

MÚSICA HISPANA

QT
230



ICCMU

28

Gerardo Gombau

DON QUIJOTE VELANDO LAS ARMAS
SONATA PARA ORQUESTA DE CÁMARA

Edición crítica

Julia Esther García Manzano

Benito Mahedero Ruiz

Música Instrumental
Orquesta

Gerardo Gombau

28

DON QUIJOTE VELANDO LAS ARMAS
SONATA PARA ORQUESTA DE CÁMARA

R. 81922

REPRODUCTION
PROHIBITED

Música Instrumental
Gombau

Ayuntamiento de Madrid



MÚSICA HISPANA

MÚSICA HISPANA

Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales

Director: Emilio Casares Rodicio

Coordinación editorial: Oliva G. Balboa

Gerardo Gombau

28

28

**DON QUIJOTE VELANDO LAS ARMAS
SONATA PARA ORQUESTA DE CÁMARA**

DON QUIJOTE VELANDO LAS ARMAS
SONATA PARA ORQUESTA DE CÁMARA

Coordinador: Fernando Gombau

B. Música Instrumental

Coordinador: Ramón Rodríguez

Coordinador: M. Encarna Corzo

En el primer centenario del nacimiento de Gerardo Gombau.

EDICIONES DEL ICCMU

Sociedad General de Autores y Editores

Fernando VI, 4

28004-MADRID

Exposición de la Biblioteca por la
Fundación de la Biblioteca de la Cultura

R. 81.922

AYUNTAMIENTO DE MADRID



0101887583

FUNDACIÓN MUNICIPAL

© Gerardo Gombau y Fernando Gombau

Ediciones: Fernando Gombau y Fernando Gombau S.R.L. / ICCMU, 2008

Música Instrumental
Orquesta

Ayuntamiento de Madrid

MÚSICA HISPANA

Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales

Director: Emilio Casares Rodicio

Coordinación editorial: Judith Ortega y Oliva G. Balboa

SERIES

A. Música Lírica

Coordinador: Ramón Barce

B. Música Instrumental

Coordinador: Ramón Sobrino

C. Antologías

Coordinadora: M^a Encina Cortizo

EDICIONES DEL ICCMU

Sociedad General de Autores y Editores

Fernando VI, 4

28004-MADRID

Esta edición ha sido patrocinada por la
Fundación Salamanca Ciudad de Cultura



Salamanca
Ciudad de Cultura

FUNDACIÓN MUNICIPAL

© Copyright. Herederos de Gerardo Gombau
Ediciones Iberautor Promociones Culturales, S.R.L. / ICCMU, 2006

Diseño **ELIAS**

Imprime: Gráficas Baraza, S.L. Avenida Pumarín, 10. Oviedo. Teléf. 985 28 57 37
D. Legal: AS-1.049-2006
ISBN: 84-8048-578-7

Ayuntamiento de Madrid

28

Gerardo Gombau

DON QUIJOTE VELANDO LAS ARMAS
SONATA PARA ORQUESTA DE CÁMARA

En el primer centenario del nacimiento de Gerardo Gombau

Edición crítica

Julia Esther García Manzano

Benito Mahedero Ruiz



INSTITUTO
COMPLUTENSE
DE
CIENCIAS
MUSICALES

Ayuntamiento de Madrid



MÚSICA HISPANA

MÚSICA HISPANA

Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales

Director: Emilio Casares Rodicio

Coordinación editorial: José Luis Ortega y Olivero G. Balboa

Gerardo Gombau

SERIES

28

SONATA PARA ORQUESTRA DE CÁMARA

Coordinación de: Estela Cortizo

En el primer centenario del nacimiento de Gerardo Gombau

EDICIONES DEL ICCMU

Sociedad General de Autores y Editores

Plaza de las Artes, 4

28014-MADRID

Financiada por el Ayuntamiento de Madrid

Julia Esther Álvarez Manzano
Dolores Y. Rodríguez Ruiz

Salamanca
Ciudad de Cultura

CONSEJO REGULADOR



© Copyright
Biblioteca Heróica

Gerardo Gombau
Sociedad, S.R.L. / ICCMU, 2006

INSTITUTO
COMPLUTENSE
DE
CIENCIAS
MUSICALES

Ayuntamiento de Madrid



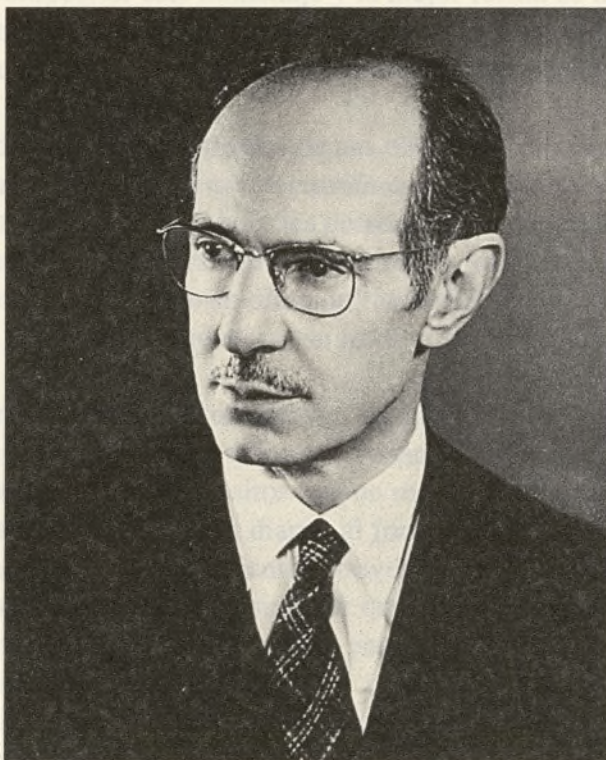
Salamanca no podía permanecer ajena al centenario del nacimiento de Gerardo Gombau. Su ciudad le debía al compositor esta homenaje y la mejor forma de honrar su memoria era rescatar su música, que a lo largo de su vida de compositor y de hombre de teatro, sobrevive a la fugacidad de la vida de los grandes artistas.

La publicación de sus obras, como *Do las armas y San Plutense de Orense*, ha sido llevada a cabo a través de su hijo, Gerardo Gombau, que ha accedido con mayor facilidad a la música que la inspiró.

Realmente Salamanca es una de nuestras ciudades más importantes y visitadas por los salmantinos y visitantes. Sin embargo, era obligatoria, realizara un estudio de la música más importante que lo fue el involucrado.

La publicación de sus obras se sucederán durante el año.

de Cultura tributará a este estudio al Museo del Teatro de Almagro y su obra, nunca se apaga.



Gerardo Gombau

(Fotografía: Museo del Teatro de Almagro)

Sin embargo, el legado de

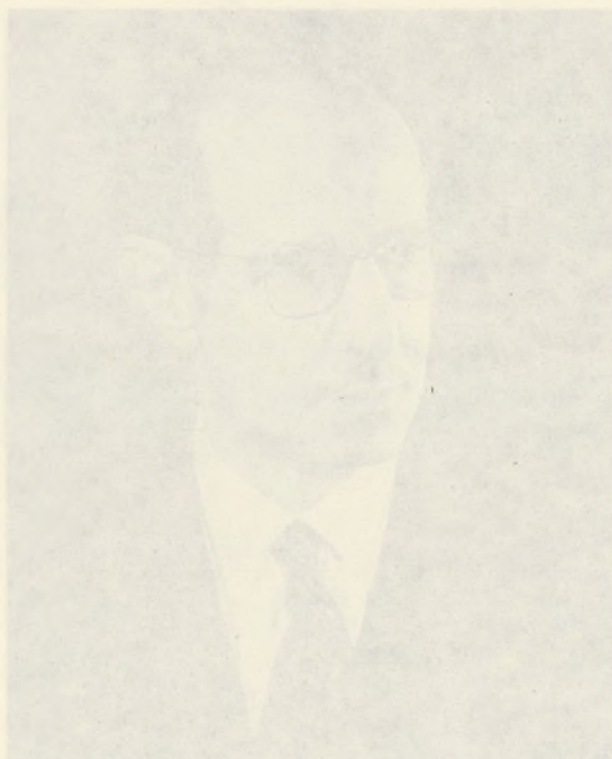
cientos, *Don Quijote velando*, con el Instituto Comarcal de la memoria de Gombau, pero a las que ahora se le da su obra y su espíritu, asegura la escritura y la sensibilidad.

La ciudad puso en manos de la responsabilidad de que quede recordado y con el que los salmantinos de la ciudad. Sin embargo, Salamanca Ciudad de Cultura en 1906 nació uno de los salmantinos, como también.

era actividad de las que se suceden en la Fundación Municipal.

Julian Lanzaote Sastre

Alcalde de Salamanca



Gerardo Guzmán
(Fotografía: Museo del Tesoro de Almagro)



INTRODUCCIÓN

Salamanca no podía permanecer ajena al centenario del nacimiento de Gerardo Gombau. Su ciudad le debía al compositor este homenaje y la mejor forma de honrar su memoria era rescatar su música, que al igual que el resto de las manifestaciones culturales, sobrevive a la fugacidad de la vida de sus creadores. El tiempo de los hombres se agota. Sin embargo, el legado de los grandes artistas es imperecedero.

La publicación de las partituras de dos de sus obras más sobresalientes, *Don Quijote velando las armas* y *Sonata para orquesta de cuerda* que, en colaboración con el INSTITUTO COMPLUTENSE DE CIENCIAS MUSICALES, ahora les presentamos, mantendrá viva la memoria de Gombau a través de su música. Partituras que, lógicamente, ya se conocían, pero a las que ahora se accederá con mayor facilidad. Con su difusión mantenemos viva su obra y su espíritu, seguramente indisolubles al no poder entenderse su música sin la mano que la escribió y la sensibilidad que la inspiró.

Realmente Salamanca nunca ha olvidado a Gerardo Gombau. La ciudad puso en manos de uno de nuestros escultores más sobresalientes, Venancio Blanco, la responsabilidad de que quedara también huella física del compositor con un monumento que le recuerda y con el que los salmantinos y visitantes convivimos a diario, al formar parte del nuevo perfil de la ciudad. Sin embargo, era obligado que el Ayuntamiento, a través de su Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, realizara un esfuerzo en este año singular que nos recuerda que en 1906 nació uno de los músicos más importantes del siglo XX y que, para nuestro orgullo, era salmantino, como también lo fue el inolvidable Tomás Bretón.

La publicación de las obras que ahora les presentamos es la primera actividad de las que se sucederán durante este 2006, dentro de un homenaje más amplio que la Fundación Municipal de Cultura tributará a este catedrático, que fue Premio Nacional de Música y cuya memoria, como su obra, nunca se apagará por muchos centenarios que se sucedan.

Julián Lanzarote Sastre

Alcalde de Salamanca

Salamanca no podía permanecer ajena al centenario del nacimiento de Gerardo Gombau. Su ciudad le debía al compositor este homenaje y la mejor forma de honrar su memoria era rescatar su música, que al igual que el resto de las manifestaciones culturales, sobrevive a la fugacidad de la vida de sus creadores. El tiempo de los hombres se agota. Sin embargo, el legado de los grandes artistas es imperecedero.

La publicación de las partituras de dos de sus obras más sobresalientes, Don Quijote velando las armas y Zovara para orquesta de cámara que, en colaboración con el Instituto Gombauense de Ciencias Musicales, ahora les presentamos, mantendrá viva la memoria de Gombau a través de su música. Partituras que, lógicamente, ya se conocían, pero a las que ahora se accede con mayor facilidad. Con su difusión mantenemos viva su obra y su espíritu, seguramente indisolubles al no poder entenderse su música sin la mano que la escribió y la sensibilidad que la inspiró.

Realmente Salamanca nunca ha olvidado a Gerardo Gombau. La ciudad puso en manos de uno de nuestros escritores más sobresalientes, Venancio Blanco, la responsabilidad de que quedara también huella física del compositor con un monumento que le recuerda y con el que los salmantinos y visitantes convivimos a diario, al formar parte del nuevo perfil de la ciudad. Sin embargo, era obligado que el Ayuntamiento, a través de su Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, realizara un esfuerzo en este año singular que nos recuerda que en 1900 nació uno de los músicos más importantes del siglo XX y que, para nuestro orgullo, era salmantino, como también lo fue el inolvidable Joaquín Rodrigo.

La publicación de las obras que ahora les presentamos es la primera actividad de las que se sucederán durante este 2000, dentro de un homenaje más amplio que la Fundación Municipal de Cultura tributará a este católicico, que fue Premio Nacional de Música y cuya memoria, como su obra, nunca se apagará por muchos centenarios que se sucedan.

Julián Llanusa Pastor
Alcalde de Salamanca

INTRODUCCIÓN

Gerardo Gombau responde al perfil de un hombre cuya mejor definición podría ser la de verdadero profesional de la música. El desarrollo de su actividad musical abarca prácticamente todas las facetas de este arte al que dedicó su vida: compositor, pianista, director de orquesta, profesor, ensayista y conferenciante, entre otras actividades.

El autor

Gerardo Gombau nació en Salamanca el 3 de agosto de 1906, y murió en Madrid, el 13 de diciembre de 1971. La Salamanca de principios de siglo, en la que se dio el primer acercamiento del autor hacia la música, no era un terreno musical baldío. Desde 1907 Salamanca contaba con una Sociedad de Conciertos, además de la importancia de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, en la que figuraron profesores tan ilustres como Barbieri, y estudiaron dos de los músicos salmantinos más importantes: Felipe Espino y Tomás Bretón. Los primeros años de la vida de Gombau transcurrieron en la casa de la calle del Prior, donde su padre, Venancio Gombau, tenía un taller de fotografía. Aunque ninguno de sus progenitores era de origen salmantino, estuvieron muy vinculados al ambiente de esta ciudad, pues el taller del padre era lugar de visita obligada para todos los salmantinos que guardan sus retratos desde principios de siglo. En la casa familiar había un piano donde, desde muy joven, Gombau tuvo sus primeros contactos con la música. Tanto el padre como la madre, de clase media culta, con aficiones artísticas, eran amantes de la música y no dudaron en fomentar las cualidades musicales que desde niño observaron en Gerardo, uno de sus tres hijos.

En 1912 comenzó con sus primeras lecciones de música en Salamanca, donde realizó asimismo, entre 1917 y 1923, sus estudios de bachillerato y magisterio. Al no existir en aquellos años en Salamanca un conservatorio de música, tuvo que trasladarse a la capital a realizar los exámenes, siendo alumno libre del Conservatorio madrileño entre 1920 y 1922, año en que, con sólo 16 años, obtuvo el título de Profesor de Piano. Desde 1920 su vinculación con la música fue cada vez más estrecha, y comenzó a dar sus primeros conciertos y escribir sus primeras composiciones y colaboraciones literarias. Sin perder los vínculos con su ciudad natal, en 1924 se trasladó a Madrid para continuar sus estudios musicales de forma oficial en el Conservatorio de la ciudad; su futuro ya estaba decidido. Residió en la capital hasta 1935, año en que se fundó el Conservatorio Regional de Salamanca y fue llamado para ocupar la cátedra de Piano. Durante estos años inició su carrera de intérprete colaborando en primeras audiciones de obras de los autores más importantes del momento, como la *Habanera* de Ernesto Halffter; o realizando sus primeras grabaciones, como es el caso de las *Canciones Playe-ras* de Óscar Esplá.

Su regreso a Salamanca, en 1935, se vio truncado por el inicio de la Guerra Civil. Durante la contienda residió en Madrid, y se reincorporó posteriormente a su cargo en 1939. Su estancia en Salamanca se prolongó hasta 1943, fecha en que sus múltiples

actuaciones como intérprete le llevaron nuevamente a instalarse en Madrid. En su estancia salmantina su labor musical fue muy intensa, desarrolló una amplia actividad de cámara como pianista en el Trío Castilla, a la vez que creó y dirigió en 1942 la Orquesta Sinfónica salmantina.

En Madrid continuó su actividad como director esporádico de algunas de las más importantes orquestas nacionales e internacionales del momento. Pero su carrera como director se centró sobre todo en las orquestas de ballet, especialmente con los ballets de Pilar López, cuyas giras artísticas le llevarían a recorrer casi toda Europa y el norte de África a partir de 1950. A la vez continuó su carrera como pianista acompañando a diversos violinistas y cantantes importantes de la época, como Teresa Berganza.

En 1945 obtuvo el número uno en las oposiciones a la cátedra de Acompañamiento en el Conservatorio madrileño, cargo que ejercería durante toda su vida, alternándola con la cátedra de Composición entre 1965 y 1968. A partir de estos años los premios de composición se sucedieron. Fueron años de éxito en los que se estrenaron muchas de sus obras y se le comenzó a considerar como uno de los compositores más reputados del momento. Asimismo fueron múltiples los nombramientos oficiales que recibió durante la década de 1960, momento en que su actividad de conferenciante y divulgador de la nueva música se incrementó, especialmente alrededor del Aula de Música del Ateneo Madrileño. Su muerte repentina llegó en uno de los momentos de mayor creatividad en su carrera, cuando sus obras le situaban como uno de los compositores más sólidos de España.

La obra de Gerardo Gombau

Un estudio detallado de la música de Gombau nos muestra a este autor como uno de los compositores cuya evolución es más amplia y constante dentro del panorama de la música española del siglo XX. La mayor parte de las reseñas superficiales que hacen referencia a este músico definen como sorprendente su evolución estilística y hablan de un antes y un después, dividiendo su producción en dos polos: una primera parte que gira alrededor del nacionalismo y un posterior acercamiento a los postulados de la vanguardia. Sin embargo, la evolución musical de Gombau es mucho más amplia y compleja, y se extiende desde sus primeras composiciones de la década de 1930 hasta su última obra, *Pascha Nostrum*, 1971. Prueba de ello son las dos composiciones seleccionadas para su edición en este volumen: *Don Quijote velando las armas*, 1945, y la *Sonata para orquesta de cámara*, 1952. Dos obras para orquesta realizadas con siete años de diferencia que difícilmente se pueden integrar dentro de una misma tendencia compositiva, ya que responden a dos tipos de concepción tímbrica y sonora muy diferentes.

Dentro de un catálogo muy extenso, de más de doscientas composiciones, se hace necesaria una primera subdivisión dentro de su música. Por un lado, tendríamos un elevado número de obras a las que podemos denominar como menores, tanto por su

planteamiento estético como por su finalidad práctica; y, de otra parte, una treintena de composiciones para distintas formaciones en las que podemos observar una continua evolución sonora. La desigualdad en el número de piezas entre estos dos apartados responde a varios factores que tienen que ver tanto con cuestiones sociológicas como con posturas estéticas.

Su primer acercamiento a la composición musical fue en gran parte autodidacta e intuitivo, ya que sus estudios musicales estuvieron dirigidos en un primer momento hacia la interpretación del violín y, en mayor medida, el piano. Así pues, la composición fue en sus comienzos un proceso espontáneo que no iba acompañado de presupuestos intelectuales, ni de conocimientos técnicos. Tal vez por ello sus primeras obras estén en su mayor parte dedicadas a la música ligera, breves obras para piano o para voz y piano, que alternan con algunas destinadas a conjuntos instrumentales jazzísticos, con predominio de instrumentos de metal e incluso con algunos instrumentos populares. Son piezas de carácter danzable que siguen las modas del momento.

Este interés por la música ligera irá disminuyendo en los años treinta y prácticamente desaparecerá de su producción a partir de los años cuarenta, cuando el autor empezó a plantearse la composición desde otros postulados técnicos y estéticos relacionados con la tradición clásica. El resto de las obras menores que encontramos en su producción responden a obras circunstanciales: encargos para el cine, la televisión, el ballet, fondos musicales para discos, etc. Estas piezas aparecen a lo largo de toda su producción, incluso en los años de la década de 1960, en los cuales Gombau ya estaba vinculado a los movimientos musicales de vanguardia. Responden tanto a las circunstancias económicas de los músicos durante la Dictadura, especialmente en los duros años de Posguerra, en los que tenían que desplegar un gran número de actividades para poder vivir de una manera digna, como a la humildad y al sentido profesional del autor, que le permitía alternar obras de elevados planteamientos estéticos de forma simultánea a composiciones menores de encargo.

Frente a esta producción de obras menores, sorprende el reducido número de composiciones con más amplias miras estéticas. La música de Gombau nos muestra el semblante de un artista inquieto que, lejos de estancarse en una determinada técnica y estética, cuando llega a dominar un estilo, inmediatamente comienza un proceso de búsqueda de nuevas posibilidades expresivas. En muchos de sus escritos recogidos en la Biblioteca Nacional¹ el autor reflexiona sobre este punto: la consideración de que la técnica y el sistema compositivo empleado no es ningún fin en sí mismo sino un medio para la expresión, siendo obligación del artista conocer y explorar todas las nuevas posibilidades sonoras que se van introduciendo. Pensamiento que se puede ver claramente reflejado en la continua evolución estética de su música que da coherencia a su producción. Generalmente, los autores que se instauran en una determinada estética compositiva suelen tener una obra más amplia que aquellos cuya música se convierte en una continua búsqueda de nuevas posibilidades expresivas; baste recordar dos grandes ejemplos dentro de la composición española del siglo XX, Joaquín Turina y Manuel de Falla.

¹ A la muerte del compositor la Biblioteca Nacional (Madrid) compró a su viuda todos los originales, tanto de las composiciones como de los escritos, conservándose los mismos en dicha entidad. Este legado está agrupado en tres apartados diferentes: originales de composiciones, conferencias y escritos y rolloteca. Este material está inventariado, encontrándose los escritos en el Archivador 1º, carpetas I y II. Existen también una serie de carpetas no inventariadas que contienen apuntes, borradores, bocetos, documentación personal, programas de mano, etc.

La inquietud compositiva de Gombau hace que podamos seguir toda la evolución de la música española en los años en los que vivió, sin que el paso de una estética a otra suponga cortes dentro de su producción, sino más bien una continuidad en la que se suceden procesos de formación, consolidación y evolución de la técnica compositiva empleada. Este proceso de transformación afecta a todos los elementos de la obra: sistema armónico-melódico, texturas, timbres, estructuras formales, provocando el que sean difícilmente agrupables sus composiciones en cuanto a planteamientos formales, tímbricos o armónicos comunes. Cada composición parte del estadio al que había llegado con la obra anterior y, a partir de ahí, plantea nuevas posibilidades técnicas y expresivas. No tiene un grupo de música de cámara homogénea ni de obras para orquesta que traten el elemento tímbrico de manera similar. El paso por los distintos sistemas musicales viene a ser una síntesis personal de los mismos, que muestra sus distintos momentos evolutivos.

Sus primeras obras de la década de 1930 pertenecen a un tipo de música nacionalista, más bien regionalista, en la que puede encontrarse la influencia de uno de sus primeros maestros, el folclorista Dámaso Ledesma. Sin embargo, aún dentro de esta tendencia se puede observar una evolución en estos años que parte de la utilización del canto popular dentro de una música eminentemente tonal, como ocurre en las obras para piano *Aires de Castilla*, 1932, y *Escena y danza charra*, 1933, hacia una asimilación de las características del canto popular en la que se puede seguir la influencia de las *Siete canciones populares* de Manuel de Falla, como ocurre en las *Dos canciones castellanas* de 1936 ya plenamente modales.

Los años de la década de 1940 suponen el dominio de las grandes formas y de la técnica compositiva predominante en ese momento en España de la mano de su maestro Conrado del Campo. El conocimiento de la música para orquesta está relacionado con su trabajo como director tanto de la Orquesta Sinfónica salmantina entre 1942-43, como ocasionalmente de otras formaciones orquestales. Utiliza en esta época una tonalidad expandida con influencias de la estética posromántica germana que le llega a través de su maestro, línea seguida en la obra *Don Quijote velando las armas* de 1945. Esta estética se mezcla con elementos nacionalistas en otras composiciones importantes de esta década: *Variaciones sinfónicas sobre un tema de carácter popular español*, 1949, y el poema sinfónico de temática salmantina *Campocerrado*, 1947. De las composiciones para instrumento solista destaca la obra para arpa *Apunte Bético* de 1948. Estos son años de reconocimiento en el terreno compositivo para el autor, quien consigue con las obras anteriores, y algunas de los años siguientes, importantes premios nacionales e internacionales de composición.

La década de 1950 supone el alejamiento de la estética posromántica y el acercamiento hacia una estética neoclásica cuyos modelos serán las obras de Stravinski, Béla Bartók o Falla, en las cuales la tonalidad se va disolviendo, a la vez que la textura se hace más contrapuntística y se produce mayor experimentación tímbrica. Obras importantes de estos años son: *Trío en Fa sostenido*, *Sonata para orquesta de cámara*, *Siete claves de Aragón* y la *Suite breve para flauta y piano*. En algunas de las canciones de los últimos años de esta década podemos hablar de una música en la que el sistema tonal se ha disuelto, y permanecen únicamente como lazos de conexión con él una serie de sonidos que ejercen como puntos de atracción variables o tónicas móviles: *Romance del Duero* y *Calatañazor*, *La hortelana* y *el mar*, *El cazador* y *el leñador* o *Cantiga da vendima*, entre otras.

En los años de la década de 1960 se produjo el acercamiento de Gombau hacia el sistema serial, lo que supone una salida compositiva ante la carencia de tonalidad que predominaba en sus últimas composiciones. En estos años participó de forma activa en todo el movimiento de puesta al día de la música española respecto a las vanguardias europeas, siendo el Ateneo madrileño punto importante de difusión de las mismas. Son numerosos los escritos de esta década que se conservan del autor, quien era el músico de mayor edad que participó, tanto en su faceta divulgativa de conferenciante como con sus propias composiciones, en los nuevos caminos que se inauguraban para la música española. Gombau se convirtió en uno de los autores que trabajó de forma más sistemática el serialismo en todas sus vertientes. Casi todas sus obras importantes de esta última década están vinculadas con este sistema: *3+1*, *Texturas y estructuras*, *Música para ocho ejecutantes* y *Los invisibles átomos del aire*, son algunos ejemplos de estas composiciones. No retrocedió ante ninguna de las innovaciones técnicas que llegaron a la Península. En su música están presentes principios aleatorios, aunque estos siempre están condicionados a la estructura general de la obra y son muy escasos y parciales. Incluso llegó a acercarse a la música electrónica, siendo el único compositor español, nacido a principios de siglo, que llegó a experimentar con esta posibilidad sonora, como se puede comprobar en algunas de sus obras: *Los invisibles átomos del aire*, *Cantata para la inauguración de una Losa de ensayo o Alea 68*. Su última obra, *Pascha Nostrum*, 1971, compuesta pocos meses antes de su fallecimiento, muestra un ejemplo de una gran diversidad de procedimientos compositivos utilizados dentro de una obra de gran coherencia interna, a la que podemos considerar una de sus mejores composiciones².

Don Quijote velando las armas

Esta obra de 1945 supuso el primer reconocimiento nacional para Gombau como compositor quien, fuera de su ciudad natal, donde había estrenado algunos de los movimientos de su *Sinfonía retrospectiva* con la orquesta salmantina que dirigía, era conocido casi sólo como intérprete. Esta obra recibió el primer premio (por unanimidad) de composición del Conservatorio de Madrid, siendo estrenada en 1947 en el Monumental Cinema de Madrid, a cargo de la Orquesta Sinfónica de esta ciudad, dirigida por el propio autor. La pieza está dedicada a su maestro Conrado del Campo y seguía la estética que utilizó este importante profesor, asimilado a la Generación del 98. Conrado del Campo fue un defensor del último sinfonismo germano, con Richard Strauss como principal modelo y de quien recogió la forma del poema sinfónico y la unió al lógico aliento nacionalista que encontramos en todos los compositores españoles de estos años. Su estética chocaba con el predominio de la música francesa que en las primeras décadas del siglo XX seguían la mayor parte de los compositores vinculados a la Generación del 27, transmitido en gran medida a través de la influencia que sobre ellos ejercía la figura de Manuel de Falla, quien les llevó a acercarse a los movimientos impresionista, y posteriormente neoclasicista, y al rechazo de la música posromántica germana. Sin embargo, el exilio o aislamiento de la mayor parte de los compositores que habían seguido esta tendencia, hizo que las directrices compositivas volvieran en la Posguerra en gran medida hacia los maestros de la generación anterior, quienes dotaron a los nuevos compositores de una sólida formación técnica unida a una estética que ya estaba muerta en el resto de Europa.

Gombau, a quien algunos compañeros consideraban el alumno preferido de Conrado del Campo, siguió en esta obra la influencia germana heredada de su maestro. De hecho, el mismo autor posteriormente de forma irónica se refería a ella definiéndola como “poemón conradiano-straussiano” (el autor solía ser crítico respecto a su producción, lo que no hay que entender como un menosprecio de la misma). La obra es un poema sinfónico de corte programático, centrado en el tema del tercer capítulo del Quijote titulado “Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo Don Quijote en armarse caballero”, como señala Gombau al comienzo de la partitura orquestal. El tema del Quijote es uno de los más utilizados por los compositores de todas las épocas y países, y ha sido empleado en casi todas las formas musicales, tanto vocales como instrumentales. En general ha habido dos maneras distintas de enfocar este tema: basándose únicamente en alguna anécdota o capítulo, como en *Las bodas de Camacho* de Mendelssohn o en *El Retablo de Maese Pedro* de Falla; o intentando abarcar toda la obra como sucede en la *Historia cómica de Don Quijote* de Purcell o el *Don Quijote* de Strauss. Dentro de la música española son muchas las composiciones que tratan este tema. Dos referencias cercanas importantes son *Una aventura de Don Quijote* de Guridi, compuesta en 1915, y *Don Quijote velando las armas* de Esplá de 1929. Solamente entre los años 1944 y 1947 aparecieron unas siete piezas basadas en la novela cervantina; incluso un mes antes del estreno de la obra de Gombau se presentaba en el mismo teatro, y con la misma orquesta, el poema sinfónico de Esteban Vélez *Preludio sobre la primera salida de Don Quijote*.

El Quijote de Gombau entra plenamente dentro de la estética posromántica. Utiliza la forma del poema sinfónico partiendo, al igual que Richard Strauss, de las orquestaciones wagnerianas y las posibilidades de una tonalidad muy expandida, llena de cromatismo y modulaciones lejanas a las que se suele llegar a través de una enarmonía, pero que termina siempre ajustándose a los límites de la cadencia clásica. La orquestación incluye las familias de instrumentos de viento madera y viento metal completas, un amplio número de instrumentos de percusión entre los que tenemos las castañuelas y pandereta, el arpa y los instrumentos de cuerda. La utilización de la orquesta muestra una gran maestría por parte del autor, intercalando secciones más puntillistas en las que los distintos temas se van presentando por diferentes instrumentos de forma contrapuntística sobre un fondo musical muy diluido, con secciones enérgicas de *tutti*, donde resalta todo el volumen sonoro de esta gran orquesta.

La estructura de la obra sigue un riguroso planteamiento programático. En el programa de mano del estreno se define la composición como un primer tiempo de sinfonía clásico, precedido de un preludio que ambienta y sitúa los personajes, indicando las citas que se insertan en la partitura y que describen los momentos más destacados del capítulo que se ilustra musicalmente. La estructura general de la pieza se divide en cuatro partes, que de forma muy vaga siguen el planteamiento del esquema del *allegro* de sonata, aunque entendido éste a la manera romántica, como una amplia estructura ternaria que, debido al peso que tiene la introducción, se convierte en cuaternaria. Las cuatro partes en las que se articula esta composición son: introducción (cc. 1-60), exposición (cc. 61-114), desarrollo (cc. 115-189) y reexposición (cc. 190-210). Entre las cuatro se establece una relación de paralelismo, de tal forma que la primera y la tercera por un lado, y la segunda y la cuarta por otro, guardan entre sí estrecha relación.

Las partes que hemos definido como introducción y desarrollo no llevan armadura y son armónicamente más ambiguas. En

² Julia Esther García Manzano: *Gerardo Gombau: un músico salmantino para la historia*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2004.

ellas se producen las referencias descriptivas, presentando los temas de forma contrapuntística dentro de un fraseo asimétrico, y con una instrumentación más diluida en la que son frecuentes los cambios de compás y dinámicos. Por el contrario, la exposición y la reexposición presentan armadura y una mayor estabilidad armónica alrededor del centro tonal principal de La mayor. En estas partes la acción literaria queda suspendida, girando alrededor de dos temas que encarnan a los dos protagonistas principales. El tema que representa a Don Quijote es el principal de la composición, aparece en la primera sección de la exposición y en la reexposición. Es una melodía de carácter brillante y rítmico que se asienta armónicamente en las funciones tonales más importantes del tono principal. El tema secundario que encarna al personaje de Dulcinea aparece en la sección B de la exposición, su carácter es más melódico, utiliza un gran número de cromatismos que crean una armonía más errante, encargada de conducirnos hacia la tonalidad de la dominante. Esta sección no reaparece posteriormente en la reexposición, que es la parte más breve de toda la composición. Junto a los dos temas principales, la introducción presenta una serie de temas secundarios de carácter descriptivo que posteriormente se retoman y amplían en la sección central de desarrollo³.

Esta obra representa la madurez compositiva de Gombau, el pleno dominio que llega a tener sobre una determinada estética. Sin embargo, a diferencia de otros muchos compositores coetáneos, esto no supuso un encasillamiento sino, muy al contrario, el comienzo de una continua búsqueda de nuevas vías de expresión hacia las que le llevaba su espíritu inquieto. El propio autor, en una serie de apuntes autobiográficos que se conservan en la Biblioteca Nacional, cerraba aquí, en 1945, y con esta obra, su etapa de preparación, imponiéndose a partir de este momento una revalidación constante de los conocimientos aprendidos.

Sonata para orquesta de cámara

Esta obra es un reflejo de la evolución estética que sufrió Gombau en la década de 1950. Son años fundamentales en los que el sistema tonal se fue dilatando, ocultando, hasta que empezaron a aparecer las primeras composiciones atonales en 1959. Entre 1952 y 1955 recibió cuatro premios de composición importantes que son un reflejo de la madurez compositiva a la que ha llegado el autor. La tendencia compositiva le llevó a interesarse por los aspectos formales y constructivos del lenguaje, así como por la expansión y experimentación de nuevas posibilidades tímbricas y armónicas. Aunque con un cierto retraso, debido en gran medida a las circunstancias históricas, se produjo un acercamiento de Gombau hacia el neoclasicismo que otros autores españoles habían cultivado en los años veinte y treinta, sustituyendo los modelos de los autores posrománticos por otros compositores como Béla Bartók, Stravinski o Falla, que dentro del contexto de la música española de los cincuenta todavía podían considerarse como innovadores.

La *Sonata para orquesta de cámara* es un buen exponente de este breve acercamiento del autor hacia la estética neoclásica. El mismo Gombau en algunos de sus escritos aludió al "talante stravinskiano" de esta composición. La obra, compuesta en 1952, recibió en 1953 el Premio del Conservatorio de Tenerife correspondiente al año anterior, siendo estrenada por la Orquesta Nacional en 1954, bajo la dirección de Ataúlfo Argenta.

El concepto orquestal que presenta esta obra es muy distinto

al de la composición anterior. Como desde el mismo título se indica, se aleja de un planteamiento orquestal de grandes dimensiones para ceñirse a una agrupación menor. Pero lo más significativo no es la reducción instrumental, pues la plantilla que sigue es la normal en la época clásica y en el primer romanticismo, y es la que continúan utilizando muchos autores durante todo el siglo XIX y parte del XX (flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, timbales y cuerda), sino la utilización instrumental que hace de ella. Todos los instrumentos de viento van a dos, intentando resaltar la individualidad de cada uno de ellos. Predomina una textura contrapuntística que hace que no funcionen agrupados por familias, sino llevando cada instrumento su propia línea melódica, unas veces en solitario y otras doblado por el segundo instrumento. La familia de la cuerda no tiene ningún protagonismo dentro de la composición y forma parte del mismo entramado contrapuntístico que los instrumentos de viento. Se trata de una concepción orquestal muy utilizada en el neoclasicismo, en la que el énfasis puesto en el carácter dialogante hace que las barreras entre la música orquestal y de cámara se difuminen y hagan únicamente una referencia superficial al número de instrumentos utilizados. La instrumentación en general es diluida, con pocos momentos de *tutti*, y aun en estos, los instrumentos no actúan homofónicamente, sino dentro de una textura en capas, en la que cada uno lleva su propia línea melódica o se asocia libremente con otros instrumentos, produciéndose combinaciones sonoras continuamente cambiantes.

Este cambio tímbrico va acompañado de una utilización diferente del elemento armónico. La obra sólo se puede definir como tonal en un sentido amplio, pues el concepto de acorde y de funciones tonales sólo es utilizado en algunos momentos estructuralmente importantes. El tono principal de la composición es Si con una escala variable, que a veces adquiere características modales, como el Si frigio, que establece el tema principal del primer movimiento, o alterna entre el modo menor en que comienza este movimiento y el modo mayor con el que termina, y que posteriormente reaparece en el último movimiento. Frente al concepto de acorde como entidad fija y estable, la textura contrapuntística hace que predomine el concepto de armonías variables que son el resultado de los choques interválicos que se dan entre las distintas voces. Esto hace que los acordes que aparecen no se presenten completos, u oscurezcan su perfil con notas añadidas o sonidos alterados, perdiendo su fuerza direccional y su sentido de resolución. Esta pérdida funcional de los acordes se ve apoyada además por la frecuente utilización de armonías por cuartas, como se puede comprobar desde el comienzo mismo de la composición en la primera presentación del tema.

Su influencia neoclásica se deja sentir también en el planteamiento formal de la obra dividida en tres movimientos que se corresponden con la distribución habitual de la sinfonía clásica: *moderato mosso*, *andante* y *rondó*. A su vez cada uno de estos movimientos sigue un esquema tradicional.

El primer movimiento es un *allegro* de sonata con sus partes características: exposición (cc. 1-74), desarrollo (cc. 75-122) y reexposición (cc. 123-221). Las relaciones melódicas y armónicas que se establecen entre las partes se corresponden con el concepto de sonata predominante en el siglo XIX, eliminándose las diferencias de textura y de técnica compositiva entre las partes temáticas y las de desarrollo. De tal forma que los temas se van repitiendo igual, o con ligeras variantes durante todo el movimiento sobre una armonía generalmente ambigua. La exposición respeta su forma bipartita en dos secciones diferenciadas armónica y melódicamente que mantienen entre sí un cierto carácter contrastante, más en el plano melódico que armónico, pues la

³ Un estudio más detallado de esta obra aparece en la tesis doctoral J. E. García Manzano: *Gerardo Gombau: época y obra*, Universidad de Salamanca, 2002.

ambigüedad tonal hace que no puedan producirse claros contrastes entre las dos tonalidades que se establecen: el tono principal Si menor y la modulación hacia la mediante Re. La reexposición mantiene estas mismas secciones pero realizando ahora la sección B en la tonalidad de Si mayor, siguiendo el planteamiento de resolución armónica clásico.

El segundo movimiento presenta una orquestación más diluida que se ve acentuada por la eliminación de las dos trompetas. El planteamiento armónico y melódico es similar al del primer movimiento, pero aplicado aquí a un tipo de forma sonata de movimiento lento, en la que se ha suprimido la sección central o de desarrollo. Resulta una forma bipartita, con dos secciones cada parte, entre las que se establecen relaciones armónicas mediánticas, siguiendo el esquema romántico, de forma muy similar a como sucedía en el primer movimiento: A Si (cc. 1-24), B Re (cc. 25-58), A Si (cc. 59-82) y B' Sol (cc. 83-121).

El tercer movimiento sigue el esquema del rondó-sonata, eliminando las relaciones mediánticas de los movimientos anteriores por la modulación más clásica hacia la dominante, pero partiendo ahora desde la tonalidad de Si mayor y dentro del mismo contexto de ambigüedad tonal general de toda la composición: A Si (cc. 1-18), B Fa# (cc. 19-40), A Si (cc. 41-49), C con carácter de desarrollo en Fa pasando por otras tonalidades (cc. 50-93), A Si (cc. 94-109), B Si (cc. 110-127) y A Si (cc. 128-167).

Criterios de edición

Fuentes musicales

La presente edición se basa en las partituras manuscritas conservadas en la Biblioteca Nacional⁴, y en las copias de las mismas y las partichelas que se conservan en el archivo sinfónico de la Sociedad General de Autores y Editores en Madrid (AS-1530 y AS-1546). La partitura original de *Don Quijote velando las armas* es un manuscrito de 43 hojas, junto al cual se conserva el programa de mano del estreno. La partitura de la *Sonata para orquesta de cámara* es un manuscrito de 49 hojas, al que acompañan un borrador de 13 hojas con una reducción de piano de la partitura, fechado en Madrid el 13-III-1953, y un manuscrito de 4 hojas con la reducción de piano del segundo movimiento.

Criterios generales

- Cuando hay divergencias entre las partichelas y la partitura original hemos seguido el criterio de ajustarnos a esta última.

- Armaduras. En las partituras originales el compositor escribe clarinetes en Si bemol, clarinetes bajos en Si bemol y trompas en Fa sin armadura cuando los otros instrumentos no la llevan, y con armadura diferenciada correspondiente a su efecto transpositor cuando el resto de instrumentos sí la tienen. En el caso del corno inglés no sigue una norma fija. Hemos escrito siempre en esta edición los clarinetes en Si bemol y clarinetes bajos en Si bemol con la armadura diferenciada, el corno inglés con la misma armadura del resto de instrumentos, las trompas en Fa sin armadura, las trompetas en Do, siguiendo el original, y los timbales sin armadura.

- Alteraciones y alteraciones de precaución. Gombau es extremadamente minucioso en el uso de alteraciones de precaución. Seguimos la norma de respetarlas casi en su totalidad, teniendo en cuenta el estilo altamente cromatizado de estas composiciones y la frecuencia con la que se producen alteraciones diferentes muy cercanas entre distintos instrumentos.

⁴ Forman parte del legado Gombau, ver nota 1.

Para indicar # tras doble sostenido, el compositor utiliza siempre un becuadro entre paréntesis antes de #. Nosotros indicamos sólo #.

- Escrituras enarmónicas. A veces aparecen alteraciones diferentes en instrumentos que hacen los mismos sonidos. Estas diferencias vienen dadas por las características de los instrumentos que el autor demuestra conocer en profundidad. Hemos mantenido estas divergencias en las alteraciones sin enarmonizar los sonidos, salvo en aquellos casos en que los realizaban instrumentos de un mismo tipo y no es necesaria una escritura diferenciada.

- Barras de unión de plicas. En general, respetamos la escritura original, sobre todo cuando es significativa en relación con la articulación y el fraseo. No obstante, unificamos grafías cuando aparecen agrupaciones diferentes en diseños idénticos o paralelos, considerando que, a pesar de la precisión habitual del compositor, debe tratarse de casos no intencionados.

- Notas de adorno. Los grupos de pequeñas notas de adorno aparecen unas veces como fusas y otras como semicorcheas. Hemos igualado la grafía en la forma de estas últimas.

- Octava alta. En algunas ocasiones utilizamos la indicación de octava alta, aunque no exista en el original, para evitar la excesiva concentración de notas e indicaciones en un espacio reducido.

- Divisi. Aunque en general mantenemos la ubicación original de estas indicaciones, en ocasiones las desplazamos aproximándolas a su comienzo real. En los instrumentos de viento sustituimos el término unísono, que aparece ocasionalmente en las partituras, por la indicación a 2 ó a 3.

- Signos de acentuación, articulación y tímbricos. En escritura en acordes indicamos un solo acento o signo de articulación válido para todas las notas, cuando hay doble plica los duplicamos. El mismo criterio seguimos para los signos de sonido tapado (+) y abierto (o) en las trompas. Utilizamos una ligadura discontinua cuando ésta no aparece en el original pero va sobre motivos que en otros momentos sí la llevan.

- Indicaciones agógicas, dinámicas y de carácter. Hemos respetado las indicaciones generales de tempo y carácter tal y como aparecen escritas en la partitura original, aunque ello diera lugar a la mezcla entre términos en italiano y español: Andante (casi adagio), Andante (solemne), Allegro noble, etc. Todas aquellas indicaciones que pensamos que pudieran haber sido añadidas han sido eliminadas, haciendo referencia a las mismas en las notas críticas. Desarrollamos en vertical las indicaciones dinámicas generales que claramente se refieren a todos los instrumentos, o a una sección de ellos. Algunas indicaciones las escribimos entre paréntesis cuando no aparecen en la partitura general, pero pensamos que se debe a un omisión del autor.

- Indicaciones de arco. Sólo hemos mantenido las que resultan esenciales, por reflejar una clara intencionalidad del compositor (*Don Quijote*, cc. 61, 63, 69, 71 y 141-146).

Don Quijote velando las armas

Indicaciones programáticas

En el original, p. 1: "Tema literario: Don Quijote de la Mancha. Cervantes. Libro I. Cap. III. Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo Don Quijote en armarse caballero".

Cc. 1-2: "y, embrazando su adarga, asió de su lanza y con gentil continente se comenzó a pasear delante de la pila; y cuando comenzó el paseo empezaba a cerrar la noche" (General). "Anochecía" (Vn. I)

Cc. 8-9: "El castillo" (Fl.)

Cc. 33-35: "El manchego arrogante" "Cantos de arrieros" (Vn. I y II)

Cc. 37-41: "y vieron que, con sosegado ademán, unas veces se paseaba, otras..." (Vn. I y II)

- C. 44: "El castillo" (Tp.)
 Cc. 48-53: "Acabó de cerrar la noche" "con tanta claridad" (sobre arpa y cuerda)
 C. 53: "castillo" (Tp.)
 C. 61: "Don Quijote" (cuerda)
 Cc. 61-63: "Oh, tú, quien quiera que seas" (cuerda)
 Cc. 73-74: "Subtema de Don Quijote" (cuerda)
 Cc. 83-85: "y puesto el pensamiento en su señora Dulcinea" (general)
 Cc. 120-127: "alzó la lanza a dos manos y dio con ella tan gran golpe al arriero" (general)
 C. 129: "y tornó a pasearse" (general)
 C. 133: "El castillo (modificado por los acontecimientos)" (Tp.)
 Cc. 136-138: "sin decir Don Quijote palabra alzó otra vez la lanza" (general)
 Cc. 141-142: "cantos de arrieros" (viento madera)
 Cc. 141-145: "al ruido acudió toda la gente de la venta" (general)
 Cc. 146-148: "Oh, señora de la fermosura" (general)
 C. 147: "El castillo" (Tpt.) "Dulcinea" (cuerda)
 C. 149: "Don Quijote" (Tp.)
 Cc. 156-159: "con esto cobró a su parecer tanto ánimo" (general)
 Cc. 167-170: "y tornó a la vela de sus armas con la misma quietud y sosiego que primero" (general)
 Cc. 174-176: "con su misma espada un gentil espaldarazo" (general)
 C. 184: "El castillo" (Tpt.)
 C. 185: "Dulcinea" (Arpa)
 Cc. 191-192: "... la del alba sería cuando Don Quijote..." (sobre cuerda)
 C. 193: "La Mancha" (Fl.)

Notas críticas

- C. 31: en la partitura aparece la indicación "tranquilo", probablemente añadida.
 C. 42: hemos sustituido la indicación original de "piccolo" por la de "siempre flautín", ya que a partir de este momento no vuelve a intervenir Fl. III.
 C. 68: en las partichelas Fg. I y II van al unísono y Cfg. tacet.
 C. 140: incluimos entre paréntesis los términos "plaque" y "secco" que aparecen sólo junto a Vn. I en la partitura general, pero que resulta lógico suponer que hacen referencia a toda la cuerda.
 Cc. 177-182 y 184: en las partichelas, Vn. I tacet y su parte aparece en Fl. y Cl. Hemos optado por seguir la partitura.
 C. 183: en Vn. I, último tiempo, aparece Re #. Lo hemos sustituido por Re becuadro por coherencia armónica.
 Cc. 204-205: tiempo 2 y 4. Tanto en partitura como en partichella Cl. I lleva Fa #. Evidentemente se trata de un error en la escritura original y, posteriormente, en la copia, pues resulta evidente que la nota que requiere la armonía es Sol #.

Sonata para orquesta de cámara

Notas críticas

- Instrumentación. La partitura manuscrita indica al comienzo Flauta II y Flautín. Una modificación posterior tacha la palabra Flautín y más adelante, en el c. 15, aparece la indicación "siempre con flauta". Teniendo en cuenta que la obra está escrita con vientos a 2, y que nunca aparece en el pentagrama correspon-

diente escritura a dos partes ni se indica alternancia de instrumentos, suponemos que la primitiva indicación de Flautín debió ser eliminada posteriormente por el compositor. Por ello indicamos sólo Flauta II.

- Primer movimiento

C. 74: la indicación *D.C.* está tachada tanto en la partitura como en las partichelas. La mantenemos entre paréntesis, dejando a opción de los intérpretes repetir la exposición.

C. 200: eliminamos la indicación "retener la última", que parece añadida y que posteriormente no aparece cuando se repite el mismo diseño.

C. 211: la indicación "1 solo" en Vc. (seguido de "tutti" en c. 216) aparece como añadido posterior, tanto en partitura como en partichela. La incluimos entre paréntesis.

- Segundo movimiento

C. 16: hay notas añadidas, tanto en partitura como en partichela en Tp. II. No las hemos reflejado porque no parecen modificaciones originales del compositor.

C. 27: en la partitura original aparece la indicación "sonoridad inquietante" bajo las maderas. Posteriormente, en c. 85, cuando vuelve el mismo tema, indica "las armonías son inquietantes". No las hemos incluido por considerar que se trata de comentarios del autor sobre la armonía de la obra no dirigidos hacia la interpretación.

- Tercer movimiento

C. 5 y ss: siguiendo la partitura original, indicamos la equivalencia de figura en el cambio de compás sólo aquí, sobreentendiéndola en los siguientes cambios.

Cc. 25-29: en la partitura aparece la indicación "1 solo" al comienzo de los distintos instrumentos de cuerda, volviendo a "tutti" en C. 29. Esta indicación parece añadida y pensamos que puede hacer referencia algo opcional, por lo que la incluimos entre paréntesis.

C. 102: tanto en partitura como en partichelas, Fl. I y II tienen como última nota Sib, con la alteración entre paréntesis sobre la nota. Esto resulta contradictorio con el Si becuadro de Vn. I (van al unísono). Respetamos la indicación, aunque es evidente que la nota correcta es Si becuadro en ambos casos, pues no parece probable que el compositor buscara aquí un efecto disonante.

C. 127, tiempo 2: en la partitura, Fl. II lleva Mi. Hemos escrito La, como indica la partichela, igual que Fl. I, pues en todo el pasaje ambas van al unísono.

Cc. 164-165: en la partitura general Cl. II está escrito únicamente con plicas, y en la partichela va en silencio. Hemos indicado el motivo entre corchetes situándolo al unísono con Cl. I.

C. 167: en partichela, Vc. lleva sólo dos notas: Si-Fa#. Hemos seguido la escritura en triple cuerda de la partitura.

Agradecimientos

La edición informática ha sido realizada con el programa *Finale 2005*. Agradecemos a Esther Márquez Navajas su trabajo en la copia informática de las partituras. Asimismo agradecemos a Judith Ortega y M^a Luz González Peña la ayuda que nos han prestado en todo momento.

Julia Esther García Manzano
Benito Mahedero Ruiz

INTRODUCTION

Gerardo Gombau is perhaps best defined as a true music professional. His musical activity embraced practically all the facets of this art form: he was a composer, pianist, conductor, teacher, essayist and speaker.

The composer

Gerardo Gombau was born in Salamanca at the beginning of the century, on 3 August 1906, and died in Madrid, on 13 December 1971. Musically speaking, at the beginning of the twentieth century, Salamanca wasn't a barren terrain. The Salamanca Concert Society had been created in 1907 and there was also the San Eloy School of Noble and Fine Arts, where two of the most important composers from Salamanca studied during the late-nineteenth and early-twentieth centuries: Felipe Espino and Tomás Bretón, and whose teachers included such illustrious figures as Barbieri. Gombau's early years were spent at his family home in the calle del Prior, where his father, Venancio Gombau, had set up a photography studio. Although neither of his parents was born in Salamanca, they were key figures to the city, his father's studio being a must-see for all the city's inhabitants from the beginning of the century. There was a piano in the family home, where from a very young age Gombau first came into contact with music. Both his father and his mother, members of the educated middle class with an interest in art, were music lovers and didn't hesitate to encourage the musical aptitudes they had observed in Gerardo, one of their three children, from an early age.

In 1912 he took his first music lessons in Salamanca, completing his primary and early secondary education in this city from 1917 to 1923. Given that there was no music conservatory in Salamanca at the time, he had to travel to Madrid to sit for his exams. He was an independent pupil of the Madrid Conservatory from 1920 to 1922, the year in which at the tender age of 16 he gained his diploma as a piano teacher. His association with music gradually increased from 1920 onwards, with his first concerts and the composition of early works and literary contributions. Without completely breaking off ties with his native city, in 1924 he moved to Madrid to continue studying music at the Conservatory in an official manner. With his future decided, he remained in Madrid until 1935, the year in which the Salamanca Regional Conservatory was founded and he was called to fill the chair of piano at this centre. His performing career commenced during this period, frequently participating in the first performances of works by some of the leading composers of the time such as the *Habanera* by Ernesto Halffter, and making his first recordings, such as the case of Esplá's *Cancioneros Playeras*.

His return to Salamanca in 1935 was cut short by the onset of the Civil War. He resided in Madrid during the conflict and subsequently returned to the chair in 1939. He remained in Salamanca until 1943, the year in which his busy concert-giving schedule led him to move back to Madrid. He was very active in Salamanca, often participating in chamber-music recitals as the

pianist of the Trío Castilla, while creating and conducting the Salamanca Symphony Orchestra in 1942.

He continued working as a conductor in Madrid, from time to time leading some of the most important national and international orchestras of period. But, above all, his conducting career was centred on ballet orchestras, especially with the Pilar López Company, whose artistic tours would take him across almost all of Europe and northern Africa from the 1950s onwards. At the same time he continued to work as a pianist, accompanying some of the leading violinists and singers of the time, such as Teresa Berganza.

In 1945 he placed first in the public examinations held to fill the Chair of Accompaniment at the Madrid Conservatory, a position he held throughout his life, in conjunction with that of the Chair of Composition from 1965 to 1968. From this period onwards he was awarded numerous compositions prizes. These were years in which many of his works were premiered and he began to be considered as one of the most reputed composers of the time. He also received numerous official appointments during the 1960s, a period in which he gave many lectures and helped to promote new music, especially in association with the Ateneo in Madrid. His unexpected death came at one of the most creative points in his career, when his works situated him as one of the most solid composers in Spain.

Gerardo Gombau's output

A detailed study of Gombau's music reveals that he was one of the composers with the broadest and most constant stylistic evolution in twentieth-century Spanish music. The majority of superficial analyses referring to this composer define his stylistic evolution as surprising, marking a before and after in his output and dividing it into two: a first part revolving around nationalism, and his subsequent approach to avant-garde thought. However, Gombau's musical evolution is much broader and complex, ranging from his early works of the 1930s to his last work, *Pascha Nostrum* (1971). The two works selected for the present volume: *Don Quijote velando las armas* (1945) and the *Sonata para orquesta de cámara* (1952) are proof of this. These two orchestral works were composed seven years apart and are conceived from two very different approaches to timbre and sound.

Given Gombau's very extensive catalogue of works, consisting of over 200 compositions, an initial subdivision of his music is necessary. On the one hand, there are a large number of "minor" works in regard to their aesthetic approach and their practical purpose; and, on the other, 30 or so works for different ensembles in which a continuous evolution of sound can be observed. The imbalance between these two parts is a result of various factors, of both a sociological and aesthetic nature.

Gombau's, first attempts at composition were largely self-taught and intuitive, as his music lessons initially centred on the violin and, to a greater extent, piano. Thus, composition was

initially a spontaneous process for Gombau, which didn't require intellectual premises or technical knowledge. Initially, he doesn't seem to have seriously considered composition as a vocation, but a complement to a broad range of activities touching on all aspects of music. This led to the majority of his early works being of a popular nature, short piano or piano and vocal works, as well as pieces for jazz ensembles with a predominance of brass and even popular instruments; pieces of a danceable nature reflecting the musical trends of the time.

This interest in popular music would gradually decline during the 1930s and practically disappear from his output during the 1940s, when the composer began to consider composition from other technical and aesthetic standpoints relating to the classical tradition. The rest of the minor works in his output were circumstantial compositions: commissions for film, television, ballet, background music, etc. These pieces appear throughout his output, even during the 1960s, when Gombau was closely associated with the musical avant-garde. They are a result of the financial conditions composers experienced during the dictatorship, especially during the difficult postwar period, when they had to carry out many activities in order to live with dignity, as well as the composer's humility and professional sense, allowing him to alternate more lofty aesthetic creations with minor commissioned works.

In contrast to this vast amount of minor works, the number of compositions with more extensive aesthetic pretensions is surprising. Gombau's music reflects the portrait of a committed artist who, rather than sticking to a specific technique and aesthetic, immediately began searching for new expressive possibilities once he dominated a particular style. In many of his writings deposited at the Biblioteca Nacional¹ the composer reflects on this issue: technique and composition are not an end in themselves, but a means of expression, the artist's duty being to familiarise himself with and explore all the new possibilities of sound. These thoughts are clearly reflected in the continuous aesthetic evolution of his music, which gives coherence to his output. Generally, the output of those composers who adhered to one specific compositional aesthetic is more extensive than those whose music represents a continuous search for new expressive possibilities; suffice to recall two great examples of twentieth-century Spanish music, Joaquín Turina and Manuel de Falla.

The variety of Gombau's output reflects the evolution of Spanish music during his lifetime, without the transition from one aesthetic to another marking cuts in his output, but more of a continuous process of training, consolidation and evolution in his technique. This process of transformation affects all the elements of his works: the harmonic-melodic system, textures, timbres, formal structures. It is thus difficult to group his works together under common approaches to form, timbre or harmony. The study of each composition begins with the state the previous work had reached and, from then onwards, the use of new technical and expressive possibilities. There is no group of homogeneous chamber music or orchestral works that treat timbre in a similar manner. The use of different musical systems is a result of a personal synthesis of these elements, which reflects different points of evolution.

¹ After Gombau's death the Biblioteca Nacional purchased all of the composer's original music and writings from his widow. This collection is divided into three different sections: original works, conference papers and writings, and piano rolls. This material has been inventoried and Gombau's writings can be found in File 1, folders I-II. There is also a series of folders that haven't been inventoried containing notes, rough drafts, sketches, personal documentation, programs, etc.

Gombau's early works, composed during the 1930s, can be classed as nationalistic or more precisely regionalistic music, which was influenced by one of his first teachers, the folklorist Dámaso Ledesma. These works were based on the use of popular song, set within eminently tonal music, as occurs in the piano pieces *Aires de Castilla* (1932) and *Escena y danza charra* (1933), evolving towards an assimilation of these characteristics, as shown by the influence of Manuel de Falla's *Siete canciones populares* on his *Dos canciones castellanas* (1936), which are completely modal.

The 1940s represented the mastery of large forms and the predominant compositional technique at the time in Spain at the hands of his teacher Conrado del Campo. His knowledge of orchestral music was related to his work as conductor of the Salamanca Symphony Orchestra from 1942-43, as well as occasionally that of other orchestras. During this period he employed an expanded tonality with influences from the German post-romantic aesthetic he inherited from his teacher, which can be seen in *Don Quijote velando las armas* (1945). This aesthetic was combined with nationalistic elements in other important works from this decade: *Variaciones sinfónicas sobre un tema de carácter popular español* (1949) and the symphonic poem *Campocerrado* (1947), based on Salamanican themes. Among his most outstanding solo pieces is the *Apunte Bético* for harp (1948). These were years of recognition for Gombau as a composer, who was awarded prestigious national and international composition prizes.

The 1950s supposed a move away from the post-romantic aesthetic and an approximation towards a neoclassical aesthetic based on the works of Stravinsky, Béla Bartók and Falla, in which tonality was gradually dissolved while texture grew more contrapuntal and there was greater timbral experimentation. Some of his most important works from this period include: *Trío en Fa sostenido*, *Sonata para orquesta de cámara*, *Siete claves de Aragón* and the *Suite breve para flauta y piano*. In some of his songs from the end of this decade the tonal system was dissolved and all that remains is a series of sounds representing variable points of attraction or mobile tonics: *Romance del Duero* and *Calatañazor*, *La hortelana y el mar*, *El cazador y el leñador*, *Cantiga da vendima*, among others.

During the 1960s Gombau began to look to serial music as a solution to the lack of tonality pervading his works at the time. Around this time he was an active participant in the move to update Spanish music with respect to the European avant garde, the Ateneo de Madrid being an important reference point for these works. Many of the composer's writings from this decade have been conserved, Gombau being the oldest composer who led Spanish music towards new directions, both in his lectures and his works themselves. Gombau became one of the composers who systematically used all aspects of serialism. Almost all of his important works from this decade are associated with this system: *3+1*, *Texturas y estructuras*, *Música para ocho ejecutantes*, *Los invisibles átomos del aire*. He was unafraid of the technical innovations that reached the Peninsula and aleatoric principles are present in his music, although these are always conditioned by the overall form and are quite scarce. He even dabbled with electronic music and was the only composer born at the beginning of the century who experimented with the possibilities of these sounds, as reflected in works such as *Los invisibles átomos del aire*, *Cantata para la inauguración de una Losa de ensayo* and *Alea 68*. His last work, *Pascha Nostrum* (1971), composed just a few months before the composer's death, is an example of the broad diversity of techniques

employed in a very internally-coherent work, which could perhaps be considered one of his best.²

Don Quijote velando las armas

This work, composed in 1945, was the first of Gombau's works to receive national recognition. Outside his native city, where he had premiered several movements from his *Sinfonía retrospectiva* with the Salamanican orchestra he conducted, Gombau was practically unknown as a composer; his only acknowledgments had come as a performer. This work was (unanimously) awarded first prize in composition at the Madrid Conservatory and was premiered in 1947 at the Monumental Cinema in Madrid by the city's Orquesta Sinfónica, conducted by the composer himself. The piece is dedicated to his teacher Conrado del Campo, a member of the Generation of 98, and follows his aesthetic. Conrado del Campo was a champion of late German symphonism, modelled on Richard Strauss, from whom he inherited the symphonic poem form and combined it with the nationalistic aspirations of all the Spanish composers of this period. His aesthetic comes in stark contrast to the predominance of French music, which was followed by the majority of the young composers who pertained to the Generation of 27, transmitted to a large extent through the influence of the figure of Manuel de Falla, who initially led them towards the impressionist and subsequently neoclassical movements, and to the rejection of German post-romantic music. However, the exile or isolation of the majority of composers who had followed this trend, led to a return to the composers of the previous generation during the post-war period. This endowed the new composers with a solid technical training and an aesthetic that had already been disregarded in the rest of Europe.

In this work Gombau, who was sometimes considered Conrado del Campo's favourite pupil, followed the German influence he had inherited from his teacher. In fact, the composer himself subsequently referred to the work in an ironic manner, defining it as a "Conradian-Straussian poem" (in general the composer was fairly critical with respect to his own works, which shouldn't be interpreted as an underestimation of his output). The work is a symphonic poem with a program based on chapter three of *Don Quixote* titled "Wherein it is related the droll way in which Don Quixote had himself dubbed a knight", as the composer himself specifies at the beginning of the orchestral score. The Quixote theme is one of the most commonly used subjects by composers from all periods and nationalities, and has been used in almost all vocal and instrumental forms. In general, there have been two different manners of approaching this theme: the first exclusively based on an anecdote or chapter, such as Mendelssohn's *Die Hochzeit des Camacho* (*The Marriage of Camacho*) or Falla's *El Retablo de Maese Pedro*; or attempts to cover the whole work, as in Purcell's *Comic History of Don Quixote* or Strauss's *Don Quixote*. There are many compositions based on this theme in Spanish music. Two of the most important are Guridi's *Una aventura de Don Quijote*, composed in 1915, and Esplá's *Don Quijote velando las armas* (1929). From 1944 to 1947 alone there are seven works based on Cervantes's novel; just one month after the premiere of Gombau's work, Esteban Véllez's symphonic poem *Preludio sobre la primera salida de Don Quijote* was presented in the same theatre by the same orchestra.

² Julia Esther García Manzano: *Gerardo Gombau: un músico salmantino para la historia*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2004.

Gombau's Quixote is completely within the post-romantic aesthetic. It uses the symphonic-poem form, basing his work, like that Richard Strauss, on Wagnerian orchestrations and the possibilities of a very expanded concept of tonality, full of chromaticism and modulations to distant keys, often using enharmonic equivalents, but ultimately cadencing within the limits of classical harmony. The orchestration features the complete brass and woodwind families, a large number of percussion instruments, including castanets and the tambourine, the harp and strings. The use of the orchestra reflects the composer's mastery, intercalating more pointillist sections with contrapuntal presentations of the themes by different instruments over a very dissipated musical background, with vigorous *tutti* sections emphasising the volume of the large orchestra.

The work's form is strictly programmatic in its approach. In the program from the premiere the composition is defined as the first movement of a classical symphony preceded by a prelude that sets the mood and situates the characters, specifying the passages quoted in the score and describing some of the most significant parts from the chapter illustrated in music. The overall form of the work is divided into four parts, which vaguely resemble sonata-allegro form, although interpreted in the romantic manner as a broad ternary form, which in this case, as a result of the importance of the introduction, becomes quaternary. These four parts are as follows: introduction (bb. 1-60), exposition (bb. 61-114), development (bb. 115-189) and recapitulation (bb. 190-210). The first and third, and second and fourth sections are closely related to each other.

The parts referred to above as the introduction and development have no key signature and are harmonically more ambiguous. They contain descriptive references, presenting the themes in a contrapuntal manner in asymmetric phrasing and a more transparent orchestration with frequent changes of metre and dynamics. On the contrary, the exposition and recapitulation have key signatures and are harmonically more stable, based on the main tonal centre of A major. The plot is suspended in these parts, which are constructed around two themes representing the two main characters. The theme representing Don Quixote is the work's main theme. It appears in the first section of the exposition and in the recapitulation. It is a melody with a brilliant and rhythmic character, harmonically consolidated on the most important tonal functions of the main key. The secondary theme representing Dulcinea appears in section B of the exposition. It is more melodic and features a large number of chromaticisms, creating a more errant harmony used to lead towards the dominant key. This section does not reappear in the recapitulation, which is the shortest part of the whole work. Apart from these two themes, the introduction presents a series of secondary themes of a descriptive nature that are subsequently reused and extended in the central development section.³

This work is representative of a mature Gombau and his complete dominance of a particular aesthetic. However, in contrast to many other contemporary composers, he did not become pigeonholed in this aesthetic; on the contrary, this work marked the beginning of a continuous search for new means of expression. In a series of autobiographical notes held at the Biblioteca Nacional, the composer admitted that 1945 and in particular this work marked the end of this preparatory period,

³ A more detailed study of this work can be found in the Ph.D thesis J. E. García Manzano: *Gerardo Gombau: época y obra*, Universidad de Salamanca, 2002.

setting himself the objective of constantly confirming his knowledge from this point onwards.

Sonata para orquesta de cámara

This work reflects the aesthetic evolution Gombau's music underwent during the 1950s. This was a very important period, in which the tonal system was gradually expanded and concealed by the appearance of the first atonal compositions in 1959. From 1952 to 1955 Gombau received four important composition prizes reflecting his maturity as a composer. During this period he became interested in the formal and constructive aspects of musical language, as well as the expansion and experimentation of new timbral and harmonic possibilities. This was Gombau's first, albeit late, experience with neoclassicism, compared to other Spanish composers the 1920s and 30s, replacing the influence of post-romantic composers with others such as Béla Bartók, Stravinsky and Falla, who in the context of Spanish music of the 1950s were still considered innovators.

The *Sonata para orquesta de cámara* is thus a good example of the composer's brief neoclassical adventure. In some of his writings Gombau himself alludes to the "Stravinskian nature" of this work. Composed in 1952, the Sonata was awarded the 1953 Tenerife Conservatory Prize and was premiered by the National Orchestra in 1954 under the baton of Ataúlfo Argenta.

The concept of the orchestra used in this work is very different to that of the previous composition. As the title itself indicates, the composer shies away from a large-scale orchestral approach, restricting the orchestra to a smaller ensemble. But the most significant feature of the work is not the reduction in the number of instruments, as the orchestral forces required are standard to the classical and early romantic eras, and were still used by many composers during the nineteenth and part of the twentieth centuries (flute, oboe, clarinet, bassoon, French horn, trumpet, timpani and strings), but the use of the orchestra. All the woodwind instruments are doubled to emphasise their individuality. A contrapuntal texture predominates, meaning that they don't work as families, but each instrument has its own melodic line, whether it is played solo or doubled by the second instrument. The stringed instruments do not play a predominant role in the work and form part of the same contrapuntal texture as the woodwind instruments. This orchestral conception was often used in neoclassical works, in which the emphasis on dialogue breaks down the barriers between orchestral and chamber music and there is only a superficial reference to the number of instruments used. In general the orchestration is weakened, with few *tuttis*, and even at these points the instruments do not act homophonically but within a layered texture in which each instrument has its own melodic line, or is freely associated with other instruments, leading to combinations of constantly changing sounds.

This timbral change is accompanied by a different use of the element of harmony. The work can only be defined as tonal in a very broad sense, as the concept of chord and functional tonality is only used at certain structurally important points. The main key of the work is B with a variable scale that at times takes on modal characteristics, such as the B Phrygian of the main theme of the first movement, or the alternation between the minor/major key in which the work begins and ends, and which subsequently reappears in the last movement. In contrast to the concept of a chord as a fixed and stable entity, the contrapuntal texture leads to the predominance of variable harmonies that are the result of

the intervallic clashes between the different voices. This leads to the incomplete presentation of chords, or extra notes and accidentals obscuring them, causing them to lose their directional force and sense of resolution. This lack of functional tonality of the chords is coupled with the frequent use of harmonies in fourths, as can be seen from the very beginning of the work in the initial presentation of the theme.

The neoclassical influence is also reflected in the work's form, divided into three movements that correspond to the standard distribution of the classical symphony: *moderato mosso*, *andante* and *rondo*. In turn, the form of each of these movements is traditional.

The first movement is a sonata-allegro with its characteristic parts: exposition (bb. 1-74), development (bb. 75-122) and recapitulation (bb. 123-221). The melodic and harmonic relationship established between the parts corresponds with the predominant concept of sonata in the nineteenth century, eliminating the differences in compositional texture and technique between the thematic parts and those of the development. Thus, themes are repeated exactly, or with slight variations, throughout the movement above a generally ambiguous harmony. The exposition respects its binary form in two harmonically and melodically differentiated sections that maintain a certain contrasted character between them, more in the melodic than the harmonic terrain, as the tonal ambiguity means there can be no clear contrasts between the two keys established: the main key of B minor and the modulation to the mediant, D. The recapitulation maintains these same sections but section B is now in the key of B major, resolving according to classical harmony.

The orchestration of the second movement is more transparent and this is accentuated by the omission of the two trumpets. The use of harmony and melody is very similar to the first movement, but applied here to a kind of slow movement sonata form in which the central or development section has been omitted. The result is thus a kind of binary form, each part containing two harmonically-related sections using the mediant, following the romantic formula, which is very similar to that used in the first movement: A in B (bb. 1-24), B in D (bb. 25-58), A in B (bb. 59-82), and B' in G (bb. 83-121).

The third movement is in rondo-sonata form, replacing the mediant relationships in the previous movements with the more classical modulation to the dominant, but beginning in the key of B major and in the same context of general tonal ambiguity as the whole work: A in B (bb. 1-18), B in F# (bb. 41-48), C which functions as a development in F, passing through other keys (bb. 50-93), A in B (bb. 94-109), B in B (bb. 110-127), and A in B (bb. 128-167).

Editorial criteria

Musical sources

The present edition is based on the manuscript scores held at the Biblioteca Nacional⁴ and the copies and parts held at the archive of the Sociedad General de Autores y Editores in Madrid (AS-1530 and AS-1546). The original score of *Don Quijote velando las armas* is a 43-leaf manuscript, conserved together with the program from the premiere. The score of the *Sonata para orquesta de cámara* is a 49-leaf manuscript accompanied

⁴ Part of the Gombau collection; see note 1.

by a 13-leaf sketch with a piano reduction of the work, dated Madrid, 13-III-1953, and a 4-leaf manuscript containing a piano reduction of the second movement.

General criteria

-Where differences exist between the orchestral parts and the full score, the criteria of keeping to the latter has been followed.

-Key signatures. In the full scores the composer uses clarinets in Bb, bass clarinets in Bb and French horns in F without key signatures when the other instruments do not use them, and with a different key signature taking into account their transposing nature when the rest are written with them. No standard form was used for the cor anglais. In this edition the clarinets and bass clarinets have been written in Bb with a different key signature, the cor anglais with the same key signature as the rest of the instruments, the French horns in F without a key signature, the trumpets in C, as in the full score, and the timpani without a key signature.

-Accidentals and precautionary accidentals. Gombau is extremely meticulous in the use of precautionary accidentals. As a norm, almost all of these have been respected, taking into account the highly chromatic nature of these compositions and the frequency with which there are different accidentals in different instruments very close together.

The composer always uses a natural in brackets to indicate # following a double sharp. Here only # has been used.

-Enharmonic writing. Different accidentals are sometimes used in instruments emitting the same sounds. These differences are a result of the composer's in-depth knowledge of the orchestra. These differences have been maintained without providing an enharmonic alternative to the sounds, except in those cases in which they affect instruments of the same type and different notation is not required.

-Stemming. In general, the original notation has been respected especially where this is significant in relation to articulation and phrasing. Notwithstanding, the notation has been unified when a different stemming has been used for identical or parallel passages, in considering that, despite the composer's habitual precision, these were non-intentional cases.

-Ornamental notes. Groups of small ornamental notes are sometimes written as demisemiquavers or as semiquavers. The notation of the latter has been standardised.

-*Ottava alta*. The indication *ottava alta* has been used at some points, even though it was not used in the full score, to avoid the excessive concentration of notes and indications in a small space.

-*Divisi*. Although the original location of these indications is generally conserved, they have occasionally been moved closer to their real commencement. In the woodwinds the term unison, sometimes used in both scores, has been replaced by the expressions a 2 or a 3.

-Accentuation, articulation and timbre. A sole accent or articulation sign has been applied to all the notes of a chord, which is duplicated in the case of double stems. The same criterion has been followed for muted (+) or open (o) sounds in the French horns. A discontinuous slur has been used where not present in the full score, but are used for similar motives at other points in the works.

-Dynamics and expression marks. General tempo and expression marks have been respected as given in the full score, although this sometimes leads to a mixture of terms in Italian and Spanish: Andante (casi adagio), Andante (solemne), Allegro noble, etc. All these indications have been omitted, with a reference to them in the critical notes. General dynamics clearly referring to all the instruments or a particular section of the

orchestra have been filled in vertically. Some of these marks have been given in brackets when they are not given in the full score, although they are thought to be an omission on the author's part.

-Arco. Only those considered essential have been retained, as they reflect a clear intention on the composer's part (*Don Quijote*, bb. 61, 63, 69, 71 and 141-146).

Don Quijote velando las armas:

Programmatic indications

On the full score, p. 1: "Literary theme: Don Quixote of La Mancha. Cervantes. Book I. Chapter III. Wherein it is related the droll way in which Don Quixote had himself dubbed a knight".

bb. 1-2: "and bracing his buckler on his arm he grasped his lance and began with a stately air to march up and down in front of the trough, and as he began the march night began to fall" (general). "Night closed" (Vn. I)

bb. 8-9: "The castle" (Fl.)

bb. 33-35: "The arrogant man from La Mancha" "Carriers' songs" (Vn. I & II).

bb. 37-41: "and they observed with what composure he sometimes paced up and down, or sometimes..." (Vn. I & II)

b. 44: "The castle" (Fr. Horn)

bb. 48-53: "Night closed in" "with a light so brilliant" (over the harp and strings)

b. 53: "castle" (Fr. Horn)

b. 61: "Don Quixote" (strings)

bb. 61-63: "O thou, whoever thou art" (strings)

bb. 73-74: "Don Quixote sub-theme" (strings)

bb. 83-85: "and fixing his thoughts upon his lady Dulcinea" (general)

bb. 120-127: "he lifted his lance with both hands and with it smote such a blow on the carrier's head..."

bb. 129: "and he returned to his beat" (general)

b. 133: "The castle (modified by the events)" (Fr. Horn)

bb. 136-138: "Don Quixote, without uttering a word, once more lifted his lance" (general)

bb. 141-142: "Carriers' songs" (woodwinds)

bb. 141-145: "At the noise all the people of the inn ran to the spot" (general)

bb. 146-148: "O Lady of Beauty" (general)

b. 147: "The castle" (Tpt.) "Dulcinea" (strings)

b. 149: "Don Quixote" (Fr. Horn)

bb. 156-159: "by this he felt so inspired" (general)

bb. 167-170: "and with the same calmness and composure as before he resumed the watch over his armour" (general)

bb. 174-176: "with his own sword, a smart slap on the shoulder" (general)

b. 184: "The castle" (Tpt.)

b. 185: "Dulcinea" (Harp)

bb. 191-192: "...it would be at dawn when Don Quixote..." (above the strings)

b. 193: "The Mancha" (Fl.)

Critical notes

b. 31: the indication "tranquilo" is given in the full score, probably added.

b. 42: the "piccolo" indication has been replaced by "siempre flautín" as the Fl. III is no longer required beyond this point.

b. 68: In the parts, Bassoon I & II in unison and Cfg. *tacet*.

b. 140: the terms "plaque" and "secco" have been included in brackets. These are located next to the Vn. I in the full score, but logically they refer to the entire string section.

bb. 177-182 & 184: In the parts, Vn. I *tacet* and its parts in Fl. & Cl. It was decided to follow the score.

b. 183: Vn. I, last beat, D #. This has been replaced by a D natural for harmonic coherence.

bb. 204-205: Beats 2 & 4. Both in the score and the parts, Cl. I play F#. Clearly there is an error in the original notation, and subsequently, in the copy, as harmonically, the correct note is G#.

Sonata para orquesta de cámara.

Critical notes

-Orchestration. The manuscript score gives both the Flute II and Piccolo at the beginning. The word Piccolo was subsequently crossed out and further on, in b. 15, the indication *siempre con flauta* is given. Considering that the work is written for double woodwinds, and that there is no two-part writing in the staves or instructions for the instruments to be used in alternation, the composer himself must have subsequently eliminated the initial piccolo indication. For this reason only Flute II is indicated.

-First movement

b. 74: The indication *D. C.* has been crossed out in both the score and the parts. It has been retained in brackets, giving the performers the option of repeating the exposition.

b. 200: The indication *retener la última*, which seems to have been added, has been omitted as it is not present in subsequent repetitions of this motive.

b. 211: The indication *I solo* in the Vc. (followed by *tutti* in b. 216) has subsequently been added to both the score and Vc. part. It has been included in brackets.

-Second movement

b. 16: There are notes added in both the score and Tp. II part. These have not been reflected because they do not seem to be the composer's original modifications.

b. 27: The indication *sonoridad inquietante* is given in the full score under the woodwinds. In b. 85, the same theme returns with the indication *las armonías son inquietantes*. This has not been included, as it has been interpreted as one of the composer's

comments on the work's harmony and therefore not intended for use in performance.

-Third movement

bb. 5-ff: In accordance with the full score, the change of meter has only been indicated here and it is inferred in subsequent changes.

bb. 25-29: The strings carry the general indication *I solo*, reverting back to *tutti* in b. 29. This indication seems to have been added and it has been interpreted as optional and thus included in brackets.

b. 102: The last note in both the score and the parts of the Fl. I & II is Bb, with the accidental in brackets above the note. This contradicts the B natural in the Vn. I (in unison). The indication has been respected, although clearly the correct note is B natural in both cases, as the composer doesn't seem to have sought a dissonant effect here.

b. 127: Second beat. The Fl. II has an E in the full score. An A has been written, as given in the part, and in the Fl. I, as both instruments play in unison throughout this passage.

bb. 164-165: In the full score Cl. II is notated with stems, while in the part it is silent. The motive has been given in brackets, in unison with the Cl. I.

b. 167: There are only two notes: B-F# in the Vc. part. The notation in triple strings in the score has been followed.

Acknowledgements

The computerised edition was completed using the program *Finale 2005*. We would like to thank Esther Márquez Navajas for copying the scores, as well as Judith Ortega and M^a Luz González Peña for their constant assistance.

Julia Esther García Manzano

Benito Mahedero Ruiz

(English translation by Yolanda Acker)

Don Quijote velando las armas

Andante (casi Adagio) $\text{♩} = 52$

Gerardo Gombau

DON QUIJOTE VELANDO LAS ARMAS

bb. 177-182 & 184: In the parts, Va. I cover and its part in Fl. & Cl. It was decided to follow the score.

b. 183: Va. I, last beat, D 9. This has been replaced by a D natural for harmonic coherence.

bb. 204-205: Beats 2 & 4. Both in the score and the parts, Cl. I play F#. Clearly there is an error in the original notation, and subsequently, in the copy, as harmonically, the correct note is G#.

Sonata para orquesta de cámara.

Critical notes

Orchestration. The manuscript score gives both the Fl. and Piccolo at the beginning. The word Piccolo was subsequently crossed out and further on, in b. 15, the indication *flauto piccolo* is given. Considering that the work is for a chamber orchestra, and that there is no two-part woodwinds, and that there is no two-part woodwinds, the Piccolo is not necessary for the instruments as to be used in substitution, the composer himself must have subsequently eliminated the initial piccolo indication. For this reason only Flauto II is indicated.

First movement

b. 74: The indication *D. C.* has been proposed and in both the score and the parts. It has been retained in brackets, giving the performer the option of repeating the exposition.

b. 200: The indication *ritener lo stesso*, which seems to have been added, has been omitted as it is not present in subsequent repetitions of this motive.

b. 211: The indication *f. solo* in the Va. I (followed by *cant* in b. 216) has subsequently been added in both the score and Va. part. It has been included in brackets.

Second movement

b. 16: There are notes added in both the score and Fl. II part. These have not been reflected because they do not seem to be the composer's original modifications.

b. 27: The indication *canonizado inquietante* is given in the full score under the woodwinds. In b. 83, the same theme returns with the indication *for armonizado con inquietante*. This has not been included, as it has been interpreted as one of the composer's

comments on the work's harmony and therefore not intended for use in performance.

Third movement

bb. 5-6: In accordance with the full score, the change of meter has only been indicated here and it is inferred in subsequent changes.

bb. 25-29: The strings carry the general indication *f. solo*, reverting back to *cant* in b. 29. This indication seems to have been added and it has been interpreted as optional and thus not included.

b. 126: The last note in both the score and the parts of the Fl. I is a B natural, which is not indicated in brackets, above the note. This is the case in the Va. I (in unison). The indication *f. solo* is clearly the correct note is B natural in both cases, as the composer doesn't seem to have sought a dissonant effect here.

b. 127: Second beat. The Fl. II has an B in the full score. An A has been written, as given in the part, and in the Fl. I, as both instruments play in unison throughout this passage.

bb. 164-165: In the full score Cl. II is notated with stems, while in the part it is silent. The motive has been given in brackets, in unison with the Cl. I.

b. 167: There are only two notes: B-E in the Va. part. The notation in triple strings in the score has been followed.

Acknowledgements

The computerized edition was completed using the program Finale 2005. We would like to thank Esther Miquel Navajas for copying the scores, as well as Judith Ortega and M^{ra} Loli González Peña for their constant assistance.

Juli Esther García Marañón

Esther Miquel Navajas

(English translation by Yolanda Achari)

Fl.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl.Bajo

Fg.

C.Fg.

Tp.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

(con Flauta) *p*

p

pp

pp

Trg. *pp*

Pto. con maza *pp*

p

Fl.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl. Bajo

Fg.

C.Fg.

Tp.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Fl. *p*

Flt. y Fl. III *p* (cambia a Flautín)

Ob. *pp*

C.I. *pp*

Cl. *pp*

Cl.Bajo *pp*

Fg. *pp*

C.Fg.

Tp. *p*

Tpt. *p* con sord.

Tbn. *p*

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja *pp* Trg. *d.*

Cast. y Pand.

Pto. y B°. *pp* Pto. con maza *d.*

Arp. *p*

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

FL.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl.Bajo

Fg.

C.Fg.

Tp.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

pp

pizz.

sempre pizz.

pizz.

sempre pizz.

8

[illegible]

41

Fl. *pp*

Flt. y Fl. III (siempre Flautín)

Ob. *pp*

C.I.

Cl.

Cl.Bajo *pp*

Fg. *pochissimo cresc.*

C.Fg. *pochissimo cresc.*

TP.

Tpt. *pochissimo cresc.*

Tbn. *pochissimo cresc.*

Tbn III y Tuba *pochissimo cresc.*

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand. *Cast. pp* Pand.

Pto. y B°.

Arp. a la taula natural

Vn. I *pochissimo cresc.*

Vn. II *pochissimo cresc.*

Va. *pochissimo cresc.*

Ve. *pochissimo cresc.*

Cb. *pochissimo cresc.*

44

Fl.

Flt. y Fl. III

Ob.

Cl.

Cl. Bajo

Fg.

C.Fg.

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

48 **2** [a tempo]

Fl. *p*

Flt. y Fl. III *p*

Ob. *p*

C.I. *p*

CL I *p*

CL II *p*

CL Bajo *p*

Fg. *pp* a 2

C.Fg. *pp*

Tp. *p*

Tpt. con sord. *p* I. II. III.

Tbn. *p*

Tbn III y Tuba *p*

Tim. *p*

Trg. y Caja *p*

Cast. y Pand. *p*

Pto. y B°. *p*

Arp. *p*

Vn. I *pp* [a tempo] div.

Vn. II *pp* div.

Va. *pp* div. a 3

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Musical Score Page 52

The score continues from page 51, featuring various instruments and their parts.

Instruments listed:

- Fl.
- Flt. y Fl. III
- Ob.
- C.I.
- Cl. I
- Cl. II
- Cl. Bajo
- Fg.
- C.Fg.
- Tp.
- Tpt.
- Tbn.
- Tbn III y Tuba
- Tim.
- Trg. y Caja
- Cast. y Pand.
- Pto. y B°.
- B°.
- Arp.
- Vn. I
- Vn. II
- Va.
- Vc.
- Cb.

Key markings and dynamics include:

- poco a poco cresc.*
- pp*
- p*
- fz*
- unis.*
- (con baqueta de timbal)
- I. sin sord.
- II.
- IV.

The score concludes with a final measure across all staves.

59

Fl.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl. I

Cl. II

Cl. Bajo

Fg.

C.Fg.

sigue Flautín

Tp.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Pto.

secco Pto. B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Ch.

div.

div.

Allegro noble ♩ = 96

unis.

unis.

4a y 0

62

Fl.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

CL I

CL II

CL Bajo

Fg.

C.Fg.

Tp.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

a 2

a 3

Trg.

ff

66

Fl.

Fl. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl. I

Cl. II

Cl. Bajo

Fg.

C.Fg.

Tp.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Ayuntamiento de Madrid

77

FL.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.I

Cl. II

Cl.Bajo

Fg.

C.Fg.

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

81

Fl. a 2

Flt. y Fl. III

Ob.

Cl. I

Cl. II

Cl. Bajo

Fg.

C.Fg.

Tp.

Tpt. a 3

Tbn. 8va

Tbn. III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°. Pto. B°

Arp. sonoro

Vn. I 8va rit. div. a 3

Vn. II div. a 3

Va.

Vc.

Cb.

Fl. *f sonoro* *mf*

Flt. y Fl. III

Ob. *f sonoro* *mf*

C.I. *mf*

Cl. *sonoro* *f* *mf* *mf* *espress.*

Cl.Bajo *f* *mf* *mf*

Fg. *f* *mf*

C.Fg.

Tp. *f*

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja *Trg.* *mf*

Cast. y Pand.

Pto. y B°. *Pto. con maza* *mf*

Arp.

Vn. I *Menos* *f sonoro* *espress. e appassionato quasi rubato*

Vn. II *f sonoro*

Va. *div. a 3*

Vc. *div.* *unis.* *pizz.* *arco* *espress.*

Cb. *f* *pizz.* *arco*

rit. a tempo

Fl. *f* sonoro

Flt. y Fl. III

Ob. *f* sonoro

C.I. Solo *espress. p*

Cl. *f*

Cl.Bajo *f*

Fg. *f*

C.Fg. *f*

Tp. Solo I. *p* Solo III. *p* *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja Trg. *mf*

Cast. y Pand.

Pto. y B°. Pto. con maza *f* sonoro

Arp. *f*

Vn. I unis. *rit.* *ppp* *un.* *f* *div. a 3* *a tempo*

Vn. II *ppp* *un.* *f* *div. a 3*

Va. *ppp* *un.* *f*

Vc. *ppp* *un.* *f*

Cb. *f*

95

Fl. *mf* *pp* *f* (rit.)

Flt. y Fl. III

Ob. *pp* *f*

C.I.

Cl. *pp* *f*

Cl.Bajo *pp* *f*

Fg. *pp* *f*

C.Fg.

Tp. *pp* *f*

Tpt. *pp* *f*

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°. *Pto. con maza* *mf* *f*

Arp.

Vn. I *8va* *(ampliamente)* *pp* *f* (rit.)

Vn. II *8va* *pp* *f*

Va. *div. a 3* *pp* *f*

Vc. *pizz.* *arco* *pp* *f*

Cb. *pizz.* *arco* *pp* *f*

Reposado

100

Fl. *fp* *espress.* *p*

Flt. y Fl. III

Ob. *p*

C.I. *fp*

Cl. *fp* *p*

Cl. Bajo *p*

Fg. *fp* *p*

C.Fg.

Tp. *p* III. *p*

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim. *p*

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°. Pto. con maza *p*

Arp.

Reposado

Vn. I *fp* *unis.* *p* *div. a 3* *p*

Vn. II *fp* *unis.* *p* *div. a 3* *p*

Va. *p* *div. a 3* *p*

Vc. *p* *p*

Cb. *p* *p*

FL.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl.Bajo

Fg.

C.Fg.

pp

ppp

p

ppp

I.

Solo

pp

II.

p

con sord.

ppp

con sord.

III.

ppp

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

p

ppp

p espress.

Ayuntamiento de Madrid

[illegible]

124

Tempo I (Andante)

Fl.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl.Bajo

Fg.

C.Fg.

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Tempo I (Andante)

unis.

arco

pp

pp

pp

pp

129

Fl.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl.Bajo

Fg.

C.Fg.

Tp.
II.

Tpt.
IV.

Tbn.

Tbn III y
Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

pizz. (*ma vibrato*)

arco

pp

con sord.

ppp

Fl.
Flt.
Ob.
C.L.
CL
CLF
Fg.
C.F.
Tp.
Tpt
Tbn
Tbn
Tub
Tim
Trg.
Cas
Pto.
Arp.
Vn.
Vn.
Va.
Vc.
Cb.

31

FL.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl.Bajo

Fg.

C.Fg.

Tp.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

32

Fl.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl.Bajo

Fg.

C.Fg.

Tp.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

con sord.

ff

div. a 3

fff espress. e sonoro

Fl.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl.Bajo

Fg.

C.Fg.

sin sord.
a 2

Tp.

sin sord.
a 2

Tpt.

Tbn.

Tbn III y
Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

151

Fl. *a 2* *ff*

Flt. y Fl. III *ff*

Ob.

C.I.

Cl. *8va*

Cl. Bajo *7*

Fg. *7*

C.Fg. *f*

Tp.

Tpt.

Tbn. *f*

Tbn III y Tuba

Tím.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°. *Pto. d.*

Arp.

Vn. I *(8va)*

Vn. II *f*

Va. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Fl. *f* *dim.* *rall.*

Flt. y Fl. III *f*

Ob. *f* *a 2* *p*

C.I. *f* *dim.* *p*

Cl. *f* *dim.* *p*

Cl.Bajo *f* *dim.*

Fg. *f* *dim.*

C.Fg.

Tp. *f* *dim.*

Tpt. *f* *dim.*

Tbn. *f* *dim.*

Tbn III y Tuba

Tim. *f*

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp. *f*

Vn. I *f* *dim.* *rall.* *p*

Vn. II *(a 2)* *f* *dim.* *p* *unis.*

Va. *unis.* *f* *dim.* *div. a 3* *p*

Vc. *f* *dim.* *p*

Cb. *f* *dim.* *p*



Fl. *pp* *ppp* *cresc. molto* *f*

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl. *pp* *ppp* *cresc. molto* *f*

Cl.Bajo *pp* *ppp* *cresc. molto* *f*

Fg. *f* a 2

C.Fg. *f*

Trp. *f* a 2

Tpt. *pp* *ppp* *cresc. molto* *f* a 3

Tbn. *pp* *ppp* *cresc. molto* *f*

Tbn III y Tuba *ppp* *cresc. molto* *f* III.

Tim. *pp* *ppp* *cresc. molto* *f* secco

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp. *pp* *ppp* *cresc. molto* *f*

Vn. I *pp* *ppp* *cresc. molto* *f* unis.

Vn. II *pp* *ppp* *cresc. molto* *f*

Va. *pp* *ppp* *cresc. molto* *f* unis.

Vc. *pp* *ppp* *cresc. molto* *f*

Cb. *pp* *ppp* *cresc. molto* *f*

quasi animato

Più allegro, ma tempo giusto

158 *quasi animato*

Fl.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl. II

Cl. Bajo

Fg.

C.Fg.

Tp.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Più allegro, ma tempo giusto

162

Fl.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl.Bajo

Fg.

C.Fg.

TP.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

9

poco ritardando e dim. molto

165

Fl.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl.Bajo

Fg.

C.Fg.

Tp.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

B°.

f

poco ritardando e dim. molto

Fl.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl. Bajo

Fg.

C.Fg.

rit.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

ppp

rit.

10

44

179

Fl.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl.Bajo

Fg.

C.Fg.

Tp.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

46

Fl.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl. Bajo

Fg.

C.Fg.

Tp.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

187

Fl.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl.Bajo

Fg.

C.Fg.

TP.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Fl. *ff*

Flt. y Fl. III

Ob. *ff* a 2

C.I. *ff*

Cl. *ff*

Cl.Bajo *ff*

Fg. *ff* a 2

C.Fg. *ff*

Tp. *ff*

Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

Tbn III y Tuba *ff*

Tim. *ff*

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°. *ff*

Arp. *ff*

Vn. I *ff* unis.

Vn. II *ff* unis.

Va. *ff* unis.

Vc. *ff*

Cb. *ff*

193

Fl.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl.Bajo

Fg.

C.Fg.

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

div.

unis.

a 2

a 2

196

Fl.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl.Bajo

Fg.

C.Fg.

Tp.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

(como campanas)

Ayuntamiento de Madrid

FL.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl.Bajo

Fg.

C.Fg.

Trp.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

unis.

div. (a 3)

a 2

a 3

div.

206

Fl.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl.Bajo

Fg.

C.Fg.

TP.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

Pto. (dejar vibrando)

Arp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

208

Fl.

Flt. y Fl. III

Ob.

C.I.

Cl.

Cl.Bajo

Fg.

C.Fg.

Tp.

Tpt.

Tbn.

Tbn III y Tuba

Tim.

Trg. y Caja

Cast. y Pand.

Pto. y B°.

(con baqueta de timbal)

Pto. B°.

secco

Arp.

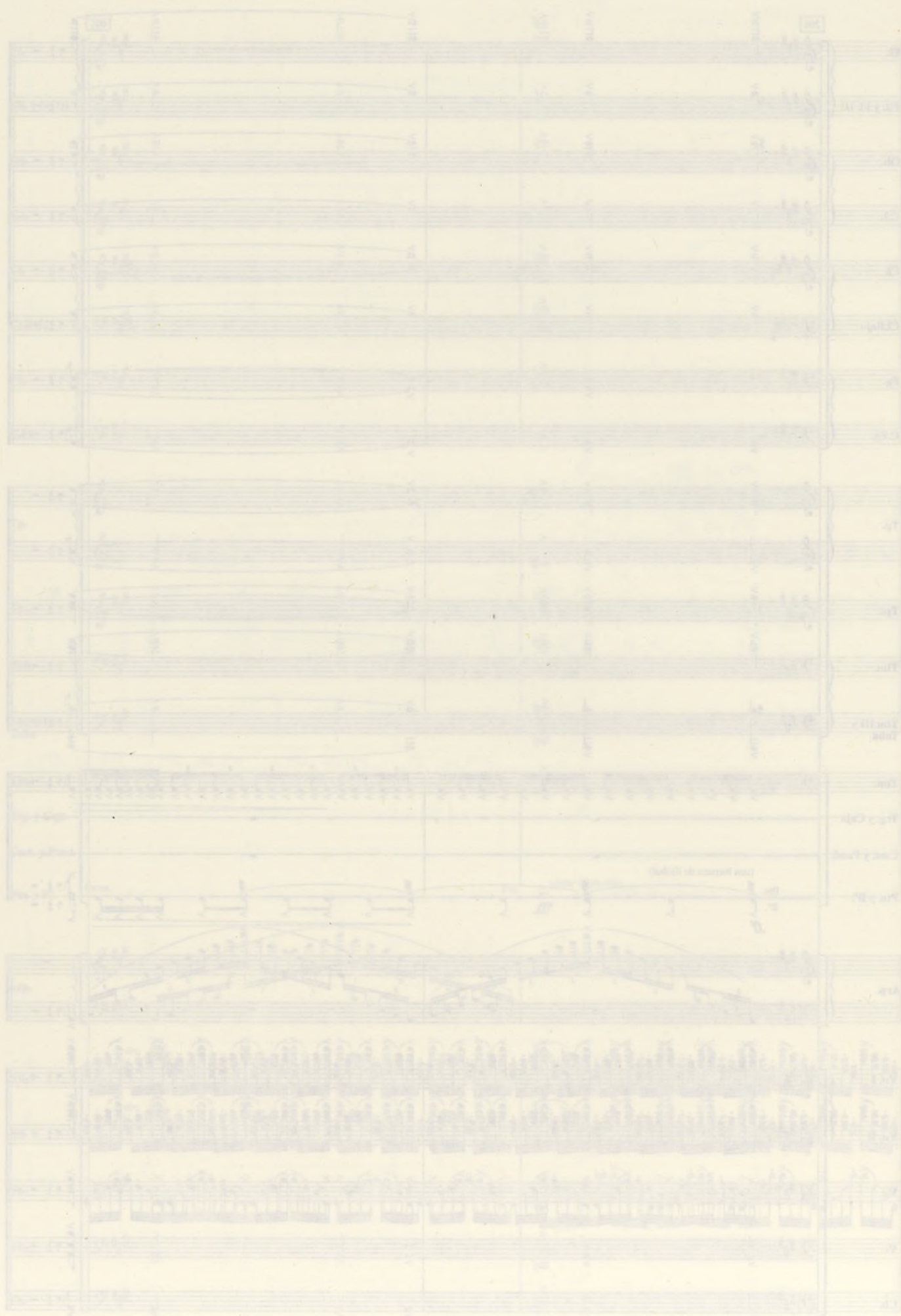
Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.



Sonata para orquesta de cámara

I

Moderato mosso $\text{♩} = 92$

Gerardo Gombau

SONATA PARA ORQUESTA DE CÁMARA

Flutes I and II

Clarinets I and II

Bassoons I and II

Trumpets I and II

Trombones I and II

Tuba

Euphonium

Double Bass

Violins I and II

Viola

Violoncello

Contrabass

Moderato mosso $\text{♩} = 92$

Ayuntamiento de Madrid

Gerardo Gombau
SONATA PARA ORQUESTA DE CÁMARA

Sonata para orquesta de cámara

I

Moderato mosso ♩ = 92

Flautas I II

Oboes I II

Clarinetes (en Si ♭) I II

Fagotes I II

Trompas (en Fa) I II

Trompetas (en Do) I II

Timbales Fa # - Mi

Violines I II

Violas

Violonchelos

Contrabajos

p

p

p

p

p

p

8

Fl. I *p*

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

80

Tp. I

Tp. II

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I *p*

Vn. II *p*

Va. *p*

Vc. *p*

Cb.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

47

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Trp. I

Trp. II

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

p

mf

p

mf

p

mf

8va div.

sonoro ma dolce

arco

mf

arco

mf

mf

mf

53 *muy poco rall.*

Fl. I *mf* *dim.* *p*

Fl. II *mf* *dim.*

Ob. I *dim.* *p*

Ob. II

Cl. I *dim.* *p*

Cl. II *dim.* *p*

Fg. I *dim.* *p*

Fg. II *mf* *dim.* *p*

Tp. I

Tp. II

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I *(8va)* *3* *dim.* *3* *dim.* *3* *dim.* *p*

Vn. II *dim.* *p*

Va. *mf* *dim.*

Vc. *pizz.* *mf* *dim.* *p*

Cb. *mf* *dim.* *p*

a tempo

57 3

Fl. I, II

Ob. I, II

Cl. I, II

Fg. I, II

Tp. I, II

Tpt. I, II

Tim.

Vn. I, II

Va.

Vc. arco

Cb.

p, *mf*, *p*, *cresc.*

Fl. I *mf* *8va* *f* *ff*

Fl. II *mf* *f* *ff*

Ob. I *mf* *f* *ff*

Ob. II *mf* *f* *ff*

Cl. I *mf* *f* *ff*

Cl. II *mf* *f* *ff*

Fg. I *mf* *f* *ff*

Fg. II *mf* *f* *ff*

Tim. *mf* *cresc.* *f* *mf*

Vn. I *mf* *cresc.* *f* *mf*

Vn. II *div.* *mf* *cresc.* *unis.* *f* *mf*

Va. *mf* *cresc.* *f* *mf*

Vc. *mf* *cresc.* *f* *mf*

Cb. *mf* *cresc.* *f* *mf*

72

Fl. I *mf*

Ob. I *mf* *p*

Cl. I *p*

Fg. I *mf* *p*

Fl. II

Ob. II

Cl. II *p*

Fg. II

Tp. I *p*

Tpt. I

Tpt. II

Tim. Fa # - Si

Vn. I *pizz.* *mf* *arco* *pp*

Vn. II *pizz.* *mf* *arco* *pp*

Va. *div. pizz.* *mf* *unis.* *p*

Vc. *pizz.* *mf* *p*

Cb. *pizz.* *mf* *p*

81

Fl. I *p* *poco a poco cresc.*

Fl. II *p* *poco a poco cresc.*

Ob. I *p* *poco a poco cresc.*

Ob. II *p* *poco a poco cresc.*

Cl. I *p* *poco a poco cresc.*

Cl. II *p* *poco a poco cresc.*

Fg. I *p* *poco a poco cresc.*

Fg. II *p* *poco a poco cresc.*

Trp. I *poco a poco cresc.*

Trp. II *p*

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I *pizz.* *poco a poco cresc.*

Vn. II *unis. pizz.* *poco a poco cresc.*

Va. *poco a poco cresc.*

Vc. *poco a poco cresc.*

Cb. *arco* *p*

5

74

Fl. I *mf* *cresc.*

Fl. II *mf* *cresc.*

Ob. I *mf* *cresc.*

Ob. II *mf* *cresc.*

Cl. I *mf* *cresc.*

Cl. II *p* *poco a poco cresc.* *mf* *cresc.*

Fg. I *p* *poco a poco cresc.* *mf* *cresc.*

Fg. II *mf* *cresc.*

Tp. I *p* *poco a poco cresc.* *mf* *cresc.*

Tp. II *mf* *cresc.*

Tpt. I *p* *mf* *cresc.*

Tpt. II *p* *mf* *cresc.*

Tim.

Vn. I (sigue pizz.) *mf* unis.

Vn. II (sigue pizz.) *mf*

Va. arco *p* *poco a poco cresc.* *mf* *cresc.*

Vc. arco *p* *poco a poco cresc.* *mf* *cresc.*

Cb. *poco a poco cresc.* *mf* *cresc.*

90

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Tim.

Tp. I

Tp. II

Tpt. I

Tpt. II

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

f dim.

f dim.

f dim.

f dim.

f

f

f

p

f

f

f

f

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

p

p

p

p

arco ponticello

p arco ponticello

cresc.

cresc.

p

p

100

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Tp. I
Tp. II
Tpt. I
Tpt. II
Tim.
Vn. I
Vn. II
Va.
Vc.
Cb.

sin sord.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Tim.

Tp. I

Tp. II

Tpt. I

Tpt. II

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

div.

div.

This page of a musical score, numbered 105, contains staves for various instruments. The woodwind section includes two flutes (Fl. I and II), two oboes (Ob. I and II), two clarinets (Cl. I and II), and two bassoons (Fg. I and II). The brass section consists of two trumpets (Tp. I and II), two trombones (Tpt. I and II), and a timpani (Tim.). The string section includes two violins (Vn. I and II), a viola (Va.), a cello (Vc.), and a double bass (Cb.). The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The woodwinds and strings play sustained notes with some melodic movement, while the brass section features more rhythmic patterns, including triplets in the trombones. The violins and viola have 'div.' (divisi) markings, indicating they are to play in divided parts. The page number 105 is in the top left corner, and a circled page number 78 is on the left margin.

(Più mosso)

111

6

Fl. I *ff*

Fl. II *ff*

Ob. I *ff*

Ob. II *ff*

Cl. I *ff*

Cl. II *ff*

Fg. I *ff*

Fg. II *ff*

Tp. I *ff*

Tp. II *ff*

Tpt. I *ff*

Tpt. II *ff*

Tim. *ff*

Vn. I *ff*

Vn. II *ff* unis.

Va. *ff* unis.

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Tp. I
Tp. II
Tpt. I
Tpt. II
Tim.
Vn. I
Vn. II
Va.
Vc.
Cb.

Measures 117-121. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tpt.), Timpani (Tim.), Violin (Vn.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings.

[illegible]

Fl. I *p*

Fl. II

Ob. I *p*

Ob. II

Cl. I *p*

Cl. II *p*

Fg. I

Fg. II

Tp. I

Tp. II

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I *p*

Vn. II *p*

Va. *p*

Vc. *p*

Cb.

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinets I and II, and Basses I and II. The second system includes Trumpets I and II, Trombones I and II, and Timpani. The third system includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The score is in 2/4 time and features various musical notations including notes, rests, and slurs.

[illegible]

Ayuntamiento de Madrid

144

Fl. I, II, Ob. I, II, Cl. I, II, Fg. I, II, Tpt. I, II, Tpt. I, II, Tim., Vn. I, II, Va., Vc., Cb.

f, *cresc.*

This page of a musical score, numbered 144, depicts a full orchestral ensemble. The woodwind section, including Flutes (I, II), Oboes (I, II), Clarinets (I, II), and Bassoons (I, II), plays a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic and a crescendo. The brass section, consisting of Trumpets (I, II), Trombones (I, II), and Timpani, provides harmonic support, also marked with *f* and *cresc.* The string section, including Violins (I, II), Viola, Violoncello, and Contrabass, plays a rhythmic pattern, marked with *f* and *cresc.* The score is written in 2/4 time and features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Ayuntamiento de Madrid

8va appena rit.

Fl. I *mf* *ff*

Fl. II *mf* *ff*

Ob. I *mf* *ff*

Ob. II *mf* *ff*

Cl. I *mf* *ff*

Cl. II *mf* *ff*

Fg. I *mf* *ff*

Fg. II *mf* *ff*

Tp. I *mf* *ff*

Tp. II *mf* *ff*

Tpt. I *mf* *ff*

Tpt. II *mf* *ff*

Tim.

Vn. I *8va* *mf* *ff*

Vn. II *8va* *mf* *ff*

Va. *mf* *ff*

Vc. *mf* *ff*

Cb. *mf* *ff*

Fl. I *p* *mf* espress. 3 3

Fl. II

Ob. I *p*

Ob. II *p*

Cl. I *p*

Cl. II

Fg. I *p*

Fg. II

Tp. I *p*

Tp. II

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I (8va) *p*

Vn. II *p*

Va. *p*

Vc. pizz. *p*

Cb. pizz. *p*

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Trp. I

Trp. II

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

mf espress.

p

8va

may poco rall.

Ayuntamiento de Madrid

176 *muy poco rall.* *a tempo* 9

Fl. I *dim.*

Fl. II *dim.*

Ob. I *dim.*

Ob. II *dim.*

Cl. I *dim.* *p* *mf*

Cl. II *dim.* *p* *mf*

Fg. I *dim.* *p* *mf*

Fg. II *dim.* *p* *mf*

Trp. I *p*

Trp. II *p*

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I *dim.* *p* *mf*

Vn. II *dim.* *p* *mf*

Va. *dim.* *p* *mf*

Vc. *dim.* *p* *arco* *mf*

Cb. *dim.* *p* *arco* *mf*

Ayuntamiento de Madrid

185

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

TP. I

TP. II

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

Ayuntamiento de Madrid

196

This page of the musical score, numbered 196, contains staves for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tpt.), Timpani (Tim.), Violin (Vn.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings are playing a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked with a forte (f) dynamic. The brass instruments (Tp., Tpt., and Cb.) have rests for most of the page, with the Cb. playing a triplet of eighth notes at the end. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The page number 196 is located in the top left corner.

Ayuntamiento de Madrid

Fl. I *mf* *3*

Fl. II *mf* *3*

Ob. I *mf*

Ob. II *mf*

Cl. I *mf*

Cl. II *mf*

Fg. I *mf* *p*

Fg. II *mf* *p*

Tim. *mf* *p*

Vn. I *mf* *p* *muy poco cresc.* *ponticello* *div.*

Vn. II *p* *muy poco cresc.* *ponticello* *div.*

Va. *p* *muy poco cresc.* *ponticello* *div.*

Vc. *mf* *p*

Cb. *mf* *p*

211 Muy poco menos

Fl. I *p espress. e dolce*

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I *psf*

Cl. II *psf*

Fg. I

Fg. II

rit.

8^{va}

Tapado

Tapado

Tapado

Tim.

Muy poco menos

Vn. I *p*

Vn. II *p*

Va. *p*

Vc. (1 Solo) *psf*

Cb.

II

Andante $\text{♩} = 48$ 8^{va}

Flautas

I pp (lo más posible)

II pp

Oboes

I

II

Clarinetes (en Si \flat)

I pp

II

Fagotes

I pp

II

Trompas (en Fa)

I Solo pp

II

Trompetas (en Do)

I

II

Timbales

Sol - Re

Violines

I pp

II

Violas

pp sul tasto

Violonchelos

pp sul tasto

Contrabajos

7 1

Fl. I *p* *(sempre)*

Fl. II

Ob. I *(Solo)* *p*

Ob. II

Cl. I

Cl. II *pp*

Fg. I

Fg. II

Tp. I

Tp. II

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I *pp* *(sempre)*

Vn. II *pp*

Va. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *Il corda* *pp*

12

Fl. I *pp* *8va*

Fl. II *pp*

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Fg. I *pp*

Fg. II

Tp. I *pp* *Solo* *5*

Tp. II

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I *p* *8va*

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

17

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

18

19

20

2

pp

mf

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

pp

pp

p

p

cresc.

cresc.

p

cresc.

FL. I *mf*

FL. II *mf*

Ob. I *mf*

Ob. II *mf*

Cl. I

Cl. II

Fg. I *p*

Fg. II

mf

Tp. I

Tp. II *mf*

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I *dim.*

Vn. II *dim.*

Va. *dim.*

Vc. *dim.*

Cb. *mf*

FL. I *p*

FL. II *p*

Ob. I *p*

Ob. II

Cl. I *p*

Cl. II *p*

Fg. I

Fg. II

Tp. I *f sf sf p sf*

Tp. II *f sf sf p sf*

Tpt. I

Tpt. II

Tim. *f p pp*

Vn. I *pp*

Vn. II *pp*

Va. *ff subito mf p*

Vc. *ff subito pizz. mf p pp*

Cb. *f p pp*

Poco più mosso

31

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Tp. I

Tp. II

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

p sf

p sf

mf

arco

mf

108

109

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Tp. I

Tp. II

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

p

p

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Tp. I
Tp. II
Tpt. I
Tpt. II
Tim.
Vn. I
Vn. II
Va.
Vc.
Cb.

8^{va}
8^{va}
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
più forte
più forte
più forte
più forte
p
p
pizz.
pizz.
pizz.
p
p
p

58 *rit. subito* Tempo I

Fl. I *pp* 8^{va}

Fl. II *pp*

Ob. I *pp*

Ob. II *pp*

Cl. I *p* *pp*

Cl. II *p* *pp*

Fg. I *p* *pp*

Fg. II

Tp. I *pp* Solo

Tp. II

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I *rit. subito* arco *pp* Tempo I 8^{va} *pp*

Vn. II arco *pp*

Va. arco *pp*

Vc. arco *pp*

Cb.

[illegible]

Fl. I *p*

Fl. II *pp*

Ob. I

Ob. II

Cl. I *pp*

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Tp. I

Tp. II

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I *(pp)*

Vn. II

Va. *pp*

Vc. *pp*

Cb.

8va

Solo

pp

pp

pp

73

Fl. I (8va) *pp*

Fl. II

Ob. I *pp*

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Fg. I *pp*

Fg. II

Tp. I

Tp. II

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I (8va) *pp*

Vn. II *pp*

Va.

Vc.

Cb.

[illegible]

81

Poco più mosso

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Tp. I

Tp. II

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

mf

f sf

sf

f sf

f

p

Poco più mosso

ff subito

mf

ff subito

mf

f subito

mf

pizz.

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II

Fg. I II

Tp. I II

Tpt. I II

Tim.

Vn. I II

Va.

Vc.

Cb.

p

p sf

p

p

p

Fl. I *mf*

Fl. II *mf*

Ob. I *mf*

Ob. II *mf*

Cl. I *mf*

Cl. II *mf*

Fg. I *mf*

Fg. II *mf*

Tp. I *mf*

Tp. II *mf*

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I *mf* pizz.

Vn. II *mf* pizz.

Vn. II *mf* pizz.

Va. *mf* pizz. arco

Vc. *mf* pizz. arco

Cb. *mf*

Fl. I *mf*

Fl. II *mf*

Ob. I *mf*

Ob. II *mf*

Cl. I *mf*

Cl. II *mf*

Fg. I *mf*

Fg. II *mf*

Tp. I *mf*

Tp. II *mf*

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I *mf*

Vn. II *mf*

Va. *mf* pizz. arco

Vc. *mf* pizz. arco

Cb. *mf*

122

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Tp. I
Tp. II
Tpt. I
Tpt. II
Tim.
Vn. I
Vn. II
Va.
Vc.
Cb.

p
p
p sf
p sf
p senza vibrato
p senza vibrato
pp
pp
pp

110

9

Fl. I *p*

Fl. II

Ob. I *p*

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Tp. I *p sf*

Tp. II *p sf*

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I *vibrato*

Vn. II *vibrato*

Va.

Vc.

Cb.

[illegible]

III

Allegro giusto ♩. = 69

Flautas I & II *f*

Oboes I & II *f*

Clarinetes (en Si ♯) I & II *f*

Fagotes I & II *f*

Trompas (en Fa) I & II *f*

Trompetas (en Do) I & II *f* *sf*

Timbales *f* Fa # - Si - Do #

Violines I & II *f*

Violas *f*

Violonchelos *f*

Contrabajos *f*

Allegro giusto ♩. = 69

III

3

Fl. I *p* 3 3 3 *sempre*

Fl. II *p* 3 3 3

Ob. I *p* 3 3 3 *cresc.*

Ob. II *p* *cresc.*

Cl. I *p* 3 3 3

Cl. II *p*

Fg. I *p* *cresc.*

Fg. II *p* *cresc.*

Tp. I *p* *cresc.*

Tp. II *p* *cresc.*

Tpt. I *p* *cresc.*

Tpt. II *p* *cresc.*

Tim.

Vn. I *p* 3 3 3 *cresc.*

Vn. II *p* *cresc.*

Va. *p* *cresc.*

Vc. *p* *cresc.*

Cb. *p* *cresc.*

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony, featuring staves for various instruments. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fg. (Bassoon), Tp. (Trumpet), Tpt. (Trombone), Tim. (Timpani), Vn. (Violin), Va. (Viola), Vc. (Cello), and Cb. (Double Bass). The score is written in 6/8 time and includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The notation includes various musical symbols like notes, rests, and articulation marks. The page is numbered 6 in the top left corner.

Ayuntamiento de Madrid

11

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Tp. I

Tp. II

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

p

cresc.

Ayuntamiento de Madrid

17

2

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Tp. I

Tp. II

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

(8^{va})

(Solo)

p

pp

sf

p

sf

pp

con sord.

p

sf

p

sf

pizz.

p

pp

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

Ayuntamiento de Madrid

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Tp. I
Tp. II
Tpt. I
Tpt. II
Tim.
Vn. I
Vn. II
Va.
Vc.
Cb.

p *cresc.*
p
p
mf *cresc.*
p *cresc.*
(p)
(p)
p
p
arco (1 Solo) *p* *cresc.*
(1 Solo) *p* *cresc.*
(1 Solo) *p* *cresc.*
(1 Solo) *p* *cresc.*
p *cresc.*

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Trp. I

Trp. II

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I

Vn. II (1 Solo)

Va.

Vc.

Cb.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

p cresc.

Fl. I (8va) Solo *p*

Fl. II (8va)

Ob. I Solo *p*

Ob. II

Cl. I *p*

Cl. II *p*

Fg. I *p*

Fg. II *p*

Tp. I *p*

Tp. II *p sf*

Tpt. I

Tpt. II

Tim. *p*

Vn. I (8va) pizz. *p*

Vn. II (8va) pizz. *p*

Va. *p*

Vc. *p sf*

Cb.

[illegible]

[illegible]

Ayuntamiento de Madrid

141

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Tp. I
Tp. II
Tpt. I
Tpt. II
Tim.
Vn. I
Vn. II
Va.
Vc.
Cb.

div.
f
f
f
f

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II

Fg. I II

Tim.

Tp. I II

Tpt. I II

Vn. I II

Va.

Vc.

Cb.

con sord.

f

unis.

8va

Fl. I *f*

Fl. II *f*

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Fg. I *f*

Fg. II *f*

Tp. I

Tp. II

Tpt. I *mf*

Tpt. II *mf*

Tim.

Vn. I 8va

Vn. II *f* div.

Va. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

[illegible]

146

147

Ayuntamiento de Madrid

[illegible]

77

Fl. I *p* poco a poco cresc.

Fl. II *p* poco a poco cresc.

Ob. I *p*

Ob. II *p*

Cl. I *mf* *p* poco a poco cresc.

Cl. II *mf* *p* poco a poco cresc.

Fg. I *mf* *p* poco a poco cresc.

Fg. II *mf* *p* poco a poco cresc.

Trp. I

Trp. II

Tpt. I

Tpt. II

Tim.

Vn. I *p* poco a poco cresc.

Vn. II *p* pizz. poco a poco cresc.

Va. *p* pizz. poco a poco cresc.

Vc. *p* pizz. poco a poco cresc.

Cb. *p* poco a poco cresc.

81

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Tp. I
Tp. II
Tpt. I
Tpt. II
Tim.
Vn. I
Vn. II
Va.
Vc.
Cb.

mf
mf
arco
arco
arco

85 (8)

Fl. I *f*

Fl. II *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. I *f*

Fg. II *f*

Tp. I *f* abierto

Tp. II *f* abierto

Tpt. I con sord. *f*

Tpt. II con sord. *f*

Tim.

Vn. I *f*

Vn. II *f*

Va. *f f*

Vc. *f f*

Cb. *f*

[illegible]

8va-

Fl. I *mf* 8va- *f*

Fl. II *mf* *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. I *f*

Fg. II *f*

Tp. I *mf* *f*

Tp. II *mf* *f*

Tpt. I sin sord. *mf* *f* *sf*

Tpt. II sin sord. *mf* *f* *sf*

Tim. *f*

Vn. I 8va- *f*

Vn. II *f*

Va. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Fl. I *mf*

Fl. II *mf*

Ob. I *mf*

Ob. II *mf*

Cl. I *mf*

Cl. II *mf*

Fg. I *mf*

Fg. II *mf*

Tp. I *mf*

Tp. II *mf*

Tpt. I *mf*

Tpt. II *mf*

Tim. *mf*

Vn. I *mf*

Vn. II *mf*

Va. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

102

(9)

Fl.

I

II

f

8va

Ob.

I

II

f

Cl.

I

II

f

Fg.

I

II

f

Tp.

I

II

f

Tpt.

I

II

f

Tim.

f

Vn.

I

II

f

Va.

f

Vc.

f

Cb.

f

[illegible]

Fl. I *dim.* *p*

Fl. II *(8va)* *dim.* *p*

Ob. I *p*

Ob. II *p*

Cl. I *dim.* *p*

Cl. II *dim.* *p*

Fg. I *sf* *p*

Fg. II *sf* *p*

Tp. I *sf* *p*

Tp. II *sf* *p*

Tpt. I *sf* *p*

Tpt. II *sf* *p*

Tim. *sf* *p*

Vn. I *(8va)* *p*

Vn. II *p* *pizz.*

Va. *p* *div. pizz.*

Vc. *p* *pizz.*

Cb. *p* *pizz.*

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II

Tp. I
Tp. II
Tpt. I
Tpt. II

Tim.

Vn. I
Vn. II
Va.
Vc.
Cb.

114

This page of the musical score contains measures 114, 115, and 116. The instrumentation includes Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fg.), Trumpets (Tp.), Trombones (Tpt.), Timpani (Tim.), Violins (Vn.), Violas (Va.), Cellos (Vc.), and Double Basses (Cb.). The score is written for a symphony orchestra. Measures 114 and 115 are marked with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) hairpin. Measure 116 is marked with a piano (*p*) dynamic. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass instruments provide harmonic support. The Flutes and Oboes play a rapid sixteenth-note figure in measure 114, which continues in measure 115. The Clarinets and Bassoons play a similar figure in measure 115. The Trumpets and Trombones play a melodic line in measure 116. The Timpani plays a rhythmic pattern in measure 116. The Violins, Violas, Cellos, and Double Basses play a melodic line in measure 116.

117

This page of the musical score contains measures 117, 118, and 119. The instrumentation includes Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fg.), Trumpets (Tp.), Trombones (Tpt.), Timpani (Tim.), Violins (Vn.), Violas (Va.), Cellos (Vc.), and Double Basses (Cb.). The score is written for a symphony orchestra. Measures 117 and 118 are marked with a first ending bracket. Measure 119 is marked with a second ending bracket. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *cresc.*.

[illegible]

164

Fl. I (8va) cresc.

Fl. II (8va) cresc.

Ob. I cresc.

Ob. II cresc.

Cl. I cresc.

Cl. II cresc.

Fg. I cresc.

Fg. II cresc.

Tp. I cresc.

Tp. II cresc.

Tpt. I cresc.

Tpt. II cresc.

Tim. non div. normal

Vn. I normal cresc.

Vn. II normal cresc.

Va. normal cresc.

Vc. normal cresc.

Cb. normal cresc.

pizz. arco

pizz. arco

pizz. arco

pizz. arco

128
♩ = ♩ (12)

Fl.

I *ff* *p*

II *ff* *p* *8va*

Ob.

I *ff* *p*

II *ff* *p*

Cl.

I *ff* *p*

II *ff* *p* *8va*

Fg.

I *ff* *p* *cresc.*

II *ff* *p* *cresc.*

Tp.

I *ff* *p*

II *ff* *p*

Tpt.

I *ff* *p*

II *ff* *p*

Tim.

Vn.

I *ff* *p* *ponticello* *cresc.*

II *ff* *p* *ponticello* *cresc.*

Va.

ff *p* *ponticello* *cresc.*

Vc.

ff *p* *cresc.*

Cb.

ff *p* *cresc.*

Ayuntamiento de Madrid

[illegible]

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Tp. I
Tp. II
Tpt. I
Tpt. II
Tim.
Vn. I
Vn. II
Va.
Vc.
Cb.

8va
8va
arco normal
f

151 (8va) 13

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Tp. I
Tp. II
Tpt. I
Tpt. II
Tim.
Vn. I
Vn. II
Va.
Vc.
Cb.

ff

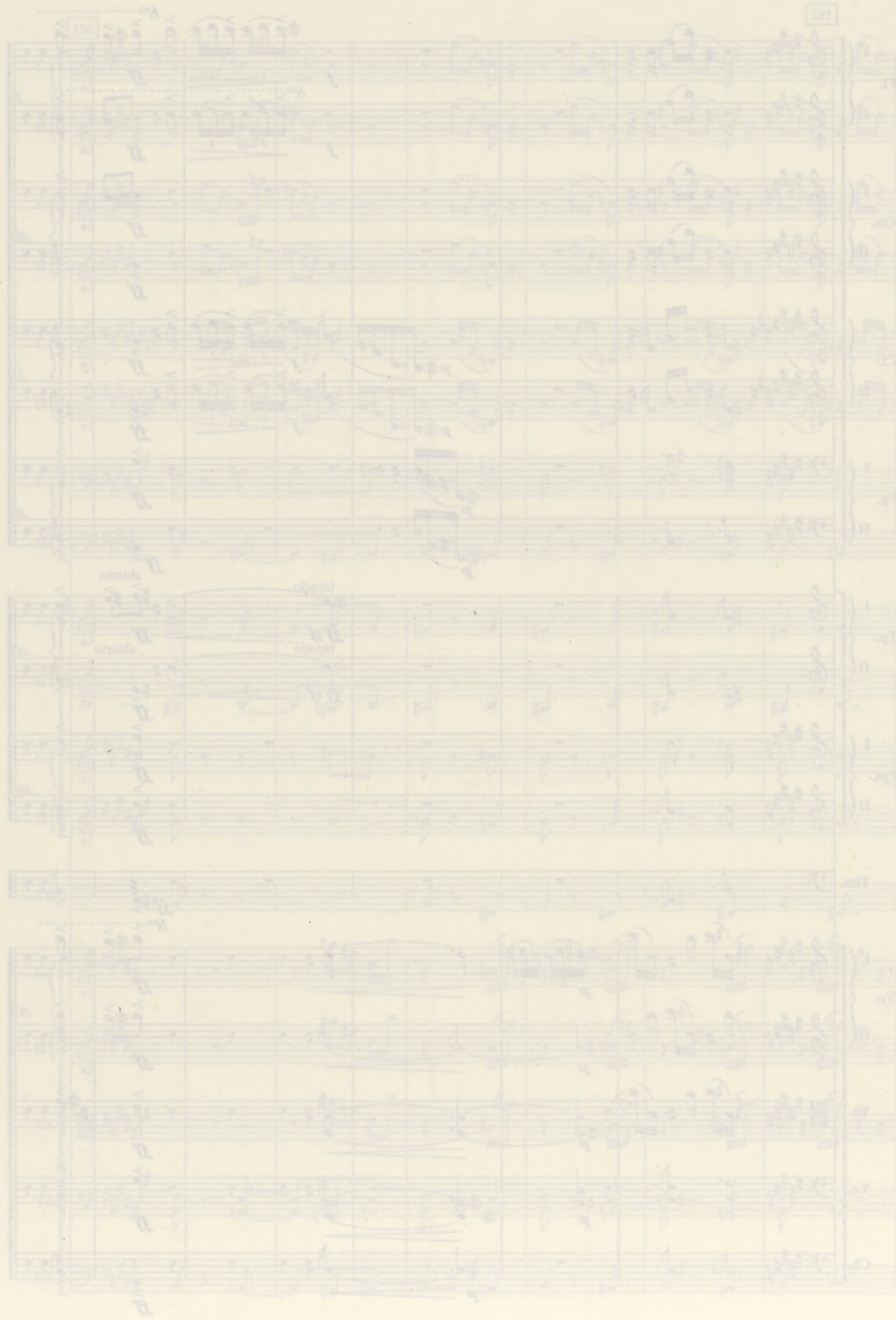
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II

This block contains the musical notation for measures 156 through 161 for the Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), and Bassoons (Fg.). Each instrument has two staves (I and II). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Tp. I
Tp. II
Tpt. I
Tpt. II
Tim.
Vn. I
Vn. II
Va.
Vc.
Cb.

This block contains the musical notation for measures 162 through 167 for the Trumpets (Tp.), Trombones (Tpt.), Timpani (Tim.), Violins (Vn.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The key signature remains three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

[illegible]



ÍNDICE

Serie A: Música Lírica

1. Francisco Asenjo Barbieri: *Augur con fuego*. Edición de M^a Encina Cortizo.

2. Antonio Rodríguez: *El hijo fingido*. Edición de Ramón Cortizo y Ramón Sobrino.

Prólogo

Julián Lanzarote Sastre

3. José Serrano: *La canción del olvido*. Edición de Miguel Roa y Ramón Sobrino.

Introducción / Introduction

Julia Esther García Manzano y Benito Mahedero Ruiz

4. Francisco Asenjo Barbieri: *El barberillo de Santa Cruz*. Edición de Ramón Cortizo y Ramón Sobrino.
5. Don Quijote velando las armas

6. Sonata para orquesta de cámara

I.

II.

III.

7. Tomás Bretón: *La verbena de la Paloma*. Edición de Ramón Cortizo y Ramón Sobrino.

8. Emilio Arrieta: *El granate*. Edición de Fernando J. Caballero.

9. Jacinto Guarnero: *El indopel del sevillano*. Edición de Jesús Villa Rojo.

10. Jacinto Guarnero: *La montería*. Edición de Benito Lázari.

11. Emilio Arrieta: *El domini azul*. Edición de M^a Encina Cortizo y Ramón Sobrino.

12. Ruperto Chapí: *El rey que cubió*. Edición de Tomás Marco.

13. Francisco Alonso: *La parusela*. Edición de Manuel Moreno-Buendía.

14. Federico Chueca y Joaquín Valverde: *Agua, aguardiente y aguardiente*. Edición de Benito Lázari.

15. Federico Chueca y Joaquín Valverde: *La Gran Vía*. Edición de M^a Encina Cortizo y Ramón Sobrino.

16. Isaac Albéniz: *Pepito Jiménez*. Edición de Jozep Soler.

17. Federico Chueca: *El Chaleco Blanco*. Edición de Claudio Prieto.

18. Federico Chueca: *El año pasado por agua*. Edición de José Luis Navarro.

19. Federico Chueca y Joaquín Valverde: *Cádiz*. Edición de Miguel Roa.

20. Vicente Blás: *La corte de faradán*. Edición de Jozep Soler.

21. Antonio Rodríguez de Hita: *Las labradoras de Murcia*. Edición de Fernando J. Caballero.

22. Vicente Cuyás: *La Fatimachiera*. Edición de Francisco Cortés.

23. Esteve, Villedor, Moral, Laserna: *Tanadillas (II)*. Edición de Javier Suárez-Pajares.

24. Tomás Bretón: *Los amantes de Teruel*. Edición de Francisco Bonastre. Págs.

25. Tomás de Torroja y Velasco y Juan Hidalgo: *La palupura de la rosa*. Edición de Louis Stein. IX

26. Tomás Bretón: *La Dolores*. Edición de Angel Oliver.

27. José M^a y Ramón Usandizaga: *Las polondras*. Edición de Ramón Lázari. XI

28. Gerónimo Giménez: *La tempranica*. Edición de Claudio Prieto.

29. Ruperto Chapí: *Margarita la Turner*. Edición de José Luis Turiso. 3

30. Joaquín Gaztambide: *El juramento*. Edición de Ramón Sobrino. 59

31. José Melchor Gomis: *Le Revenant*. Edición de Tomás Marco. 101

32. Juan Valera: *Celos año del aire marino*. Edición de Francisco Bonastre. 125

33. Francisco A. Barbieri: *Pan y Toros*. Edición de Emilio Casares y Xavier de Paz.

34. Joaquín Turina: *Margot*. Edición de Juan de UGasta.

35. Vicente Martín y Soler: *Una casa rara*. Edición de Irina Krájevá.

36. Vicente Martín y Soler: *L'arbore de Diana*. Edición de Leonardo J. Waisman.

37. Antonio Llórens: *Actu y Gabates*. Edición de Luis Antonio González Martín.

38. Ruperto Chapí: *La Bruja*. Edición de Miguel Roa.

39. Manuel Fernández Caballero: *Los sobrinos del Capitán Grant*. Edición de Xavier de Paz.

40. Vicente Martín y Soler: *La capriciosa corsetta*. Edición de Christophe Roussel.

41. Enrique Granados: *María del Carmen*. Edición de Max Bragado.

42. Vicente Martín y Soler: *Il Barbero di buon cuore*. Edición de Leonardo J. Waisman.

43. Federico Moreno Torroba: *Luisa Fernanda*. Edición de Federico Moreno Torroba-Larregla.

44. Francisco Asenjo Barbieri: *Mis dos mujeres*. Edición de Emilio Casares y Xavier de Paz.

45. José Serrano: *El mal de amores y la mala sombra*. Edición de Miguel Roa.

46. Felipe Pedrell: *Las pirineas*. Edición de Francisco Cortés y Edmon Colomer.

47. Ruperto Chapí: *La venta de Don Quijote*. Edición de Manuel Moreno-Buendía.

ÍNDICE

IX	Prólogo Julian I. Amador de Guzmán
XI	Introducción / Introducción Julian I. Amador de Guzmán y Juan de Madoz Ruiz
3	Don Quijote y el mundo del amor
39	Sumario para el estudio de la obra
101	I
122	II
	III

OBRAS DE LA COLECCIÓN MÚSICA HISPANA

Serie A: Música Lírica

1. Francisco Asenjo Barbieri: *Jugar con fuego*. Edición de M^a Encina Cortizo.
2. Joaquín Rodrigo: *El hijo fingido*. Edición de Ramón Sobrino.
3. José Serrano: *La canción del olvido*. Edición de Miguel Roa y Ramón Sobrino.
4. Federico Chueca: *El bateo*. Edición de M^a Encina Cortizo y Ramón Sobrino.
5. Francisco Asenjo Barbieri: *El barberillo de Lavapiés*. Edición de M^a Encina Cortizo y Ramón Sobrino.
6. Emilio Arrieta: *Marina*. Edición de M^a Encina Cortizo.
7. Tomás Bretón: *La verbena de la Paloma*. Edición de Ramón Barce.
8. Emilio Arrieta: *El grumete*. Edición de Fernando J. Cabañas.
9. Jacinto Guerrero: *El huésped del sevillano*. Edición de Jesús Villa Rojo.
10. Jacinto Guerrero: *La montería*. Edición de Benito Lauret.
11. Emilio Arrieta: *El dominó azul*. Edición de M^a Encina Cortizo y Ramón Sobrino.
12. Ruperto Chapí: *El rey que rabió*. Edición de Tomás Marco.
13. Francisco Alonso: *La parranda*. Edición de Manuel Moreno-Buendía.
14. Federico Chueca y Joaquín Valverde: *Agua, azucarillos y aguardiente*. Edición de Benito Lauret.
15. Federico Chueca y Joaquín Valverde: *La Gran Vía*. Edición de M^a Encina Cortizo y Ramón Sobrino.
16. Isaac Albéniz: *Pepita Jiménez*. Edición de Josep Soler.
17. Federico Chueca: *El Chaleco Blanco*. Edición de Claudio Prieto.
18. Federico Chueca: *El año pasado por agua*. Edición de José Luis Navarro.
19. Federico Chueca y Joaquín Valverde: *Cádiz*. Edición de Miguel Roa.
20. Vicente Lleó: *La corte de faraón*. Edición de Josep Soler.
21. Antonio Rodríguez de Hita: *Las labradoras de Murcia*. Edición de Fernando J. Cabañas.
22. Vicente Cuyás: *La Fattucchiera*. Edición de Francesc Cortés.
23. Esteve, Valledor, Moral, Laserna: *Tonadillas (I)*. Edición de Javier Suárez-Pajares.
24. Tomás Bretón: *Los amantes de Teruel*. Edición de Francesc Bonastre.
25. Tomas de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo: *La púrpura de la rosa*. Edición de Louise K. Stein.
26. Tomás Bretón: *La Dolores*. Edición de Ángel Oliver.
27. José M^a y Ramón Usandizaga: *Las Golondrinas*. Edición de Ramón Lazkano.
28. Gerónimo Giménez: *La tempranica*. Edición de Claudio Prieto.
29. Ruperto Chapí: *Margarita la Tornera*. Edición de José Luis Turina.
30. Joaquín Gaztambide: *El juramento*. Edición de Ramón Sobrino.
31. José Melchor Gomis: *Le Revenant*. Edición de Tomás Garrido.
32. Juan Hidalgo: *Celos aún del aire matan*. Edición de Francesc Bonastre.
33. Francisco A. Barbieri: *Pan y Toros*. Edición de Emilio Casares y Xavier de Paz.
34. Joaquín Turina: *Margot*. Edición de Juan de Udaeta.
35. Vicente Martín y Soler: *Una cosa rara*. Edición de Irina Kriaeva.
36. Vicente Martín y Soler: *L'arbore di Diana*. Edición de Leonardo J. Waisman.
37. Antonio Literes: *Acis y Galatea*. Edición de Luis Antonio González Marín.
38. Ruperto Chapí: *La Bruja*. Edición de Miguel Roa.
39. Manuel Fernández Caballero: *Los sobrinos del Capitán Grant*. Edición de Xavier de Paz.
40. Vicente Martín y Soler: *La capricciosa corretta*. Edición de Christophe Rousset.
41. Enrique Granados: *María del Carmen*. Edición de Max Bragado.
42. Vicente Martín y Soler: *Il Burbero di buon cuore*. Edición de Leonardo J. Waisman.
43. Federico Moreno Torroba: *Luisa Fernanda*. Edición de Federico Moreno Torroba-Larregla.
44. Francisco Asenjo Barbieri: *Mis dos mujeres*. Edición de Emilio Casares y Xavier de Paz.
45. José Serrano: *El mal de amores y la mala sombra*. Edición de Miguel Roa.
46. Felipe Pedrell: *Los pirineus*. Edición de Francesc Cortès y Edmon Colomer.
47. Ruperto Chapí: *La venta de Don Quijote*. Edición de Manuel Moreno-Buendía.

48. Pablo Luna: *El asombro de Damasco*. Edición de Miguel Roa.
49. Antonio Rodríguez de Hita: *Briseida*. Edición de Albert Recasens.
50. Amadeo Vives: *Doña Francisquita*. Edición de Miguel Roa.
51. Enrique Fernández Arbós: *El centro de la tierra*. Edición de José Luis Temes.
52. Francisco Alonso: *Las Leandras*. Edición de Manuel Moreno-Buendía
53. Sebastián Durón: *El imposible mayor en amor, le vence amor*. Edición de Antonio Martín Moreno.
54. Ramón Carnicer: *Elena e Costantino*. Edición de Grover Wilkins.
55. Vicente Martín y Soler: *La festa del Villaggio*. Edición de Leonardo J. Waisman.

Serie B: Música Instrumental

1. Jesús de Monasterio: *Concierto en Si menor para violín y orquesta*. Edición de Ramón Sobrino.
2. Felipe Pedrell: *Excelsior*. Edición de Francesc Bonastre.
3. Tomás Bretón: *Sinfonía nº 2 en Mi b Mayor*. Edición de Ramón Sobrino.
4. Jesús de Monasterio, Tomás Bretón, Ruperto Chapí: *Música sinfónica alhambrista*. Edición de Ramón Sobrino.
5. Pedro Miguel Marqués: *Sinfonía nº 1 en Si b Mayor*. Edición de Ramón Sobrino.
6. Pedro Miguel Marqués: *Sinfonía nº 2 en Mi b Mayor*. Edición de Ramón Sobrino.
7. Pedro Miguel Marqués: *Sinfonía nº 3 en Si menor*. Edición de Ramón Sobrino.
8. Fernando Remacha: *La Maja Vestida, Alba, Homenaje a Góngora*. Edición de Agustín González Acilu.
9. Ramón Garay: *Sinfonías Nºs 5, 8, 9 y 10*. Edición de Pedro Jiménez Cavallé.
10. Fernando Remacha: *Sinfonía a tres tiempos*. Edición de Marcos Andrés Vierge.
11. Ruperto Chapí y Gerónimo Giménez: *Preludios e intermedios de zarzuela (I)*. Edición de Ramón Sobrino.
12. Antonio Torrandell: *Requiem*. Edición de Ramón Sobrino.
13. Varios autores: *Música española para Orquesta de cuerda (ss. XVIII y XIX)*. Edición de Tomás Garrido.
14. Tomás Bretón: *Escenas andaluzas, Zapateado y Polo gitano*. Edición de Ramón Sobrino.
15. Mariano Rodríguez de Ledesma: *Oficio y Misa de Difuntos*. Edición de Tomás Garrido.

16. Fernando Remacha: *Cartel de Fiestas, Baile de la Era, Rapsodia de Estella*. Edición de Marcos Andrés Vierge.
17. Germán A. Beigbeder: *Sinfonía nº 2 en Mi menor "Rincón Malillo", Campos andaluces (Apuntes sinfónicos), Sinfonía en Sol menor para instrumentos de cuerda, Suite Jerez para guitarra y orquesta*. Edición de David A. Beigbeder.
18. Ruperto Chapí: *Sinfonía en Re*. Edición de Ramón Sobrino.
19. Antonio Torrandell: *Concierto en Si menor para piano y orquesta*. Edición de Ramón Sobrino.
20. Arturo Dúo Vital: *Molinos isleños, Suite montañesa, Suite del noroeste, Sinfonía para un aniversario*. Edición de Julia Lastra Calera y Julio Arce Bueno.
21. Rafael Rodríguez Albert: *Meditación y ronda, Estampas de Iberia, Fantasía en tríptico*. Edición de Pablo Marcos Treceño.
22. Pedro Miguel Marqués: *Sinfonía nº 4 en Mi Mayor*. Edición de Ramón Sobrino.
23. Jesús de Monasterio: *Obras orquestales*. Edición de Ramón Sobrino.
24. José de Nebra: *Oficio y misa de difuntos*. Edición de Luis Antonio González Marín.
25. Pedro Miguel Marqués: *Sinfonía nº 5*. Edición de Ramón Sobrino.
26. Carlos de Ordóñez: *Sinfonías*. Edición de Miguel Simarro Grande y Ángel Oliver.
27. Jesús García Leoz: *Sinfonía en la bemol mayor*. Edición de Jesús Echeverría Jaime.

Serie C: Antologías

1. Manuel García: *Canciones y caprichos líricos*. Edición de Celsa Alonso.
2. Varios autores: *La canción con acompañamiento de guitarra. Siglo XIX*. Edición de Javier Suárez-Pajares.
3. *La canción andaluza: Antología del Siglo XIX*. Edición de Celsa Alonso.
4. Varios autores: *Estudios para piano: antología del siglo XIX*. Edición de Ana Vega Toscano.
5. Ruperto Chapí: *Cuartetos*. Edición de Luis G. Iberní.
6. Santiago de Masarnau y Pedro Albéniz: *Piano Romántico Español*. Edición de Gemma Salas.
7. Félix Máximo López: *Integral de la música para clave y piano fuerte*. Edición de Alberto Cobo.
8. Varios autores: *Cien Años de Canción Lírica Española (I)*. Edición de Celsa Alonso.
9. Manuel Canales: *Cuartetos de cuerda*. Edición de Miguel Simarro.
10. Arturo Dúo Vital: *Música de cámara*. Edición de Luciano González Sarmiento.

11. Juan Manuel de la Puente: *Obras en romance*. Edición de Miguel Ángel Marín.

Serie: Reducciones para canto y piano

1. Federico Chueca y Joaquín Valverde: *La Gran Vía*. Edición de M^a Encina Cortizo y Ramón Sobrino.
2. Federico Chueca: *Agua, azucarillos y aguardiente*. Edición de Benito Lauret.
3. Federico Chueca: *El Chaleco Blanco*. Edición de Claudio Prieto.
4. Francisco Asenjo Barbieri: *El Barberillo de Lavapiés*. Edición de M^a Encina Cortizo y Ramón Sobrino.
5. Ruperto Chapí: *Margarita la tornera*. Edición de Vicente Zurrón.
6. Joaquín Gaztambide: *El juramento*. Edición de Ramón Sobrino.
7. Francisco Asenjo Barbieri: *Jugar con fuego*. Edición de M^a Encina Cortizo y Ramón Sobrino.
8. Francisco Asenjo Barbieri: *Pan y Toros*. Edición de Emilio Casares Rodicio y Xavier de Paz.
9. José Melchor Gomis: *Le Revenant*. Edición de Tomás Garrido.
10. Vicente Cuyás: *La Fattuchiera*. Edición de Francesc Cortés.
11. Emilio Arrieta: *Marina*. Edición de M^a Encina Cortizo y Ramón Sobrino.
12. Manuel Fernández Caballero: *Los sobrinos del Capitán Grant*. Edición de Xavier de Paz.
13. Ruperto Chapí y Miguel Ramos Carrión: *La Bruja*. Edición de Miguel Roa.
14. Vicente Martín y Soler: *Una cosa rara*. Edición de Irina Kriajeva.
15. Vicente Martín y Soler: *L'arbore di Diana*. Edición de Leonardo J. Waisman.
16. Enrique Granados: *María del Carmen*. Edición de Max Bragado Darman.
17. Emilio Arrieta: *Ildegonda*. Edición de Celsa Tamayo.
18. Vicente Martín y Soler: *Il Burbero di buon cuore*. Edición de Leonardo J. Waisman.
19. Tomás Bretón: *La Dolores*. Edición de Ángel Oliver.
20. Tomás Bretón: *La Verbena de la Paloma*. Edición de Patricia Barton.
21. Ramón Carnicer: *Elena e Costantino*. Edición de Divina Cots y Celsa Tamayo.
21. Vicente Martín y Soler: *La capricciosa corretta*. Edición de Leonardo J. Waisman.



Salamanca
Ciudad de Cultura
FUNDACIÓN MUNICIPAL

UCM
UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID



Comunidad de Madrid
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
Dirección General de Universidades e Investigación

SOCIEDAD
GENERAL DE
AUTORES Y
EDITORES



MINISTERIO
DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCENICAS
Y DE LA MUSICA

ISBN 84-8048-578-7



9 788480 485784

Precio: 30 Euros

Comunidad de Madrid