr

tr

1°

p dolce

a 2

p

Can - do le - di -

tr

p

arco

pizz.

p

66

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn.

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

zo - so na ver - de cam - pí - a, can - ta - ba o pa -

p

3

3

72

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn.

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

mf

p

tr

a 2

pre - so foi, por man im - pí - a, e foi des-po-

Detailed description: This page of a musical score, numbered 72, features a variety of instruments and a vocal line. The instruments include Clarinet (Cl.), Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor (Sax. Ten.), Saxophone Baritone (Sax. Bari.), Trumpet (Tpta.), Trombone (Tbn.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Cello (Cb.), and Bass (Bt.). The vocal line (Voz) includes the lyrics: "pre - so foi, por man im - pí - a, e foi des-po-". The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. Dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) are indicated throughout. Performance markings include accents, trills (*tr*), and a second ending (*a 2*). The bass line (Bt.) is mostly silent, indicated by a double bar line.

76

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn.

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

3

p

3

8^{va}

pizz.

xa - do de ven - to e can - ti - ga. Mais, veu o ra -

Detailed description: This page of a musical score covers measures 76, 77, and 78. The score is for a large ensemble including Clarinet (Cl.), Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor (Sax. Ten.), Saxophone Baritone (Sax. Bari.), Trumpet (Tpta.), Trombone (Tbn.), Voice (Voz), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Cello (Cb.), and Bass (Bt.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The vocal line in measure 76 has the lyrics "xa - do de ven - to e can - ti - ga. Mais, veu o ra -". The score includes various musical notations such as slurs, triplets (marked with '3'), dynamics (piano, *p*), and articulation (pizzicato, *pizz.*). The bassoon part (Bt.) is shown as a whole rest throughout the measures.

85

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn.

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

rall.

A tempo

cresc.

ff

f

tr

f cresc.

cresc.

ff

cresc.

ff

f cresc.

ff

cresc.

ff

cresc.

ff

p

li - ño, pru - ma - xe e poe - sí - a, fu - xiu ar - te -

Allegretto tranquilo

89 rit.

Cl. *pp dim.* *f*

Sax. Alt. *p* *pp dim.* *f*

Sax. Ten. *p* *pp dim.* *f*

Sax. Bari. *p* *pp dim.* *f*

Tpta. *p* *pp dim.* *f*

Tbn. *p* *pp dim.* *f*

Voz *pp dim.*
llan - do no-vas sin-fo - ní - as.

VI. I *p* *pp dim.* *f*

VI. II *p* *pp dim.* *f*

Cb. *p* *pp dim.* *f*

Bt. *f*

98

Cl. *cresc.*

Sax. Alt. *mf cresc.*

Sax. Ten. *mf cresc.*

Sax. Bari. *mf cresc.*

Tpta.

Tbn.

Voz *cresc.*
bi - lla, tan - to ben lle fa - gan, tan - to ben es - ti - ma.

VI. I *cresc.*

VI. II *cresc.*

Cb. *cresc.*

Bt. *cresc.*

103

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn.

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

f

f

f

f

f

f

f

f

f

Quen o ben se - men - ta, ten no - bre - za lim - pa,

107

rall.

Cl. *cresc.* *ff ten.*

Sax. Alt. *cresc.* *ff*

Sax. Ten. *cresc.* *ff*

Sax. Bari. *cresc.* *ff*

Tpta. *cresc.* *ff ten.*

Tbn. *cresc.* *ff*

Voz *cresc.* *ff ten.*
i ha con - tar de - co - te i cun - ha man a - mi - ga.

VI. I *cresc.* *ff*

VI. II *cresc.* *ff*

Cb. *cresc.* *ff*

Bt. *cresc.* *ff*

Gratitude

Letra: Avelino Díaz

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto tranquilo

rit.

A tempo

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Clarinetes en Sib**: Treble clef, 2/4 time. Starts with a *p* dynamic, then *mf* and *cresc.* markings.
- Saxofones altos**: Treble clef, 2/4 time. Starts with a *mf* dynamic.
- Saxofón tenor 1º**: Treble clef, 2/4 time. Starts with a *p* dynamic, then *mf*.
- Saxofón tenor 2º**: Treble clef, 2/4 time. Starts with a *mf* dynamic.
- Saxofón barítono**: Treble clef, 2/4 time. Starts with a *p* dynamic, then *mf*.
- Trompetas en Sib**: Treble clef, 2/4 time. Starts with a *mf* dynamic, then *cresc.*
- Trombones 1º y 2º**: Bass clef, 2/4 time. Starts with a *mf* dynamic.
- Trombón 3º**: Bass clef, 2/4 time. Starts with a *mf* dynamic.
- Voz**: Treble clef, 2/4 time. Enters in the final measure with a *p* dynamic. Lyrics: "Un pro-be ra -".
- Violín I**: Treble clef, 2/4 time. Starts with a *p* dynamic, then *mf*, and ends with *pizz.* and *p*.
- Violín II**: Treble clef, 2/4 time. Starts with a *p* dynamic, then *mf*, and ends with *pizz.* and *p*.
- Contrabajo**: Bass clef, 2/4 time. Starts with a *mf* dynamic, then *p*.
- Batería**: Percussion clef, 2/4 time. Features a *mf* dynamic and asterisks indicating specific drum patterns.

6

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten. 1º

Sax. Ten. 2º

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Voz

ti - ño no mon - te vi - ví - a i un to - xo pun - xen - te lle fi - xo fe -

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

24

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten. 1º

Sax. Ten. 2º

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

1ª y 2ª

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

xa - ro li - brou - no da es - pi - ña; des - pois o ra - ti - ño ca - mi - ña, ca -

42

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten. 1º

Sax. Ten. 2º

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Voz

de fi - dal - guí - a e, fi - del, o ra - to gar - dou a con-

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

p

p

p

p

p

p

p

pizz.

arco

47

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten. 1º

Sax. Ten. 2º

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

1º

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

p cresc.

f

1ª y 2ª

1º

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

si - na. Os me-ses pa - sa - ron su-man-do seus dí - as i os a - mi-gos

53 **rall.** **rit.** **Lento**

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten. 1º

Sax. Ten. 2º

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

cresc.

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

pizz.

p

sem - pre xun - tar - se so - í - an.

59

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten. 1°

Sax. Ten. 2°

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn. 1°-2°

Tbn. 3°

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

tr

cresc.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 59 to 62. The score is arranged in a system with 13 staves. The instruments are: Clarinet (Cl.), Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor 1st (Sax. Ten. 1°), Saxophone Tenor 2nd (Sax. Ten. 2°), Saxophone Baritone (Sax. Bari.), Trumpet (Tpta.), Trombone 1st and 2nd (Tbn. 1°-2°), Trombone 3rd (Tbn. 3°), Voice (Voz), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Cello (Cb.), and Double Bass (Bt.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. Measures 59 and 60 feature a melodic line in the Clarinet and Saxophone Alto parts, marked with a trill (*tr*). The Saxophone Tenor 1st and 2nd parts play a rhythmic accompaniment. The Saxophone Baritone part is silent. The Trombone 1st and 2nd parts play a rhythmic accompaniment. The Trombone 3rd part is silent. The Violin I and II parts play a melodic line. The Cello and Double Bass parts play a rhythmic accompaniment. The Voice part is silent. Measure 61 continues the melodic line in the Clarinet and Saxophone Alto parts, marked with a trill (*tr*). The Saxophone Tenor 1st and 2nd parts play a rhythmic accompaniment. The Saxophone Baritone part is silent. The Trombone 1st and 2nd parts play a rhythmic accompaniment. The Trombone 3rd part is silent. The Violin I and II parts play a melodic line. The Cello and Double Bass parts play a rhythmic accompaniment. The Voice part is silent. Measure 62 features a melodic line in the Clarinet and Saxophone Alto parts, marked with a trill (*tr*). The Saxophone Tenor 1st and 2nd parts play a rhythmic accompaniment. The Saxophone Baritone part is silent. The Trombone 1st and 2nd parts play a rhythmic accompaniment. The Trombone 3rd part is silent. The Violin I and II parts play a melodic line. The Cello and Double Bass parts play a rhythmic accompaniment. The Voice part is silent. Measure 63 features a melodic line in the Clarinet and Saxophone Alto parts, marked with a trill (*tr*). The Saxophone Tenor 1st and 2nd parts play a rhythmic accompaniment. The Saxophone Baritone part is silent. The Trombone 1st and 2nd parts play a rhythmic accompaniment. The Trombone 3rd part is silent. The Violin I and II parts play a melodic line. The Cello and Double Bass parts play a rhythmic accompaniment. The Voice part is silent. The Saxophone Tenor 2nd part has a *cresc.* marking in measure 63.

63

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten. 1°

Sax. Ten. 2°

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn. 1°-2°

Tbn. 3°

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

tr

tr

1°

p dolce

a 2

p

Can-do le - di -

tr

p

arco

pizz.

p

72

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten. 1º

Sax. Ten. 2º

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

mf

tr

p

a 2

mf

p

1º y 2º

p

p

tr

p

p

p

pre - so foi, por man im - pí - a, e foi des-po-

76

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten. 1º

Sax. Ten. 2º

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

3

p

p

3

8va

pizz.

xa - do de ven - to e can - ti - ga. Mais, veu o ra -

Allegretto tranquillo

89 rit.

Cl.
Sax. Alt.
Sax. Ten. 1º
Sax. Ten. 2º
Sax. Bari.
Tpta.
Tbn. 1º-2º
Tbn. 3º
Voz
VI. I
VI. II
Cb.
Bt.

llan - do no - vas sin - fo - ní - as.

98

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten. 1º

Sax. Ten. 2º

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

cresc.

arco

cresc.

cresc.

bi - lla, tan - to ben lle fa - gan, tan - to ben es - ti - ma.

103

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten. 1º

Sax. Ten. 2º

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn. 1º-2º

Tbn. 3º

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

Quen o ben se - men - ta, ten no - bre - za lim - pa,

107 **rall.**

Cl. *cresc.* **ff ten.**

Sax. Alt. *cresc.* **ff**

Sax. Ten. 1º *cresc.* **ff**

Sax. Ten. 2º *cresc.* **ff**

Sax. Bari. *cresc.* **ff**

Tpta. *cresc.* **ff ten.**

Tbn. 1º-2º *cresc.* **ff**

Tbn. 3º *cresc.* **ff**

Voz *cresc.* **ff ten.**
 i ha con - tar de - co - te cun - ha man a - mi - ga.

VI. I *cresc.* **ff**

VI. II *cresc.* **ff**

Cb. *cresc.* **ff**

Bt. *cresc.* **ff**

Amor dondiño

Letra: Alfonso Gayoso Frías
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1966

Andantino *mf*

Se a Sam-pa-io fo-ras ho-xe

de lai-di-ña ó teu la-mei-ro, des-

fo-lla un-ha mar-ga-ri-da pra que se-pas cal che eu

pp *cresc.*

Poco movido

mf

10

que - ro. *rit.* E se_o que che di - ga_a -

p *pp* *mf*

13

co - lles co a - ga - ri - mo que eu de - se - xo, i_a s ten - ras fo - llas gar -

tr

17

da - ras na ti - be - za do teu se - o, xa can - do_a s sin - tas mo -

cresc. *cresc.*

21

rit.

li - ñas, ben a-che-ga-das ó pei - to, pen - sa que_in-da_hai más don -

25

rall.

de - za nis - te_a-mor que por ti te - - 3 - ño.

rall. *poco accel.*

29

rit.

Pastoril tranquilo

33 *p* *cresc.*

Pois an-que as fo-llas xur - di - ron co - a sa-zón de or-ba-llos

37

mei - gos, is - te a-mor na-ceu de en-

41 *rit.*

ga - dos que os teus o - lli - ños ver - te - - - ron.

45 *a tempo*

49 *rit.*

53 *Andante p*

E se_o men - sa - xe_en ti xer - ma, cal os teus en min pren -

56 *cresc.*

de - ron, xa can - do vol - tes pr'o lar con -

59 *f*

mi - go no pen - sa - men - - 3 - to,

62 *cresc.*

pa - ra_un chis - co na_A - ba - dí - a do que foi ve - llo mos -

65 *f* *rit.*

tei - ro, i_a - xi - ón - lla - te no chan fi - can - - - do cos o - llos

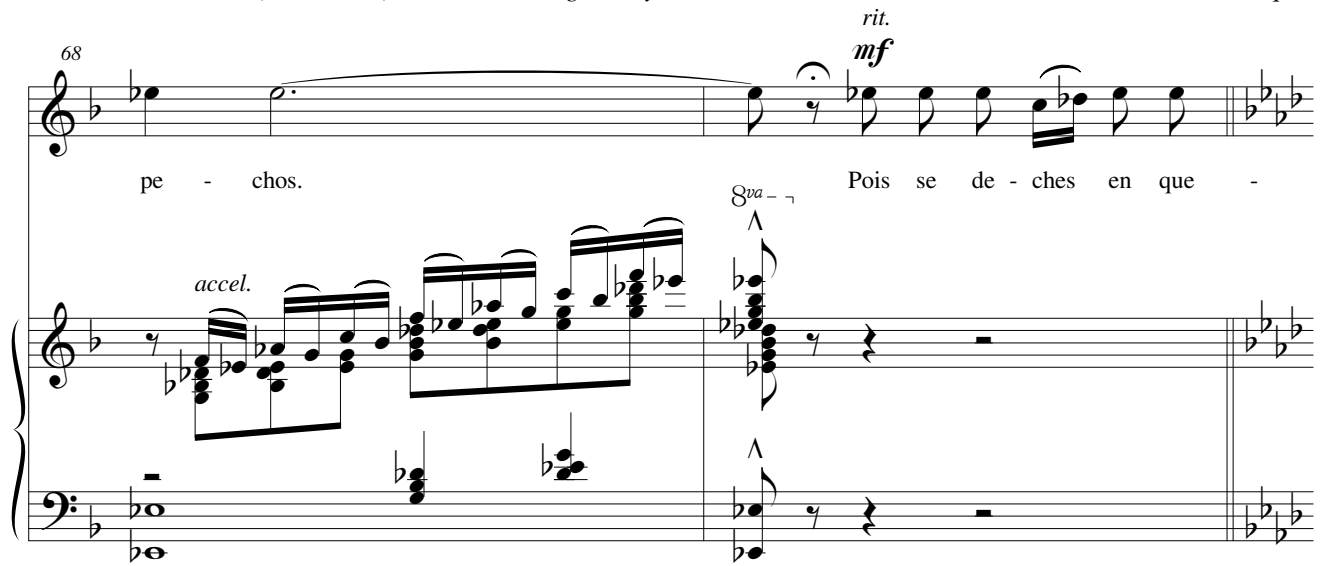
68

rit.
mf

pe - chos. Pois se de - ches en que -

accel.

sva-7



70

a tempo

rer - me cal eu de - ga - ros an -

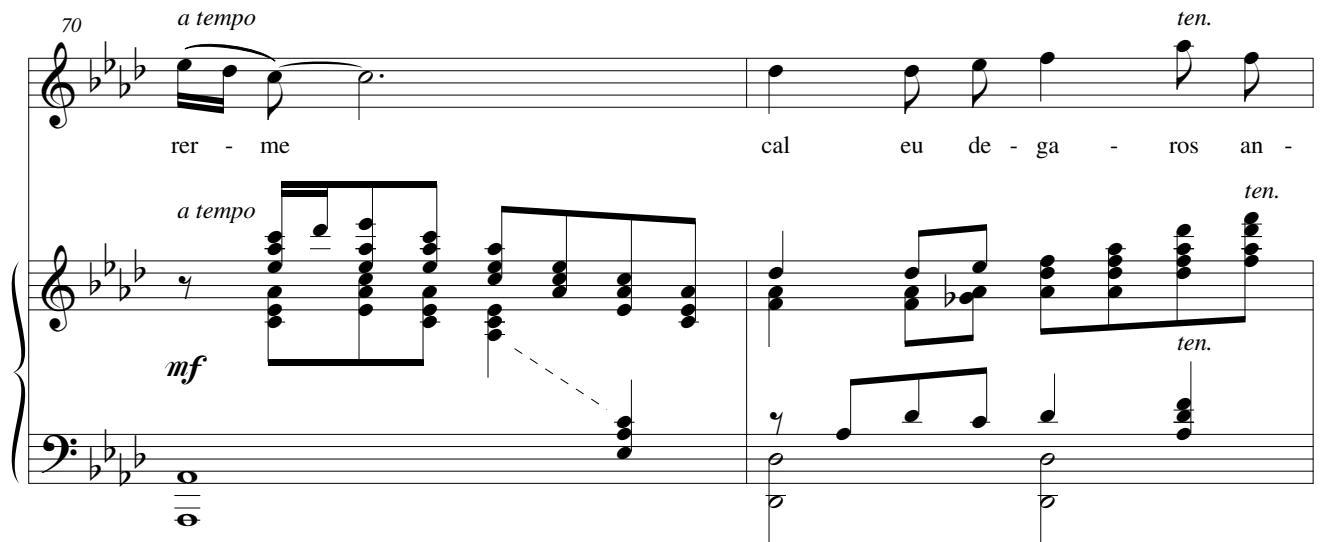
a tempo

mf

ten.

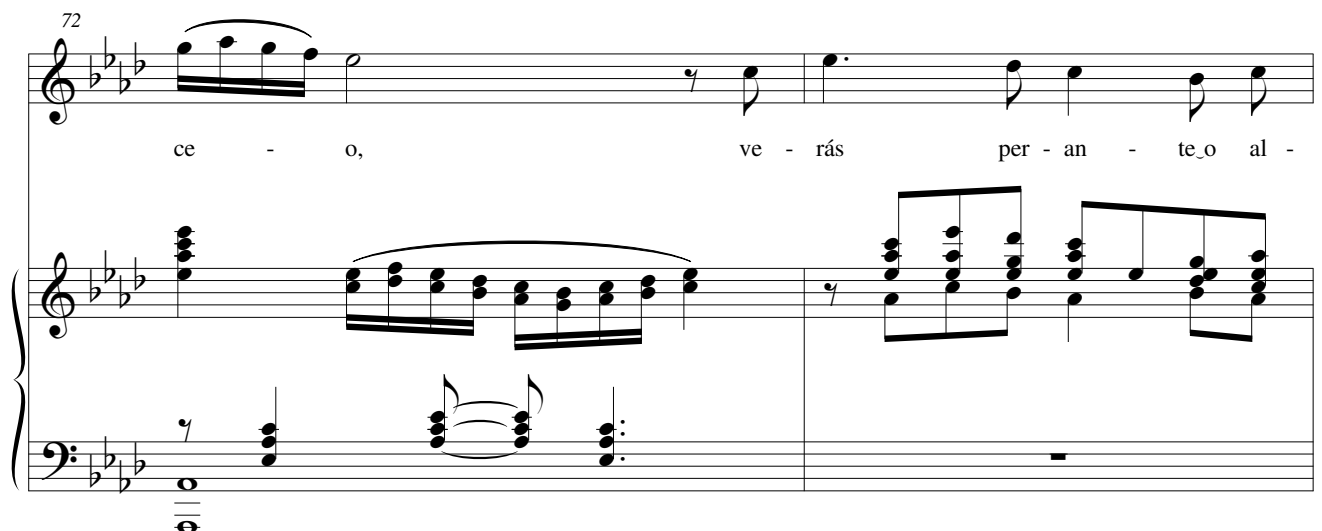
ten.

ten.



72

ce - o, ve - rás per - an - te_o al -



74

tar do des - po - so - rio_o cor -

76

rit. **Poco movido** *p*

te - - - - - xo no que

78

an - tre fiun - cho_e fro - les,

81 *rit.*

e mu - si - ca - es ar - pe - xios,

84 *ten.* **f** *rall.*

vas do meu bra - zo co - lli - da, tan fe - liz cal vou eu

87

mes - - - mo.

Oferenda

Letra: Matilde Llòria

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1966

The musical score for 'Oferenda' is presented in three systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Lento'. The first system begins with a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. The second system starts with a piano (p) dynamic. The third system starts with a piano (p) dynamic. The lyrics are in Galician and are written below the vocal line.

Lento

f *p* *tr*

4 *p*

Nun - ha cai - xi - ña gar-dei a voz cos o - le - a - xes do meu a -

8

mor. Gar - dei lem - bran - zas, gar-dei a frol da pa-tria_a - ce - sa do co - ra -

12 *mf*

zón. Nun - ha cai - xi - ña gar-dei a voz; a - do-bei chí - os, guin-dei a

mf

16 *cresc.* *rit.* *dim.*

cor da mel au - sor - ta que xu-rra_o sol. Oh, quen sou - pe - ra can-tar mi -

cresc. *rit.* *dim.*

cresc. *rit.* *dim.*

20

llor!

f

24 *p* *rit.*

Nun - ha cai - xi - ña gar-dei a voz cos o - le - a - xes do meu a -

28 *p* *tr*

mor. Nun - ha cai - xi - ña pe-que-na en - trou re - pi-ni-

32

can - do un rei - se - ñor e do - ce - men - te al - bo - re - xou a ma-ñan -

36 *poco rit.* *a tempo*
cresc.

ci - ña no seu lou - vor. Nun - ha cai - xi - ña gar-dei a voz pra can-do

poco rit. *a tempo*
cresc.

40 *allarg.* *cresc.* *rit.*

vi - ra o bon Se - ñor. Le - di-cia can - ta! Re - do-bra_o son. Sol - ta tús

allarg. *cresc.* *rit.*

44 *ten.* *rall.*

ré - deas, Il xa che ³ gou.

ten. *rall.*

Quen?

Letra: Matilde Llòria

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1966

Allegretto tranquilo

rit.

The first system of the musical score is for the piano accompaniment. It is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto tranquilo' and the dynamics start with a forte 'f' marking. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes.

The second system includes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins at measure 4 with a mezzo-forte 'mf' dynamic. The lyrics are: "Quen en - cen - de can-ciós no meu pei - to? Quen tre - mo - la, no - vi - ño, no". The piano accompaniment continues with a similar texture, marked with 'mf'.

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 8 with the lyrics: "lei - to? Quen ven - di - ma_o meu go - zo_á ma - du - ra cra - ri -". The piano accompaniment maintains the same style, with a 'rit.' marking above the system.

12 *rall.* *poco accel.*

da - de na fon - da es - pe - su - - - ra? Quen es -

16 *poco accel.*

tre - na mar - mu - rios, lo - cei - 3 - ros, a fon - te - la dos go - zos pri -

20 *cresc.* *allarg.* *f*

mei - ros? Quen des - co - bre na ho - mil - de pro - be - za un se -

24 *poco accel.*

gre - do de in-fin - da ri - que - - - 3 - za? Quen per -

28 *poco accel.*

cu - ra ca sú - a che - ga - da a - ga - ri - mo de in-xel la - ba - ra - - - 3 - da?

32 *rall.*

Quen si - na - la an-ce - io_o ca - mi - ño a - gro - ma - dos de ar-dor pe - le -

rall. 8va - tr

36 *rit.*

ri - ño? Quen se_en - tre - ga so-brehu - man a - mor,

40 *rit.* *p* *Menos p*

a - lon - gan - do, in - zan - do_a_súa cor? Na

44

pon - la do tem - po quen per - du - ra? Quen, sol, lú - a_es -

49 *cresc.*

tre - las, nas man - ci - ñas ten? Na pon - la do

53 *f*

tem - po, quen per - du - ra? Quen, sol lú - a es -

57 *rall. ten.*

tre - las, nas man - ci - ñas ten?

Encomenda

Ourense, 1967

Letra: Manuel Díaz
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Andantino

The piano introduction is in 3/4 time, marked *p* (piano). It features a melody in the right hand with a mix of eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

The first line of the song begins at measure 3. The vocal line starts with a rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The lyrics are: A - co - cha, mi - ña nai, no teu re - ga - zo ó meu

The second line of the song begins at measure 6. The vocal line continues with eighth notes: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The piano accompaniment continues with a similar texture. The lyrics are: fi - llo qui - ri - do que pr'ó ce - o a túa bei - ra ru - biu fai un a -

9

na - co, su - fri - di - ño_e ca - la - do_o pro - be ne - no. A -

12

cresc.

co - cha, mi - ña nai, no teu re - ga - zo ó meu fi - llo qui - ri - do que pr'ó

15

ce - o a túa bei - ra ru - biu fai un a - na - co, su - fri -

18

di - ño_e ca - la - do_o pro - be ne - - - no.

20

A - ga - ri - ma_o, na - nai, coa tú - a na - na,

22

da - lle bi - cos i_a - per - tas, mi - mo_a - rre - o,

24

que_a ga - rri - do_e fer - mo - so non lle ga - na

26

cresc.

o_an - xe - li - ño más pu - ro que_hai no ce - o.

cresc.

dim.

dim.

28

mf

A - rró - la_o, na - nai, no mes - mo ber - ce

mf

30 *cresc.*

en que_a min me_a - rro - la - che de nai. Pe - lo

32 *f*

no teu se - o_a - tei - ga - do co a - ga - ri - mo

34 *rit.*

di - se teu cu - ra - zón ten - ro_e sin - xe - lo.

dim.

O neno na cuna

Para o Jorgiño
Ourense, 1974

Letra: Antonio F. García
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Tranquilo

The first system of the musical score is for the piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melody of quarter notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes and rests.

The second system of the musical score includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef, starting at measure 5. The lyrics are: "Déi - ta - te ne - no, non a - bras os o - llos, qu'os". The piano accompaniment continues with two staves (treble and bass clef), maintaining the same key signature and time signature. The dynamic remains piano (*p*).

The third system of the musical score includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 9 with the lyrics: "ho - mes que loi - tan dei - xá - ron - te so - io." The piano accompaniment continues with two staves (treble and bass clef). The dynamic is marked *cresc.* (crescendo) in both hands.

13 *cresc.*

Ne - no sin coi - te - lo, sin bá - goas, sin no - xo,

17 *rit. dim. a tempo p*

ne-no_a-ga - ri - mei - ro, non a - bras os o - llos. Es -

22

pi - do no lei - to non vis - tas os no - sos rou - pa - xes pres -

27 *cresc.*

ta - dos, so - nos en - ga - no - sos. Dei - ta - te ne -

31 *dim.*

ni - ño, que no mun - do hai moi - - 3 - tos, que hai ne - nos sin

35 *rit. e dim.*

bi - cos, sin lu - me nos o - - - llos.

La flor del kilombo

Para la monísima Flory
Ourense, 1917

Letra: E. Neira
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Moderato

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems. The first system (measures 1-4) features a piano accompaniment with chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system (measures 5-8) continues the piano accompaniment, with a first ending bracket over measures 7 and 8. A repeat sign is placed below the system. The third system (measures 9-12) begins with a second ending bracket over measures 10 and 11, followed by a double bar line. The fourth system (measures 13-16) contains the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The lyrics are: 'An - tea - yer me he ca - sa - do por po - der con un so - cio' and 'Yo me voy a La Ha - ba - na, a vi - vir con mi so - cio,'.

16



que en La Ha - ba - na ha mon - ta - do un bo - ni - to ne - go - cio.
y a ex - plo - tar muy u - fa - na su nue - vo ne - go - cio.

20



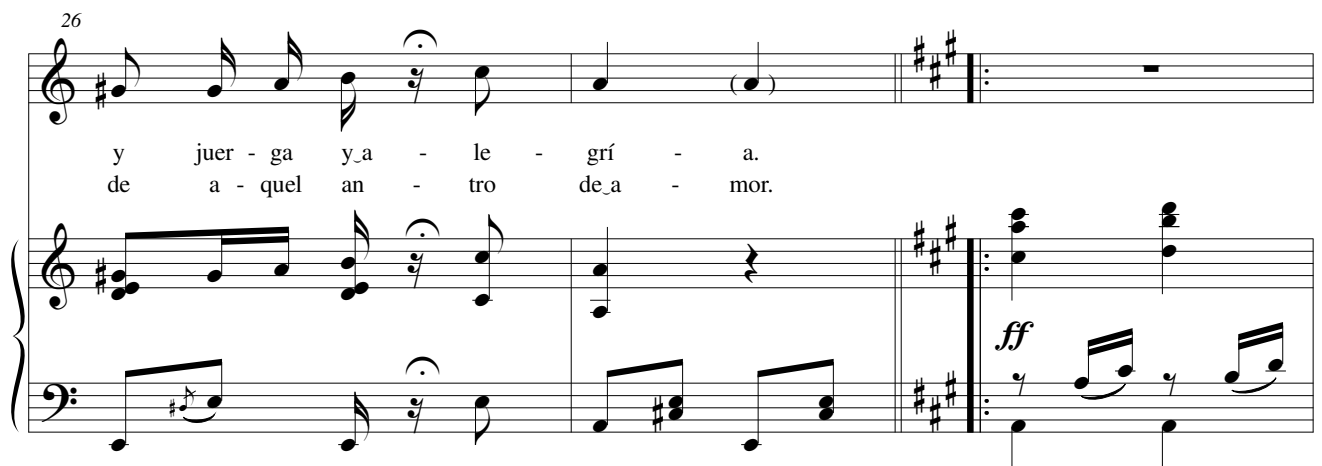
Ha mon - ta - do u - nas ca - sas ¡ay, Dios, quién lo di -
Y se - rá mi per - so - na, del ki - lom - bo la

23



ría! en don - de to - do es gua - sa,
flor, y se - rá la pa - tro - na

26



y jue - ga y a - le - grí - a.
de a - quel an - tro de a - mor.

Red.

29 *p*

Hay mu - je - res a - llí que can - tan siem - pre a - sí a la ca - ma,
 Ven - te con - mi - go ven, ven - te, ven - te tu mi bien, que me mue - ro,
 Cual las hem - bras de a - llí yo he de can - tar a - sí, ma - ri - di - to.
 Ven - te con - mi - go ven, ven - te, ven - te tu mi bien, que es - toy lo - ca,

32 *p*

va - mos pues sin tar - dar que yo quie - ro ya be -
 me mue - ro por be - sar tu bo - qui - ta sin - gu -
 Va - mos pues sin tar - dar que yo no pue - do es - pe -
 por po - der - te a - bra - zar y po - der - te yo be -

Red. *

35

sar.
 lar. D.C. dos veces, hasta $\text{\textcircled{0}}$
 rar.
 sar.

La sinrazón de Pierrot

Ourense, 1923

Letra: Primitivo R. Sanjurjo
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Moderato

17

Ba - jo la pan - ta - lla ro - sa, to - do mi_in - som - nio_a - di -
¿Dón - de van los sue - ños de_o - ro? La se - rie - da_es - tá_en el

20

vi - na la ri - sa cruel y jo - co - sa,
vien - to; mu - rió_en las as - tas del to - ro

23

rit. Co - lom - bi - na. Y mi_a - ta - úd re -
el sen - ti - mien - to. *pp*

26

bri - lla, ¡Oh, car - ne mí - a_a - ma - ri - lla!

29

pesante *cresc.*

34

¡Ah! No me gus - ta es - te sen - de - ro,

ff *ff*

37

te - - - - mo ver al lo - que - - - ro que a - se - si - na mi

39

di - - - - - cha.

Se ve y no se toca

Ourense, 1923

Letra: Antonio García
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Moderato

The musical score is written for piano in a minor key (three flats) and common time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 1-4) features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic in the bass and a *dim.* dynamic in the treble. A repeat sign with first and second endings is present. The second system (measures 5-8) includes a *cresc.* dynamic and a *p* dynamic. The third system (measures 9-11) shows a piano (*p*) vocal line in the treble and piano accompaniment in the bass. The fourth system (measures 12-15) continues the piano accompaniment with a melodic line in the treble. A fermata is placed over the final chord of the piece.

15

18

21

24

27

p *pp*

30

pp

33

rit. *rit.*

36

D.C.

La alborada

Letra: Antonio García Nóvoa
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1923

Allegretto

The first system of the musical score for 'La alborada' consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The treble staff begins with a treble clef, a B-flat key signature, and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth notes, followed by a trill marked 'tr'. The bass staff contains a series of chords, primarily dyads and triads, with some eighth notes. The system concludes with a final chord in the bass staff.

The second system of the musical score continues from the first. It begins with a measure number '5' above the treble staff. The treble staff features a series of eighth notes, followed by a trill marked 'tr'. The bass staff contains a series of chords, primarily dyads and triads, with some eighth notes. The system concludes with a final chord in the bass staff.

The third system of the musical score begins with a measure number '9' above the treble staff. The treble staff features a series of eighth notes, followed by a trill marked 'tr'. The bass staff contains a series of chords, primarily dyads and triads, with some eighth notes. The system concludes with a final chord in the bass staff. The tempo marking **Larghetto** is placed above the treble staff, and the marking *rit.* is placed above the treble staff in the first measure of this system.

14

1. El cam - po se vis - te de_a - le - gres co - lo - res, en el cie - lo
 los pá - ja - ros can - tan y se_a - bren las flo - res y_el mon - te y_el
 2. En la no - che_os - cu - ra que mi_al - ma vi - ví - a, de fe y_es - pe -
 y_a su_al - bo con - ju - ro vuel - ve la_a - le - grí - a, y_hu - ye - ron las

18

lu - ce más cla - ro_el a - zul, Del sol, la_au - re - o - la
 va - lle se lle - nan de luz. De_un a - mor que,o - cul - to,
 ran - za_u - na_au - ro - ra bri - lló,
 pe - nas de mi co - ra - zón.

22

do - ra - da_en - cen - di - da, tras la_al - ta mon - ta - ña
 na - ció y_ha cre - ci - do, más tiem - po_el se - cre - to

26

co - mien - za a - so - mar; no pue - do guar - dar. las som - bras hu - ye - ron, re - na - ce la Tam - bién la al - bo - ra - da pa - ra él ha lu -

30

vi - da, ci - do, que i - nun - da la tie - rra con su cla - ri - dad. lle - nan - do mi al - ma de fe - li - ci - dad.

34

Her - mo - sa cam - pe - si - na, des - pier - ta ya,

38

que la al - bo - ra - da a - le - gra to - do el lu - gar,

Menos

41 *f*

y los mo - zos y mo - zas, al cam - po, can - te
y el ga - lán que ron - dó por la no - che te

f

Sub.

44 *pesante*

tan - do a - mo - - - res.
vie - ne a cor - te - jar.

pesante

ff

D.C.

Mentira de amor

Letra: Antonio García Nóvoa
 Música: José Fernández Vide
 Transcripción y revisión: Javier Jurado

Moderato

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 2/4 time, marked 'Moderato' and 'f' (forte). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The introduction consists of four measures of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. At measure 3, the vocal melody enters with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. At measure 6, there is a section with a fermata over the final note of the vocal line. The vocal melody resumes at measure 9, marked 'p' (piano). The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

3

6

9

f

p

p

Con el fue - go de tus o - jos en - cen - dis - te, u - na pa -
 Cuan - do, a mi pe - sar, te ve - o mi mi - ra - da va - ha - cia
 Cuan - do pien - so que al - gún dí - a jun - to, a mí pue - des vol -

12

sión, que no cal - ma tus e - no - jos,
 ti, pe - ro tú el mis - mo de - se - o
 ver me ha - ce da - ño la a - le - grí - a

15

tu des - dén ni tu trai - ción. Y aun - que sé que me has men -
 no lo sien - tes pa - ra mí. Y, en an - sia de u - na mi -
 de so - ñar con tu que - rer. Vuel - ve pron - to que no

18

ti - do, sin ti no pue - do vi - vir,
 ra - da que la ha - ga o - tra vez vi - vir,
 pue - do es - ta an - gus - tia re - sis - tir;

21 *cresc.* *rit.*

y de nue - vo te pi - do que me vuel - vas a men -
 mi al - ma es - pe - ra, ca - lla - da, que le ven - gas a men -
 ven que no ten - go mie - do lo que me vas a men -

24

tir.
 tir.
 tir.

A tempo

pp

27 *f*

f

Aun - que a ve - ces de do -

f

30

lor y ce - los me ha - gas llo - rar,

33

qui - sie - ra siem - pre es - cu - char la men - ti - ra de tu a -

rit.

rit.

36

mor.

Flor de pasión

La Habana, 1926

Letra: José Álvarez Núñez
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Moderato

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 2/4 time, marked 'Moderato' and 'f'. The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into three systems. The first system contains measures 1-3. The second system contains measures 4-6. The third system contains measures 7-9, where the vocal line enters. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps. The lyrics 'Fue mu - jer - ci - ta a los po - cos' are placed below the vocal staff. The piano accompaniment continues to support the vocal line. The score concludes with a final cadence in the piano part.

f

4

7

p

Fue mu - jer - ci - ta a los po - cos

p

10

a - ños y la lla - ma - ban Flor de Pa - sión, más las tris -

13

te - zas y de - sen - ga - ños pe - tri - fi - ca - ron su co - ra -

16

zón. Des - de muy ni - ña su fan - ta - sí - a au - daz, vo -

19

la - ba tras del a - mor, más ig - no - ra - ba que en - con - tra -

22

rí - a fu - gaz la di - cha, len - to el do -

25

lor. Flor de Pa - - - sión,

pp
rall. *ten.*

pp
rall. *ten.*

28

Flor de Pa - sión, no re - cuer - das que ha la -

31

ti - do en tu pe - cho el co - ra - zón,

34

fuen - te del mal tus la - bios

37 *cresc.*

son, de - ja e - sa in - gra - ta

39 *ff rall.* *ten.*

vi - - - da, Flor de Pa -

41 *f* *sva - -*

sión.

Las gachís

Letra: José Álvarez Núñez

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

La Habana, 1927

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-3) features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The melody consists of eighth-note triplets. The bass clef accompaniment uses chords and single notes. The second system (measures 4-7) includes a dynamic marking of *8^{va}* and a fermata at the end. The melody continues with eighth-note triplets. The third system (measures 8-11) includes the vocal line with lyrics. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

8^{va}

4 (8^{va}) -

8

Soy ma - dri - le - ña, soy re - tre - che - ra, na - cí en el
Yo ten - go fa - ma de gua - pa mo - za, hom - bre que

11

ba - rrio de Cham - be - rí, soy la cas - ti - za cham - be - ri -
 mi - ro ya se cha - ló, don - de se rí - e, don - de se

14

le - ra más re - chu - lo - na que hay en Ma - drí. Hay que mi -
 go - za, don - de se bai - la, a - llí es - toy yo. Me gus - ta el

17

rar - me bien per - fi - la - da con me - le - ni - ta a lo gar -
 can - to y las co - me - dias, voy a los to - ros al - gu - na

20

con, la fal - da cor - ta muy des - co - ta - da y en la son -
vez, mas e - sa mo - da de an - dar sin me - dias no es de buen

23

hablado
f

ri - sa la se - duc - ción. A - llá en Pa - rís ni en Nue - va
gus - to ni ex - qui - si - tez.

26

p *f*

York, hay "na" me - jor más se - duc - tor, que las ga - chís. Tan - go, fox -

29

p

trot, rum-ba y dan - zón y el char - les - tón con sen - sa - ción los bai - lo

32

yo.

yo.

34

36 *ff*

Mas ¡ay! ga - chís pa - ra go -

38

zar hay que bai - lar sin des - ma - yar nues - tro cho -

40

tis. D.C. 8va - 7

Bella mujer

Para mi gran amigo Antonio Ulloa
La Habana, 1932

Letra: Eduardo Agüero
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Piano introduction in 6/8 time, marked *p*. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, both in a minor key.

5

Mu - jer que lle - vas en tu be - lle - za

The vocal line begins with a half note on 'Mu' and continues with quarter notes for 'jer que lle - vas en tu be - lle - za'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the introduction.

8

el se - llo e - ter - no de la i - lu -

The vocal line continues with a half note on 'el' and quarter notes for 'se - llo e - ter - no de la i - lu -'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

11

sión, mu - - - jer que

14

guar - das vir - tud, pu - re - - za, co - mo dos

sfz

17

flo - res de per - fec - ción.

sfz

20

Di - me si tie - nes un pen - sa -

23

mien - to pa - ra el que

26

su - fre pe - na de a - mor,

29

di - - me si es - cu - chas el tier - no_a - cen - - to

32

que dan las no - tas del tro - va -

35

dor. Di - me si pue - do

pp

38

es - pe - rar el dí - - - a que tú me

cresc.

41

quie - - ras, be - lla mu - jer.

f

44

Dí - me - lo pron - to, pron - to al - ma

p

47

mí - - - a, pa - ra que a - ca - - - - be

50

1

mi pa - de - cer. Di - me si

53

2

mi pa - de - cer.

Recuerdo triste

La Habana, 1932

Letra: Eduardo Agüero
Música: José Fdez. Vide y A. Ulloa
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Allegretto

The first system of the musical score is in 6/8 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody begins with a forte (*f*) dynamic. The piano part consists of chords and moving lines in both hands.

The second system of the musical score includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 4 with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "So - bre la tum - ba de mi tris -". The piano accompaniment includes a *rit. dim.* (ritardando and diminuendo) marking. The piano part continues with chords and moving lines.

The third system of the musical score includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 8 with the lyrics: "te - za, un a - mor tier - no ven - go a llo - rar,". The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

12

a - mor que ha si - do por su no - ble - za, tan pu - ro y

16

be - llo co - mo un al - tar. U - na co - ro - na de ro - jas

20

flo - res es el tri - bu - to de mi pa - sión,

24 *ten.*

flo-res san - gran-tes de mis a - mo - res que yo le a-

28 *f rit.*

rran-co_a mi co - ra - zón. ¡Ah! Quién pu -

rit. dim. f rit.

32 *a tempo rit.*

die - ra ver - la sur - gir, be - lla_y di -

a tempo rit.

36 *a tempo* *ten.*

cho-sa cual yo la ví la no-che a-

a tempo *ten.*

40 *ten.* *dim.* *rit.*

que-lla cuan-do al mo-rir, sus ne-gros o-jos cla-ba-en

ten. *dim.* *rit.*

44 1. 2.

mí. mí.

rit. *dim.*

Mariposa

Letra: Antonio García

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1942

Allegretto

Ma - ri - po - sa de be - llos co - lo - res
Yo tam - bién del a - mor, ma - ri - po - sa,

que vas por las flo - res bus - can - do la miel,
fui de ro - sa en ro - sa, fui de flor en flor.

18

sé pru - den - te al vo - lar ca - pri - cho - sa
Y aun - que mie - les mis la - bios gus - ta - ron,

22

que a ve - ces la ro - sa sue - le te - ner hiel,
tam - bién en - con - tra - ron pe - nas y do - lor.

26

cresc. *f*

y en los gi - ros de tu vue - lo in - cier - to
Cuan - do en tier - na a - zu - ce - na fra - gan - te,

30

si a un cá - liz a - bier - to te vas a po - sar,
go - lo - sa, an - he - lan - te, mis a - las po - sé,

34

en la flor que a go - zar - te con vi - da be -
por ar - dien - te pa - sión con - su - mi - da, be -

38

bien - do la vi - da, la muer - te po -
bien - do su vi - da, la mí - a en sus

42

drás en - con - trar. Ma - ri - po - sa,
ho - jas de - jé.

p

46

ma - ri - po - - - sa vue - la, vue - - - la

cresc.

50

sin ce - sar que la vi - da es más her -

54

mo - sa si con - fu - - sa y mis - te - rio - sa

57

nos la pre - sen - ta el a - zar.

1

60

zar.

2

Brisas gauchas

Letra: Antonio Fandiño

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1942

The musical score for "Brisas gauchas" is presented in a piano arrangement. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and trills. The first system starts with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system begins at measure 5 and features a trill in the treble staff. The third system starts at measure 9 and continues the melodic and accompanimental lines. The fourth system begins at measure 13 and includes a triplet in the bass staff. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

18

So - mos las Bri - - sas Gau - chas que ve -

22

ni - mos de la Pam - pa,

26

tra - yen - do lin - das can - cio - nes pa - ra

30

nues - tra ma - dre Es - pa - ña.

34

Os tra - e - mos la fra - gan - cia de

38

sei - bos y ma - dre - sel - vas,

Sua

42

y me - lo - dí - as de en - sue - - - ño de las to -

rit.

rit.

46

na - das cam - pe - - - ras.

a tempo

50

An - chas Bri - sas Gau - chas, de es - ta

54

tie - rra os te - néis que a - cor - dar, de sus

58

her - - mo - sas mu - je - res

62

cuan - do os ten - gáis que mar - char.

66

8va

70

8va

74

8va

78

1

82

2

rit.

Cubana ideal

Son-rumba

Letra: Antonio Fandiño

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1943

ad lib.

Piano introduction in 2/4 time, key of D major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

4

Mi mu - la - ta es muy an - sio - sa,
Mué - - - - - ve - te mu - la - ta lin - da,

The vocal line begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The piano accompaniment continues with a consistent eighth-note pattern in both hands.

7

le gus - ta mu - - - cho pa - la - de -
mue - ve con gra - - - cia y con e - mo -

The vocal line continues with a half note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The piano accompaniment maintains the eighth-note accompaniment.

10

ar
ción, lo
que

13

mis - mo la dul - ce pi - ña
lle - vas den - tro del al - ma

16

que el el pla - ta - ni - to i - de - al.
rit - mo sua - ve del son.

ff

19 *ff*

Cuan - - - - do va por la ma -
Y al ver - te bai - lar los

22

ni - gua siem - pre se po - - -
ne - gros con gran con - ten - - -

25

ne_a ta - ra - re - ar
to sue-len can - tar...

28

es - - - - - te mo - vi - di - to son
es - - - - - ta lin - da mu - la - ti - ta

31

que a los ne - - - - gros ha - ce ex - cla - -
es nues-tra cu - - - - ba - ni - ta i - de - - -

34

mar: Mi mu - la - ta es tan an - sio - sa
al. Lo me - jor de la ma - ni - gua

37

cuando co - me pla - ta - ni - tos que ni las mon - das les
es la cu - ba - na - i - de - al, lo de - ci - mos los ne -

40

de - ja a los po - bres mu - la - ti - tos.
gri - tos, na - die lo pue - de ne - gar.

43

Mi mu - la - ta es más fle - xi - ble que la ca - ña del bam -

46

bú, cuan - do mue - ve la cin - tu - ra...

49

ú, ú, ú. Mi Lo

51

ú. al $\frac{8}{8}$ ú. Lo

ad lib.

53

me - jor de la ma - ni - gua

55

es la cu - ba - na i - de - al. Lo

1

57

al.

2

Cubana ideal

Son-rumba

Letra: Antonio Fandiño
Música: José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1943

The musical score is arranged in five staves. The top three staves are for Voz, Trompeta en Do, and Saxofón alto, all of which contain only rests. The Piano part is written in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef part begins with the instruction *ad lib.* and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef part contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violín part at the bottom contains only rests. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

4

Voz

Mi mu - la - ta es muy an - sio - sa,
Mué - ve - te mu - la - ta lin - da,

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

7

Voz

le gus - ta mu - cho pa - la - de -
mue - ve con gra - cia y con e - mo -

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

10

Voz

ar
ción, lo
que

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

13

Voz

mis - mo la dul - ce pi - ña
lle - vas den - tro del al - ma

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

16

Voz

que_el
el

pla - ta - ni - to_i - de - al.
rit - mo sua - ve del son.

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

ff

ff

ff

ff

19

Voz

Cuan - - - do va por la ma -
Y_al ver - te bai - lar los

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

ff

22

Voz

ni - gua siem - pre se po -
ne - gros con gran con - ten -

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

25

Voz

- ne a ta - ra - re - ar
- to sue - len can - tar...

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

28

Voz

es - - - - te mo - vi - di - to son
es - - - - ta lin - da mu - la - ti - ta

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

31

Voz

que a los ne - gros ha-ce, ex - cla -
es nues-tra cu - ba - ni - ta, i - de -

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

34

Voz

mar: al. Mi mu - la - ta, es tan an - sio - sa
Lo me - jor de la ma - ni - gua

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

37

Voz

cuan - do co - me pla - ta - ni - tos que ni las mon - das les
es la cu - ba - na, i - de - al, lo de - ci - mos los ne -

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

tr
p

40

Voz

de - ja a los po - bres mu - la - ti - tos.
gri - tos, na - die lo pue - de ne - gar.

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

43

Voz

Mi mu - la - ta es más fle - xi - ble que la ca - ña del bam -

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

46

Voz

bú, cuan - do mue - ve la cin - tu - ra...

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

49

Voz

ú, ú, ú. Mi mu - la - ta, es tan an -
Lo me - jor de la ma -

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

52

Voz

sio - sa
ni - gua

cuan - do co - me pla - ta - ni - tos que
es la cu - ba - na i - de - al, lo

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

55

Voz

ni las mon - das les de - ja
de - ci - mos los ne - gri - tos,

a los po - bres mu - la -
na - die lo pue - de ne -

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

58

Voz

ti - tos. Mi mu - la - ta, es más fle - xi - ble

gar.

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

61

Voz

que la ca - ña del bam - bú, cuan - do mue - ve la cin -

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

64

Voz

tu - ra... ú, ú, ú.

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

1.

ad lib.

Montuno. Vivo

67

Voz

ú. Lo me - jor de la ma - ni - gua

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

2.

70

Voz

es la cu - ba - na i - de - al. Lo me - jor de la ma -

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

73

Voz

ni - gua es la cu - ba - na i - de - al.

Tpta.

Sax.

Pno.

Vln.

Aguas risueñas

Vals-serenata

Letra: Ricardo Romero Valverde

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1965

Moderato
f

rit.
p dim.

3 *p*

U - na tar - de se - re - na la ví cuan-do_al
Cual si - re - na ve - loz se pa - ró, las dis -

6

Mi - ño se vi - no_a ba - ñar, y_el ra - ma - je me pu - do cu -
tan - cias lar - go y_a tra - vés y_en-se - gui - da la_a - re - na ga -

9 *p*

brir y ver su be - lle - za es - cul - tu - ral, des - pa -
 nó dan - do tum - bos u - na y o - tra vez, co - que -

12 *p*

ci - to sin rui - dos en - tró y las a - guas se vie - ron re -
 to - na y a - le - gre ju - gó, no pen - só que la po - dí - an

15 *cresc.*

ir, al con - tac - to con el co - ra - zón que en el
 ver y su cuer - po a - ca - ri - cia - ba el sol y las

18 *rit.* *dim.* *a tempo*
p

fon - do se fue a su - mer - gir. Yo e - mo - cio - na - do la con - tem -
a - guas de nue - vo o - tra vez.

21 *cresc.*

pla - ba y no sa - bí - a lo que ha - cer, si a - ban - do -

24

nar la en - ra - ma - - - da,

26

o to - ser, o to - ser, o to - ser.

rit.

rit.

a tempo

f

28

a tempo

f

Ah la la la la la la

30

la la la la la la la la, si_a - ban - do -

cresc.

cresc.

32

nar la en - ra - ma - da y a - rro - di -

cresc.

8va - 7

1.

34

llar - me an - te a - que - lla mu - jer.

f

rit. *ten.*

f *rit.*

2.

36

llar - me an - te a - que - lla mu - jer.

f

rit. *ten.* *rall.*

f *rit.*

Aguas risueñas

Vals-serenata

Letra: Ricardo Romero Valverde

Música: José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Ourense, 1965

Moderato

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Clarinetes en Sib**: Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic and a *rit.* (ritardando) marking at the end of the first measure.
- Saxofones altos**: Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic.
- Saxofón tenor**: Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic.
- Saxofón barítono**: Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic.
- Trompetas en Do**: Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic.
- Trombones**: Bass clef, 6/8 time signature. Labeled "1º y 2º" and starts with a forte (*f*) dynamic.
- Voz**: Treble clef, 6/8 time signature. The vocal line is mostly silent, indicated by a long horizontal line.
- Violín I**: Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic and a *p dim.* (piano diminuendo) marking at the end of the first measure.
- Violín II**: Treble clef, 6/8 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic and a *p dim.* marking at the end of the first measure.
- Contrabajo**: Bass clef, 6/8 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic.
- Batería**: Percussion clef, 6/8 time signature. Starts with a forte (*f*) dynamic.

3

Cl. *p*

Sax. Alt. *p dim. 2*

Sax. Ten. *p dim. 2*

Sax. Bari. *p dim.*

Tpta. *p dim. 2*

Tbn. *p dim. 2*

Voz *p*

VI. I *p*

VI. II *p*

Cb. *p dim.* pizz. arco

Bt. *p dim. 2*

U - na tar - de se - re - na la ví cuan-do al
 Cual si - re - na ve - loz se pa - ró, las dis-

6

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn.

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

p

p

p

p

p

pizz.

p

Mi - ño se vi - no a ba - ñar, y el ra - ma - je me pu - do cu -
 tan - cias lar - go ya tra - vés y en - se - gui - da la a - re - na ga -

9

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn.

Voz

brir y ver su be - lle - za es - cul - tu - ral, des - pa -
 nó dan - do tum - bos u - na y o - tra vez, co - que

VI. I

VI. II

arco

Cb.

Bt.

p

8va

12

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn.

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

pizz.

arco

p

p

p

ci - to sin rui - dos en - tró y las a - guas se vie - ron re -
to - na y a - le - gre ju - gó, no pen - só que la po - dí - an

18 **rit.** **A tempo**

Cl. *dim.*

Sax. Alt. *dim.* **p** a 2

Sax. Ten. *dim.*

Sax. Bari. *dim.* **p**

Tpta. *dim.*

Tbn. *dim.*

Voz *dim.* **p**
fon - do se fue a su - mer - gir. Yo e - mo - cio - na - do la con - tem -
a - guas de nue - vo o - tra vez.

VI. I *dim.* **p**

VI. II *dim.* **p**

Cb. *dim.* **p**

Bt. *dim.*

21

Cl. *p cresc.*

Sax. Alt. *cresc.* a 2

Sax. Ten. *p cresc.*

Sax. Bari. *cresc.*

Tpta. *p cresc.* 1^a

Tbn.

Voz *cresc.*
pla - ba y no sa - bí - a lo que ha - cer, si a-ban-do

VI. I *cresc.*

VI. II *cresc.*

Cb. *cresc.*

Bt.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 21, features a woodwind section with Clarinet (Cl.), Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor (Sax. Ten.), and Saxophone Baritone (Sax. Bari.). The woodwinds are marked with dynamics such as *p cresc.* and *cresc.*. The Saxophone Alto part includes a first ending bracket labeled 'a 2'. The brass section consists of Trumpet (Tpta.) and Trombone (Tbn.), with the Trumpet part marked *p cresc.* and labeled '1^a'. The string section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Cello (Cb.), all marked with *cresc.*. The Bass Drum (Bt.) part is shown as a series of rests. The vocal line (Voz) is in the center, with lyrics: 'pla - ba y no sa - bí - a lo que ha - cer, si a-ban-do'. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

24

Cl. 1º

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn. *p cresc.*

Voz
nar la en - ra - ma - da, o to - ser, o to - ser,

VI. I *8va*

VI. II

Cb.

Bt. *p cresc.*

27 **rit.** **A tempo** *tr*

Cl. *f*

Sax. Alt. *f* a2

Sax. Ten. *f*

Sax. Bari. *f*

Tpta. *f*

Tbn. *f*

Voz
o to-ser. Ah la la la la la la

VI. I *f*

VI. II *f*

Cb. *f*

Bt. *f*

30

Cl.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Sax. Bari.

Tpta.

Tbn.

Voz

VI. I

VI. II

Cb.

Bt.

cresc.

a 2

tr

la la la la la la la la, si a-ban-do - nar la en - ra-

33

Cl. *a 2* *f* 1. *rit.* *ten.*

Sax. Alt. *f*

Sax. Ten. *f*

Sax. Bari. *f*

Tpta. *f*

Tbn. *1º y 2º* *f*

Voz *f* *ten.*
ma - da y a - rro - di - llar - me an - te a - que - lla mu - jer.

VI. I *f*

VI. II *f*

Cb. *f*

Bt. *f*

36 2. *rit.*

Cl. *ten.*

Sax. Alt. *f*

Sax. Ten. *f*

Sax. Bari. *f*

Tpta. *f*

Tbn. *f*

Voz *ten.*
llar - me an - te a - que - lla mu - jer.

VI. I *f*

VI. II *f*

Cb. *f*

Bt. *f*

8va



José Fernández Vide (1893-1981)

Estudio, catalogación y edición de su obra

ANEXO 7. OBRA DIVERSA

Tesis presentada por Javier Jurado Luque

y dirigida por la Dra. Pilar Ramos López



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

Abril de 2022

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| <i>Himno del 2º Batallón de Zaragoza n.º 30. MV 7:1</i> | <i>5</i> |
| <i>Gavota. MV 7:2</i> | <i>13</i> |
| <i>Gluty. Corrido. MV 7:3</i> | <i>20</i> |

Himno del 2.º batallón de Zaragoza n.º 30

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

Agosto de 1939

Marcial

f

Ba - ta - llón in - vic - to de lím - pi - da his -

5

to - ria, tu san - gre fe - cun - da co - se - chó el lau -

9

rel, en cru - en - tas ha - za - ñas de gra - ta me -

13

mo - ria por tie - rras de As - tu - rias, Le - van - te y Te -

1.

17

ruel. Ba - ta van - te y Te - ruel.

2.

21

Lan - ce - mos al vien - to los gri - tos gue - rre - ros,
 glo - ria que ver - la se - ñe - ra,

Maderas *tr* *tr*

25

u - ni - dos al e - co del ron - co ca - ñón.
 ni más re - com - pen - sa que po - der be - sar

tr

29

Si Es - pa - ña lo quie - re, se - an los pos - tre - ros,
 los plie - gues au - gus - tos de nues - tra ban - de - ra

tr *tr*

33 1.

que es mo - rir por e - lla al - to ga - lar - dón.

tr

37 2.

No an-sia - mos más ya su fiel co - bi - jo po - der ex - pi -

tr

41

rar.

f

45

Musical score for measures 45-48. The score consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets in the right hand and chords in the left hand.

49

Musical score for measures 49-52. The vocal line begins with the lyrics "Na - da res - ta em - pu - je a" and includes the instruction "Gaita". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. A dynamic marking of *f* is present.

53

Musical score for measures 53-56. The vocal line continues with the lyrics "nues - tra bra - vu - ra, el E - bro es tes - ti - go de". A second vocal line is introduced with the instruction "2ª vez". The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.

57

nues - tro va - lor, pues nues - tra con - sig - na,

This system contains measures 57 to 60. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a guitar line. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The guitar line features a melodic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

61

si la lu - cha es du - ra, es mo - rir lu - chan - do

This system contains measures 61 to 64. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a guitar line. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The guitar line features a melodic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

65

que es un gran ho - nor. Lan - ce - mos al

This system contains measures 65 to 68. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a guitar line. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The guitar line features a melodic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. There are triplets in the guitar line.

68

vién - to, so - no - ro_y pro - fun - do, un

tr

This system contains measures 68, 69, and 70. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a melodic line with a trill marked 'tr' in measure 70.

71

gri - to que ex - pre - se el bé - li - co_ar -

This system contains measures 71, 72, and 73. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a melodic line.

74

dor, que de Za - ra - go - za_el

This system contains measures 74, 75, and 76. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a melodic line.

77

Musical score for measures 77-79. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "Ba - ta - llón se - gun - do, no hay na - da que a -". The piano accompaniment consists of a right hand with eighth-note patterns and a left hand with block chords.

80

Musical score for measures 80-82. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "rre - dre ni cau - se te - mor." Above measure 80 is a first ending bracket labeled "1.". The piano accompaniment features a right hand with eighth-note patterns and a left hand with block chords.

83

Musical score for measures 83-85. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "cau - se te - mor." Above measure 83 is a second ending bracket labeled "2.". The piano accompaniment features a right hand with eighth-note patterns and a left hand with block chords.

Gavota

Para Toñito y Monchiño
Noviembre de 1948

José Fdez. Vide
Transcripción y revisión: Javier Jurado

The musical score for 'Gavota' is presented in two systems. The first system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The vocal line begins with a dynamic marking of *p* and a fermata over the first note. The piano accompaniment also starts with a *p* dynamic. The second system continues the piece, with the vocal line featuring a triplet of eighth notes and the piano accompaniment including a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The score concludes with a final cadence in both parts.

6

tr
mf

3 4 4

2 1

9

mf

4 4 3

2

12

f dim.

f dim.

3

1 3 2

2

15

p

4

p

18

rit.

a tempo

p

21

p

4

3

1 3

5

24

27

30

33

4

36

cresc.

tr

tr

1

4

5

cresc.

4

5

39

mf

mf

3

4

3

42

Musical score for measures 42-44. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a four-fingered chord in the right hand and a four-fingered bass line in the left hand. Fingerings 1, 3, and 4 are indicated for various notes.

45

Musical score for measures 45-47. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a four-fingered chord in the right hand and a four-fingered bass line in the left hand. Fingerings 1 and 4 are indicated. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present.

48

Musical score for measures 48-50. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a four-fingered chord in the right hand and a four-fingered bass line in the left hand. Fingerings 4 and 5 are indicated. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

51

1 3

53

rall.

cresc.

cresc.

3

3

55

tr

f

f

4

4

Gluty

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

The first system of the musical score for 'Gluty' is in 2/4 time. It consists of three staves: a vocal line (top), a piano right-hand line (middle), and a piano left-hand line (bottom). The vocal line begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a series of rests. The piano right-hand line starts with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with a trill (*tr*) on the final note. The piano left-hand line provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.

6

The second system of the musical score begins at measure 6. The vocal line continues with rests. The piano right-hand line features a series of chords, with a long horizontal line indicating a sustained chord in the third measure. The piano left-hand line continues with its eighth-note accompaniment.

11

The third system of the musical score begins at measure 11. The vocal line continues with rests. The piano right-hand line features a melodic line with a trill (*tr*) on the final note. The piano left-hand line continues with its eighth-note accompaniment.

16

p

Las es - tre - lli - tas del cie - lo
Y pa - ra el ca - be - llo, Glu - ty,

21

se han pues - to to - das de a - cuer - do:
to - dos es - ta - mos de a - cuer - do,

26

di - cen que la lu - na es be - lla mas no lu - ce
que es el i - de - al pro - duc - to que re - ju - ve -

31

- su ca - be - llo. Tú sí que
- ne - ce el pe - lo. Glu - ty, Glu -

35

e - res bo - ni - ta, tie - nes lin - da
ty, a co - ro di - ce la mu - jer del

39

ca - be - lle - ra, si - gue_u - san - do
mun - do_en - te - ro y los hom - bres

43

cre - ma Glu - ty, se - rás siem - pre
tam - bién di - cen, Glu - ty, Glu - ty

47

la más be - lla. Tus ca - be - llos
yo pre - fie - ro.

51

Musical score for measures 51-54. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "son tan lin - dos co - mo los ra -". The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

55

Musical score for measures 55-58. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "yos del sol, te los ha de -". The piano accompaniment (grand staff) continues with the same rhythmic pattern as the previous system.

59

Musical score for measures 59-62. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "ja - do Glu - ty más her - mo - sos". The piano accompaniment (grand staff) continues with the same rhythmic pattern.

63

Musical score for measures 63-66. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "que_u - na flor. Y la gua - pa". The piano accompaniment (grand staff) continues with the same rhythmic pattern.

67

lu - na di - ce: pe - na da ver

Musical score for measures 67-70. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: lu - na di - ce: pe - na da ver.

71

mis ca - be - llos, que me trai - gan

Musical score for measures 71-74. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: mis ca - be - llos, que me trai - gan.

75

al mo - men - to cre - ma Glu - ty.y

Musical score for measures 75-78. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: al mo - men - to cre - ma Glu - ty.y.

79

pe - lu - que - ros.

1. 2.

Musical score for measures 79-82. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: pe - lu - que - ros. The score includes first and second endings. The piano accompaniment features a forte (*f*) dynamic marking in the second ending.

Gluty

José Fdez. Vide

Transcripción y revisión: Javier Jurado

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Voz:** Voice part, mostly silent with rests.
- Saxofones Altos:** Alto Saxophone part, featuring a melodic line with a trill (*tr*) and a dynamic marking of *f*.
- Saxofón Tenor:** Tenor Saxophone part, mirroring the alto saxophone's melody with a dynamic marking of *f*.
- Trompetas en Sib:** Trombone part in B-flat, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*.
- Piano:** Piano part, consisting of a right-hand melodic line and a left-hand bass line, both marked *f*.
- Violines:** Violin part, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Violín B:** Viola part, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*.
- Contrabajo:** Double Bass part, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*.

The score is in 2/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). It includes dynamic markings such as *f* (forte) and *tr* (trill), and repeat signs with first and second endings.

4

Vz.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

Cb.

8

Vz.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 8, features seven staves for different instruments. The top staff is for Voice (Vz.), which is mostly silent with a few rests. The second staff is for Alto Saxophone (Sax. Alt.), showing a melodic line with eighth notes and a slur. The third staff is for Tenor Saxophone (Sax. Ten.), with a similar melodic line. The fourth staff is for Trumpet (Tpta.), featuring a sustained chord in the first measure followed by eighth-note patterns. The fifth staff is for Piano (Pno.), with a complex accompaniment in both treble and bass clefs. The sixth staff is for Violin (Vln.), with a melodic line and a slur. The seventh staff is for Cello (Cb.), with a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4.

12

Vz.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta. 1ª y 2ª

Pno.

Vln.

Vln.

Cb.

16 *p*

Vz. Las es - tre - lli - tas del
Y pa - ra el ca - be - llo,

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno. *p*

Vln. *p*

Vln. *p*

Cb. *p*

24

Vz.

cuer - do: di - cen que la lu - na es
cuer - do, que es el i - de - al pro -

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

Cb.

The musical score for page 24 consists of several staves. The vocal line (Vz.) is at the top, with lyrics in Spanish. Below it are the staves for Saxophone Alto (Sax. Alt.), Saxophone Tenor (Sax. Ten.), and Trumpet (Tpta.). The Piano (Pno.) part is shown in grand staff notation. The Violin parts (Vln.) are at the bottom, with two staves. The Cello (Cb.) part is at the very bottom. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

28

Vz.

be - lla mas no lu - ce su ca -
duc - to que re - ju - ve - - - - - ne - ce_el

Sax. Alt.

a 2

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

Cb.

The musical score for page 28 consists of several staves. The vocal line (Vz.) is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "be - lla mas no lu - ce su ca - duc - to que re - ju - ve - - - - - ne - ce_el". The saxophone parts include an Alto Saxophone (Sax. Alt.) and a Tenor Saxophone (Sax. Ten.), both in treble clef with two sharps. The Alto Saxophone part has a dynamic marking of *a 2* and *p*. The Trumpet part (Tpta.) is in treble clef with two sharps. The Piano part (Pno.) is in grand staff (treble and bass clefs). The Violin parts (Vln.) are in treble clef. The Cello part (Cb.) is in bass clef. The score is divided into four measures.

32

Vz.
be - llo. Tú sí que e - res bo -
pe - lo. Glu - ty, Glu - ty, a co - ro

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 32, contains a vocal line and instrumental accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "be - llo. Tú sí que e - res bo - pe - lo. Glu - ty, Glu - ty, a co - ro". The instrumental parts include: Saxophone Alto (Sax. Alt.) and Saxophone Tenor (Sax. Ten.) in treble clef with two sharps, featuring melodic lines with triplets; Trumpet (Tpta.) in treble clef with two sharps, playing a simple harmonic accompaniment; Piano (Pno.) in grand staff (treble and bass clefs) with two sharps, providing a rhythmic and harmonic foundation with chords and moving lines; Violin I (Vln.) and Violin II (Vln.) in treble clef with two sharps, playing sustained notes and chords; and Cello (Cb.) in bass clef with two sharps, playing a steady bass line. The score is divided into four measures.

36

Vz.

ni - ta, tie - nes lin - da ca - be -
di - ce la mu - jer del mun - do en -

Sax. Alt.

3

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for page 36 and includes a vocal line and instrumental parts for Saxophone (Alto and Tenor), Trumpet, Piano, Violin (two staves), and Cello. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal line has lyrics: 'ni - ta, di - ce tie - nes lin - da ca - be - la mu - jer del mun - do en -'. The saxophone parts feature melodic lines with a triplet of eighth notes in the second measure. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The trumpet part has a rhythmic pattern of eighth notes. The violin parts have melodic lines, with the second violin playing a sustained chord in the first measure. The cello part has a rhythmic pattern of eighth notes.

40

Vz.

lle - ra, si - gue_u - san - do cre - ma
te - ro y los hom - bres tam - bién

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

Cb.

The musical score for page 40 consists of several staves. The vocal line (Vz.) is the top staff, with lyrics underneath. Below it are the Saxophone parts: Sax. Alt. and Sax. Ten. The Trumpet part (Tpta.) is the next staff. The Piano part (Pno.) is a grand staff with two staves. The Violin parts (Vln.) are the next two staves. The Cello part (Cb.) is the bottom staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and articulation marks.

44

Vz.

Glu - ty, se - rás siem - pre la más
di - cen, Glu - ty, Glu - ty yo pre -

Sax. Alt. a 2

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

Cb.

The musical score for page 44 consists of several staves. The vocal line (Vz.) is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "Glu - ty, se - rás siem - pre la más di - cen, Glu - ty, Glu - ty yo pre -". The saxophone parts include an Alto Saxophone (Sax. Alt.) and a Tenor Saxophone (Sax. Ten.), both in treble clef with two sharps. The Alto Saxophone part has a dynamic marking of "a 2". The trumpet part (Tpta.) is in treble clef with two sharps. The piano part (Pno.) is in grand staff (treble and bass clefs) with two sharps. The violin parts (Vln.) are in treble clef with two sharps. The double bass part (Cb.) is in bass clef with two sharps. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

48 *p*

Vz.
be - lla. Tus ca - be - llos son tan
fie - ro.

Sax. Alt. *a 2*
p

Sax. Ten. *p*

Tpta.

Pno. *p*

Vln. *p*

Vln. *p*

Cb. *p*

52

Vz.
lin - dos co - mo los ra - yos del

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

Cb.

The musical score for page 52 consists of seven staves. The top staff is for the vocal line (Vz.), with lyrics 'lin - dos co - mo los ra - yos del'. The second staff is for the Alto Saxophone (Sax. Alt.), and the third for the Tenor Saxophone (Sax. Ten.). The fourth staff is for the Trumpet (Tpta.), which is mostly silent. The fifth staff is for the Piano (Pno.), showing a complex accompaniment with chords and arpeggios. The sixth staff is for the Violin I (Vln.), and the seventh for the Violin II (Vln.). The bottom staff is for the Cello (Cb.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures.

56

Vz.

sol, te los ha de - ja - do

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

1ª y 2ª

p

Pno.

Vln.

Vln.

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for page 56 and features a vocal line and several instrumental parts. The vocal line (Vz.) is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The lyrics are "sol, te los ha de - ja - do". The vocal line starts with a long note on "sol," followed by eighth notes for "te los ha" and a dotted quarter note for "de - ja - do". The Saxophone Alto (Sax. Alt.) and Saxophone Tenor (Sax. Ten.) parts are in treble clef with the same key signature. The Sax. Alt. part has a melodic line with eighth and quarter notes, while the Sax. Ten. part has a more rhythmic line with eighth notes and rests. The Trumpet (Tpta.) part is in treble clef with the same key signature. It has a rest for the first two measures, then enters in the third measure with a quarter note on G4, marked "1ª y 2ª" and "p". The Piano (Pno.) part is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. It features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The Violin (Vln.) parts are in treble clef with the same key signature. The first violin part has a long note on G4 for the first two measures, then a melodic line. The second violin part has a similar line. The Cello (Cb.) part is in bass clef with the same key signature. It has a rhythmic line with eighth notes and rests.

60

Vz.
Glu - ty más her - mo - sos que_u - na

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

Cb.

64

Vz.

flor. Y la gua - pa lu - na

Sax. Alt.

a 2

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

Cb.

68

Vz.
di - ce: pe - na da ver mis ca -

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

Cb.

72

Vz.
be - llos, que me trai - gan al mo -

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 72 to 75. The vocal line (Vz.) has lyrics 'be - llos, que me trai - gan al mo -'. The vocal melody starts on a half note 'be', followed by a quarter note 'llos', then a half note 'que', a quarter note 'me', a quarter note 'trai', a quarter note 'gan', a half note 'al', and a half note 'mo'. The instrumental parts include: Saxophone Alto (Sax. Alt.) and Saxophone Tenor (Sax. Ten.) playing eighth-note patterns in the first two measures, then moving to chords in the last two. Trumpet (Tpta.) has a rest in the first measure, then plays a quarter note chord in the second, and chords in the third and fourth. Piano (Pno.) has a complex accompaniment with chords and eighth notes in both hands. Violins (Vln.) play sustained chords in the first measure, then move to a melodic line in the last two measures. Cello (Cb.) plays a rhythmic pattern of eighth notes throughout.

76

Vz.
men - to cre - ma Glu - ty y pe - lu -

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 76 to 79. The vocal line (Vz.) is the primary focus, with lyrics 'men - to cre - ma Glu - ty y pe - lu -' written below the notes. The instrumental parts include an Alto Saxophone (Sax. Alt.), Tenor Saxophone (Sax. Ten.), Trumpet (Tpta.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The piano part features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The string parts (Violin and Cello) provide harmonic support with sustained notes and some melodic movement. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature.

80

1. 2.

Vz. que - ros.

Sax. Alt.

Sax. Ten.

Tpta.

Pno.

Vln.

Vln.

Cb.

f

