PATRIMONIO MUSICAL CUBANO

NICOLÁS RUIZ ESPADERO

LA HABANA (1832-1890)

Repertorio pianístico

REVISIÓN, ESTUDIO Y TRANSCRIPCIÓN

José Raúl López
Cecilio Tieles
Miriam Escudero

CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO DE LA MÚSICA CUBANA
OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD DE LA HABANA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA

–2021–

NICOLÁS RUIZ ESPADERO

LA HABANA (1832-1890)

Repertorio pianístico

PATRIMONIO MUSICAL CUBANO

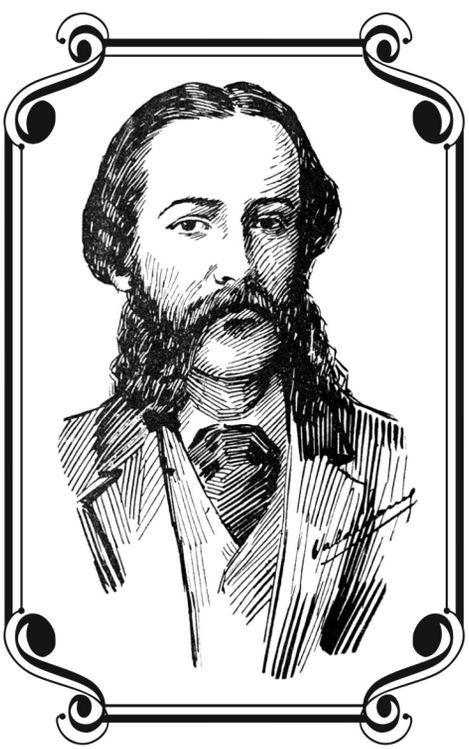
NICOLÁS RUIZ ESPADERO

LA HABANA (1832-1890)

Repertorio pianístico

REVISIÓN, ESTUDIO Y TRANSCRIPCIÓN

José Raúl López
Cecilio Tieles
Miriam Escudero



CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO DE LA MÚSICA CUBANA
OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD DE LA HABANA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA

–2021–

Dirección y edición
Miriam Escudero y María Antonia Virgili

Gestión de imágenes y referencias bibliográficas
Bertha Fernández

Corrección
Claudia Fallarero, Gabriela Milián,
Gabriela Rojas y Arlene Hernández

Diseño de cubierta e interior
Laura Escudero

Diseño de colección
Susana de la Cruz

Imagen de portada
«El maestro Espadero», anónimo *Diario de la Marina*, 30 de agosto de 1936.

Ilustraciones interiores
Revista Pro-Arte Musical, IV, 9 (15 de septiembre de 1926).

Primera edición, 2021
Todos los derechos reservados

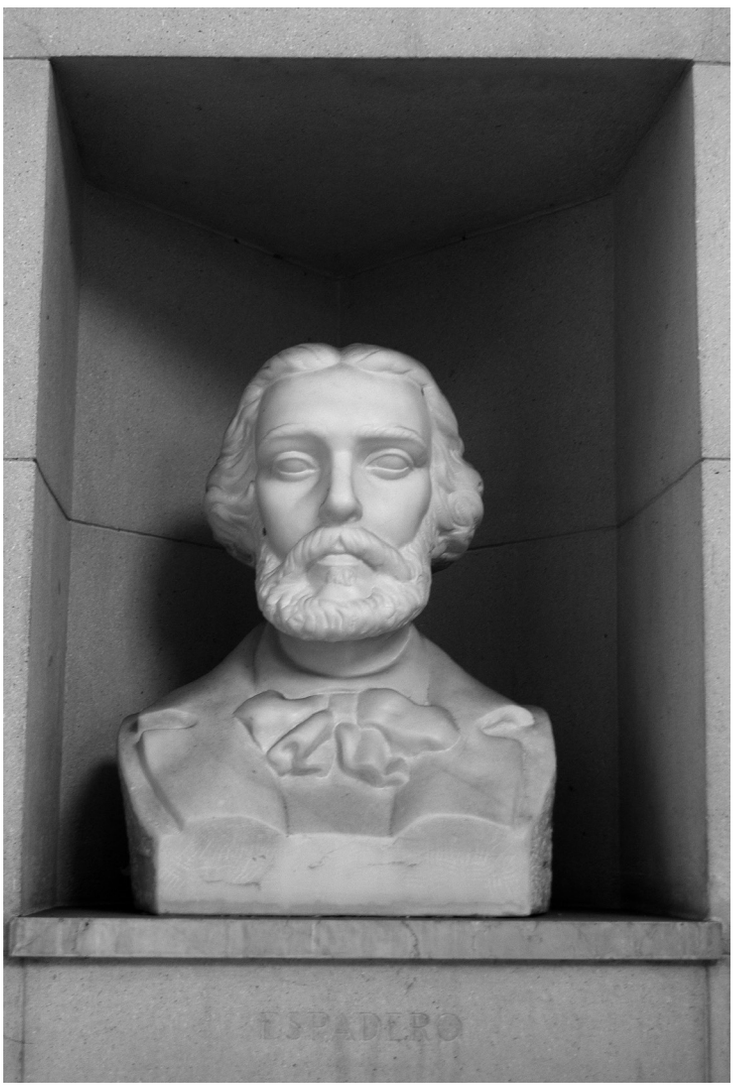
Sobre la colección **Patrimonio Musical Cubano**
© Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana
© Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana
© Miriam Escudero

Sobre la presente edición
© Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana
© Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana
© José Raúl López © Cecilio Tieles © Miriam Escudero

ISBN: 978-959-7216-84-1

Ediciones Cidmuc
Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana
Calle G, No. 505, entre 21 y 23, Plaza de la Revolución, La Habana, Cuba

Imprime
Gráficas Gutiérrez Martín



Espadero

Busto en mármol colocado en el pórtico de la sede del Instituto de Literatura y Lingüística y de la antigua Sociedad Económica de Amigos del País, La Habana, Cuba.

Agradecimientos personales

Eusebio Leal, *in memoriam*
Perla Rosales
Michael González
Indira Fajardo
Laura Vilar
Victoria Eli
Ailer Pérez
Katia Cárdenas
Nelys García
Mauro Camicia
Francesca Faiola
Francesco Grigolo
Jorge Mario Diego
Salomón Mikowsky
Eduardo Torres Cuevas
Omar Valiño Cedré
Esther Rodríguez
Lourdes de la Fuente
Juan Carlos Val
Jesús Gómez Cairo
Yohana Ortega
Daureen Alemán
David Dolata
Fernando Delgado
James Gandre
Enrique Cámara
Emilio Cueto
Claudia Fallarero
Yohany Le-Clere
Heledys Rodríguez

Agradecimientos institucionales

Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana
Biblioteca Nacional de Cuba José Martí
Museo Nacional de la Música
Instituto Cubano de la Música
Universidad de Valladolid
Organizzazione Internazionale Italo-Latino Americana
Florida International University. School of Music
Manhattan School of Music
International Piano Festivals
Sociedad para el Estudio de la Música Isabelina

ÍNDICE

Presentación **9**
Miriam Escudero

Nicolás Ruiz Espadero. Repertorio pianístico **15**
Cecilio Tieles

Estudios **15**
Transcripciones **46**
Miscelánea **58**

Nicolás Ruiz Espadero. Criterios de edición **69**
José Raúl López y
Miriam Escudero

Grandes études d'exécution transcendante ou de mécanisme transcendant pour piano

Étude d'exécution transcendante nº 1 «Combat d'amour», si majeur, 1870 **81**

Étude d'exécution transcendante nº 2 «Chant du Roi Prophète (Pensée Biblique)» la mineur, 1872 **109**

Segundo piano (Étude nº 2) **142**

Étude d'exécution transcendante nº 3 lab [majeur], 1872 **159**

Étude de mécanisme transcendant nº 4 «Ossa sur Pélion», re mineur **183**

Étude de mécanisme transcendant nº 5 sib [majeur] **211**

Étude de mécanisme transcendant nº 6 fa# mineur **237**

Étude de mécanisme transcendant nº 7 si mineur **265**

Étude transcendante nº 8 «Dans le style créole» lab [majeur] **281**

Étude transcendante nº 8 «Dans le style créole» (Addendum) **300**

Grands transcriptions pour piano

Transcription nº 1 «Poliuto» (impresa en 1881) **305**

«Poliuto». Addendum por José Raúl López **331**

Transcription nº 2 «Faust», op. 51 (impresa en 1880) **333**

Transcription nº 3 «Un ballo in maschera», op. 46 (impresa en 1880) **341**

Transcription nº 4 «Il trovatore», op. 44 (impresa en 1880) **351**

Transcription nº 5 «La traviata» (impresa en 1883) **377**

«La traviata». Addendum por José Raúl López **395**

Oeuvres diverses pour piano

Largo solennel (a dos pianos), 1875 **397**

Preludio, ca. 1889 **435**

Pureza y calma, 1889 **439**

Valse idéale, op. 60 (impreso en 1875) **451**

Anexos **467**

PRESENTACIÓN

por Miriam Escudero

La publicación de obras para piano inéditas de Nicolás Ruiz Espadero (La Habana, 1832-1890) es una de esas tareas pendientes de la historiografía cubana que tengo el privilegio de presentar cumplida en este libro. La fama de su creación musical le fue reconocida en vida al incorporarse su nombre, en 1881, al suplemento de la *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* y ser incluido como personalidad ilustre en el *Diccionario biográfico cubano* (1878-1886) de Francisco Calcagno. Los franceses certificaron la excelencia de su arte comparándolo con un reconocido ícono: «*Ses oeuvres pour piano ont toute la saveur de la musique de Gottschalk, avec quelque chose de plus puissant et de plus profond*».[1] Tal impacto hace que Serafín Ramírez le coloque, tras su muerte, como personaje clave del discurso apologético con que reivindica «El piano y nuestros pianistas» en su enciclopedia musical sobre *La Habana artística* (1891). Dedica a Espadero, de quien se confiesa amigo entrañable, el texto más prolijo del capítulo «pianístico», y le coloca en el mismo pedestal que a Manuel Saumell, Pablo Desvernine, Cecilia Arizti, Manuel Jiménez e Ignacio Cervantes, entre otros.

Años más tarde, es Alejo Carpentier quien lo inmortaliza con su elocuente pluma al dedicarle un capítulo completo de *La música en Cuba* (1946). Ello es significativo si tenemos en cuenta que de las 18 temáticas generales que aborda el libro tan solo dedica ocho monografías a compositores destacados en la Isla, entre los siglos XVIII y XIX.

Titula su capítulo XI «Espadero, el romántico», y desde ya se siente la sorna y el doble sentido del epíteto que, más allá de la tendencia estética, alude, por antonomasia, a un ente excéntrico y asocial. Una mirada con distanciamiento musicológico que tenga en cuenta que se trata del mismo autor literario de *Concierto barroco* y *Lecciones de Tinieblas*, nos revela el talante mordaz del humor Carpenteriano. Un Espadero «europeizante» no servía para la defensa a ultranza del componente de matriz africana en la música cubana, así que, como no era posible obviar el estilo epocal, ni la repercusión que tuvo su obra, mejor ridiculizar al personaje, y con ello, clausurar un camino estético que no entroncaba con el linaje mestizo.

¿Cómo es posible —se pregunta sarcásticamente Carpentier— que alguien que viva en La Habana, una ciudad de puertas abiertas y tan poco propicia a las «inhibiciones» tenga un «*minimum*» de contactos posibles con el exterior? Un lector de juicio recto culparía a Alejo de acosador e intolerante con aquel hombre, al que califica de «demasiado sensible», pero esa es sólo la superficie. Todo su libro es en sí una gran metáfora. ¿Cómo explicar la música, expresión esencial de la cultura cubana, en tan pocas páginas? Él lo resuelve con el auxilio de una especie de «comedia del arte» cuyos personajes representan los roles de cada estilo canónico: así se trata de Esteban Salas «el galante», Juan Paris «el clásico», Saumell

[1] Fétis, F.-J. y Pougin, A. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Supplément et complément, publiés sous la direction de Arthur Pougin*. Paris, Firmin-Didot, 1881, tomo 1, p. 307.

«el nacionalista» y Espadero «el romántico». Todo ello desde una constante búsqueda de la polisemia, para explicar a través de metáforas ese acertijo infinito, esa identidad cubana irracional, que el sabio Fernando Ortiz definía como «condición del alma».

En la «performance» de *La música en Cuba*, Espadero encarna un personaje caricaturizado de la estética romántica: melancólico, uraño, hosco y raro, amante de la belleza delicada, enamorado platónico con complejo de Edipo, que padece la agorafobia que lo estimula a la creación del arte más intimista: la microforma pianística. Es el amigo fiel de Louis Moreau Gottschalk (Nueva Orleans, 1829-Río de Janeiro, 1869), su *alter ego*, y esa relación propicia que su música se imprima en la plaza donde ha de legitimarse mejor: Francia. Ese hecho es definitorio para Carpentier quien con ello fundamenta su evaluación al calificarle como «el compositor cubano más famoso de su tiempo. El único que, sin haber viajado, era aplaudido y editado en el extranjero; el único que, entre sus contemporáneos habaneros, podía compararse con los grandes maestros del momento».[2]

A la defensa estética y humana de Nicolás Ruiz Espadero y de las esencias de lo cubano más allá de las fronteras de un nacionalismo tradicionalista, se ha consagrado el Dr. Cecilio Tieles Ferrer.[3] Pianista, pedagogo e investigador musicológico, Tieles ha profundizado en el conocimiento sobre la vida y obra de Espadero para reivindicarle a través del valor de su obra artística. Comenzó dedicándole su tesis doctoral que fue defendida en el Instituto Superior de Arte de Cuba (hoy Universidad de las Artes) en 1992. Dos años más tarde auto-publicó en Barcelona su libro *Espadero, lo hispánico musical en Cuba* que en 2006 devino edición corregida y aumentada bajo el sello del Museo Nacional de la Música de La Habana con el nuevo título de *Espadero: música y nación en Cuba colonial*. A ello se sumó el primer disco monográfico: *Espadero. Obras para piano*, (CD0787, 2006) producido por la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM) y la publicación de las partituras de las 14 piezas grabadas, en su mayoría reimpresiones, que incluyó la primera edición de la *Gran Fantasía Cubana «Fantasía-Balada»* a partir de un manuscrito del Museo Nacional de la Música de La Habana.

Con esta trilogía de publicaciones sobre la vida y obra de Espadero,[4] Tieles completó un conocimiento que abarca tanto ideas estéticas como de interpretación y que recomendamos enfáticamente como lectura indispensable para profundizar en la historia de vida del compositor y pianista cubano. «La importancia de Espadero», —afirma— «trasciende las fronteras cubanas al insertarse sus logros dentro de la cultura musical española», pues lo considera «precursor de Isaac Albéniz y Enrique Granados, tanto por su apuesta por el nacionalismo como por su nivel profesional». Al compararle con sus contemporáneos peninsulares lo coloca como el «primero en España que aspira a crear una música nacional de altos vuelos» y lo relaciona estéticamente con «la misma dirección de Felipe Pedrell».[5]

---

[2] Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1989, p. 179.

[3] Dr. Cecilio Tieles Ferrer (La Habana, Cuba, 1942). Consúltese su sitio web personal: www.ceciliotieles.com

[4] Tieles, Cecilio. *Espadero, lo hispánico musical en Cuba*. Barcelona, Agil Offset, 1994; Tieles, Cecilio. *Espadero: Música y nación en Cuba colonial*. La Habana, Ediciones Museo de la Música, 2006; *Espadero. Obras para piano*. Cecilio Tieles, piano. CD. La Habana, EGREM CD/0787, 2006; Tieles, Cecilio y Giro, Radamés. *Espadero. Obras para piano*. La Habana, Ediciones Museo de la Música, 2007.

[5] Tieles, Cecilio. *Espadero: Música y nación en Cuba colonial*, p. 260.

También admirador de Espadero, el profesor y pianista Dr. José Raúl López,[6] inició una serie de grabaciones para el sello *Toccata Classics* con obras para piano de compositores cubanos decimonónicos. Debutó con el lanzamiento de un título dedicado a *José Comellas* (Matanzas, 1842-Havana, 1888), seguido de su primer volumen consagrado a *Nicolás Ruiz Espadero,* en los que presenta obras en primera audición.[7]

A ellos se suma la colección Patrimonio Musical Cubano, que ha establecido un estándar de gestión cultural con énfasis en la preservación del documento, de manera que cada uno de los libros publicados (siete volúmenes entre 2011 y 2021), constituya, en si mismo, un nuevo documento que perpetúa la memoria. Al tratarse de música, hay dos formas fundamentales de preservar. Por una parte la fuente original, y por otra la transcripción que es, en si misma, una interpretación de la obra, en la cual se aportan soluciones y enmiendas basadas en un profundo conocimiento del lenguaje del autor. Sin esa lectura, es difícil decodificar el manuscrito autógrafo porque hay mucho, no escrito, que debe ser descubierto por el experto.

Por ello, ante el estado inédito de algunas obras de Nicolás Ruiz Espadero y las erratas de los impresos del siglo XIX, López propuso realizar, para la colección Patrimonio Musical Cubano, la edición crítica de un compendio significativo de su repertorio pianístico, concretamente nueve piezas inéditas y la edición corregida de otras ocho publicadas con anterioridad.

Las obras elegidas fueron agrupadas en los tres grandes bloques que se muestran en el índice. Primero, ocho *Grandes études d'exécution transcendante ou de mécanisme transcendant pour piano* (*Grandes estudios de ejecución o mecanismo trascendente para piano*), colocados en el mismo orden establecido por Espadero en su manuscrito. Estos son los inéditos más antiguos que se conservan de este autor y, a la vez, se trata del ciclo genérico (estudios) que abarca mayor cantidad de obras.

Siguen, cinco *Grands transcriptions pour piano* (*Grandes transcripciones para piano*), basadas en la edición de Antonio Romero, segundo ciclo genérico (transcripciones de ópera) del libro. Su orden consecutivo deriva de la numeración estampada en la portada de *La traviata*.

Por último, agrupadas como *Oeuvres diverses pour piano* (*Miscelánea para piano*) fueron seleccionadas cuatro microformas pianísticas, colocadas en el índice por orden alfabético. Incluyen una obra inédita, *Largo solennel* (a dos pianos), y tres piezas impresas en el siglo XIX, una de ellas, *Preludio*, publicada como parte del homenaje *post mortem* que la revista *Ilustración Musical Hispano Americana* rindió a Espadero.

En cuanto a los títulos de las obras, la disyuntiva se planteó en torno a mantener su nomenclatura original en francés o traducirla al español. Se ha optado por lo primero, y en el Anexo I se describen tres posibles variantes de mención: título propio, título normalizado en francés y título normalizado en español.

Una vez definida la muestra, recurrí al Dr. Cecilio Tieles, máxima autoridad en el tema, con el propósito de poner en valor el repertorio pianístico de Espadero, situarlo en el contexto de la escena iberoamericana y contrastarlo con la producción de sus homólogos criollos y peninsulares. Tieles aborda el análisis musical de las obras publicadas en este

[6] Dr. José Raúl López (Matanzas, Cuba, 1960). Consúltese su sitio web personal: www.joselopezpiano.com

[7] *José Comellas. Piano music*. José Raúl López, piano. CD. Toccata Classics TOCC0347, 2016; *Nicolás Ruiz Espadero. Piano music*. José Raúl López, piano. CD. Toccata Classics TOCC0544, 2019.

volumen incidiendo en los aspectos singulares del estilo de Espadero, quien se debate entre sus vocaciones de ejecutante y maestro.

Como complemento, realicé un estudio detallado de las fuentes transcritas y editadas. En él se explica la biografía de cada documento musical, las evidencias que avalan su pertinencia en esta publicación y los detalles que refieren la historia de su producción y conservación, formas de difusión y posibles consumidores.

Cada obra se acompaña de un aparato crítico en el que, de manera sucinta, se describen cinco indicadores relativos al documento original y a su transcripción. Ellos son: Signatura, para situar dónde se conservan las fuentes físicas y digitales; los Datos de portada que incluyen el título propio, tal cual aparece en el original y que constituye la base del título normalizado; la Caracterización del documento, que describe las partes que lo componen; los Comentarios del transcriptor, Dr. José Raúl López, que derivan de su experiencia inmediata con la escritura musical y las Notas, en las que se constata cada modificación realizada. La labor de edición ha incluido la normalización de los títulos, el orden del índice, los criterios analíticos y el arbitraje, para preservar estas obras con un criterio de edición históricamente informado.

He sido testigo del entusiasmo conque López ha abordado la transcripción de los manuscritos autógrafos y el inmenso desafío que ello ha supuesto. Su cuidada edición rescata fragmentos ausentes y propone soluciones alternativas basadas en su experticia como intérprete competente. Del mismo modo, López constata que las obras impresas en el siglo XIX, más que transcripciones, pudieran ser vistas como calcografías de los originales de Espadero, donde ha habido poca intervención del editor, haciéndose indispensable esta nueva mirada crítica para completar el proceso. Para su labor ha contado con el apoyo de la Universidad Internacional de la Florida (Florida International University) donde ejerce como Profesor y Coordinador del Departamento de Piano.

La gestión documental de los fondos y referencias para el presente libro fueron curados por Bertha Fernández, especialista del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de La Habana, quien dirige la Biblioteca Fonotea-Fray Francisco Solano. Con el concurso de varias instituciones y de sus especialistas se hizo posible el acceso a los documentos fundamentales. La Biblioteca Nacional de Cuba José Martí permitió la consulta de los manuscritos autógrafos que contienen los ocho estudios para piano de Nicolás Ruiz Espadero, la joya de la corona de este libro, el *Largo solennel*. Para ello se contó con la disposición inmediata y gentil de sus directores, Dr. Eduardo Torres Cuevas y Dr. Omar Valiño Cedré y del equipo de expertos integrado por Esther Rodríguez López, Jefa de salas especializadas; Lourdes de la Fuente, Subdirectora de servicio al público; y Juan Carlos Val Pino, Sala de música, quien realizó la digitalización de los documentos.

De igual manera se realizaron consultas a las obras que se encuentran en el Museo Nacional de la Música en La Habana. Su director Jesús Gómez Cairo; Yohana Ortega Hernández, subdirectora técnica, y Daureen Alemán Rey, Jefa del archivo y biblioteca Odilio Urfé, colaboraron con la excelencia habitual que les caracteriza. Cabe resaltar que fue el Museo Nacional de la Música, la institución que impulsó en 2006 la difusión de la obra de Espadero y los estudios de Tieles, con lo cual el presente libro es deudor y continuador de esa acción de salvaguarda.

Otra gestión indirecta, debe ser agradecida de igual manera, y es que contar con documentos digitalizados y de acceso público hace expedito el trabajo con los archivos.

Congratulo la labor de la Biblioteca Nacional de España, y en especial de las colecciones «Hemeroteca Digital» y «Biblioteca Digital Hispánica», e igualmente de la *Bibliothèque nationale de France* y su colección digital «Gallica» que da acceso gratuito a una parte importante de los fondos. También se tuvo acceso a los archivos de la Unión Musical Española que se conservan en la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) de España.

Se complementa este texto con tres anexos más que incluyen una especie de mapa topográfico de los documentos manuscritos. A partir del estudio realizado por López, se descifró el orden interno original de las obras, que fue afectado por la encuadernación aleatoria de algunas páginas.

Este séptimo volumen de la colección Patrimonio Musical Cubano constituye un resultado más del proyecto de investigación titulado: «El patrimonio histórico-documental de la música en Cuba durante el período colonial». Publicado de conjunto por el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana con el apoyo del Programa para el Desarrollo de la Musicología del Instituto Cubano de la Música, el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, la Universidad de Valladolid, España, la Organizzazione Internazionale Italo-Latino Americana, Manhattan School of Music e International Piano Festivals.

La labor de dirección editorial, ha incluido, como en cada volumen de la colección, la gestión de contenido, imágenes, tablas e índices complementarios, menciones de autoridad, y una cuidada maquetación que favorece la relación entre texto y música. Al igual que en volúmenes anteriores, hemos contado con la asesoría de la catedrática de la Universidad de Valladolid, la Dra. María Antonia Virgili y los especialistas de la Sección de Historia y Ciencias de la Música, de este mismo centro académico, y en este volumen ha sido definitiva la colaboración del profesor Salomón Gadles Mikowsky.

Será este un material que contribuya al conocimiento del repertorio pianístico latinoamericano en el siglo XIX; que constituye bibliografía de consulta indispensable para el programa de historia de la música cubana del sistema de enseñanza artística y para los estudios sobre la gestión del patrimonio histórico-documental de la música, que propone en su programa de maestría el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana.

Con este libro se hace justicia a Nicolás Ruiz Espadero desde la música misma, que es mucho más elocuente que las palabras. Por fin, será posible escuchar en concierto sus ocho estudios y el *Largo solennel*, y colocar estas obras en un programa conjunto con las de su amigo Louis Moreau Gottschalk para disfrutar los matices de ese sabor «más poderoso y profundo» del que hablaba el musicólogo francés Anatole Loquin (Orleans, 1834-1903) allá por el año 1881.

Espadero en su juventud.

NICOLÁS RUIZ ESPADERO

Repertorio pianístico

por Cecilio Tieles

Estudios

Un álbum manuscrito, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, contiene ocho *Grandes estudios de ejecución o mecanismo trascendente para piano* compuestos por Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890). Ellos constituyen un hito en la creación pianística cubana y española, por la novedad del planteamiento, la calidad musical y las grandes (*transcendante*) dificultades técnicas que abordan. Su concepto es parangonable al de Liszt y Chopin y representan el alto nivel pianístico y pedagógico alcanzado en Cuba en la segunda mitad del XIX.

Antes que Espadero, hasta donde sabemos, solo Manuel Saumell (1817-1870) compuso una pequeña obra denominada contradanza-estudio: *Ayes del alma*, dedicada al también pianista y compositor Julián Fontana (1810-1869). De ahí que en relación a este género, junto a los grandes estudios de Espadero, se deba considerar otro volumen titulado: *Ejercicios, pasages [sic], arpejios [sic] Sª., en el orden moderno, para lograr una gran articulación como igualmente una gran independencia en los dedos* (*ca.* 1869)[1] por L. M. Gottschalk y N. R. Espadero. En él acota que «los ejercicios de cada uno están marcados con el nombre»,[2] lo que demuestra su integridad moral, rindiendo sincero homenaje a su amigo. Más adelante, en su texto «Obras póstumas de Louis Moreau Gottschalk» publicado en 1874 en la revista *La España Musical*, Espadero hace referencia a su intención de dar a conocer los procedimientos de Gottschalk para dominar la técnica del piano.

> Sus procedimientos [de Gottschalk], nos atrevemos a decirlo, son conocidos únicamente de nosotros [...]. Nos ocupamos de un trabajo destinado a manifestarlos y demostrarlos, tanto en relación con las teorías de sus mecanismos aplicados a los efectos de orquesta en el piano, cuanto a lo que se refiere al sonido, su duración y a su poder. Este trabajo será un tributo que nuestra admiración, inspirada por su genio ofrecerá algún día a su memoria. Esperamos que esta obra permitirá a los artistas adquirir el conocimiento de los recursos empleados por aquel pianista escepcional [*sic*] e innovador por esencia, y les servirá al propio tiempo de punto de partida para intentar nuevos descubrimientos.[3]

---

[1] El año de composición es el sugerido por la Biblioteca Pública de Nueva York, probablemente basado en la presencia del nombre de Gottschalk como coautor. El manuscrito es de Espadero pues tiene los rasgos de su grafía.

[2] Angelina Sicouret menciona un *Método completo para la enseñanza del piano. Primera parte enseñanza elemental* y *Método completo para la enseñanza del piano. Segunda parte escuela superior.* Tuve la oportunidad de ver en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí un documento en el que se relacionaban las obras del archivo de Espadero-Sicouret, que adquirió la Biblioteca Pública de Nueva York de los herederos de la pianista. En la relación solo se mencionan unos ejercicios.

[3] Ruiz Espadero, Nicolás. «Obras póstumas de Louis Moreau Gottschalk». Barcelona, *La España Musical*, IX, 422,

Aunque aparezca el nombre de Gottschalk, que con seguridad debe haber intercambiado experiencias con Espadero, es muy posible que la concepción pedagógica sea del cubano. El interés y vocación por la enseñanza de este último, que no tenía el primero, se evidencia en la preparación que recibieron sus alumnos en Cuba. Ello permitió conquistar importantes lauros en Europa a pianistas como Ignacio Cervantes, Natalia Broch y, aunque no fuese como pianista, a Gaspar Villate. Otro argumento a favor de lo anterior, es la anotación al margen de los *Ejercicios…*, aparentemente agregada más tarde: «Iniciación de estudios trascendentes» lo cual demostraría que estos ejercicios fueron pensados para los estudios.

¿Cómo y porqué surgió el fenómeno Espadero en la Isla de Cuba, colonia española en el Caribe? Para entender las causas, debemos abordar las diferencias culturales y sociales que permitieron que surgiera algo tan distinto de lo que sucedía en la Península. De entrada debemos dejar sentadas dos circunstancias que diferenciaron la música cubana de la Peninsular desde finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del XIX: por una parte, que el ejercicio de la música lo dominaban los músicos negros cubanos porque esta actividad profesional no era valorada por la sociedad blanca. Ello no significa que no hubiera excepciones, pero actuaban bajo el anonimato de las iniciales de los nombres y apellidos. Por otra, que la sociedad criolla cubana, en particular la habanera, estaba en un proceso de afirmación identitaria, de cierta manera contrapuesta a la española. Podríamos decir que desde la segunda mitad del XVIII, la música era una de las expresiones de la diferencia cultural.

En la génesis del pianismo romántico español se hallan dos corrientes: «la línea romántica que rompe con la tradición anterior al introducir el repertorio romántico europeo» y «la de los compositores con formación religiosa que no han salido de España y mantienen un estilo compositivo en la línea protorromántica del pianoforte».[4] Dichas premisas no estuvieron presentes en Cuba, pues la formación de los músicos negros no ocurría en las iglesias, sino fuera de ellas. Por otra parte, la existencia de una tradición de géneros músico-danzables de ascendencia negra presentes en la Península, como la chacona, la zarabanda o el zarambeque, no se rompe en Cuba; al contrario, entronca con la práctica musical negra cubana, que no africana.

Haciendo un panorama del piano romántico hispano y siguiendo la cronología de Emilio Casares, tenemos una primera generación nacida en el siglo XVIII que fundamenta el piano e «inicia la creación de una escuela española propia con Pedro Pérez Albéniz (1795), Nicolás Ledesma (1791), Eugenio Gómez (1802) y Santiago de Masarnau (1805). Su peso es muy fuerte; entre ellos está como el primer fundador de la escuela pianística española, Pedro Pérez Albéniz».[5] Que fuera «propia» no significa que no siguieran la línea de Henri Herz (1803-1888), Friedrich Wilhelm Kalkbrenner (1785-1849) o Johann Nepomuk Hummel (1778-1837). La opinión de Ramón Sobrino y Gemma Salas Villar es que si bien Pérez Albéniz y Masarnau proceden de la escuela pianística, Nicolás Ledesma y Eugenio Gómez son ambos organistas que siguen «los presupuestos de la literatura transicional del pianoforte de finales del siglo XVIII».[6]

(15 de agosto de 1874), pp. 2-3.

[4] Sobrino, Ramón y Salas, Gemma. «Pérez de Albéniz, Mateo Antonio». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2001, tomo 8, p. 634.

[5] Casares, Emilio. «Prólogo. La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales». *La música española en el siglo XIX*. Celsa Alonso y Emilio Casares. Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 1995, p. 63.

[6] Sobrino, Ramón y Salas, Gemma. «Pérez de Albéniz, Mateo Antonio», p. 634.

En La Habana tenemos otras circunstancias. Los compositores nacidos por esas mismas fechas que marcaban el paso de la interpretación instrumental eran Ulpiano Estrada (1777-1847) y Tomás Buelta y Flores (1798-1851), sin una «formación académica», pero buenos músicos. Tan es así que Felipe Pedrell los distingue en su *Diccionario técnico de la música* (1894) al hablar de la contradanza, de «la cual dejaron modelos tan característicos [Manuel] Saumell, [Nicolás] Muñoz [y Zayas], [Ulpiano] Estrada, [Tomás] Buelta y Flores, [Tomás] Alarcón y otros autores de fama»;[7] de los cinco mencionados, tres son negros. Esta es una de las particularidades cubanas: el pianismo de los contradancistas cubanos antecedió el de Espadero, y marcó una de las grandes diferencias con lo que sucedía en la Península. Ello se olvida o se menosprecia al afirmarse que con Edelmann se inicia la enseñanza sistemática del piano, o que éste junto a Fernando Arizti, Julián Fontana y José Miró sentaron las bases del pianismo cubano; cuando es sabido que, en La Habana de finales del siglo XVIII, hubo maestros que enseñaron a los pianistas, violinistas y violoncelistas negros antes mencionados. Ignorar esta realidad es desconocer la labor de los profesionales que formaron a tan excelentes músicos.[8]

La siguiente generación, apunta Emilio Casares, «produce la expansión del piano con los discípulos de Pedro Pérez Albéniz, José Juan Santesteban, Pedro Tintorer, Florencio Lahoz y con tres nuevos maestros independientes José Miró, Juan María Guelbenzu y Mariano Obiols. De ellos los de más trascendencia por su labor pedagógica son Miró en Madrid y Tintorer en Barcelona»;[9] y enfatiza: «todos ellos están definidos por la fuerte influencia italiana. Es la generación cuya creación pivota entre el mundo del piano y la creación de la ópera».[10]

A la expansión le sigue «la explosión del piano» destacándose la producción pianística de tres nombres: José Aranguren, Marcial del Adalid y Adolfo de Quesada y Hore, sobre todo de Adalid y Quesada. De ellos sabemos que el primero viaja a Londres, donde estudia con Moscheles y «aporta a la escuela española lo mejor del último clasicismo musical y del primer romanticismo pianístico, evitando un virtuosismo vacío». Adolfo de Quesada se formó en Cuba y continuó con un discípulo de Chopin, Julián Fontana, y posteriormente con los maestros Kalkbrenner, Thalberg y Herz siendo «uno de los introductores más puros de la escuela chopiniana».[11] En este panorama constatamos la visión sesgada de la historia de la música española, que ignora a Espadero, pero menciona a Quesada, por tratarse de un peninsular. Se olvida que la música cubana era parte de la música española; y no solo eso, sino que la primera influía en la segunda.

Deslinda Casares dos tipos de música de piano: «el virtuosístico y otro de una sencillez extrema para surtir de piezas a señoritas aspirantes a pianistas». Además, engloba las generaciones expuestas, incluida la cuarta, «en dos períodos que dividirían las revoluciones del 48: durante el primero presenciamos la existencia de un piano más universal, más euro-

[7] Pedrell, Felipe. *Diccionario Técnico de la Música: Seguido de un suplemento*. 2. ed. Barcelona, I. Torres Oriol, 1894, p. 217.
[8] Serafín Ramírez señala a Juan Federico Edelmann (1795-1848) como «el primer pianista de mérito que pisó este suelo [cubano]». Ramírez, Serafín. *La Habana artística. Apuntes históricos*. Zoila Lapique (ed.). La Habana, Ediciones Museo de la Música, 2017, tomo 1, p. 106; Giro, Radamés. *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2009, tomo 2, p. 47; Jiménez, Juan Luis de la Rosa. *José Miró y Anoria (1815-1878) y la pedagogía pianística andaluza de su tiempo*. Granada, Universidad de Granada, 2014, p. 231 y 457.
[9] Casares, Emilio. «Prólogo. La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales», p. 64.
[10] *Ibidem*, p. 29.
[11] *Ibidem*, p. 65.

peo, y en el segundo asistimos a su hispanización. En ambos períodos convive ese mundo pianístico de concierto y para diletantes».[12] Según Casares,

> Durante el primer período, son los géneros europeos los más representativos y, por este orden: fantasía, vals, variación, scherzo, sonata, mazurca. Es de destacar la presencia de la fantasía, que permitía la entera libertad del compositor y del instrumentista, para rememorar temas conocidos por el público y demostrar la capacidad virtuosística, sin olvidar la influencia que tuvieron los maestros del género Thalberg o Liszt, pues ambos visitaron España. [...] El resto de las formas pertenecen a la familia de las danzas.[13]

Desde principios del siglo XIX la música creada por artistas cubanos se fue imponiendo en los salones y dio lugar a la contradanza habanera. La cubanización, no la hispanización, era la intención de la música de Espadero cuando componía contradanzas, cuando introducía elementos de la contradanza en la *Fantasía-Balada*, en sus otras baladas, el *Estudio en estilo criollo*, etc.

El panorama antes descrito trasluce la ausencia de estudios como género necesario para la formación profesional del pianista. Como acertadamente dice Vega-Toscano: «no debemos olvidar la importancia capital que desde el romanticismo desarrolla la forma estudio como muestra no sólo del puro dominio "mecánico" del instrumento, sino como profundización en el conocimiento de las posibilidades expresivas de nuevos recursos técnicos»,[14] ello determinaría el lenguaje estético de muchos autores.

Los estudios de Santiago Masarnau, Pedro Pérez de Albéniz y Adolfo de Quesada

Veamos tres ejemplos de compositores peninsulares de estudios. El primero, es representante del primer romanticismo español, Santiago Masarnau. Si nos atenemos a la información que nos facilita la musicóloga Gemma Salas, su actividad docente no tuvo como propósito fundamental la formación de pianistas profesionales. Según apunta, impartió de forma privada «lecciones particulares a la nobleza y burguesía española, francesa e inglesa, colaborando con el Real Conservatorio de Madrid». El pianismo que desarrolló no siguió la estela de los grandes virtuosos, como señala la mencionada investigadora, sino que el método que diseñó en sus obras se corresponde más bien con su técnica propia y se adapta a sus condiciones físicas.[15] No obstante, es indiscutible su aporte tanto «en la difusión del piano romántico con sus publicaciones y conciertos, como en el desarrollo de la nueva escuela de piano español, impulsándola junto con Pedro Pérez de Albéniz».[16] Como dato curioso, reproducimos la cita de la investigadora: «El modesto cuarto de Masarnau fue donde se oyeron las obras de Espadero antes que en otra sala».[17]

[12] *Ibidem*, p. 66.
[13] *Idem*.
[14] Vega-Toscano, Ana M. «La obra para piano de Adolfo de Quesada, conde de San Rafael de Luyanó». *Revista de Musicología*, XIV, 1-2 (enero-septiembre 1991), pp. 249-257.
[15] Salas, Gemma. «Santiago Masarnau». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2000, tomo 7, pp. 327-331.
[16] *Ibidem*, p. 327.
[17] *Ibidem*, p. 327.

Masarnau fue el primero en publicar un método para el estudio del piano cuando tradujo al castellano el método de Johann Nepomuk Hummel bajo el título *Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el piano-forte traducido libremente al español de la edición inglesa*, publicado en 1833. Si bien fue una importante contribución, el pianismo planteado por Hummel —dentro del llamado clasicismo vienés (recordemos que fue alumno de Mozart)— no iba con las nuevas corrientes románticas nacidas al impulso de dos genios: Liszt y Chopin. Por esta razón, el pianismo romántico español no alcanzó el virtuosismo que demostraron dos alumnos de José Miró: Espadero y Quesada.[18]

Las obras didácticas de Santiago de Masarnau tampoco se distinguen por la presencia de composiciones propias. Por ejemplo, la colección titulada *El tesoro del pianista*, publicada en 1845, era una compilación de obras de las principales escuelas europeas. Fue reeditada, en 1866, bajo el título *Tesoro del pianista. Colección de las obras más selectas que se conocen para el pianoforte, que por primera vez se publican en España y eran desconocidas para la mayoría del público español.* Ahí se encuentran piezas de Clementi, Mozart, Beethoven, Mendelssohn y Cramer. Es verdad que se adelantaba a la *Biblioteca clásica de los pianistas* publicada por Martín Salazar a partir de 1855 o la *Gran biblioteca musical* (1857-64) y el *Museo clásico de los pianistas* (1867-68) publicados por Bonifacio Eslava,[19] pero no alcanzó la calidad de las propuestas didácticas de Espadero y Quesada dirigidas a crear una escuela de piano propia. Masarnau publicó otras dos obras didácticas: su *Nuevo método de solfeo* (1832) y *La llave de la ejecución*, o *Los modelos de pasos para el pianoforte que ejecutados sucesivamente por los doce tonos mayores desarrollan en breve tiempo la ejecución de las manos, asegurando de paso su buena posición y contribuyendo también a la formación del oído* (*ca.* 1862).

Más tarde aparece el *Método completo de piano del Conservatorio de Música* (1840) de Pedro Pérez de Albéniz. He aquí los compositores que lo componen en el orden de progresión de la dificultad. En el primer curso, el *Método*; en el segundo, los estudios fáciles de Bertini; en el tercero, los de Cramer; en el cuarto, los de Clementi (*Gradus ad Parnassum*) y los de Kalkbrenner; en el quinto, los de Moscheles y H. Herz; en el sexto, los característicos de Bertini, Smith, Kessler, Hummel, John Field, Czerny, Alkan, Prudent y Ravina; en el séptimo, los de Thalberg y Liszt; en el octavo, las fugas de J. S. Bach, Haendel, Albrechtsberger y Cherubini, y en el noveno, las obras de Weber y Beethoven.

Se completa el panorama con los *Doce estudios melódicos para piano a cuatro manos* y una colección de *Estudios* escritos para las clases que impartía Pérez de Albéniz a la familia real española. La ausencia de Chopin no es casual, pues los pianistas de moda eran Thalberg y Liszt, ambos proyectándose en sus conciertos en España más como virtuosos en busca del efecto y la popularidad que como compositores divulgando su más reciente obra, novedosa y rompedora. Chopin estuvo de paso por Barcelona en viaje a Mallorca por razones de salud.

La Habana presentaba otro panorama con la presencia de Julián Fontana introduciendo las ideas chopinianas. Los dos años que vivió y trabajó en Cuba fueron muy fructíferos, dos de cuyos frutos fueron Nicolás Ruiz Espadero y Adolfo de Quesada. No se puede subvalorar, como apuntamos antes, la influencia de Gottschalk, otro gran pianista, cuyas ideas eran más cercanas a Chopin que a Liszt.

---

[18] *Ibidem*, p. 329.
[19] *Ibidem*, p. 329.

Por último, no podemos dejar de mencionar los *Seis Grandes Estudios* de Adolfo de Quesada (1830-1895), publicados en 1883, y que pudieran parangonarse con los estudios de Espadero. Fueron compuestos para ser utilizados por los estudiantes del Conservatorio de Madrid. En la edición se publicó una nota firmada por la comisión de profesores del Conservatorio, para aprobar los mismos:

> En este trabajo demuestra su autor gran conocimiento de los efectos propios que requiere la música de piano, como también una marcadísima tendencia a la originalidad. Estas cualidades, y las de que sean estos estudios útiles al discípulo como trabajo de mecanismo y expresión, haciendo de cada uno de ellos elegantes piezas de salón, de brillante efecto, son títulos más que suficientes para que la publicación de dicha obra sea acertada y su adopción como obra de texto muy conveniente.[20]

Para Vega-Toscano «esta obra es una de las más ambiciosas de Quesada». Sin embargo, y es una de las diferencias con los estudios de Espadero:

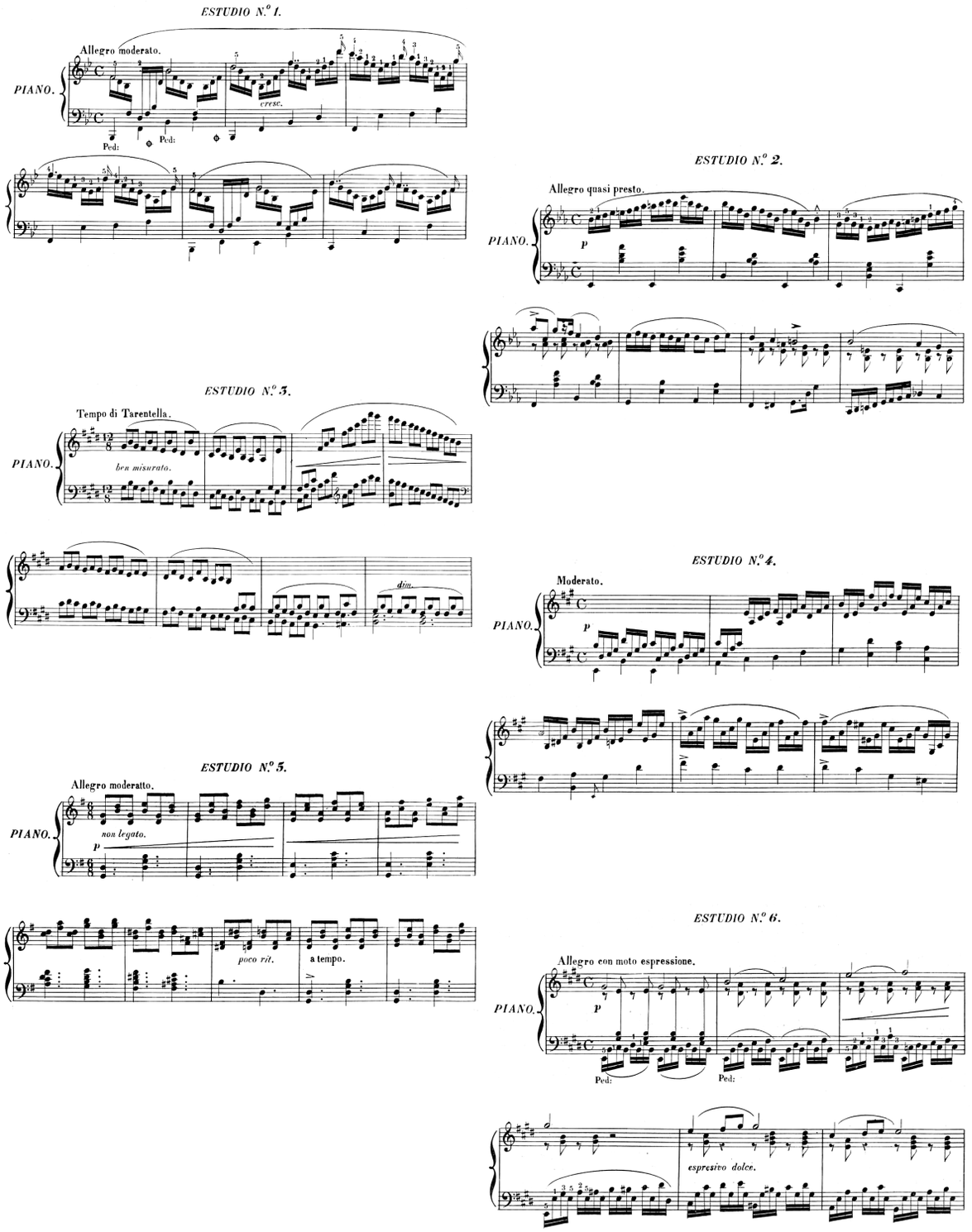
> En los *Estudios* de Quesada no existe una voluntad investigativa y exploratoria que le haga realizar innovaciones, pero sí demuestra un buen conocimiento de los avances realizados en el terreno del toque diferenciado, en la búsqueda de las distintas posibilidades del cantabile [*sic*] en la melodía [...]. Su buena factura hace de ellos algo más que un puro ejercicio, lo que parece indicarnos el nivel que la composición pianística *comenzaba* a alcanzar en nuestro país; son a la vez, volviendo a la opinión de la comisión citada, elegantes piezas de salón, un mundo que está casi siempre presente en la obra de Quesada, pero que en este caso no debemos de considerar como un calificativo de menosprecio, y menos en estas piezas dedicadas ya de forma preferente a los profesionales (o al menos a los que aspiran a serlo).[21]

Una vez, más se desconoce la obra de Espadero. Decir que los estudios, publicados en 1883, «parece indicarnos el nivel que la composición pianística *comenzaba* a alcanzar en nuestro país», cuando desde la década de 1860 la casa parisina de León Escudier publicaba obras del compositor habanero, nos parece que es fruto de una concepción de la historia muy sesgada. Espadero era cubano y defendía su cubanidad, pero para explicar con rigor la aparición de un genio como él, es necesario situarlo en el contexto histórico concreto y ese contexto pasaba porque Cuba era una colonia española, pero tan atípica que influía en la Metrópoli.

Quesada sigue la factura de los estudios de la época anterior —Czerny, Cramer o Clementi— caracterizada por el trabajo de los dedos y no de las dobles notas, aunque los nombrados tengan alguno que otro estudio de dobles notas. Recordemos estudios de Chopin o Liszt que inician la etapa caracterizada por una nueva aproximación al piano y el empleo de dobles notas: del primero, los op. 10 números 7 y 10 y op. 25 números 6, 8 y 9; de Liszt, *Mazeppa*, *Feux follets* y *Eroica* por citar tres. Quesada es muy tradicional y nada «trascendente».

[20] Quesada, Adolfo de (Conde de San Rafael de Luyanó). *Seis Grandes Estudios para piano,* op. *20*. Madrid, Antonio Romero, 1883, p. l.

[21] Vega-Toscano, Ana M. «La obra para piano de Adolfo de Quesada...», p. 256. Resaltado añadido.



Ej. 1. Estudios nº 1 al 6 para piano de Adolfo de Quesada

La singularidad de Nicolás Ruiz Espadero radica en que propone una visión de la técnica pianística diferente, que prepara al aspirante a profesional para vencer las grandes y difíciles obras del repertorio romántico. Veremos más adelante que la propuesta de Espadero —en la que prima el trabajo técnico-musical sobre el concertístico, entendido este como la actuación pública con garantías de dominio y control— se encuentra a medio camino entre los estudios de Chopin y de Liszt.

Los estudios de José Miró

Mención aparte merece José Miró y Anoria (1815-1878) por su importancia en la cultura cubana y por su vinculación con Espadero y Adolfo de Quesada. Miró no solo fue profesor de ambos, sino ejerció positiva influencia en el gusto musical de la época. Sus alumnos fueron destacadísimos pianistas en el panorama español. El alcance de las enseñanzas de Miró en su ejecutoria cubana queda en evidencia en la investigación realizada por su biógrafo, Juan Luis de la Rosa Jiménez:

> Miró contó entre su alumnado con brillantes e importantes músicos —algunos célebres en la actualidad— que ejercerían a la postre una carrera artística o profesional dedicada a la música en diferentes vertientes. No obstante, es difícil determinar a partir de estos alumnos la continuación de la tradición derivada de las enseñanzas de Miró y, por tanto, la continuación de su escuela pianística a través de su alumnado en el Real Conservatorio de Madrid. […] *No encontramos en España una figura como la de Nicolás Ruiz Espadero que permita aseverar la continuación de las enseñanzas de Miró [...] a través de alguna personalidad del piano tan destacada y relevante como es el caso de Espadero en Cuba*. En este sentido, la figura clave y fundamental como iniciador de una inequívoca tradición escolástica del piano que llega hasta nuestros días es la de Pedro Pérez de Albéniz.[22]

Como apuntamos antes, entre las circunstancias que crearon las bases para una buena enseñanza del piano estuvo la existencia en La Habana de excelentes músicos negros cubanos que contribuyeron al éxito de las enseñanzas de José Miró y a que floreciera una factura pianística cubana. De la Rosa Jiménez indirectamente resalta la importancia de estos músicos cuando describe la actividad de la *Sociedad Santa Cecilia* (creada en 1816), la *Sociedad Filarmónica Santa Cecilia* (en funcionamiento desde el año 1824), y la *Sociedad Habanera* (creada en 1841), donde los músicos eran mayoritariamente cubanos: «Estas asociaciones de temprana creación cuya actividad centran específicamente en lo musical —en especial en programar conciertos y actividades de carácter musical— *no las hallamos en ese tiempo, por ejemplo, en España*; lo que da idea del próspero ambiente musical existente en la Isla caribeña previo al desembarco de José Miró en La Habana».[23]

Otra es la influencia de Chopin. En Cuba chocaron dos maneras de tocar y enseñar el piano: la de José Miró que seguía la escuela de Kalkbrenner, y la de Chopin, representada por Julián Fontana. El desencuentro de estas dos escuelas venía de atrás, desde París. De la Rosa Jiménez señala que el profesor de Chopin, Józef Elsner:

> consideraba […] que la influencia de Kalkbrenner podría perjudicar el genio natural de Federico. Finalmente Chopin no mantiene tan dilatada vinculación con su admirado profesor, *que basa su escuela de interpretación pianística en el ataque de los dedos y la quietud de la muñeca, frente a Chopin*

[22] Jiménez, Juan Luis de la Rosa. *José Miró y Anoria*, p. 268. Resaltado añadido.
[23] *Ibidem*, p. 196. Resaltado añadido.

> *que evoluciona hacia un modo más natural de tocar el piano, un modelo que propugna una mayor relajación y apoyo del brazo, el uso de su peso y un canto expresivo de la melodía.*[24]

El mismo investigador español comprende la desilusión del joven músico polaco: «Chopin termina por rechazar uno de los pilares de los principios pedagógicos del piano propugnados por su maestro [o sea de José Miró], el uso del *guiamanos* de Kalkbrenner, a favor del peso del brazo a través del apoyo de la mano».[25] La conclusión cae por su propio peso: «Situamos a Miró más cerca de la escuela de Kalkbrenner que de los nuevos principios chopinianos».[26]

El *Método de Piano* (1856) de José Miró es «heredero» de los principios de Pedro Pérez de Albéniz a quien Miró sustituyó como profesor en el Conservatorio Madrid y en la Casa Real. Emilio Casares destaca la importancia de la labor pedagógica de Miró en Madrid.[27] En el *Método…* sigue la escuela francesa y su técnica de digitación, aunque admite algo más de flexibilidad en la muñeca en determinados pasajes. En resumen, no es una obra en sintonía con las nuevas corrientes pianísticas.[28]

El repertorio pianístico de José Miró no incluía a Chopin ni a Liszt, sino obras de compositores que en la actualidad consideraríamos no tan importantes. Todo lo contrario de Julián Fontana quien sí incluye a los dos mencionados y además compone y publica, en París, en 1845, la primera obra con música cubana: *La Havanne, fantaisie sur des motifs Américains Espagnols pour le Piano*, op. 10.

Para concluir con los principios metodológicos de José Miró, vale la pena citar lo que él mismo dijo sobre su profesor Friedrich Kalkbrenner:

> Es indudable que uno de los grandes pianistas que [...] se ha distinguido principalmente por una corrección sublime en la ejecución y por una admirable igualdad de dedos, ha sido el eminente Kalkbrenner, y esto, según lo aseguraba él mismo con frecuencia, lo debía a la constancia con que diariamente empleaba una hora en tocar las escalas, *ocupándose a la vez en la lectura de algún libro interesante*; tal fue su costumbre que antes de morir, a una edad bastante avanzada no podía dejar pasar un solo día sin practicarlas.[29]

Los estudios para piano de Nicolás Ruiz Espadero

La atención que le prestó Espadero al desarrollo de la técnica salta a la vista cuando leemos en el *Acta-Inventario de las obras de Nicolás Ruiz Espadero*,[30] la gran cantidad —quizás, pasen de cien, porque en ocasiones se mencionan de manera genérica «Ejercicios», «Progresiones»— de estudios y variantes de estudios que el cubano escribió basado en sus propias

[24] *Ibidem*, p. 146. Resaltado añadido.
[25] *Ibidem*, p. 146.
[26] *Ibidem*, p. 147.
[27] Casares, Emilio. «Prólogo. La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales», p. 64.
[28] Jiménez, Juan Luis de la Rosa. *José Miró y Anoria*, p. 286.
[29] Citado por Jiménez, Juan Luis de la Rosa. *José Miró y Anoria*, p. 330. Resaltado añadido.
[30] Documento mecanografiado que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí.

ideas y las de otros pianistas como Cramer, Schmitt, Tausig y Chopin. Ello evidencia su gran preocupación y ocupación por desarrollar una sólida escuela que formase a pianistas profesionales, todo ello motivado por su voluntad de superación y actividad pedagógica. Los ejemplos que representaban Fontana y Gottschalk, y en no menor medida las influencias de Chopin, Liszt u otros autores, también fueron acicate para su búsqueda de la «clave» para dominar el arte del piano. Testimonio de ello son los 32 arreglos que hizo de estudios de Chopin (basados en los números 1, 2, 4, 5 y 12 del op. 10 y 1, 2 y 11 del op. 25), doce de ellos para la mano izquierda.

Hasta donde llega nuestra información, Espadero resultaría el primero, antes que Leopold Godowsky, en arreglar para la mano contraria estudios del gran compositor polaco.[31] Así mismo sucede con los 16 arreglos/versiones basados en los estudios Nº 1, 7, 22 y otros no precisados de Johann Baptist Cramer (1771-1858). Estos arreglos tienen entre 3 y 15 folios lo cual sugiere un trabajo técnico importante. A estos habría que agregar un número indeterminado que bajo el nº 124 del *Acta-Inventario* dice: «Varios estudios de Moscheles (ó de Cramer) - Varios tonos - 63 Folios.» .[32] La influencia de Liszt se constata en sus *Grandes estudios de ejecución o mecanismo trascendente para piano*, con títulos como *Combate de amor*, *Osa sobre Pelión* y *El rey profeta*.

Según la opinión de Vidaurreta, en el legado de Espadero «se encuentra casi una veintena de *Estudios de ejecución trascendente* para piano, que a su muerte preparaba para la edición, lo cual puede deducirse de los autógrafos, corregidos casi en su totalidad, y de los tomos encuadernados que esperaron inútiles, en blanco, la copia definitiva del maestro».[33] El *Acta-Inventario* registra 23 estudios «trascendentales» (el *Acta*… no es fiel al calificativo «trascendente» empleado por Espadero) y casi una veintena de estudios que no especifican si son o no trascendentes, pero algunos de dimensiones notables: de 8 a 12 folios. De ese legado, hasta ahora, solo conocemos estos ocho que ven la luz por primera vez en el presente volumen.

Pocas pero autorizadas opiniones tenemos sobre los estudios. Alejo Carpentier señala el cambio que se produce en la obra postrera de Espadero:

> Sin embargo, algo nos revela que Espadero, en sus últimos años, tuvo conciencia de los malos ejemplos que habían debilitado su obra. Resulta muy singular que un hombre que había escrito el prólogo a las obras póstumas de

[31] En el listado de obras publicado por la *Ilustración Musical Hispano-Americana* (año V, n. 113, 30 de septiembre 1892, p. 138) constan los siguientes títulos y algunas fechas de creación: «2 *Estudios de Chopin* [no se especifica número ni tonalidad], 1853 y 1858»; «2 Versiones del *Primer estudio de Chopin*. 1886»; «1 Versión trascendente del *Estudio en sol b de Chopin* [op. 10 nº 5]»; «3 Versiones del *Segundo estudio de Chopin*, del primer cuaderno [op. 10]. 6 Octubre 1880 [José Luis Vidaurreta menciona cinco versiones del *Estudio n° 2* de Chopin sin precisar año (Vidaurreta, José Luis. «El compositor y pianista N. Ruiz Espadero». *Cuadernos de Historia Habanera*. Emilio Roig de Leuchsenring (ed.). La Habana, Ediciones Boloña, tomo 3, 2017, p. 243)]»; «2 Versiones del *Segundo estudio, de Chopin*, del segundo cuaderno, [op. 25] 1880»; «Segundo piano para el estudio nº 12 de Chopin [no precisa opus]». En el *Acta-Inventario de las obras de Nicolás Ruiz Espadero* constan más de siete versiones del *Estudio nº 1* de Chopin arreglado para la mano izquierda.

[32] La *Ilustración Musical Hispano-Americana* (año V, n. 113, 30 de septiembre 1892, p. 138) se relacionan: «3 Versiones transcendentes del *1er estudio de Cramer*, 1889». Serafín Ramírez y José Luis Vidaurreta mencionan cuatro versiones de este estudio sin precisar año (Vidaurreta, José Luis. «El compositor y pianista...», p. 243). En el *Acta-Inventario de las obras de Nicolás Ruiz Espadero*, están enumerados versiones de los estudios de Cramer números 1, 7, 20, 22, 27 y otro que no se especifica, un total de 17 versiones incluyendo solo para la mano izquierda. Anticipándose en esto a la edición de Ferruccio Busoni de los preludios y fugas de Bach.

[33] Vidaurreta, José Luis. «El compositor y pianista...», p. 244.

> Gottschalk, condenando la forma y proclamando como derecho supremo la libertad de expresión, compusiera, entre sus últimas obras, un *Scherzo*, una *Sonata*, varios *Estudios* y un *Trío*. Hay en esas páginas una voluntad de ceñir la escritura y de regresar sobre muchos errores. Espadero parece comprender que, hasta entonces, sólo ha rascado la corteza del romanticismo, sin poner los dedos sobre la médula. Su pensamiento comienza a cortar en profundidad. La forma se la hace necesaria. Vuelve sobre sí mismo, buscando lo puro que aún queda en él. Un poco más y hubiera descubierto a Brahms.[34]

Esta opinión de Carpentier, que incluye los estudios, es más valiosa tras rechazar gran parte de la obra de Espadero por europeizante. José Luis Vidaurreta no aprueba los estudios, uno de ellos dedicado a Angelina Sicouret:[35]

> Los *Estudios de ejecución trascendental*, compuestos con dificultades técnicas confesablemente monstruosas, son de una extensión y cálculo aniquilador. Se piensa que, con ciertas adaptaciones, ellos pueden servir con finalidad pedagógica «ya que superan a los similares de Rubinstein u otros autores». Opinar en esta cuestión excedería nuestra finalidad y creemos que ello puede quedar, mejor, para una tasación técnica. De estos estudios interesan, particularmente, el escrito en el estilo «criollo» y *El rey profeta*, dado este último en audición sinfónica con un arreglo para orquesta del maestro Gonzalo Roig.[36]

La manera sutil y elaborada de tratar el material sonoro procedente de la música popular cubana desconcierta a los investigadores que no se percatan de su presencia. Las síncopas, los contratiempos, los anfíbracos tan característicos de nuestra música suenan por aumentación, lo que dificulta su audición. Pero están ahí. Lo iremos apuntando cuando abordemos los estudios de modo más concreto.

Tanto José Luis Vidaurreta, como Alejo Carpentier, se acercan a la obra de Espadero con una sesgada y superficial comprensión de lo nacional por desconocimiento o ignorancia de toda la obra del compositor habanero. José Martí valoraba en Espadero no solo al artista, también su compromiso social con la denuncia de la esclavitud. Vidaurreta afirma que *Canto del esclavo*: «tal vez es la única obra de Espadero donde hay un leve sentir de patriotismo y de nacionalidad».[37] Es posible que Alejo Carpentier, cuyo texto es posterior, haya escrito *La música en Cuba* influido por Vidaurreta, pero tomó otra obra para dudar del compromiso de Espadero con la música cubana: «Cierta vez, Espadero intentó volverse hacia el folklore de Cuba, escribiendo el *Canto del guajiro* (op. 61)».[38] Ninguno profundiza en los valores que imprimen cubanía a la obra de Espadero y que hallamos también en los estudios.

---

[34] Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*, p. 209.

[35] Vidaurreta, José Luis. «El compositor y pianista...», p. 244. Angelina Sicouret no menciona los estudios que supuestamente estaban en su poder aunque aparecen relacionados en el *Acta-Inventario*, entre las obras que su viudo pretendía vender a la Biblioteca Pública de Nueva York.

[36] Vidaurreta, José Luis. «El compositor y pianista...», p. 248.

[37] *Ibidem*, p. 245.

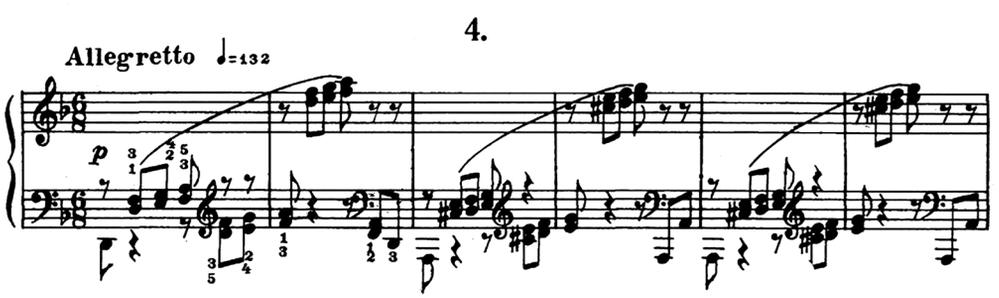
[38] Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*, p. 206.

En sus estudios, Espadero señala el camino para el dominio de la técnica pianística: todos muestran diversas variantes de la doble nota. Otro objetivo es la resistencia física, aspecto presente en los estudios de Liszt, cuyas dimensiones sobrepasan los de Chopin.

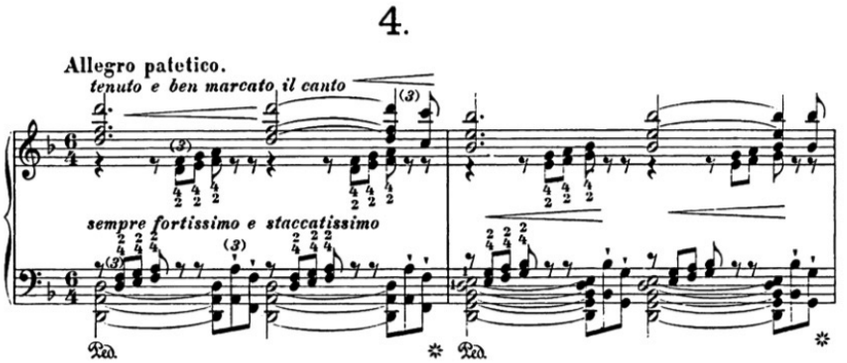
Ya dijimos que se encuentran a medio camino entre los de Liszt y los de Chopin. La diferencia entre uno y otro, dando por descontado el valor musical de ambos, radica en que el segundo es más «técnico», trabaja una dificultad concreta durante toda la obra, que no suele ser larga, siguiendo la línea de Clementi y de Czerny. Mientras, Liszt concibe los estudios como pequeños poemas sinfónicos, de mayor duración, con un material técnico más variado, contrastante y «descriptivo».

Pensemos, en *Mazeppa*, *Wilde Jagd* (*La cacería salvaje*), *Chasse-neige* (*La ventisca*), etc. Espadero, por su parte, sigue a Chopin porque trabaja fundamentalmente un patrón técnico. En cambio, la dimensión o duración hace que se acerque a Liszt. Pero algo tienen en común los estudios del húngaro y del polaco que no lo tienen los del cubano: su efectividad y «comodidad pianística» de cara al concierto. Diría que los dos primeros compusieron sus estudios teniendo en cuenta la posibilidad de la interpretación pública. En el caso de Chopin, cuyo virtuosismo siempre fue más «discreto» y menos aparatoso que el de otros pianistas, encontramos una lógica artística y técnica tan orgánica que no necesitó la profunda revisión a que fueron sometidas algunas obras del húngaro.

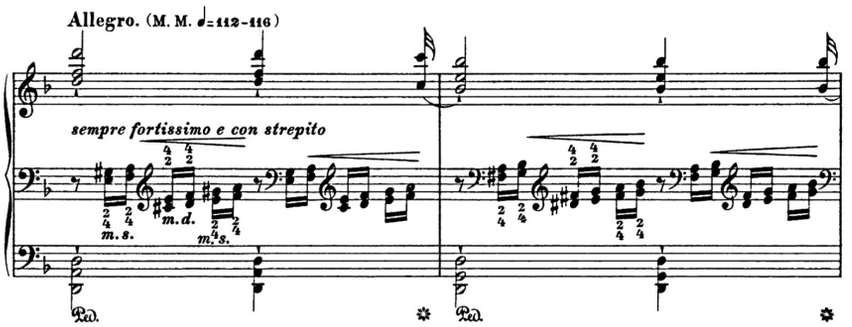
La exageración lisztiana explica la nueva versión de algunas de sus obras —como sus estudios trascendentes o sus conciertos para piano y orquesta— que eran de una complejidad tal, que decidió pasarlas de nuevo por el «taller» de composición. En el caso de los estudios, son tres las versiones: la primera versión, cuando tenía 14 años, de 1826, era sencilla, muy en el estilo de su profesor, Karl Czerny; su título, *Études en douze exercices*, ya lo sugiere. Con posterioridad, entre 1837 y 1839, hace la nueva versión, *12 Grandes Études*, sin títulos, como la anterior, tan complicada que decidió hacer la tercera versión, ya definitiva, difícil, pero «humana», la que todos conocemos, *Etudes d'exécution trascendante*; ésta sí con los consabidos títulos. La dificultad de la segunda versión era tan «trascendente» que Liszt, seguramente, decidió que, si quería tocar con todas las garantías de limpieza y seguridad, —aparte de no convertir la ejecución en un circo, sino en una obra de arte—, debía rebajar el nivel de «trascendencia» de los estudios. En la tercera versión agregó una introducción que evoca la galopada del caballo salvaje sobre el que estaba amarrado el héroe ucraniano, Iván Mazepa, condenado a morir de ese terrible modo. Veamos los tres ejemplos. *Mazeppa*:



Primera versión, 1826



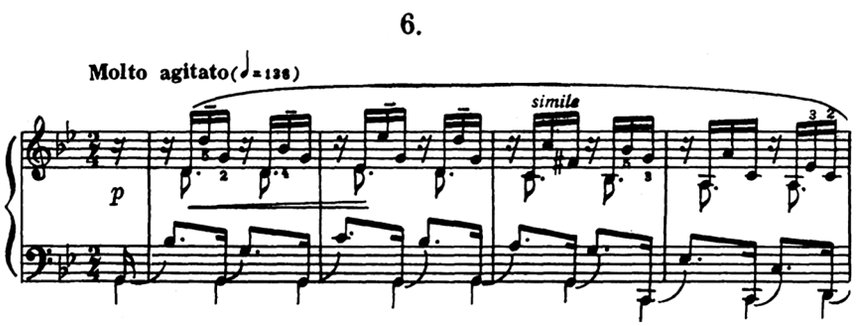
Segunda versión, 1837-39.

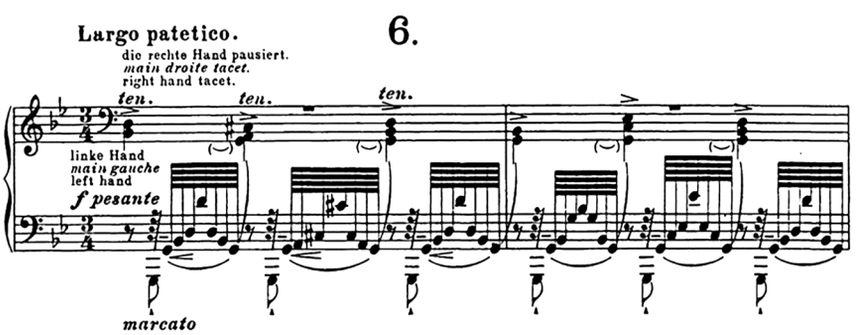


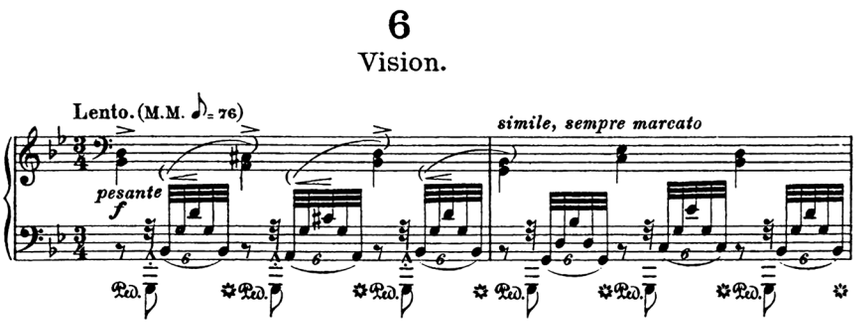
Tercera versión, 1851

Ej. 2. Tres versiones del Estudio de ejecución trascendente nº 4, en re menor «Mazeppa» de Liszt

El segundo ejemplo es *Visión:*

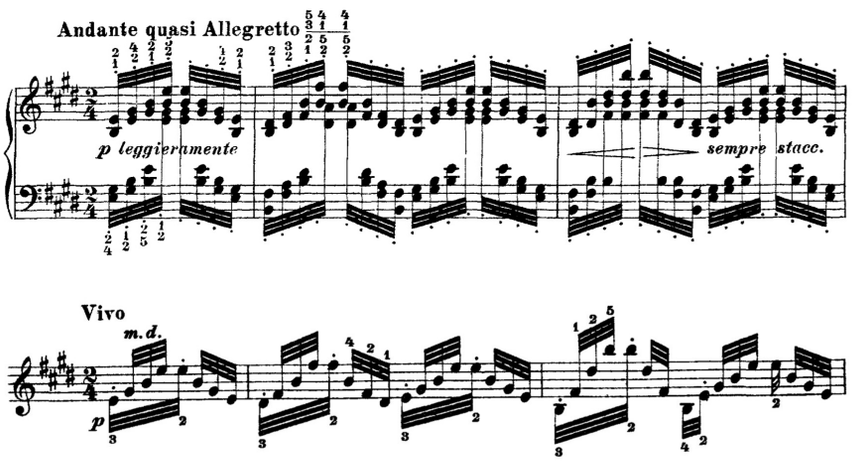






Ej. 3. Tres versiones del Estudio de ejecución trascendente nº 6, en sol menor «Vision» de Liszt

El tercero, el *Estudio nº 4*, en *mi* mayor de los Paganini-Liszt, ejemplo en el que prevalece el Liszt-músico sobre el Liszt-intérprete-espectacular:

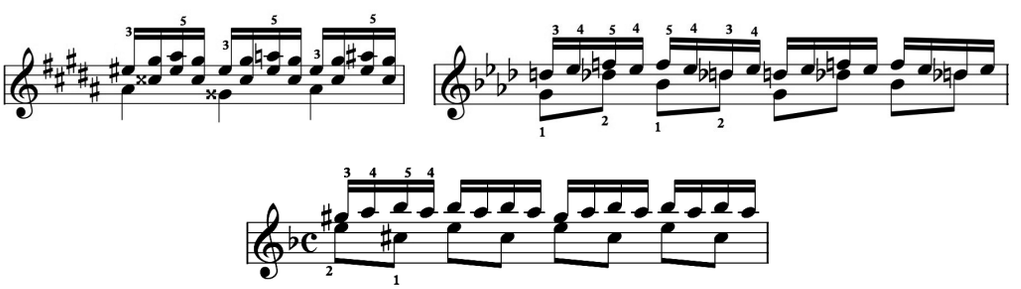


Primera versión, 1838-40

Segunda versión, 1851

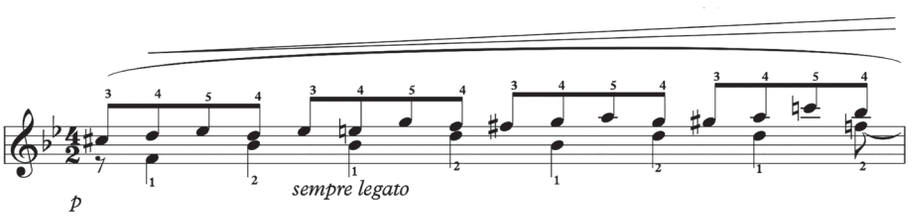
Ej. 4. Dos versiones del Gran estudio de Paganini nº 4, mi mayor de Liszt

En el caso de Espadero la clave del dominio de la técnica pianística estriba en las dobles notas y en la extensión de la mano. La repetición de la fórmula técnica «polifónica», dos voces en la mano derecha: la inferior haciendo negras o corcheas y la superior semicorcheas, la encontramos en los estudios nº 1, 3 y 4.



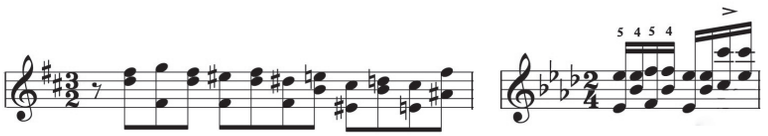
Ej. 5. Técnica de las dobles notas en los Estudios nº 1 (c. 19), nº 3 (c. 11) y nº 4 (c. 1) de Espadero

Otra es la variante que emplea en el *Estudio nº 5* que sigue el patrón del *Estudio op. 10 nº 2* de Chopin:



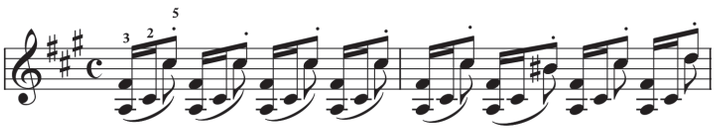
Ej. 6. Técnica de las dobles notas en Estudio de mecanismo trascendente nº 5 de Espadero, c. 1

Aborda las dobles notas tocadas simultáneamente en los estudios 7 y 8:



Ej. 7. Técnica de las dobles notas en Estudios nº 7 (c. 1) y 8 (c. 1) de Espadero

En todos encontramos extensiones difíciles y comprometidas, mas donde se concentran las extensiones, y es la excepción que confirma la regla de las dobles notas, es en el *Estudio nº 6*, que también se inspira en el homólogo de Chopin op. 25 nº 3:



Ej. 8. Técnica de las extensiones en Estudio de mecanismo trascendente nº 6 de Espadero, cc. 1-2

Al parecer, Espadero no buscó hacer un ciclo de estudios como sí hicieron el polaco y el húngaro, cuyos conjuntos de estudios presentan una variedad compositiva y técnica que los hace funcionar perfomáticamente como una obra cíclica. Quizás, los numeró (hasta el ocho) pensando en una publicación, pero habría que hacer un estudio profundo sobre la caligrafía de esas obras, que en algún momento no parece ser original de Espadero.

Además de los ocho estudios que se publican en el presente volumen, existen referencias a otras obras del mismo género cuyo paradero se desconoce y que enumeramos a continuación.

·· *Estudio [¿Canto tropical?]*, autógrafo en el álbum de Angelina Sicouret, quien comenzó a recibir clases de Espadero en 1888. Según Agüero,

«*Canto tropical*» lo dedicó Espadero a la Sicouret: «la cubanidad de esta obra no la oscurece la armonización, digna de un Schumann [...]. Por la gracia de su ritmo y por la seducción de la melodía no os parecerá que fue escrita hace más de cuarenta años».[39] Cabe la posibilidad que el estudio y *Canto tropical* sean la misma obra.
·· «*Aspiración al ideal*», *gran estudio dramático.* Aparece referenciado en la *Ilustración Musical Hispano-Americana.*[40]

A continuación, se relacionan unos pocos estudios de los muchos que son mencionados en el *Acta-Inventario* y que dan cuenta de las inquietudes artísticas de Espadero:

·· «*L'anxieté*», *estudio característico y dramático de concierto para piano, 16 folios.*
·· *Estudio expresamente hecho para fortalecer el dedo cuarto de ambas manos e igualar las fuerzas del quinto y el cuarto, 10 folios.*
·· «*Babilonia*», *gran estudio trascendental, 16 folios.*
·· «*Sur la Montagne Sainte*», *gran estudio sinfónico de mecanismo transcendental, 33 folios. Segundo piano adaptado por el autor, 13 folios. Segundo piano adaptado por el autor 12 folios.*

Grandes études d'exécution transcendante ou de mécanisme transcendant pour piano

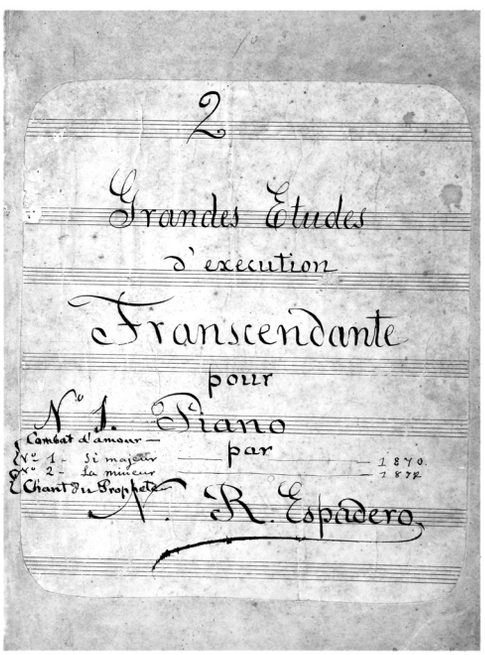


Fig. 1. Portada general de los Estudios

El cuaderno autógrafo conservado en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí se haya encabezado por una portada general (Fig. 1) que solo hace referencia explícita a los dos primeros estudios —de un ciclo de ocho obras— que, al parecer, integrarían un único opus. Sin embargo, detalles de la escritura revelan diferentes momentos de la creación, pues contiene enmiendas y correcciones del autor. Por ejemplo, en esa portada titula el segundo estudio: «*Chant du Prophete*», mientras que la portada que antecede al estudio mismo indica «*Chant du Roi Prophete (Pensée Biblique)*». Asimismo, llama la atención las diferencias caligráficas entre los títulos «*Combat d'amour*», «*Chant du Prophète*», y el texto que establece las tonalidades de los estudios y el año de composición en la portada principal. Los títulos poseen trazos más gruesos mientras que las tonalidades y los años son más finos. Tam-

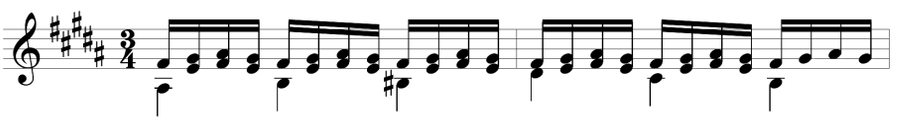
[39] Agüero y Barreras, Gaspar. *El compositor Nicolás Ruiz Espadero*. [La] Habana, Publicaciones de la Secretaría de Educación, 1939, p. 14.
[40] *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 113 (30 de septiembre de 1892), p. 138.

bién resulta curiosa la disposición de los títulos: uno encima y el otro debajo de las tonalidades, como si hubiesen sido agregados con posterioridad. En la primera página del primer estudio solo indica «Etude» sin más especificaciones y «Havane, 1870» y en el principio de *Chant…* no hay título, se omite cualquier indicación.

La diferencia de los títulos de la portada y las primeras páginas correspondería, suponemos, a distintas etapas de realización y cambios en las ideas al respecto. ¿Indicará el «Nº 1.» de mayor tamaño, el número de opus?, ¿guiño al op. 1 de Liszt? En la relación de Angelina Sicouret[41] aparece, sin especificar el género, solo el título en francés: *«Combat d'amour»*. La cantidad de folios del manuscrito del estudio corresponde con el *Acta-Inventario* de las obras de Espadero en poder de Angelina Sicouret.

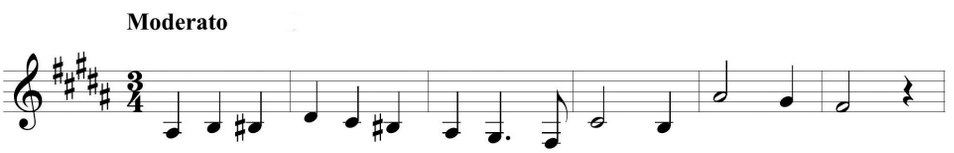
Étude d'exécution transcendante nº 1 «Combat d'amour», si majeur, 1870

El primer estudio de ejecución trascendente es un tema con variaciones en *si* mayor. Desconocemos las razones que inspiraron a Espadero a titular así el estudio, pero las dificultades que presenta proponen un verdadero «combate» para cualquier pianista (Ej. 9).



Ej. 9. Estudio nº 1, Espadero, cc. 5-6

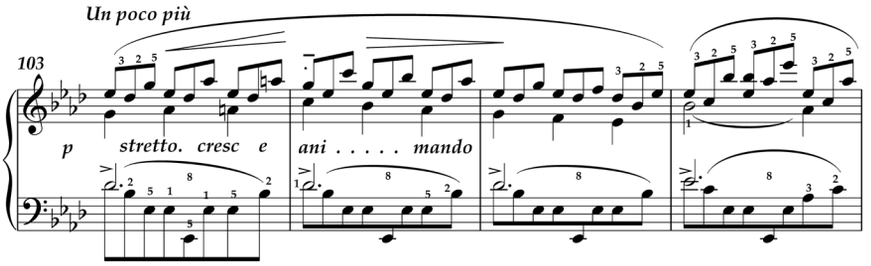
El estudio inicia con una pequeña introducción y continúa con un tema principal (c. 5 al c. 30), que se repite en varias tonalidades:



Ej. 10. Estudio nº 1, Espadero, cc. 5-10

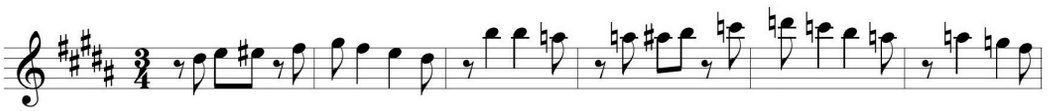
Una de las variaciones alcanza los registros agudos que desembocan en una nueva sección en tresillos (c. 103) en la que el acompañamiento se expande y nos recuerda el *Estudio op. 25 nº 3* de Chopin, que Espadero retoma en su *Estudio nº 6*.

[41] Revista *Pro-Arte Musical*, IV, 9 (15 de septiembre de 1926).



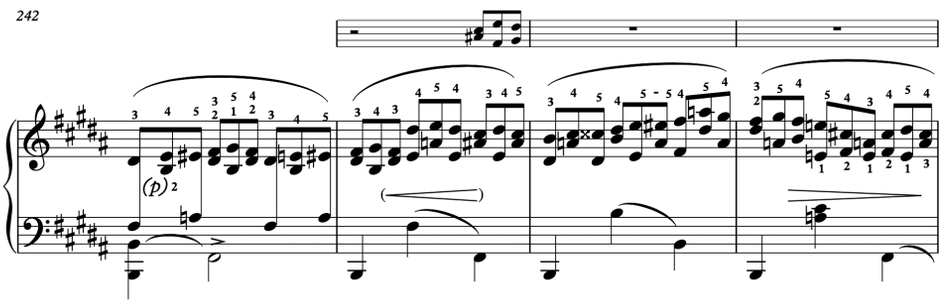
Ej. 11. Estudio nº 1, Espadero, cc. 103-106

A esta variación sigue otra, en la que el tema aparece por disminución, mientras el acompañamiento continúa con la misma factura:



Ej. 12. Estudio nº 1, Espadero, c. 136

A partir de aquí el desarrollo del estudio conduce a complicaciones técnicas como la aparición de una mano izquierda más activa y saltos (c. 169) mientras la derecha recorre el teclado, hasta llegar a la reexposición. Espadero nos muestra una nueva variante técnica: el tema en octavas. Sin embargo, no acaban aquí las variaciones, pues en la coda coloca una nueva versión del tema con tresillos y un ritmo binario latente.



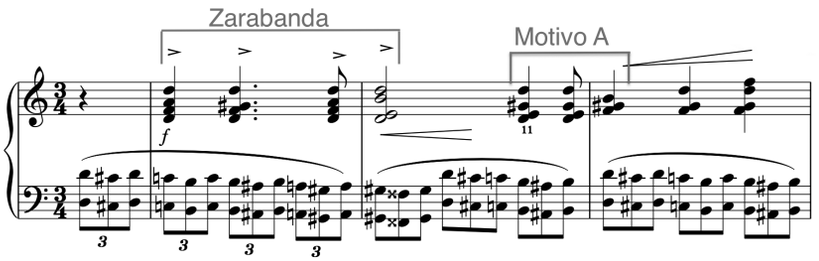
Ej. 13. Estudio nº 1, Espadero, coda, cc. 242-245

Étude d'exécution transcendante nº 2 «Chant du Roi Prophète (Pensée Biblique)», la mineur, 1872

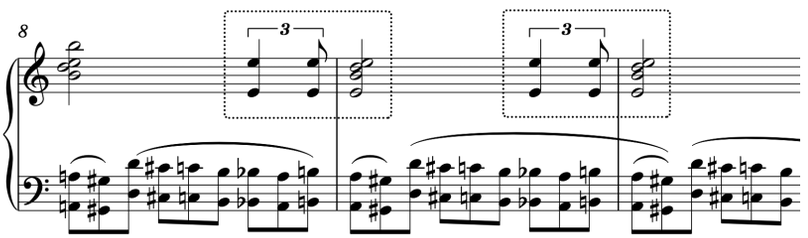
El título de este segundo estudio nos remite al rey-profeta David, personaje bíblico que venció a Goliat y representa la lucha del pueblo judío por su establecimiento. El tema de la lucha del pueblo judío por su libertad inspiró a Verdi para componer la ópera *Nabucco* y enmascarar los mismos afanes libertarios del pueblo italiano dominado por los austro-húngaros, evitando así la censura de su obra. Pudiera entenderse como una parábola de la situación que vivía Cuba entonces, pues lo escribe a mediados de la Guerra de los diez años (1868-1878). La cantidad de folios indicados en el *Acta-Inventario…* se corresponde con

el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Cuba. En el ejemplar de la versión orquestal realizada por Gonzalo Roig, consultada en el Museo Nacional de la Música de La Habana, este acota que «La srita. Sicouret tiene en su poder la parte de piano».[42]

La dificultad del estudio radica en las octavas ligadas de la mano izquierda. El ambiente y la sonoridad recuerdan la Leyenda *San Francisco caminando sobre las aguas*, de Liszt, también basada en tema religioso. Comienza Espadero el estudio en *la* menor con el ritmo de la zarabanda (Ej. 14), por su gran dramatismo, también utilizado por Beethoven en la obertura de la música incidental para la obra *Egmont* de Goethe. Sobre el motivo A, con algo de heroico, se fundamenta el discurso del estudio (Ej. 14), que se replica a partir de los cc. 8-9 (Ej. 15).

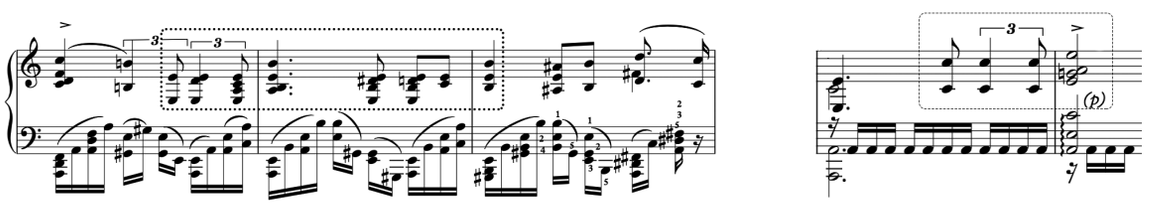


Ej. 14. Estudio nº 2, Espadero, cc. 1-3



Ej. 15. Estudio nº 2, Espadero, cc. 8-10

Con este *leitmotiv* va discurriendo el estudio hasta que aparecen ritmos más enérgicos, de corchea con puntillo-semicorchea, que preparan la reaparición del ritmo de la zarabanda (c. 180). En el c. 218, *Subito e con impeto* llegamos al conclusivo episodio en semicorcheas en que muta la tonalidad de *la* menor en *la* mayor, y reaparece el motivo A transformado (Ej. 16, c. 241 y 272).

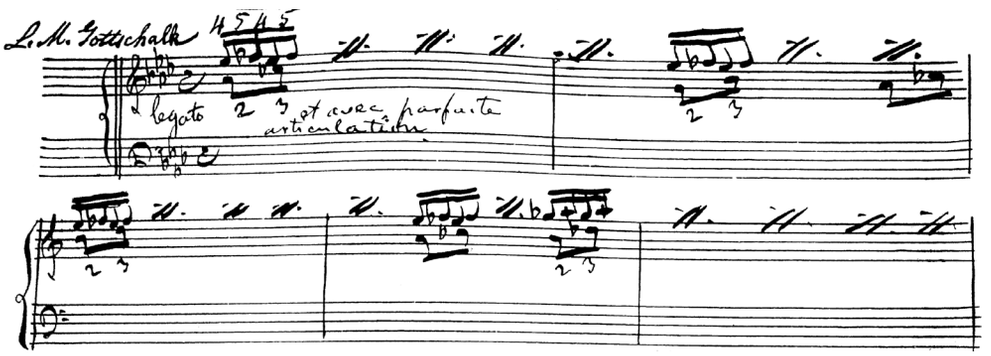


Ej. 16. Estudio nº 2, Espadero, cc. 241-243 y 272

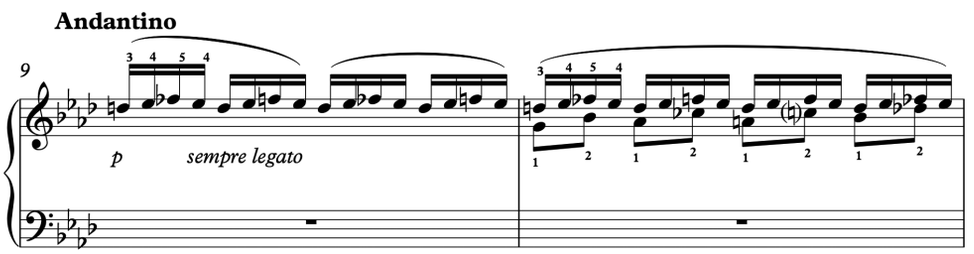
[42] *Canto del Rey profeta*, Ruiz Espadero, Nicolás. Versión para piano y orquesta de Gonzalo Roig. Partitura y *particellas* manuscritas. (HMNM, Al. 1, C. 5, Inv. 4-3740).

Étude d'exécution transcendante nº 3, lab [majeur], 1872

La portada general del tercer estudio transcendente tiene por título «Études/ d'Exécution Transcendante/ Pour/ Piano/ par/ N. R. Espadero.»; debajo, a la izquierda escribió: «Nº 3. *La b*» y a la derecha: «op–». Este estudio, aunque numerado como el tres, no formaba parte de los dos anteriores que sí integran un mismo opus como lo indica la portada. El plural de «estudios» sin especificar la cantidad, y la abreviatura del opus parece indicar que habría más estudios, mas no sucede así: en este se interrumpe la «ejecución trascendente» y los siguientes se convierten en «mecanismo trascendente». En la primera página lleva por encabezamiento «Étude Trascendante» y «Havane 1872». Esta obra pudiera ser un homenaje a Gottschalk, si observamos semejanzas con una de las piezas de *Ejercicios, pasages, arpejios* (Ej. 17 y 18).[43]



Ej. 17. Fragmento de uno de los Ejercicios, pasages, arpejios, *de Gottschalk y Espadero*

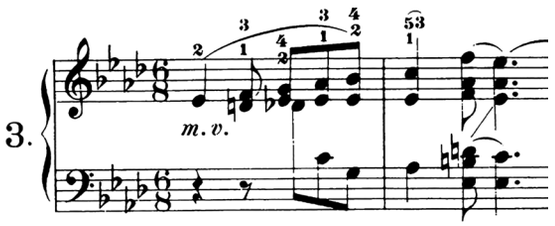


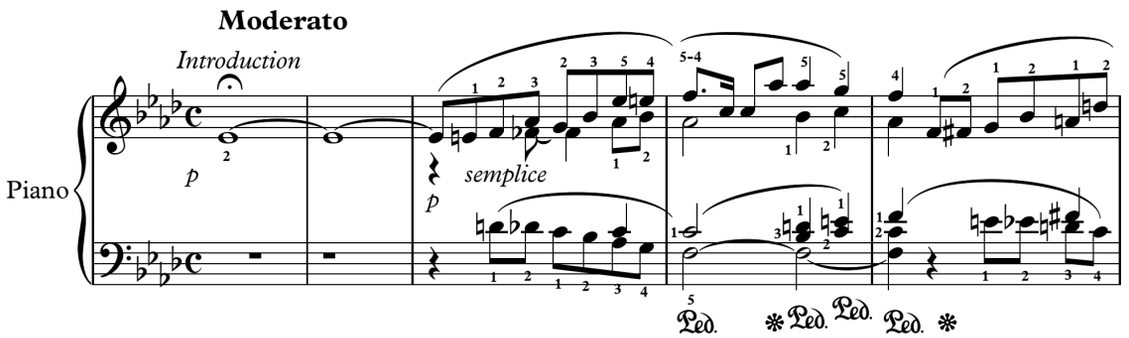
Ej. 18. Estudio nº 3 de Espadero, cc. 9-10

El inicio del *Estudio* nos recuerda la tercera *Balada* de Chopin pues utiliza el mismo recurso de comenzar con una nota, como núcleo que se expande (Ej. 19). La dificultad que presenta este estudio es otra manera de trabajar la doble nota, distinta al primer estudio, el diseño de la voz inferior, en corcheas ascendentes, lo acerca al cuarto, solo que las corcheas de este último son descendentes. La mano izquierda, igualmente tiene otro tratamiento por la disposición de los intervalos de los arpegios y desempeña un importante

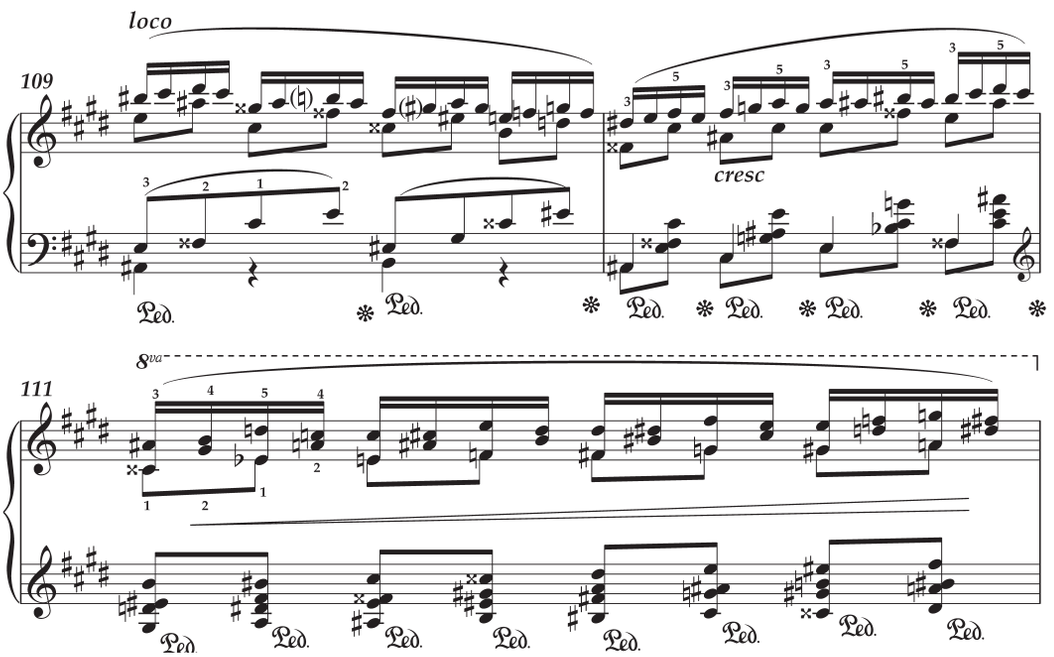
[43] Manuscrito que se localiza en la Biblioteca Pública de New York: «Ejercicios, pasages, arpejios [Microform] : sa., en el orden moderno, para lograr una gran articulacion como igualmente una gran independencia en los dedos / por L. M. Gottschalk y N. R. Espadero».

papel en la creación de una sonoridad mucho más envuelta con la ayuda del pedal. Otra dificultad son las distancias. Por ejemplo, c. 109, mano izquierda, acordes disueltos; en el c. 110, ya aparecen acordes de tres sonidos, y en el c. 111, acordes de cuatro notas de gran dificultad de ejecución para las manos que no tengan una buena extensión (Ej. 20):





Ej. 19. Correspondencia entre las introducciones de la 3ra. Balada de Chopin y el Estudio nº 3 de Espadero, cc. 1-5



Ej. 20. Estudio nº 3, de Espadero, cc. 109-111

Étude de mecanisme transcendant nº 4 «Ossa sur Pélion», re mineur

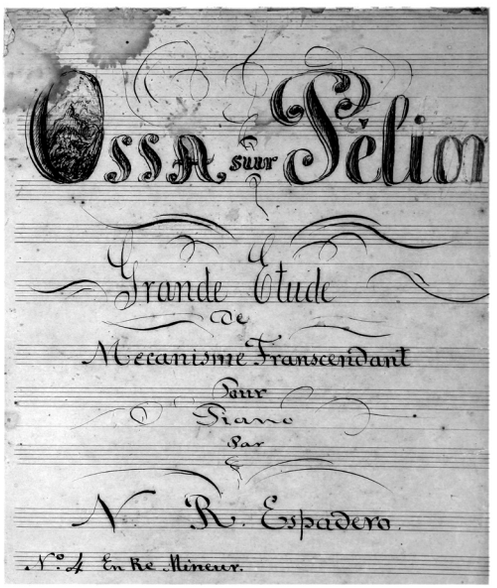


Fig. 2. Portada del Estudio nº 4

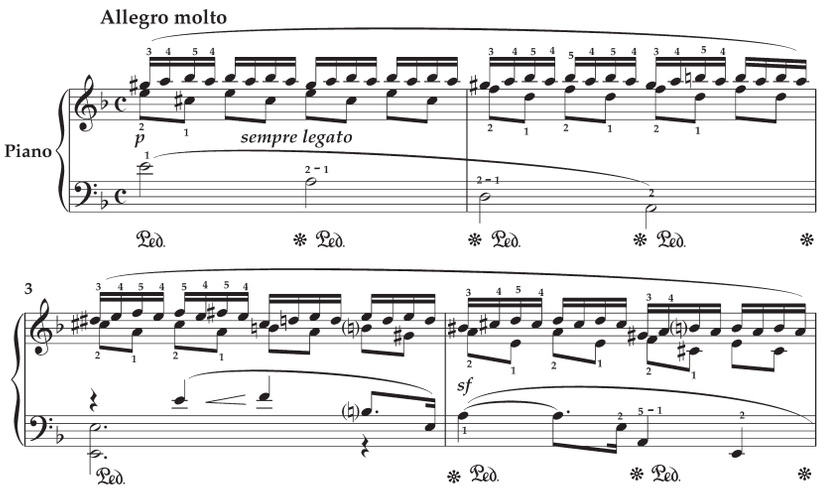
El cuarto estudio debió tener cierto significado para Espadero, pues la portada muestra el detalle singular de una letra capitular ornamentada. El título sobresale por el tamaño y el pequeño dibujo, una miniatura del monte Pelión, que debe ser del propio Espadero y se encuentra dentro de la «O» de «*Ossa sur Pélion*». El encabezamiento de la primera página del estudio (siguiente a la portada) contempla un espacio vacío para consignar el «op.–». En la *Ilustración Musical Hispano-Americana* el título es: «*Ossa sur Peleon* [*sic*], *gran estudio transcendente, para piano*».[44]

El título del estudio se inspira en la rebelión de los gigantes de la mitología griega y su lucha, *Gigantomaquia*, contra los dioses del Olimpo. En concreto de los Alóadas que idearon un medio para atacar el Olimpo: superponer los montes Osa y Pelión. Uno se podría preguntar ¿qué hace la mitología griega en la obra de un cubano del siglo XIX que se hacía llamar «de la Havane»? ¿Sería una prueba de su gusto «europeizante»? ¿Estamos en presencia de otra manera de esquivar la censura y expresar sus sentimientos cubanos? Precisamente, por sus orígenes y por la época que fue compuesto —plena guerra de independencia— podemos entrar un poco en la especulación de las razones de este tema mitológico. Es posible que Espadero seleccionase ese episodio por lo que representa de lucha para intentar cambiar un sistema establecido que para unos puede parecer legítimo, Zeus y el resto de los dioses, y para otros, injusto. Aunque haya culminado con el fracaso, la lucha de los gigantes podría entenderse como ejemplo de decisión y valentía. El propósito del asalto al cielo era llegar a los dioses, en particular a Zeus y Atenea, y batirlos. Estos episodios de rebeldía atrajeron a los artistas del romanticismo. Por ejemplo, la ópera *El cazador furtivo* (*Der Freischütz*) estrenada en 1821 de Carl Maria von Weber considerada la primera ópera romántica alemana, fue motivo de una de transcripciones de Espadero, la «*Obertura de Freyschutz* [*sic*] a cuatro manos».[45] Asimismo, el tema del héroe entregado a la causa de la liberación de su pueblo está presente tanto en Chopin como en Liszt.

Deja constancia Espadero en el «Prólogo» que escribió en ocasión de la publicación de las obras póstumas de Gottschalk, que él animó al estadounidense para que compusiera algo sobre el héroe ucraniano Mazepa, símbolo de la lucha contra los invasores: «A nuestra petición [...] accedió a escribir para nosotros, entre otras piezas, "Mazzeppa" [*sic*], gran poema inédito dedicado a Mr. Franz Liszt, este gran artista...».[46] Es conocido que el héroe, símbolo de la lucha por la independencia de Ucrania, inspiró a los poetas románticos Byron y Víctor Hugo, tanto como a Liszt, pues el recurso de expresión metafórica para denunciar las arbitrariedades y los abusos de los déspotas fue utilizado con éxito por los románticos.

[44] *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 113 (30 de septiembre, 1892), p. 138.
[45] *Ibidem*, p. 138.
[46] Ruiz Espadero, Nicolás. «Obras póstumas de Gottschalk». *La España Musical*, IX, 423 (22 de agosto de 1874), p. 1.

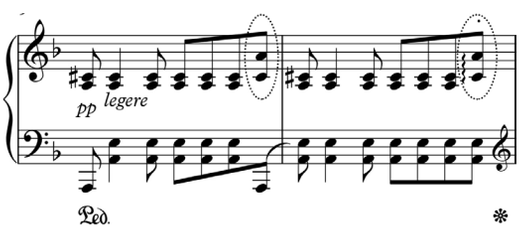
Como apuntamos antes, el estudio presenta una variante parecida al anterior con otro diseño de las corcheas:



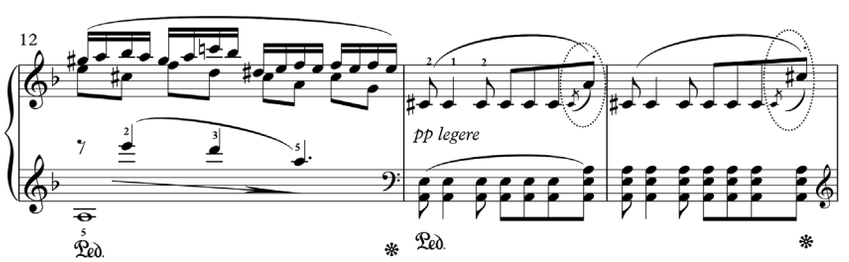
Ej. 21. Estudio nº 4, Espadero, cc. 1-4

En cuanto al material sonoro se pueden discernir tres ambientes. Uno (A), es la dificultad que propone en la mano derecha con fluidez melódica, especie de arabesco de contornos imprecisos, omnipresente (Ej. 22, cc. 9-10); otro (B), en la mano izquierda (Ej. 23, c. 12), posee una línea con intervalos descendentes, *piano*, que se contrapone a otro motivo, (C), en corcheas, *pianísimo* (Ej. 23, cc. 13-14), cuya octava corchea tiende a elevarse poco a poco como reflejando la voluntad de los gigantes de ascender al cielo para atacar la morada de los dioses (Ej. 24).

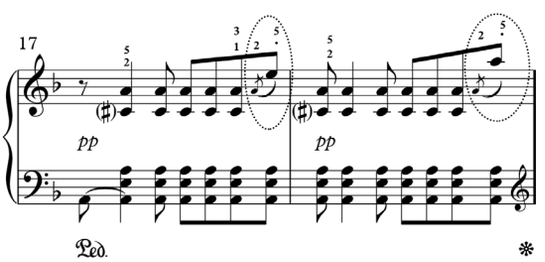
Ej. 22.



Ej. 23.

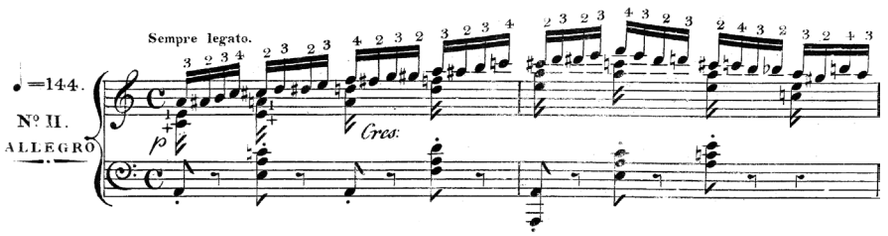


Ej. 24. Estudio nº 4, Espadero, cc. 17-18



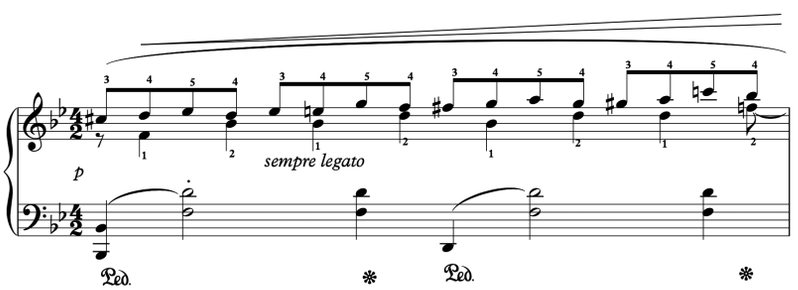
Étude de mécanisme transcendante nº 5, sib [majeur]

En la portada de este estudio se destaca de manera prominente el número cinco, relativo a quinta obra del ciclo. Podemos colegir que Espadero une todos los estudios en una sola numeración pues no consta número de opus, ni siquiera escribe la palabra como en los casos anteriores. Desde el punto de vista técnico, este estudio recuerda el *Estudio op. 10 nº 2*, en *la* menor de Chopin, dedicado, sobre todo, a ejercitar los dedos 2º, 3º y 4º de la mano derecha.



Ej. 25. Estudio op. 10, nº 2 de Chopin

Espadero complica esa dificultad escribiendo dos figuras de negra a contratiempo, en lugar de la semicorchea en el tiempo grave que coloca Chopin al inicio de cada grupo de cuatro. ¿Influencia de la música cubana? Hay más. En la mano izquierda escuchamos el ritmo anfíbraco, tan típico de la música cubana: que Espadero escribe con valores largos que lo disimulan.

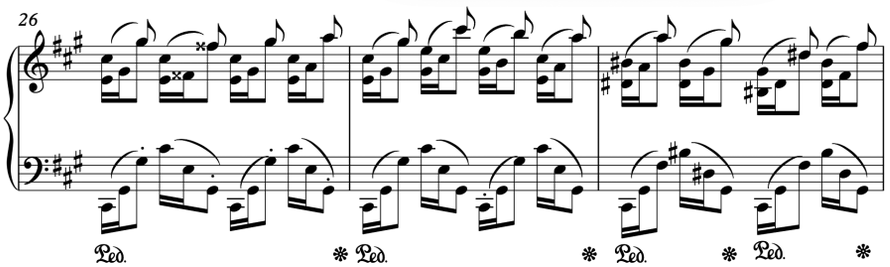


Ej. 26. Estudio nº 5, Espadero, c. 1

La digitación es original de Espadero y destaca por sugerencias como: deslizamiento de los dedos de tecla negra a tecla blanca (c. 3); 4-4 (c. 71); 5-5 (cc. 76-77); negra-negra (c. 82). Podríamos citar más casos, pero con estos ejemplos queda evidente que el compositor seguía modernas concepciones de digitación.

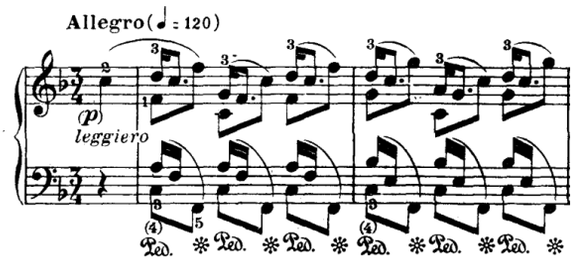
Étude de mécanisme transcendante nº 6, fa# mineur

En la portada del estudio se lee el número seis con letras grande, siguiendo el patrón del anterior. De todos los estudios, este es el más chopiniano, tomando directamente del op. 25 nº 3 la fórmula técnica, pero haciéndolo más difícil desde el punto de vista de las exigencias. Veamos los cc. 26-28 de Espadero (Ej. 27) y comparémoslo con el citado estudio de Chopin:



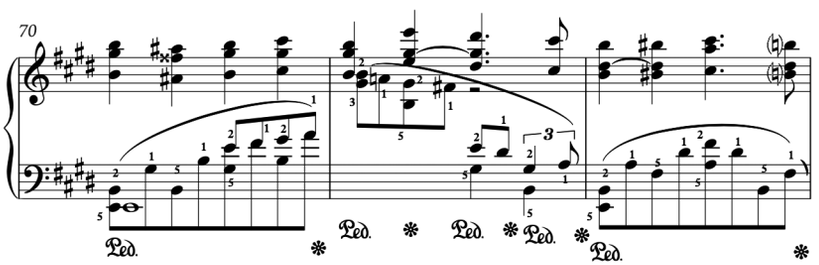
Ej. 27. Estudio nº 6, Espadero, cc. 26-28

En este estudio, los movimientos de la muñeca no son exactamente los mismos, aunque se parezcan. En el caso del estudio de Espadero, el impulso de la muñeca se dirige, alternadamente, hacia el pulgar, subiendo la muñeca, y hacia el quinto dedo, bajando la muñeca; además, las distancias interválicas cambian en cada grupo; mientras, la mano derecha mantiene el mismo patrón: hacia el quinto dedo. Chopin facilita la tarea: el movimiento de sube y baja de la muñeca para lograr más peso siempre va en la misma dirección: hacia el quinto dedo. Esto permite concentrarse en la adquisición de ese nuevo hábito vinculado a una muñeca flexible:



Ej. 28. Estudio op. 25, nº 3 de Chopin

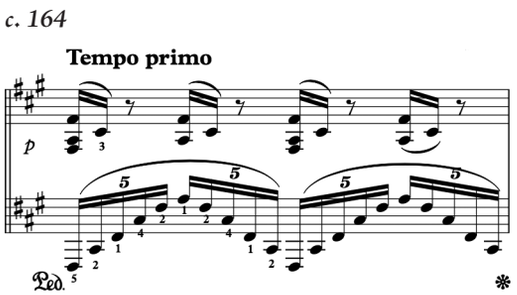
Este estudio es un tema con variaciones que discurre modulando el material temático. Lo que podría ser la parte central por su carácter más cantable, en realidad es una nueva variación del tema que también modula.



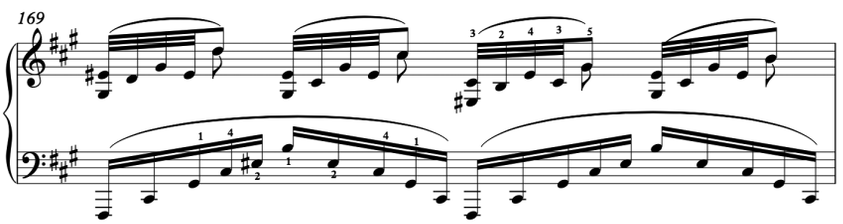
Ej. 29. Estudio nº 6, Espadero, cc. 70-72

En el c. 164, regresa al *tempo primo* (Ej. 30) y retoma otra de las fórmulas de Chopin (Ej. 31), variando el diseño motívico: en la obra del polaco las fusas son trinos, y en este estudio son acordes quebrados en fusas, mientras la izquierda discurre con arpegios hasta

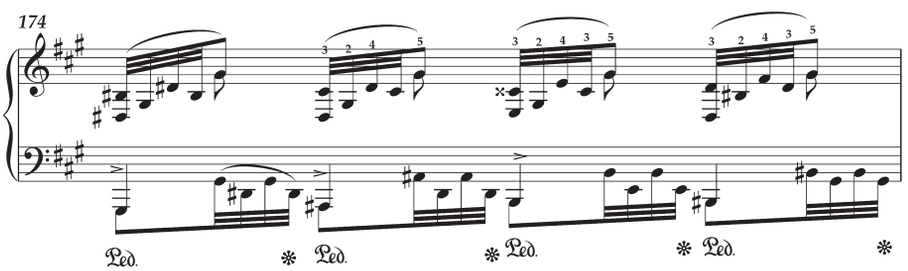
el c. 174, cuando se produce una nueva variación en que dialogan las fusas alternando la fórmula en mano derecha e izquierda (Ej. 32). La coda llega en el c. 209 que concluye en *fa#* mayor en un ambiente más expresivo (Ej. 33).



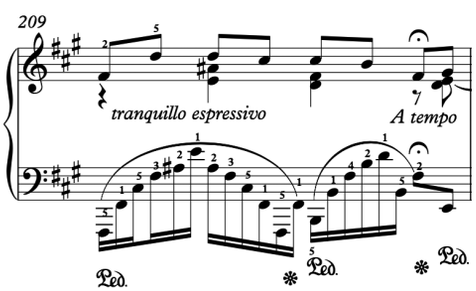
Ej. 30. Estudio nº 6, Espadero, c. 164



Ej. 31. Estudio nº 6, Espadero, c. 169



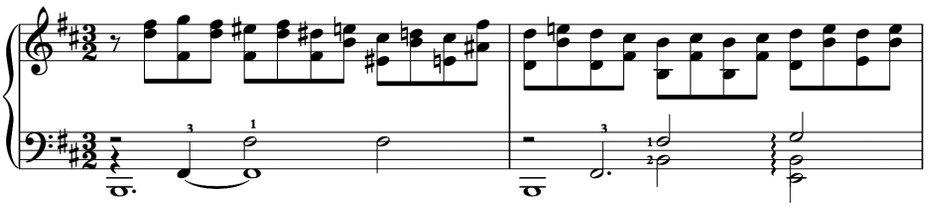
Ej. 32. Estudio nº 6, Espadero, c. 174



Ej. 33. Estudio nº 6, Espadero, c. 209

Étude de mécanisme transcendante nº 7, si mineur

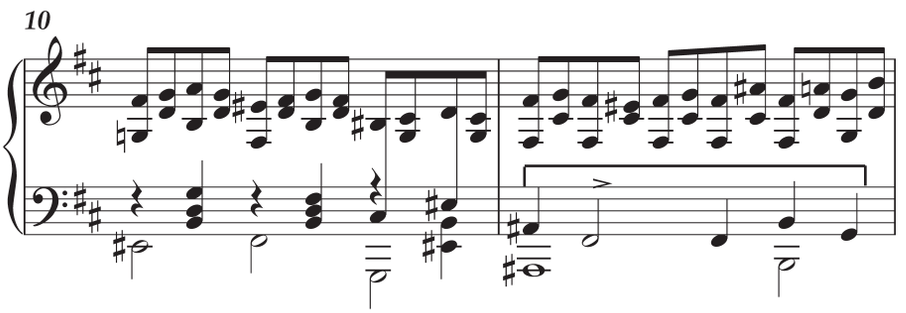
Se trata del estudio más «técnico» del ciclo pues no existe una melodía clara, aparte de ciertos compases, así como el final, que Espadero dejó, supuestamente, para una revisión posterior, que no llegó. El estudio exige del pianista una gran flexibilidad para enfrentar los intervalos que hilvanan la obra; destreza para adaptar la mano a las distintas posiciones que presenta y voluntad para llegar a dominarlo. Las dificultades fundamentales son la doble nota y la extensión de la mano.



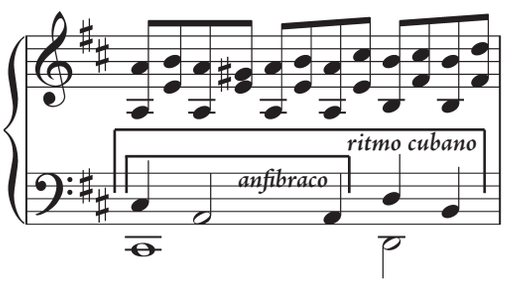
Ej. 34. Estudio nº 7, Espadero, cc. 1-2

La complicación técnica derivada de la presencia constante de las octavas alternando con otros intervalos, da como resultado un estudio de dificultad trascendente. Como señalamos antes, la extensión de la mano es el principal objetivo del estudio cuyo trabajo, sin duda, facilitará el dominio de otros estudios como el op. 10, nº 1 y 11, y op. 25, nº 1 de Chopin, pues exigen tanto habilidad como fortaleza física por la extensión que debe demostrar el pianista.

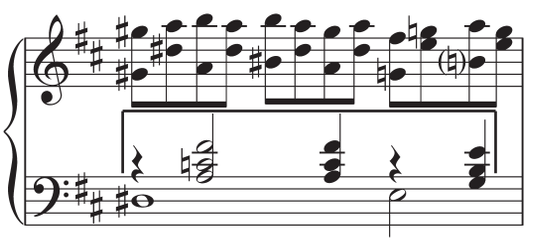
Los ritmos cubanos aparecen aquí con valores largos. Esta presencia apenas notable, demuestra que Espadero no perdía ocasión de mostrar el popularísimo ritmo cuyo rasgo definitorio es el anfíbraco: que se localiza a partir del c. 11 con diversos diseños (Ejs. 35-38).



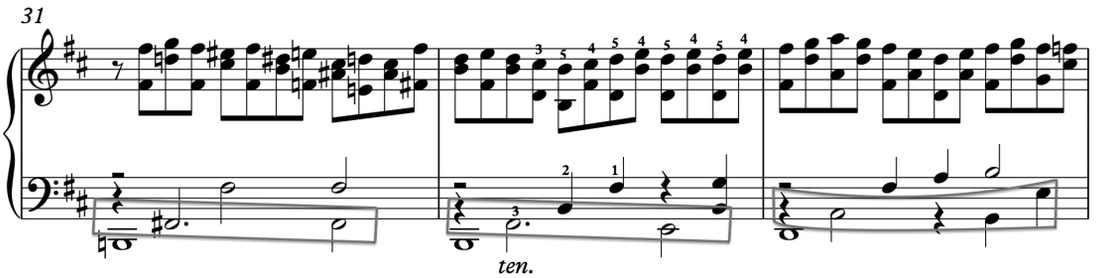
Ej. 35. Estudio nº 7, Espadero, cc. 10-11



Ej. 36. Estudio nº 7, Espadero, c. 12

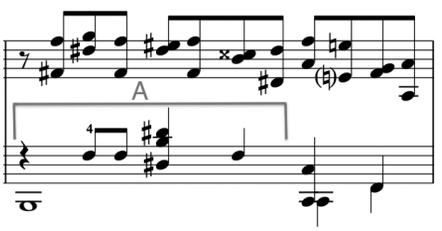


Ej. 37. Estudio nº 7, Espadero, c. 19

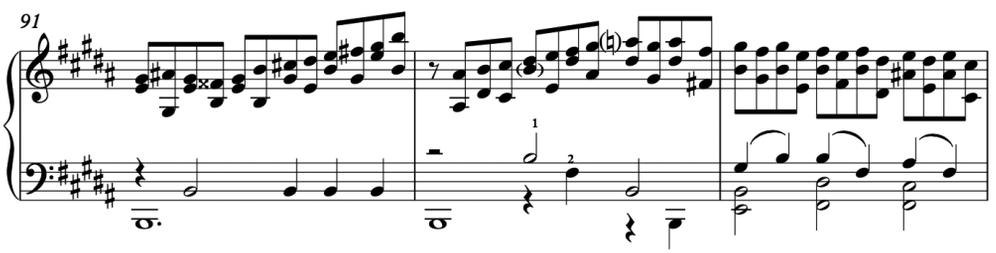


Ej. 38. Estudio nº 7, Espadero, anfibraco, cc. 31-33

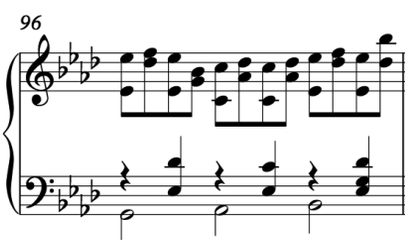
El desarrollo temático continuo y las variaciones rítmicas que se escuchan en la mano izquierda contribuyen a sostener la forma del estudio. Particular relevancia tiene el pasaje que comienza en el c. 80, donde aparecen en la mano izquierda nuevas variantes rítmicas y de articulación que contrapuntean el diseño de la mano derecha (Ejs. 39-42):



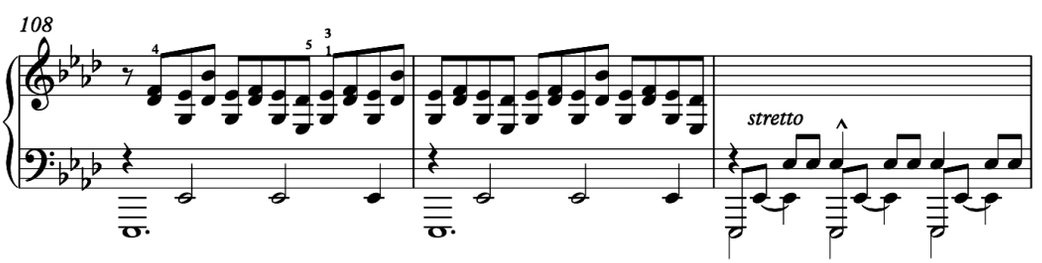
Ej. 39. Estudio nº 7, Espadero, c. 80



Ej. 40. Estudio nº 7, Espadero, cc. 91-93



Ej. 41. Estudio nº 7, Espadero, c. 96



Ej. 42. Estudio nº 7, Espadero cc. 108-110

Étude transcendante nº 8 «Dans le style créole», lab [majeur]

En la portada de esta obra Espadero agregó a lápiz la aclaración «*Esquisse pour être arrangé*».[47] Dicha anotación plantea algunas dudas sobre el alcance de su significado. Primero, porque esta obra es más que un bosquejo, boceto o esbozo, aunque existan partes no escritas con tinta, sino con lápiz —cc. 135-146, 155, 157-158, y la coda (cc. 255-261)—, o totalmente en blanco (cc. 225-226). En esta edición, las anotaciones con lápiz se toman como definitivas y, para las partes en blanco, López propone una variante que se integra orgánicamente en la obra. Tampoco existe el final. No obstante, estos ejemplos no son razón suficiente para definir la obra como no terminada.

Otra enigmática advertencia, también con lápiz, aparece al comienzo de la modulación a *reb* mayor (c. 127): «desde aquí al signo» y más abajo «en mi *majeur*». ¿Están vinculadas las dos indicaciones? ¿Se debe eliminar la modulación a *reb* mayor? Para escribir a partir del c. 127 en *mi* mayor y conservar el estilo de Espadero, habría que hacer cambios en los compases anteriores y evitar un atípico cambio brusco de tonalidad.

Sobre segundas versiones de su propia obra, tenemos, por ejemplo, la canción *Melodía*, en *sib* mayor, publicada en 1859 en el periódico *Liceo de La Habana*, cuyo texto refleja la nostalgia y tristeza de un desterrado refiriéndose a la patria y a la madre. Más tarde, hace un arreglo para piano de esta misma obra como op. 15, *Partez, ingrate, romance sans paroles*, en *lab* mayor, publicada por Léon Escudier en 1861. Otra versión de la misma canción, *Ombre et mystère*, en la misma tonalidad y fecha, fue publicada por la casa neoyorquina Firth Pond & Co. —según anotación manuscrita en el ejemplar consultado—, aunque diverge en detalles.

Tenemos en *La plainte du poète* otro ejemplo. Compuesta originalmente para piano, existen dos variantes, una publicada por la casa Edelmann, en La Habana —más corta y sencilla— y otra, con introducción y más difícil, por la casa barcelonesa Vidal y Roger. Sobre la base de esta última, Espadero hizo un arreglo para dúo en 1881 con el título: *La plainte du Tasso, pour Violon et Piano concertante*.

Este estudio es, quizás, el primero que se escribe en propiedad sobre el ritmo de la contradanza habanera —descontando la contradanza-estudio, *Ayes del alma*, de Manuel Saumell. Una andadura que comenzó, según el *Acta-Inventario*, allá por los años 1849-1850, cuando contaba Espadero diecisiete o dieciocho años, con las danzas que llegaron a tocarse en las retretas; y que culminó con la *Fantasie-Ballade sobre aires cubanos* de 1858 y las contradanzas compuestas entre 1858 y 1859. En sus baladas, como en los estudios, también encontramos elementos estilizados de la contradanza.

El tratamiento de la música autóctona cubana desde una perspectiva más sutil, compleja y profesional,[48] diferenciaba a Espadero del resto de los compositores españoles y cubanos contemporáneos. Debemos recordar otro modo de tratar la música autóctona, el *Canto del Guajiro* (1875), inspirado en el mundo sonoro campesino. Espadero sin emplear citas folklóricas, sino con melodías originales, con un pianismo parangonable a los mejores ejemplos de la literatura escrita para este instrumento y una estructura formal compleja, logra recrear el campo cubano.

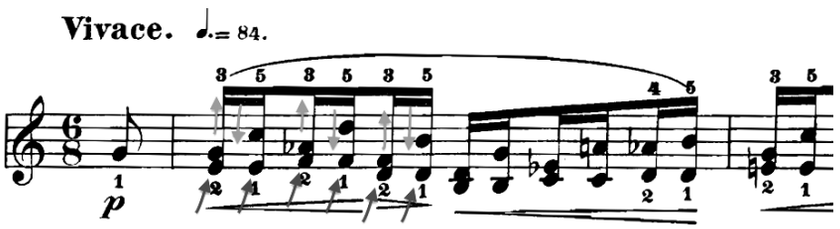
[47] Puede traducirse como: «Esbozo para ser corregido», o «Boceto», si se piensa como género.

[48] Sutil, en tanto no cita textualmente materiales folklóricos; complejo en su armonía, forma, articulación, agógica, etc.; profesional, es decir, académico.

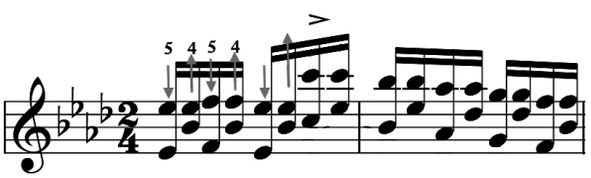
Pedro Pérez de Albéniz, por ejemplo, compuso música inspirada en aires nacionales:

> En estas obras, de claro sabor español, estiliza varios temas populares españoles utilizando todos los recursos propios de la música española de este momento, presentes en las tiranas, polos, fandangos, jotas y rondeñas. Son obras sencillas en las que el peso de la ejecución recae en la segunda parte [...]. Si bien este género no es el más representativo de su producción, es significativa la existencia dentro del repertorio español de una línea dedicada a la música española en estos años, que después será cultivada en mayor medida durante la segunda parte del s. XIX, llegando a su máximo desarrollo con la obra de Isaac Albéniz y Granados.[49]

Antes que estos dos grandes compositores españoles, estaba Espadero. Su octavo estudio trabaja la flexibilidad de la muñeca en correspondencia con el *Estudio* op. 10 nº 7, de Chopin, pero invirtiendo la posición de la nota repetida (Ejs. 43-44).



Ej. 43 Estudio op. 10. nº 7, Chopin.



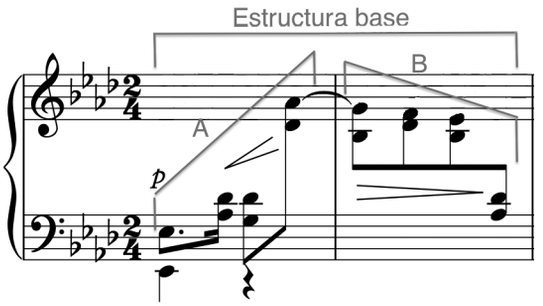
Ej. 44. Estudio nº 8, Espadero, cc. 1-2, MD

Este movimiento de la muñeca, que sube y baja, y el primer dedo «sale y entra» del teclado, es determinado por la posición del pulgar. Uno de mis profesores en el Conservatorio de París lo denominaba «movimiento de cajón o gaveta», «*tiroir*», en francés. En el estudio de Chopin esto se comprueba fácilmente, porque se subordina completamente a este movimiento. Espadero lo hace más complicado, porque trabaja además los dedos superiores: 4 y 5, así como la extensión de la mano. Una vez más el cubano lleva hasta el extremo la dificultad objeto de estudio. Igualmente, pudiera utilizarse otro movimiento que se indica en *Ejercicios, pasages...*: «con vibración». Es posible suponer que este procedimiento se ejecutase con el movimiento de la muñeca ascendente y descendente en cada nota, como una muñeca temblorosa.

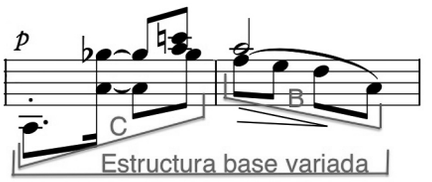
Desde el punto de vista formal, el estudio se sostiene sobre el mismo principio de las variaciones del motivo inicial, constituido por dos sub-motivos (Ej. 45, cc. 1-2, MI). Estos

[49] Sobrino, Ramón y Salas, Gemma. «Pérez de Albéniz, Mateo Antonio», p. 639.

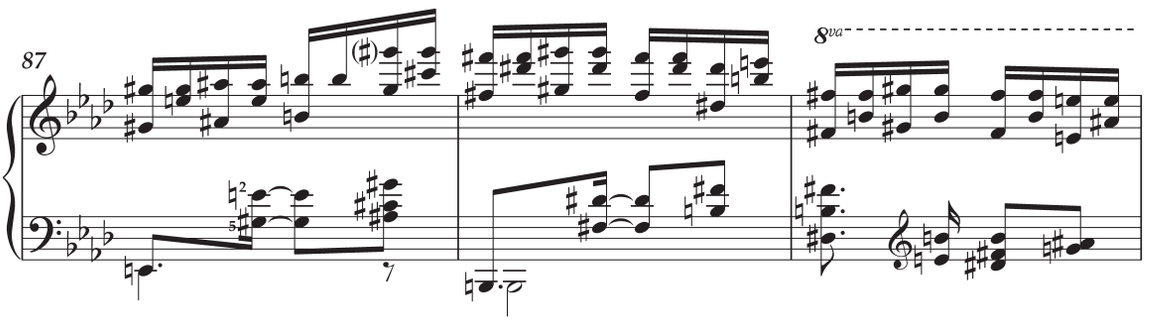
se localizan en una voz y se complementan con otra, dando como resultado una textura polifónica (Ej. 46, cc. 9-10). Las variaciones rítmicas presentes en la mano izquierda (Ejs. 47-51) en combinación con la derecha van desplegando la riqueza de la música cubana. Interpretar toda esa propuesta, expresada a través de los ritmos, el fraseo y las grandes dificultades técnicas, es el reto que plantea este estudio.



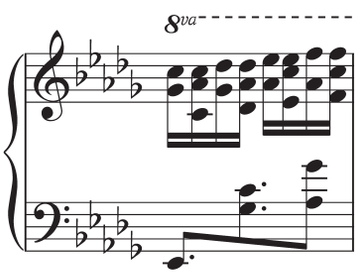
Ej. 45.



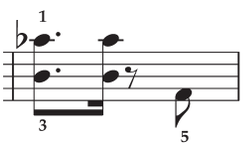
Ej. 46.



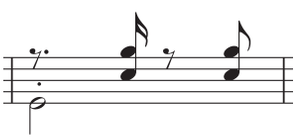
Ej. 47. Estudio nº 8, Espadero, cc. 87-89



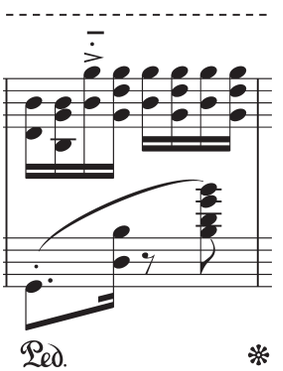
Ej. 48. (c. 140)



Ej. 49. (c. 151)



Ej. 50. (c. 171)



Ej. 51. (c. 175)

Transcripciones

La transcripción pertenece a ese grupo de obras características de la época de los grandes virtuosos románticos. Buscaba explotar el éxito de óperas de importantes compositores utilizando los temas que consideraban más significativos e impactantes, agregándoles dificultades que en ocasiones rozan con el malabarismo gratuito. Las titulaban: «paráfrasis, *souvenirs, rimembranze,* fantasías, *réminiscences*». De las tantas que se interpretaron en el siglo XIX, las de Liszt son la que mejor han resistido el paso del tiempo, mientras otras yacen en el baúl de los recuerdos. A la influencia del gran compositor húngaro se suma Gottschalk, quien también utiliza el calificativo «*Grand*» para sus obras. Así encontramos de su autoría la *Grande Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra Somnanbula de Bellini* (versión de 1852); la *Grande fantaisie sur la tyrolienne de l'opéra "La Fiancée" de Auber* (1829-42); *Grande Phantasia sobre motivos de Trovatore;*[50] *Grande Phantasia sur La Favorite,* entre otros títulos.

Cinco transcripciones para piano sobre temas de ópera parecen haber sido compuestas por Espadero y entregadas a la imprenta, más o menos, por la misma época: entre 1870 y 1880.[51] Es difícil determinar el orden en que fueron compuestas, pues no hemos hallado los manuscritos que podrían proyectar luz al respecto. Por ese entonces, Espadero mantuvo un intercambio epistolar con Arthur Napoleão dos Santos (Oporto, Portugal, 1843-Río de Janeiro, 1925), compositor, pianista, comerciante de instrumentos y editor de música portugués asentado en Brasil, sobre la posible publicación de las obras póstumas de Gottschalk. En una carta escrita el 30 de julio de 1870, Espadero le informa que: «He escrito en todos estilos, Fantasías originales y sobre temas de Opera».[52] Es muy posible que se refiriese a los arreglos para piano (que no transcripciones) publicados por Edelmann y Cía. en La Habana, alrededor de 1859, que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid. Sus títulos son: «Aria de tenor en el tercer acto de la ópera Sonámbula» de Vicenzo Bellini; «Terceto final de la ópera María de Rohan de Gaetano Donizzetti» y del mismo autor y ópera «Dúo de soprano y barítono en el tercer acto» y «Música de baile en el tercer acto de la ópera Guillermo Tell» de Gioachino Rossini. Por la factura y dimensiones, estas obras son mucho más sencillas que las transcripciones posteriores.

Si comparamos las transcripciones con otras obras, por ejemplo, la *Barcarola* op. 18 o la *Balada* op. 20, constataremos una aproximación distinta a la factura pianística, el

[50] No son muy precisas la referencias a esta obra, lo mismo aparece como lo tenemos apuntado, como también «Gran dúo de bravura sobre temas del Trobador, para dos pianos». Así consta en los programas de los conciertos ofrecidos por L. M. Gottschalk durante su estancia en Rio de Janeiro. Véase: Curt Lange, Francisco. «Vida y muerte de Louis Moreau Gottschalk en Río de Janeiro (1869): el ambiente musical en la mitad del segundo imperio». *Revista de Estudios Musicales*, 4 (1950), p. 82, en el primer caso, y en el segundo, *Ibidem*, 5-6 (1950-1951), pp. 344 y 346. Esta partitura de dos pianos no la hemos podido consultar, y no sabemos si es la misma arreglada para piano solo publicada por L. Escudier titulada *Miserere d' Il trovatore. Paraphrase de concert.*

[51] Principales referencias a las obras: Calcagno, Francisco. *Diccionario biográfico cubano (comprende hasta 1878)*. La Habana, Imprenta y librería de N. Ponce de Leon, 1878; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 112 (15 de septiembre de 1892); Obras en poder de Angelina Sicouret relacionadas en la *Revista Pro-Arte Musical*, IV, 9 (15 de septiembre de 1926); Ramírez, Serafín. *La Habana artística*; Vidaurreta, José Luis. «El compositor y pianista N. Ruiz Espadero». *Cuadernos de Historia Habanera*. Emilio Roig de Leuchsenring (ed.). La Habana, Municipio de la Habana, 1937, vol. 9.; Devriès, Anik y Lesure, François. *Dictionnaire des éditeurs de musique français*. Vol. 2. Ginebra: Minkoff, 1979, pp. 163-166.

[52] Curt Lange, Francisco. «Louis Moreau Gottschalk (1828-1869)». *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert, [Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhundert, Band 57]*. Robert Günther (ed.). Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1982, p. 421.

virtuosismo desplegado o el tema escogido. En las obras tempranas, el instrumento, con sus características sonoras propias, es lo que él tiene como materia para trabajar y su estilo es cercano al de Chopin o Mendelssohn. En las transcripciones, creaciones posteriores, la búsqueda de la sonoridad orquestal y coral le acercan mucho a Liszt y su gran paleta sonora. Espadero, en carta a Arthur Napoleão, escribe:

> Yo jamás he publicado, a pesar de que he escrito mucho, sino algunas piezas de *ma jeunesse* y aun de esas, *las mas débiles*; solo Ballade y Barcarolle escritas en 1850 son de las mejores: están publicadas por mi editor en Francia Leon Escudier.[53]

Ello, de cierta manera, demostraría el conocimiento que poseía Espadero de lo que se hacía en Europa en su momento y su voluntad de seguir el paso del quehacer pianístico. Su pianismo se ajusta al estilo virtuosístico que caracteriza estas obras, sin llegar a los malabarismos antes mencionados.

Serafín Ramírez recuerda «tres grandes transcripciones sobre *Puritanos*, *Norma* y *Trovador*»[54] de Espadero. También las nombra José Luis Vidaurreta[55] siguiendo a Ramírez. En la *Ilustración Musical Hispano-Americana*[56] aparecen como manuscritos inéditos y fechados:

> «Transcripción de *Norma*, 1889»; «Transcripción de *Puritanos*, 1889»; «Transcripción de *Trovador*, 1889, junio» [éstas deben ser las obras recordadas por Ramírez] y «Transcripción de *Cuarteto de Rigoletto*, 1862». En la misma publicación tenemos para dos pianos: «*Preludio de Un ballo in maschera* [...], 1872»; otra «Transcripción del *Trovador*», sin fecha;[57] y «*Obertura de Freyschutz* [*sic*] a cuatro manos».[58]

En la lista del *Acta-Inventario*, aparecen las siguientes transcripciones o arreglos:

> «El Profeta de G. Meyerbeer.- Gran Galopada de esa ópera, arreglada a cuatro manos por N. R. E. (Año 1852).- 14 Folios»; «Capricho Brillante sobre un tema de Y [*sic*] Puritani - Bellini - Para Piano - 17 Folios.»; «Trobador. 12 Folios», sin más precisión; «Overture de Freischutz Weber.- Arreglo de cuatro manos por N. R. E. - 26 Folios»; «Le Tribute de Lamora [*Le tribut de Zamora*] de Gounod (firmado) - opereta.- 56 Folios»; «Duo.- 4º Acto de Romeo y Julieta - Gounot [*sic*] (firmado) -

[53] *Idem*. La cursiva proviene del texto citado por Curt Lange.
[54] Véase: Ramírez, Serafín. *La Habana artística*. tomo I, p. 132.
[55] Vidaurreta, José Luis. «El compositor y pianista ...».
[56] *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 113 (30 de septiembre de 1892), p. 138.
[57] ¿Sería este manuscrito la transcripción de Gottschalk? Pues, ya era pública la edición de las de Espadero. Según la revista *El Liceo de La Habana* (año 1, segunda serie, nº 16, 27 de abril de 1860, p. 128), Gottschalk y Espadero interpretaron *Fantasía sobre motivos de El trovador* para dos pianos, sin especificar el autor de la misma. Es muy probable que sea la misma que aparece en el programa del concierto que ofreció el estadounidense en el Theatro Lyrico Fluminense, en Río de Janeiro, que mencionamos antes. Véase: Curt Lange, Francisco «Vida y muerte de Louis Moreau Gottschalk en Rio de Janeiro (1869): el ambiente musical en la mitad del segundo imperio». *Revista de Estudios Musicales*, 4 (1950), pp. 43-216 y 5-6 (1950-1951), pp. 97-350.
[58] *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 113 (30 de septiembre de 1892), p. 138.

Partitura para Octeto.- 36 Folios.» y el arreglo de la parte de violín del *Ave María* del compositor francés.

No constan ni *Ballo…*, ni *Rigoletto*, ni *Norma*. La confrontación de este documento con la *Ilustración…* plantea algunas dudas. Mencionaremos dos: ¿quién facilita a la revista los títulos con las fechas, en algunos casos con día, mes y año, que supuestamente estaban en poder de Angelina Sicouret? Resulta dudoso que en 1889 compusiera 18 obras como figura en la revista. ¿Por qué no aparecen ni coinciden muchas fechas y obras del *Acta-Inventario* con las de la revista?

Son cinco las transcripciones publicadas por la casa editorial Antonio Romero. En la portada de las cuatro primeras se enumeran el siguiente orden: Nº 1, *Poliuto (I martiri)*, Nº 2, *Faust*, Nº 3, *Un ballo in maschera*, y Nº 4, *Il trovatore*. En la portada de *La traviata*, se agrega al ciclo el número 5. Un sello que aparece en la portada de las cuatro primeras corrobora que la fecha de impresión es igual o anterior al año que consigna ese texto: «Registro del Centro núm. (32) año de 1881», aunque no se sabe a que «Centro» se refiere.

Otra numeración manuscrita en las portadas de las obras consultadas corresponde a la signatura de la Biblioteca Nacional de España (BNE) y siguen el mismo orden del editor, las cuatro primeras con signatura similar y en el caso de *La traviata*, un código distinto que ratificaría su publicación en último lugar. Si nos guiamos por los números de plancha hallamos otro orden de publicación (véase Tabla 1), que no coincide con la numeración de Antonio Romero: *Faust (5594)*; *Un ballo in maschera (5595)*; *Il trovatore (5596)* y *Poliuto* (5597). Si seguimos el opus, sería otro el orden: *Il trovatore*, op. 44; *Un ballo in maschera*, op. 46, y *Faust*, op. 51. Teniendo en cuenta todo lo anterior, así como los aspectos musicales y técnicos que analizaremos a continuación, sugiero que el orden de las obras sea: 1) *Il trovatore*, op. *44; 2) Un ballo in maschera*, op. *46; 3) Faust*, op. 51; 4) *Poliuto* y 5) *La traviata*.

Obras editadas por AR	***Nº en portada***	***Nº de plancha***	***Fecha de impresión***[59]	***Signatura (BNE)***	***Op.***	***Fecha estimada de composición***	***Propuesta de CT***
Poliuto	Nº 1	A. R. 5597	1881	MC/511/53	---	*ca.* 1877	Nº 4
Faust	Nº 2	A. R. 5594	1880	MC/511/54	51	*ca.* 1871	Nº 3
Un ballo in maschera	Nº 3	A. R. 5595	1880	MC/511/55	46	1872	Nº 2
Il trovatore	Nº 4	A. R. 5596	1880	MC/511/56	44	1871-1876	Nº 1
La traviata	Nº 5	A. R. 6499	1883	MP/1801/49	---	1870+	Nº 5

Tabla 1. Datos cronológicos sobre la composición e impresión de las cinco grandes transcripciones de ópera, para piano, de Nicolás Ruiz Espadero

[59] El catálogo de la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España (bdh.bne.es), consigna la fecha de publicación a partir de Gosálvez, Lara C. J. *La Edición Musical Española Hasta 1936*: *Guía para la datación de partituras*. Madrid, AEDOM, 1995.

Aunque Antonio Romero era un editor español, llama la atención que el idioma predominante de las portadas y del interior sea el francés. Pudiera conjeturarse que sea la reedición de una casa francesa. Excepto en *La traviata,* cuya portada continúa en francés, pero, en el interior, el encabezamiento y la dedicatoria aparecen escritos por vez primera en castellano y desaparece la especificación («de la Havane»). Suponemos que las portadas de las transcripciones fueron confeccionadas por un francés pues en todas ellas se cuela el gazapo «De la Habane», mezcla de francés, «Havane» y castellano, «Habana», habitual en Espadero para precisar su origen y evitar la confusión de su procedencia. Sin embargo, en el interior sí está escrito correctamente «De la Havane». Es posible, y esto reforzaría la hipótesis de una edición francesa, que la portada obedeciera a los compromisos entre Romero y el desconocido editor francés de adaptar la portada a España y alguien decidió «castellanizar» la palabra y escribió «Habane». La Casa Dotesio adquirió los derechos de Antonio Romero (1898) y al publicar las obras, cambió solo la portada y reutilizó las planchas de las partituras de Romero. En la portada de *Faust* las transcripciones se presentan como «Música de Salón» y en *La traviata*, se generaliza aún más con un título que indica: «Obras musicales de varios autores» (Fig. 3, Archivo SGAE, Fondo UME-Dotesio).

Fig. 3. Portada de La traviata de Espadero, impresa por la Casa Dotesio

***Grand transcription pour piano «Il trovatore», op.* 44**

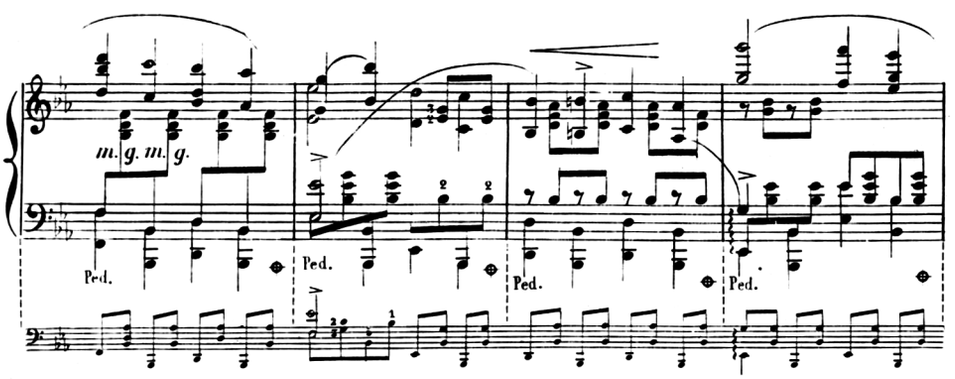
Compuesta entre 1871 y 1876. La dedicatoria: «*A mon éminent élève madame Natalia Broch de Calvo*»,[60] nos ofrece algunas pistas para acotar la fecha de composición.

[60] Natalia Broch Sanz fue una excelente pianista que prometía una brillante carrera truncada por la muerte. Inició sus estudios en su ciudad natal, Matanzas. Según Francisco Calcagno, «muy joven pasó a Europa por una desgracia de familia y se singularizó en París á presencia de los grandes maestros Akland [Alkan]» quien dijo que «el sonido que arrancaba del piano era nuevo [*inoui*] y maravilloso […], que […] era una de las pocas veces que veia reunidas en el mismo pianista tal fuerza y tan gran ejecución con tanta delicadeza y ternura». Actuó en la Sala Erard de París con éxito. Más tarde, completó su formación en La Habana con Nicolás Ruiz Espadero que la estimaba mucho. Murió en circunstancias dramáticas: «en medio del océano, en el año 1876». Según Calcagno, «Falleció a bordo del vapor que la traía de Europa a Cuba, tras segundo viaje, en Dbre. 19 de 1870: su cadáver embalsamado entró en nuestro puerto colgado de las antenas». Véase: Ramírez, Serafín. *La Habana artística. Apuntes históricos*, tomo I, p. 157-159 y Calcagno, Francisco. *Diccionario biográfico cubano*.

Natalia contrajo matrimonio en 1871 con Manuel Agustín Calvo y Posada[61] y falleció en 1876 en circunstancias tan dramáticas que se hubiesen reflejado de alguna manera en la dedicatoria. Por ejemplo, en memoria de mi eminente alumna. Tales evidencias sugieren la datación.

Comienza la transcripción de Espadero en el momento en que el Conde se percata de que Leonora está presente. La sorpresa del Conde se transforma en ira al saber que ella está ahí para pedir por la vida del trovador (cc. 1 al 33). Afirma el Conde (c. 22): *Mi Dios es la venganza... ¡Vete!* Y ella le implora (c. 28): *¡Para él piedad te pido!* Leonora continúa insistiendo (c. 34 al 89): *Mira, con amargas lágrimas/ baño tus pies.*[...] *Pisotea mi cadáver,/ pero salva al Trovador*. El Conde replica, *Ah! del indigno quisiera/ hacer peor la suerte*. Ante la rotunda negativa Leonora se ofrece a sí misma por tal de salvarlo (cc. 90 al 113). Él le obliga a jurarlo (cc. 114-115) y ella responde (cc. 116-119): *Lo juro por Dios/ que el alma toda me ve*. El Conde accede, desconociendo, en ese momento, que ella bebe de un anillo un veneno: *me tendrás pero fría, exánime, muerta*. Termina el dúo con una música exultante pues ella ha logrado la salvación del trovador y el Conde es feliz porque ella será suya.

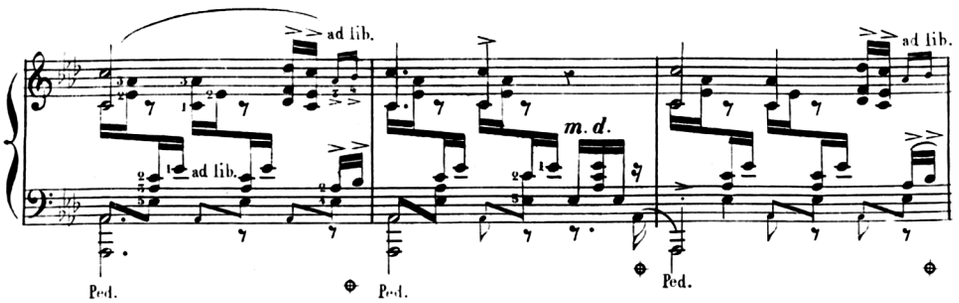
El apego a la escena original de la ópera, el respeto al texto sin alardes técnicos gratuitos, ni alargamientos innecesarios, son elementos que sugieren que esta sea la primera transcripción compuesta por Espadero. Con op. 44, el más temprano del ciclo, es una obra que combina la sonoridad orquestal con lógica pianística. La complejidad del texto —los saltos, dobles notas, pedal—, explota los recursos del piano y refuerza la dramaturgia de los temas. No encontramos, como en *Poliuto*, pasajes completos en octavas, saltos de octavas o acordes y trémolos. Tampoco la brillantez de la transcripción del op. 51, basada en el *Fausto* de Gounod, ni las complejidades técnicas de *Un ballo in maschera* o *La traviata*. Las dificultades en *Il trovatore* de Espadero son un poco menos comprometidas. Veamos algunos ejemplos de las líneas maestras que mostrará en el resto de las transcripciones.[62]



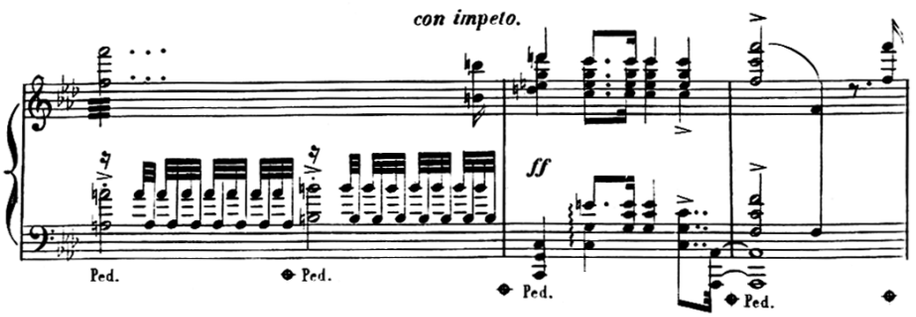
***Ej. 52. Grands transcriptions pour piano «Il trovatore»*, op. 44, Espadero, cc. 17-20. Nótese cómo emplea los saltos de la MI como recurso para aumentar la tensión expresiva**

[61] Natalia contrajo matrimonio con Manuel Agustín Calvo y Posada, el 19 de febrero de 1871, en La Habana, en la parroquia de Santo Cristo del Buen Viaje. Santa Cruz y Mallén, Francisco Xavier de. *Historia de familias cubanas*, La Habana, Editorial Hércules, 1940, pp. 41-42.

[62] Todos los ejemplos que ilustran las transcripciones han sido tomados de la edición de Antonio Romero.



Ej. 53. Grands transcriptions pour piano «Il trovatore», **op. 44, Espadero, cc. 50-52. Correspondencia entre un texto musical denso y la complejidad dramatúrgica del argumento**



Ej. 54. Grands transcriptions pour piano «Il trovatore», **op. 44, Espadero, cc. 113-115. En un clímax dramático presenta toda la potencia del piano**

***Grand transcription pour piano «Un ballo in maschera»,* op. 46**

Dedica la obra a «A Madame Leonie Deglaire Audouard», pianista y profesora francesa destacada en Barcelona, que entre 1856 y 1858 vivió junto a su marido el fotógrafo Jean Oscar Audouard Lamieussen en La Habana y posiblemente fuera alumna de Espadero en esos años de juventud.[63] Según la relación de obras publicada en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, existía un «*Preludio de Un ballo in maschera* para dos pianos», con el año de 1872. Hasta nosotros ha llegado solo esta que publicamos, posiblemente compuesta por esas fechas.

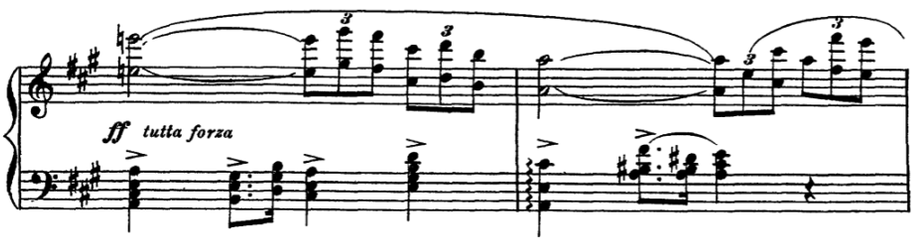
La ópera *Un ballo in maschera* de Verdi, estrenada en Roma, en 1859, gozó del favor del público, de los intérpretes y de los compositores europeos. Así, existen más de quince obras inspiradas en ella, compuestas, entre otros autores, por Sigismund Thalberg (Ginebra, 1812-Nápoles, 1871), Hans von Bülow (Dresde, 1830-El Cairo, 1894), Camillo Sivori (Génova, 1815-1894) y Jean Delphin Alard (Bayona, 1815-Paris, 1888).

El argumento original versa sobre el asesinato del rey sueco Gustavo III. Para evitar la censura, Verdi tuvo que situar los hechos en América. La acción transcurre en la aún inglesa ciudad de Boston, a finales del siglo XVII, y trata de la supuesta relación sentimen-

[63] Véase García Felguera, María de los Santos. «Jean Oscar Audouard Lamieussen». *La Imatge i la recerca històrica, ponències, experiències i comunicacions, 11es Jornades Antoni Varés*. Girona, Ajuntament de Girona, 2010.

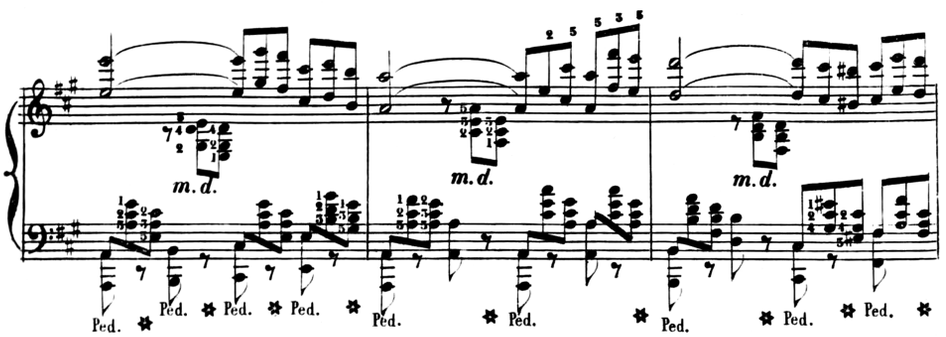
tal entre Ricardo, gobernador de Boston, y Amelia, esposa de su mejor amigo y secretario, Renato. Una trama paralela discurre con la conspiración para asesinar a Ricardo. Dato a destacar es que uno de los personajes, Ulrica, es una bruja negra.

No analizaremos en detalle las obras de Thalberg y de Bülow, pero vale la pena detenernos un momento en ellas para situar la de Espadero y ponderar sus virtudes. La obra de Sigismund Thalberg, *Fantasía sobre «Un ballo in Maschera» de Verdi*, op. 81 (*ca.* 1864) fue publicada por el mismo editor parisino de Espadero, León Escudier. Es posible conjeturar que Espadero haya podido conocer la obra; en tal caso, no siguió el modelo del austríaco. Quizás la profusión de temas no satisfizo al cubano o la manera de abordarlo. Thalberg utiliza varios temas, sin seguir el orden de la ópera. En la obra de Hans von Bülow, *Rimembranze dell'opera «Un ballo in maschera»*, op. 17 (1864), el tratamiento es mucho más discreto.



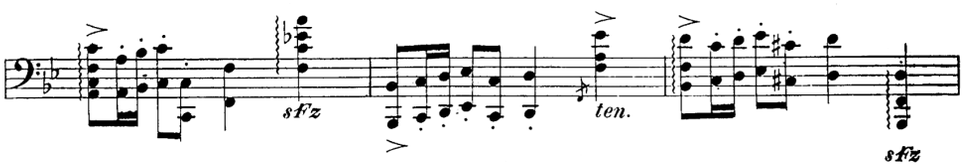
Ej. 55. Arreglo para piano de Bülow, de la ópera Un ballo in maschera de Verdi.

La transcripción de Espadero es parangonable a las anteriores desde todo punto de vista, pero se apega más a la ópera.



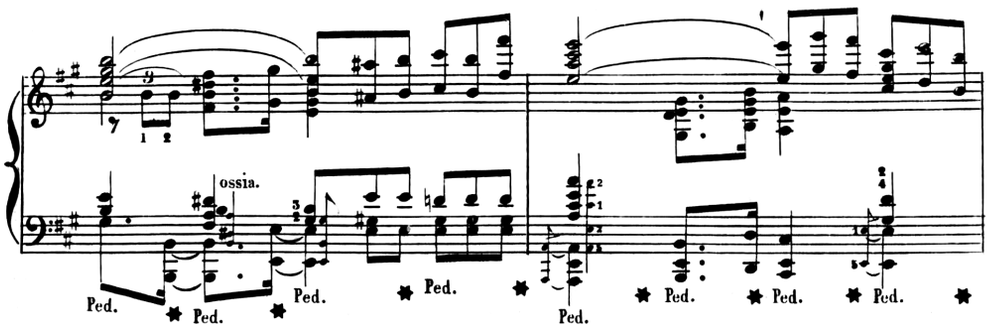
***Ej. 56. Grands transcriptions pour piano «Un ballo in maschera»*, op. 46, Espadero, cc. 9-11**

Se podría destacar otra diferencia con las anteriores: Espadero busca una sonoridad más orquestal que pianística, recurriendo a apoyaturas de octavas que refuerzan los acordes. Por ejemplo, Bülow lo escribe así:



Ej. 57. Arreglo de Bülow, de la ópera Un ballo in maschera de Verdi. Bajos c. 157

Y Espadero así:



***Ej. 58. Grands transcriptions pour piano «Un ballo in maschera»,* op. 46, Espadero, cc. 29-30**

La música arranca con el tema del coro, *¡Oh, hijo de Inglaterra!* (cc. 1-8), le sigue el tema de Óscar en *la* mayor, y a partir del c. 17 escuchamos las partes de los conspiradores, Renato, Ricardo, Óscar y el coro.

Grand transcription pour piano «Faust», op. 51

Dedicada: «A son ami Monsieur le Dr. Édouard Belot».[64] Charles Gounod (1818-1893) fue una personalidad interesante entre los músicos franceses. Debussy llegó a decir que era un compositor necesario pues contribuyó a que la música francesa, en el momento de la embestida de la música de Wagner, fuera por otros derroteros. Era muy religioso, hasta el punto de haber pensado en tomar los hábitos. La simpatía de Espadero por Gounod también quedó reflejada en el arreglo que hizo para violín, piano y canto del *Ave Maria* del francés. *Fausto* es una de las óperas más populares del repertorio operístico europeo y fue estrenada en 1859. El argumento trata sobre la añoranza por la juventud vinculada al amor y al rechazo de la vejez, así como la recompensa divina cuando se entrega a la fe. Mefistófeles, el diablo, le ofrece a Fausto la juventud y los placeres de la vida a cambio de su alma.

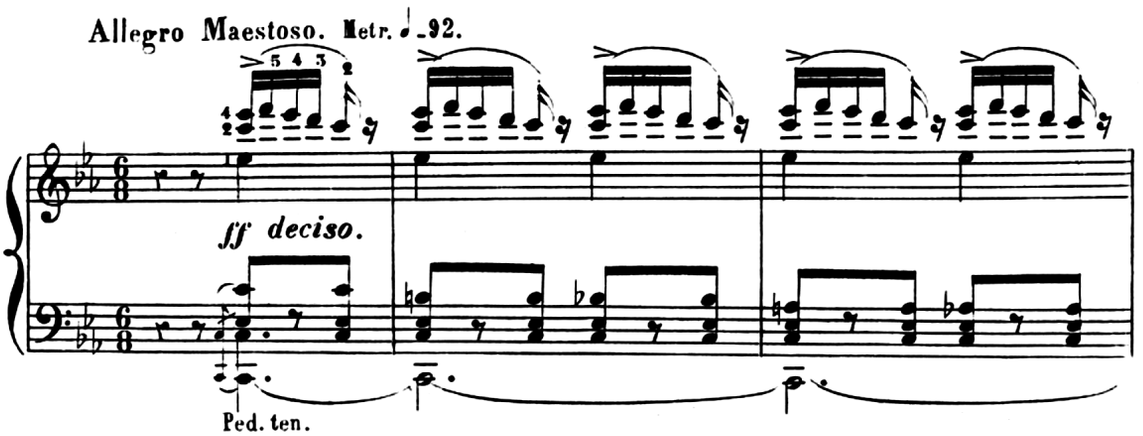
En cuanto a la transcripción, el año de composición debe situarse alrededor de 1871, pues en la publicación de Patricio de Landaluce, *El Moro Muza*, se informa el 9 de abril de 1871, que el día 6 de ese mismo mes, se representó la ópera *Fausto*, montada por Espadero, Serafín Ramírez e Ignacio Cervantes.

La particularidad de esta transcripción reside en que solo utiliza el aria de Mefistófeles, *Le veau d'or est toujours debout!/ On encense sa puissance/ D'un bout du monde* à *l'autre bout!* (El becerro de oro permanece erguido;/¡se ensalza su poder/ de un extremo del mundo al otro!). Es una *tarantella* con mucha fuerza que refleja el desenfreno, el aliento demoníaco del aria original. Espadero logra esa atmósfera con una factura brillante y efectista.

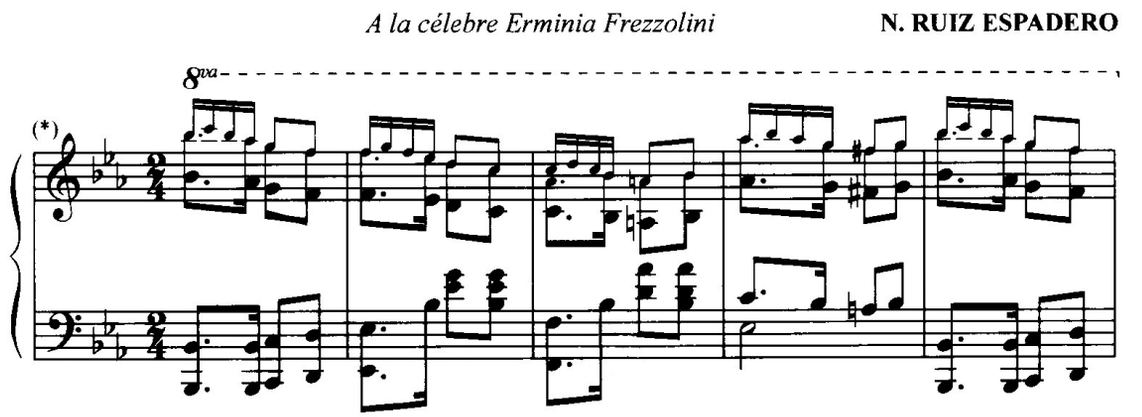
Podemos señalar algunos ejemplos: la mano derecha tiene una serie grupos de cuatro semicorcheas que primero son «sencillos» (Ej. 59), pero al final aparece el recurso, ligera-

[64] Eduardo Belot, fue pianista «de mucho mérito». Después de estudiar en Alemania, perfeccionó su pianismo con Nicolás Ruiz Espadero. «Su ejecución rápida, segura, igual, sería mucho más estimable si este artista pudiera contar con ese calor y entusiasmo que en bellas artes, como hemos dicho otra vez, es alma y vida.» Véase: Ramírez, Serafín. *La Habana artística. Apuntes históricos*, tomo II, p. 26.

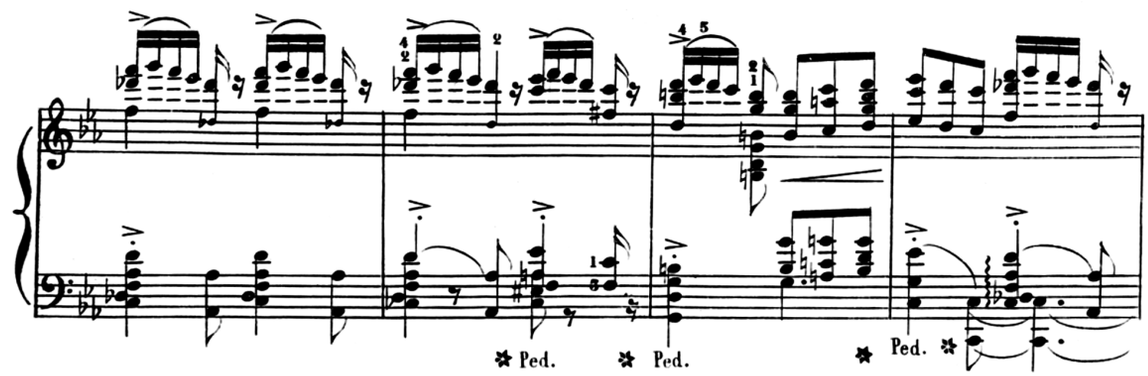
mente variado, que ya utilizó en la contradanza *La Erminia*, 1859 (Ej. 60), y más tarde utilizará Ferruccio Busoni, de hacer sonar supuestas octavas seguidas en la mano derecha, es decir, solo se escucha la primera octava y la última, que ejecutadas con rapidez, da la impresión que suenan cuatro octavas seguidas, cuando en realidad son solo dos: la primera y la última. En el caso de esta obra (Ej. 61) solo sobresale la primera octava de cada grupo (c. 44-47).



Ej. 59. Grands transcriptions pour piano «Faust», op. 51, Espadero, cc. 1-3



Ej. 60. Contradanza La Erminia, Espadero



Ej. 61. Grands transcriptions pour piano «Faust», op. 51, Espadero, cc. 44-47

Otro elemento destacable, son los acordes en la mano izquierda que emulan la potencia de la orquesta y exigen al pianista una mano amplia para lograr la sonoridad compacta del final. Por último, el uso del pedal es muy llamativo, pues encontramos algunos muy largos que apoyan el efecto orquestal y de desenfreno (cc. 1-4, 5-7, 38-42, 43-45, 47-49).

Grand transcription pour piano «Poliuto (I Martiri)»

Está dedicada «A Monsieur Ed. Wolff». Es posible que la transcripción de esta ópera haya sido compuesta por Espadero alrededor del año 1877, pues por esa época visitó La Habana Alicia Urbán, de Nueva Orleáns, a quien Serafín Ramírez califica de «cantante de gran talento, de hermosísima voz de *mezzo soprano* y siempre inspirada» y acota «En *Favorita* y *Poliuto* era admirable».[65]

La «tragedia lírica» u ópera trágica de Gaetano Donizetti (1797-1848), *Poliuto*, fue compuesta en 1838 y estrenada el 30 de noviembre de 1848 en el Teatro de San Carlos de Nápoles. Donizetti se inspiró en el drama *Polyeucte* (1643) de Pierre Corneille. Otra versión estrenada con anterioridad en la Ópera de París bajo el título de *Les Martyrs*, el 10 de abril de 1840, que es el subtítulo que se coloca en italiano y entre paréntesis en la partitura impresa de Espadero.

Poliuto no es una de las óperas más conocidas del compositor italiano. Podríamos deslindar los dos planos por los que discurre la dramaturgia de la ópera: por un lado, la confrontación de dos comunidades, la cristiana y la pagana, representadas por los coros y el otro plano, el personal, del trío de Severo, Paolina y Poliuto, en el que prevalece la lealtad, el amor y defensa de los principios éticos y religiosos de Poliuto y Paolina.

Espadero toma como inicio de la transcripción el coro de sacerdotes paganos *¡Un hálito celestial/atraviesa el templo!/ Júpiter preside/el sacrificio*, cuyo dramatismo se pone de relieve con acordes de séptima disminuida, con saltos en la melodía, trémolos alternando ambas manos y el ritmo punteado. Sigue un coro de mujeres del pueblo (cc. 37 al 53): *Hacia nosotros desciende /tu mirada propicia,/ señor del rayo,/ primero entre los dioses*. En el c. 54, Callistene, sacerdote pagano, que ha urdido el plan para sacrificar a Poliuto, proclama: *Que tu poder/ aplaste a los insensatos/ discípulos del dios falso,/ ¡Oh, Dios! ¡Oh, Júpiter!* Las últimas palabras del coro son definitivas: *Que de él no quede/ mas que infamia y horror*.

Luego de una transición, el siguiente episodio, *Allegro*, marca uno de los momentos más dramáticos de la ópera: Poliuto se declara neófito antes que permitir que torturen a Nearco, sacerdote cristiano. Poliuto: *¡Deteneos!/ […] El neófito que buscáis…/* […] *Soy yo*. Todos: *¿Tú?* Espadero reduce este episodio a doce compases (104 al 115).

Antecede al *Larghetto*, un *Lento* quejumbroso interpretado por oboes. Sigue el aria de Severo y Paolina. Severo: *La palabra sacrílega/ en el templo aún resuena*. A Poliuto: *¡Sí, un suplicio infame,/ cortará el negro hilo de tu vida!* Paolina: *Nazareno, a ti me confío,/ Si es cierto que tú eres el Dios verdadero,/ ayuda a mi esposo*.

El tercer tema de la transcripción, sigue el orden de la ópera, que se inicia con el aria de Poliuto: *Dios,/ protege a tu humilde siervo/ ¡Aquí vengo a morir por ti!*, al que se unen todos con un propósito distinto. Paolina, repite las palabras anteriores; Severo, lo condena a pena eterna, y Nearco, envidia la suerte de Poliuto que será sacrificado por su religión.

[65] Ramírez, Serafín. *La Habana artística. Apuntes históricos*, tomo II, p. 187.

Gran transcripción para piano «La traviata»

Esta dedicatoria «A su amigo Arthur Napoleon», nos da alguna pista para intentar datar la obra. Es muy posible que sea la última transcripción compuesta por Espadero, no solo porque no estaba entre las cuatro que se publicaron antes, sino porque la fecha de composición se puede situar con cierta precisión. El pianista, compositor y editor portugués-brasileño, Arthur Napoleão dos Santos estableció relación epistolar con Nicolás Ruiz Espadero. Hallamos evidencia de ello en una carta que Espadero le escribió el 30 de julio de 1870, en respuesta a otra anterior que no hemos encontrado. La carta revela que las relaciones con Napoleão eran cordiales; más tarde estas, en 1876, se resienten por la publicación de las obras póstumas de Gottschalk, cuya tarea le fue encargada al cubano por las hermanas de este. Napoleão le escribiría a Espadero en relación con las obras del estadounidense, aparte de proponerle establecer relaciones comerciales como editor y como compositor. La respuesta del habanero, en la mencionada carta, aclara muchos puntos sobre los cuales no nos detendremos, sino en aquellos relacionados con el tema que tratamos:

> Respecto a las relaciones comerciales que desea Vmd tener conmigo o con la casa de Edelmann diré, q^{e} conmigo no le servirían de nada pues yo absolutamente me ocupo en negocios de música. Hace años hacia negocios de dinero y daba un numero de clases. Hoy dia ni hago negocios ni doy mas q^{e} dos clases a discipulos ya pianistas. He hablado a Edelmann con mucho interez [*sic*] y me ha dicho q^{e} hoy dia estan los negocios musicales tan mal a causa del estado del paiz [*sic*], que a pesar de sus deseos no le es posible por ahora entrar en negociaciones con Vmds, pero q^{e} mas adelante cuando mejoren las cosas como se espera, tendrá mucho placer en ello.[66]

La situación de crisis del país se debía a que corrían ya dos años de guerra por la independencia. A lo anterior agrega que:

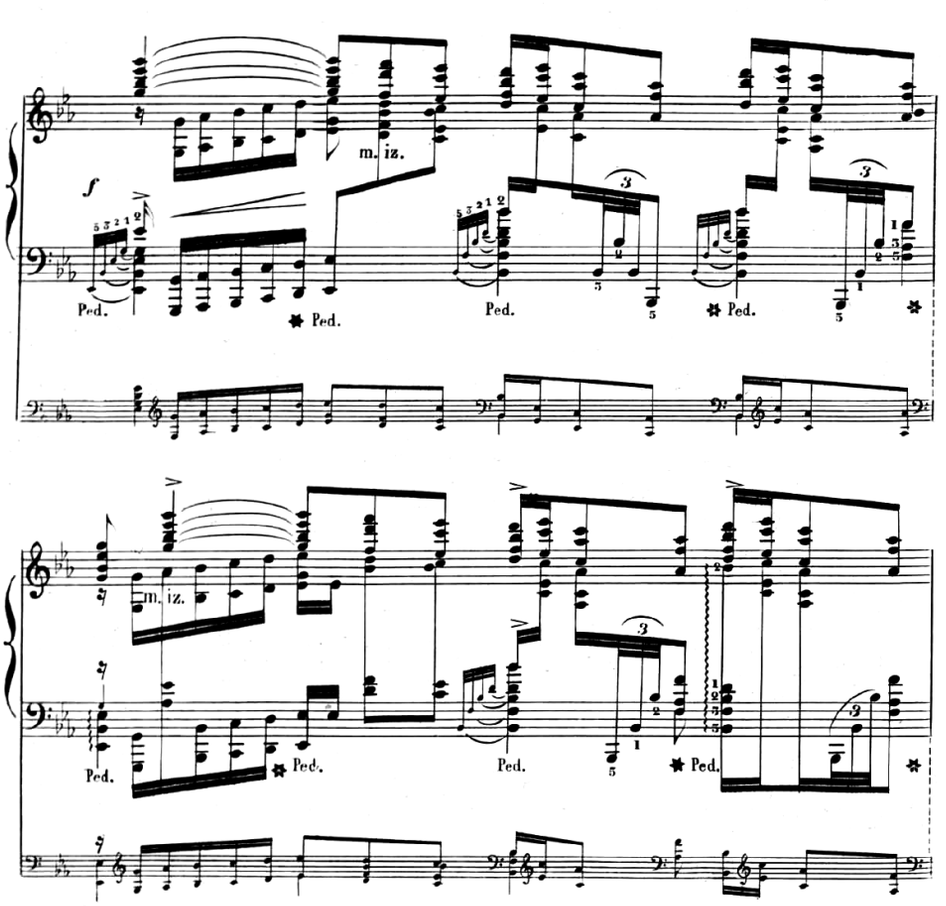
> Pronto tendré el honor de enviarle [algo] mio, como *también deseo saber si Vmd admitirá la dedicatoria de alguna obra mia*, lo cual seria de mucha honra para mí como de gran placer también. Respecto a lo q^{e} me dice Vmd acerca de q^{e} pueda yo emprender algún negocio publicando obras mías, le diré a Vmd, que me serviría de mucho gusto. [...] En los Estados Unidos hay tres editores q^{e} quieren hacer contrato conmigo para la publicación de todas mis obras entre ellos Hall & Son y creo /13/ q^{e} haré contrato con él como en España con Vidal y Roger. Yo no tengo inconveniente si Vmd quiere, en hacer contrato con Vmds. Creo q^{e} mi música no es mala. Puede Vmd por lo publicado juzgar, aun cuando repito son las obras de muy joven.[67]

[66] Curt Lange, Francisco. «Louis Moreau Gottschalk (1828-1869)», p. 421.
[67] *Idem*. La cursiva proviene del texto citado por Curt Lange.

Hasta ahora no existe constancia de que tal edición se haya llevado a cabo. Sin embargo, Espadero cumplió su palabra con la dedicatoria a Napoleão de esta transcripción

Los recursos utilizados en esta obra desarrollan algunos de los anteriores: la amplitud de las sonoridades, las dificultades técnicas determinadas por el dramatismo de la escena donde participan todos los personajes de la ópera y el coro, como un personaje más.

La transcripción toma como inspiración una de las escenas más dramáticas de la ópera: la humillación que Alfredo le inflige a Violeta delante de los invitados a la fiesta. El choque que se produce entre los sentimientos de los protagonistas, Alfredo, su padre y Violeta, y el repudio que suscita entre los invitados la actitud despechada del joven se ven reflejados en toda su complejidad. Se puede también considerar como uno de los episodios más difíciles y comprometidos de las cinco transcripciones. Termina, desplegando unas complejidades trascendentes que sitúan esta obra a la altura de cualquiera de su época y estilo.



***Ej. 62. Grands transcriptions pour piano «La traviata»*, Espadero, cc. 75-76**

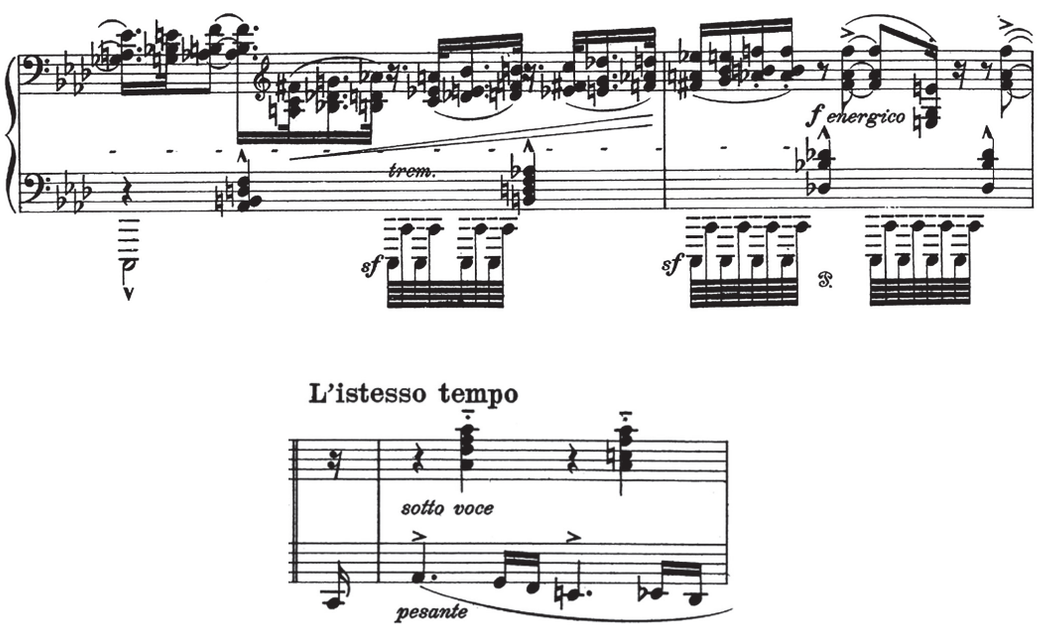
Miscelánea

Largo solennel, 1875[68]

En la partitura manuscrita que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Cuba hay un sello con el nombre de Anselmo López, algo borroso, y de Rodríguez Lanza. Pero, tanto en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* como en el programa del concierto en homenaje a Espadero solo dice *Largo* a dos pianos.

> Primera Parte
> 1- Discurso por el Sr. D. Pedro González Llorente.
> 2- *Largo*, a dos pianos, por los Sres. Ignacio Cervantes y Eduardo Belot.
> 3- *Meditación*, para violín y piano, por los Sres. R. Díaz Albertini e Ignacio Cervantes.
> 4- *Voix de Sion Captive*, para dos pianos, por la Srita. A. Sicouret y el Sr. E. Belot.
> 5- *Ave María*, por el Sr. Massanet y orquesta.[69]

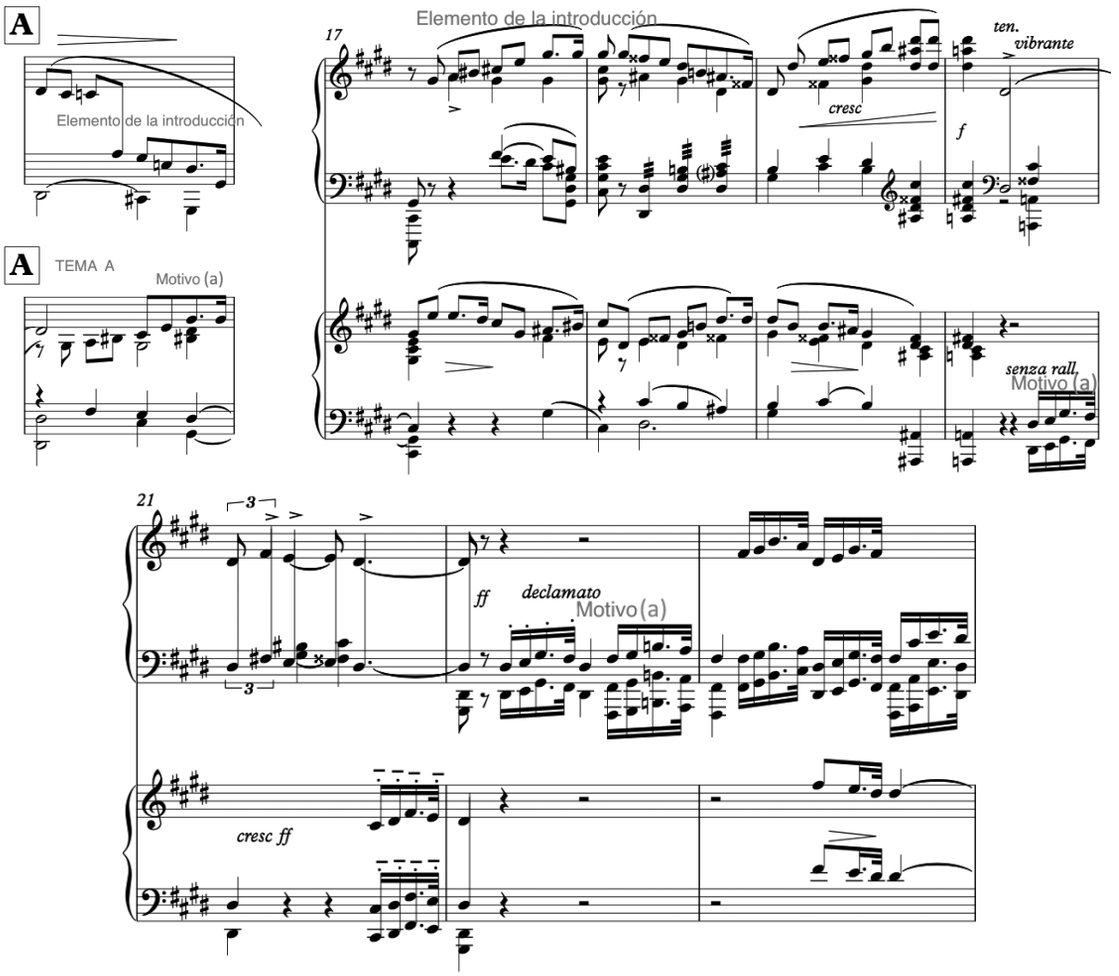
En el *Acta-Inventario* de sus obras solo consta, con el número 2163, «Largo de Espadero - Partitura para Septeto.- 10 Folios». La obra nos sumerge en un ambiente de gran dramatismo que sugiere conexiones con *Funerales* de Franz Liszt:



Ej. 63. Fragmento de Funérailles de Franz Liszt

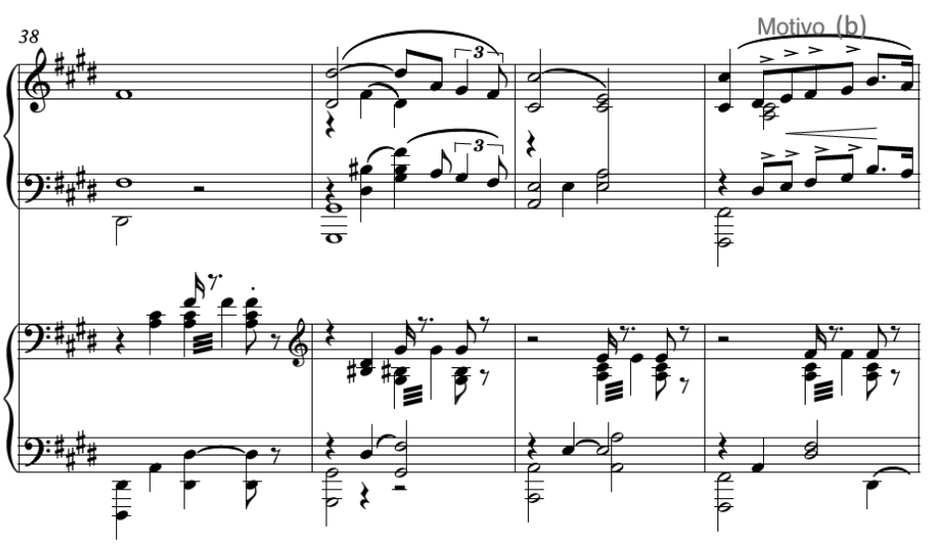
[68] Fecha consignada en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 113 (30 de septiembre 1892).
[69] El concierto, celebrado en 6 de marzo de 1891, con el propósito de recaudar fondos para la erección del monumento dedicado a Espadero en el Cementerio de Colón de La Habana fue un gran éxito artístico. Véase *Revista Pro-Arte Musical*, IV, 9 (15 septiembre 1926), p. 13. Según *La Revista Cubana*, del 31 de marzo de 1891, citada en la *Ilustración Musical Hispano-Americana, V,* 113 (30 de septiembre de 1891), un segundo concierto tuvo lugar el 23 de marzo.

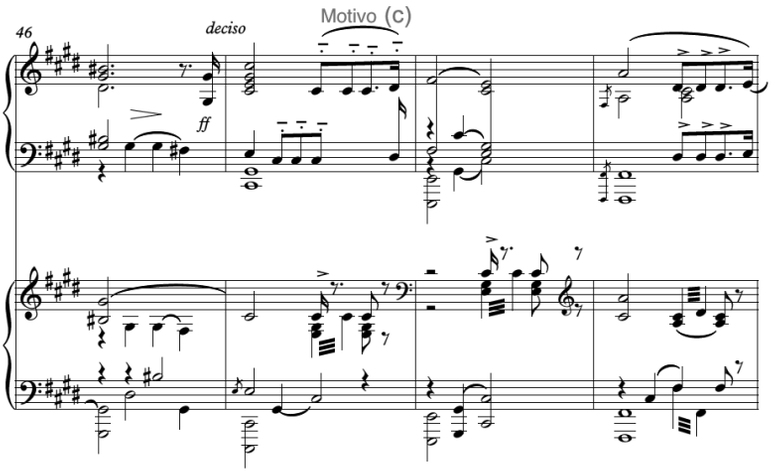
La forma es tripartita con una introducción, seguida del primer tema, con carácter de marcha:



Ej. 64. Largo solennel de Espadero. Tema A, motivo (a), cc. 16-23

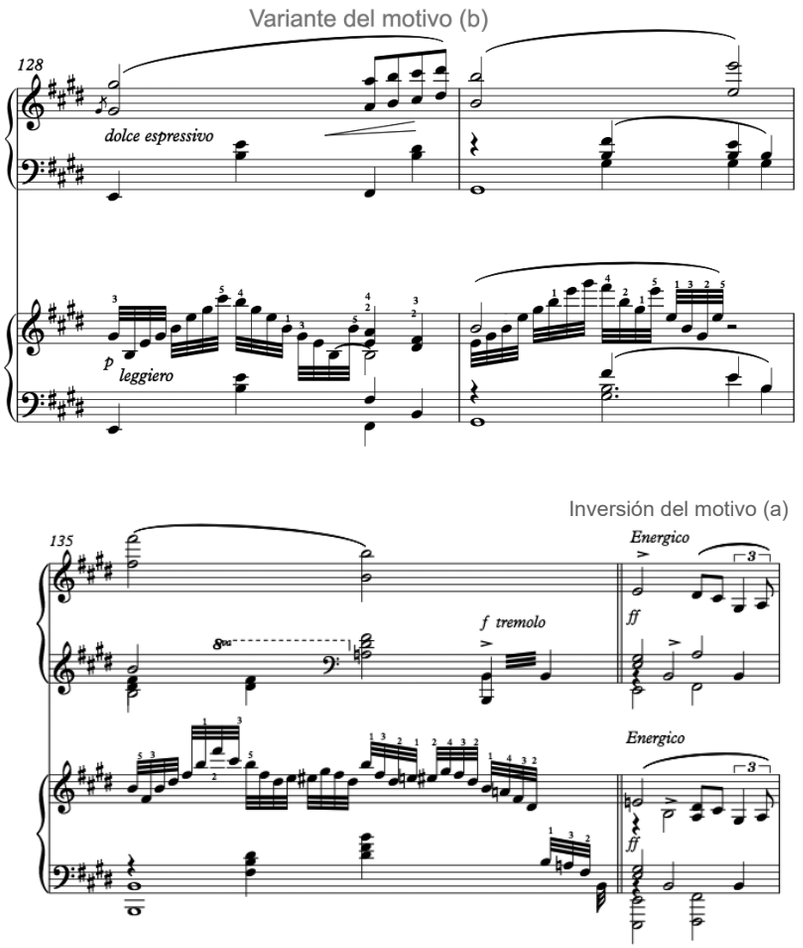
A partir del motivo (a) desarrolla otros derivados de éste como el (b) y el (c):





Ej. 65. Largo solennel de Espadero. Tema A, motivos (b) y (c), cc. 38-41 y 46-49

Las variantes temáticas se suceden una tras otra, como parte de pequeñas microformas contrastantes, a manera de ciclo (Ej. 66). Espadero las vincula entre sí, siguiendo el principio lisztiano del monotematismo.



Ej. 66. Largo solennel de Espadero. Variantes del tema A, motivo (b) e inversión del motivo (a), cc. 128 y 136

Preludio, ca. 1889

En el *Acta-Inventario* aparecen relacionados siete preludios: cuatro de ellos en el grupo XIII, compuesto por un cuaderno que se describe como: «Borrador revisado de varias clases de obras de N. R. E.» y que contiene: «*Preludio - 1857* y consta de 4 folios, más otros tres con 5, 4, 3 folios»; en el grupo XV: «*Preludio,* 2 folios y *Capricho-Preludio para piano,* 6 folios»; en el grupo XX: «*Preludio para piano,* 1 folio»; y en el grupo XXI: «*Un preludio y fantasía*», sin especificar cantidad de folios. La *Ilustración Musical Hispano-Americana* da cuenta de dos preludios, uno datado en 1889, que corresponde con el que publicamos, y un *Caprice-Prélude* con fecha de 14 de mayo de 1890, que pudiera ser el que aparece descrito en el grupo XV del *Acta-Inventario* sin datación. De todos los enunciados solo se conserva el que presentamos en esta edición.

El *Preludio* vio la luz en el número 112 de la *Ilustración Musical Hispano-Americana* del 15 de septiembre de 1892, en la sección *Nuestra Música,* como obra inédita de Espadero. Esta publicación no es un hecho casual. Gran admiración sentía por el compositor cubano la dirección del quincenario *Ilustración Musical Hispano-Americana*, encabezada por Felipe Pedrell, y ello se manifiesta en la nota necrológica publicada el 15 de octubre de 1890, a pocos meses de su muerte:

> Ha muerto recientemente en la Habana, Nicolás Ruiz Espadero, el inspirado autor de *El canto del esclavo*, de *La Plainte du poète*, de esos poemas del alma que se titulan, *Partez ingrate*, *Melancolie*, de aquella grandilocuente elegía cantada en el lenguaje de los sonidos, *Sur la tombe de Gottschalk*, y de tantas composiciones musicales celebradas por el mundo musical inteligente. Ha muerto casi olvidado, ó mejor, ignorado, y ha muerto pobre y rodeado sólo de sus contados discípulos, á quienes quería con delirio. Justo es tributar en las páginas de la Ilustración Musical el homenaje debido al pianista compositor de primer orden, al músico dotado de gran talento individual, al artista modesto hasta el exceso que contribuyera por esa misma modestia exagerada hasta el extremo á que muriese como ha muerto, pobre, olvidado y casi desconocido por sus compatriotas. […] Espadero manejaba con admirable y superior destreza la orquesta […] La amistad estrechísima entre el gran genio norteamericano y el inspirado cubano, influyó poderosamente en la gloria de Gottschalk.[70]

A los dos años, lo siguen recordando. Le dedican casi la mitad del número, incluida una imagen en portada, y es en ese marco que se da conocer este *Preludio*.

> Homenaje a Espadero. La Ilustración Musical Hispano-Americana honra hoy sus páginas dedicando á la memoria del insigne hijo de la madre patria un recuerdo póstumo, tratando de pagar en la medida de las fuerzas, la deuda en que se encuentra con su memoria. Agradecemos el valioso caudal literario conmemorativo que se han dignado ofrecernos

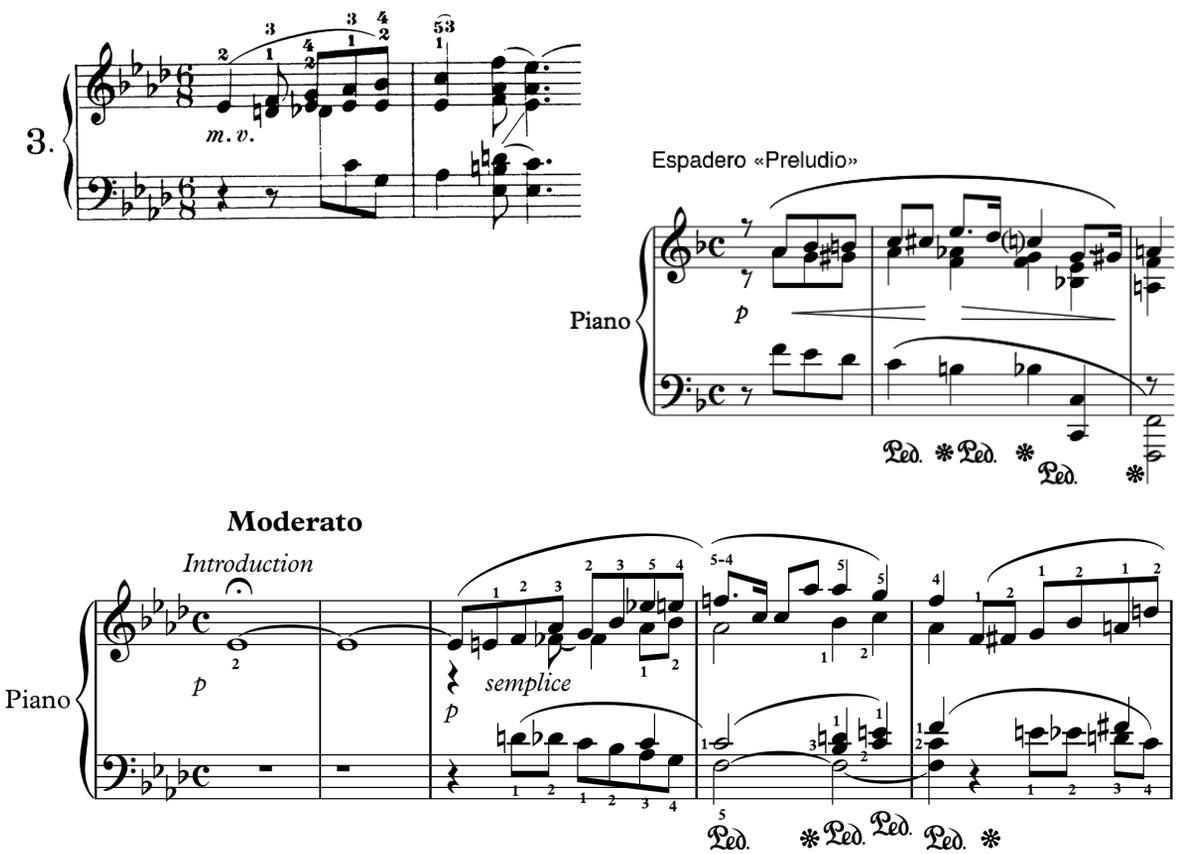
[70] *Ilustración Musical Hispano-Americana*, III, 66 (15 de octubre de 1890), pp. 359-360.

> personas llenas de celo, ayudándonos á preparar esta manifestación á la memoria del gran artista habanero. Desde estas páginas tenemos el honor de manifestarles el testimonio de nuestro agradecimiento.[71]

En 1895, cuatro años después de su muerte, la misma revista tenía presente a Espadero:

> Gottschalk vivirá para la posteridad porque el amigo fiel, honra de nuestra pátria, Espadero, salvó casi todas sus obras transcribiéndolas, copiándolas, completando algunas, corrigiéndolas y dándolas á luz a costa de mil afanes demostrando en ello una inteligencia superior y un desinterés del cual se dan pocos ejemplos.[72]

El *Preludio*, muy chopiniano por el modo de comenzar y por la expresividad en pocos compases, sigue el patrón de la tercera balada del polaco. La misma influencia la comparten el *Preludio* y el *Estudio nº 3* de Espadero (como hemos señalado en el epígrafe correspondiente):

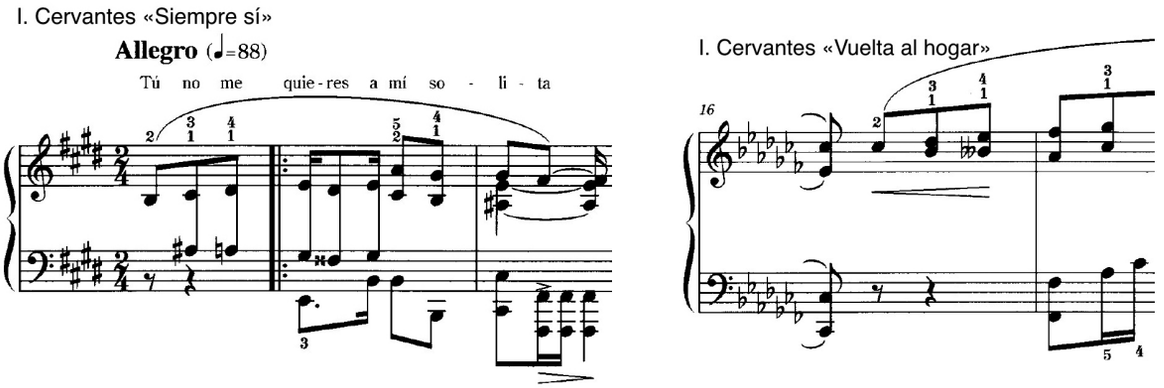


Ej. 67. Correspondencias entre las introducciones de la 3ra. Balada de Chopin, y del Preludio, y el Estudio nº 3, de Espadero

[71] *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 112 (15 de septiembre de 1892), p. 129. Esta revista se editaba en Barcelona bajo la dirección del musicólogo Felipe Pedrell, impulsor del renacimiento musical español encarnado en Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla.

[72] *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VIII, 188 (15 de noviembre de 1895), p. 355.

A su vez, tampoco escapó Ignacio Cervantes a la influencia de ese motivo chopiniano en dos de sus danzas:



Ej. 68. Fragmento de las danzas Siempre sí y Vuelta al hogar de Ignacio Cervantes

Pureza y calma, 1889

Dedicada «A Mademoiselle Angeline Sicouret», según Serafín Ramírez, con el subtítulo de «capricho». El posible año de composición, 1889, consta en el listado de manuscritos que publicó la *Ilustración Musical*.[73] El ejemplar de la obra que perteneció a Serafín Ramírez (Museo Nacional de la Música de La Habana), señala: «Impreso por y Estampado musical de C. G. Röder, Leipzig».[74] La fecha que consta debe de haber sido anotada por Ramírez: «abril 8 de 1901».[75]

Alejo Carpentier describe con acertadas palabras la obra, salvo su comentario final que no comparto. El gran escritor no comprendió la belleza de estas páginas como tampoco la importancia de Espadero por el desconocimiento que tenía de toda la creación del compositor:

> En Nicolás Ruiz Espadero había un músico. Tomad las tres primeras páginas de su romanza sin palabras *Pureza y calma*, editada en Leipzig. Hay contenido musical y excelente factura. Muy escasos eran los compositores americanos de la misma época que hubieran sido capaces de escribir así. El tema, con su dejadez criolla, su fina escritura, llena una página muy grata. Hay, en la parte central de esa composición, pasajes que revelan una sólida conciencia armónica. Pero doblad la hoja. *Vuelve el tema primero "enriquecido" de adornos a lo Gottschalk, que ostentan, implacable, una fecha agobiada por sus taras.*[76]

[73] *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 113 (30 de septiembre de 1892), p. 138.

[74] Anselmo López publicó los cuatro *Estudios de concierto* de Hubert de Blanck, así como *Pureza y calma* de Espadero en colaboración con la editora de Anton J. Benjamin de Hamburgo. Coinciden en ambas obras la nota «Estampado musical de C. G. Röder, Leipzig».

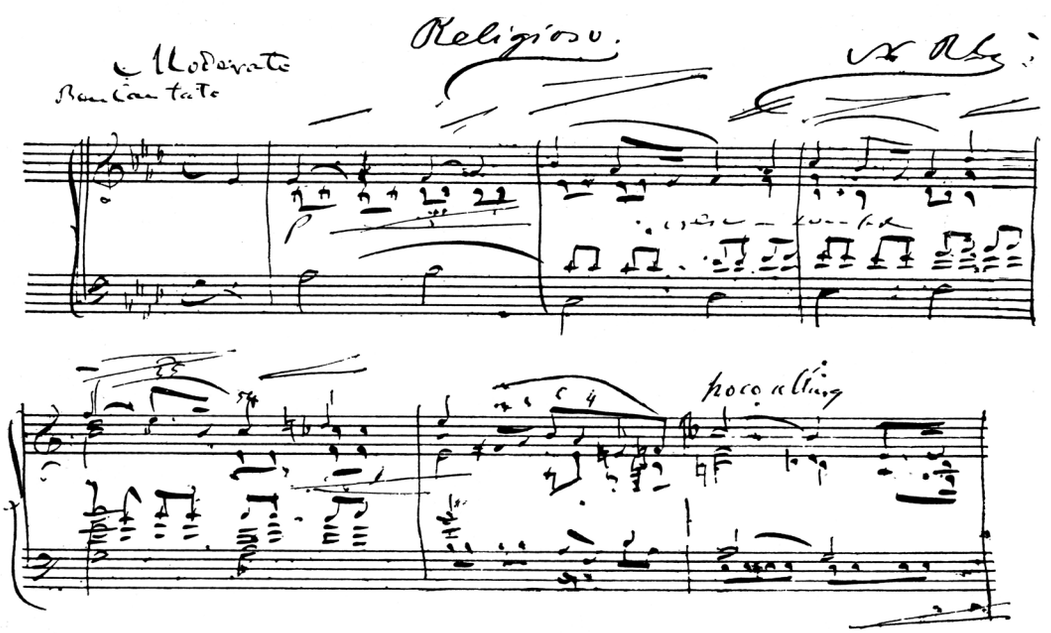
[75] HMNM, Ruiz Espadero, Nicolás, Al. 1, C. 5, Inv-4-1883.

[76] Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*, pp. 205-206. Resaltado añadido.

Los últimos años de la vida de Espadero están marcados por el fallecimiento de personas queridas y admiradas como su madre (en 1885), a quien se dedicó completamente; o su amigo y profesor, Fernando Arizti, acaecida en 1888. En carta escrita en 1881 dice que no le es posible aceptar la invitación que se le hace:

> por el delicadísimo estado actual de mi Sra. madre, qe. no me permite ni aun en mi propia casa ocuparme de nada con alguna tranquilidad. Si en mejores tiempos es casi seguro qe. hubiera eludido tal honor como en 1858 cuando los juegos florales del Liceo, hoy sería para mi conciencia un crimen, distraerme de mis deberes en lo más mínimo, cuando sacrifico a ellos hasta los negocios más perentorios aun cuando sufra grandes daños.[77]

Asimismo, son años convulsos en la Isla. Ha pasado una guerra y otra se haya en preparación. Duele a Espadero la incomprensión de ciertos amigos, como Serafín Ramírez e Ignacio Cervantes. En lugar de aclarar malentendidos, se encierra más en sí mismo, provocando un mayor aislamiento y profundizando las diferencias que los separan. Sobre él apunta Enrique José Varona, que era muy fácil advertir que se sentía víctima de una sorda hostilidad, que lo lastimaba como una gran injusticia.[78] En uno de los pocos documentos que se conservan, confiesa que decepciones de todo tipo «[me] hicieron abandonar por completo», no sólo el instrumento, «sino encerrarme cada día más en mi mismo al cumplimiento de mis deberes».[79]



Ej. 69. Religioso de Nicolás Ruiz Espadero
(Revista *Pro Arte Musical*, IV, 15 de septiembre de 1926)

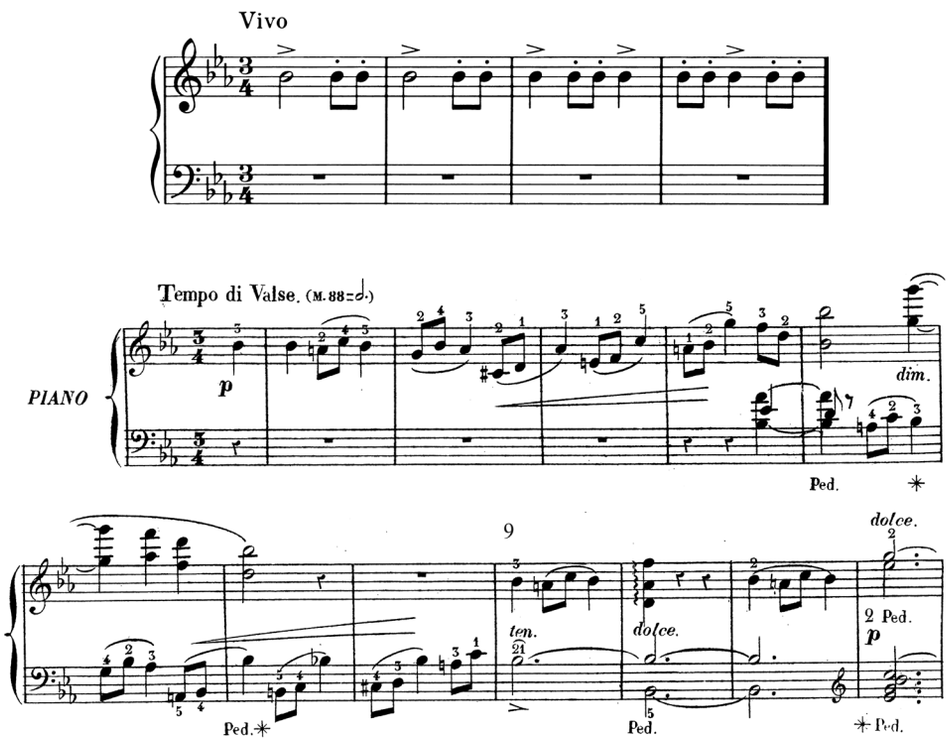
[77] Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, en Archivo Morales, Autógrafos y Documentos de interés, t. 77, nº 47. El subrayado es de Espadero.
[78] Enrique José Varona. «Recuerdos personales». *Ilustración Musical Hispano-Americana*, V, 112 (15 de septiembre de 1892), p. 131.
[79] *El Fígaro*, 32 (7 de septiembre de 1890), p. 6.

Es posible, que este ambiente lo condujera a un mayor ensimismamiento, quizás religioso, que se refleja en los títulos de las obras. Ya mencionamos algunos en los estudios. *Pureza y calma* dedicada a su alumna pudiera ser una clave de lo que supuso ella para él en aquellos momentos, pero esto entra dentro de la especulación. En el Álbum de Angelina Sicouret, en paradero desconocido, había un *Religioso* reproducido en la revista *Pro-Arte* (Ej. 69).

Pureza y calma muestra la madurez de Espadero quien rompe con el estilo de obras anteriores. Aquí se expresa el músico atento a transmitir lo más íntimo de sus sentimientos y pensamientos.

Valse idéale pour piano, op. 60, impreso en 1875

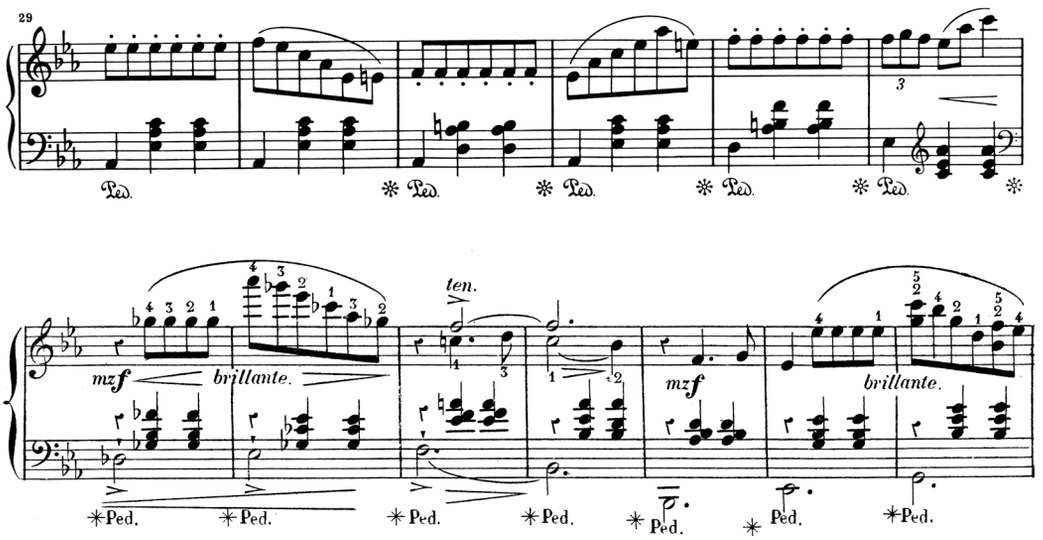
Sabemos que León Escudier publicó en 1875 el *Valse idéale*, op. 60 para piano puesto que el número de plancha «L. E. 3408» corresponde con el catálogo de impresión de ese año.[80] Es una obra elegante, juguetona, sin perder lirismo, con influencias chopinianas que escuchamos desde sus compases iniciales. Emplea, por ejemplo, el recurso de «equívoca métrica binaria» que encontramos en el *Vals* op. 18 y también en el *Vals* op. 42 de Chopin, quien recurre a la hemiolia que se escucha como un *accelerando* escrito. En cambio, Espadero mantiene el equívoco métrico durante ocho compases, estableciéndose el 3/4 en el c. 9.



Ej. 70. «Equívoca métrica binaria» en el Vals op. 18 de Chopin, cc. 3-4 (primer sistema) y en los ocho primeros compases del Valse idéale de Espadero que continua ternaria a partir del compás 9 (segundo y tercer sistemas)

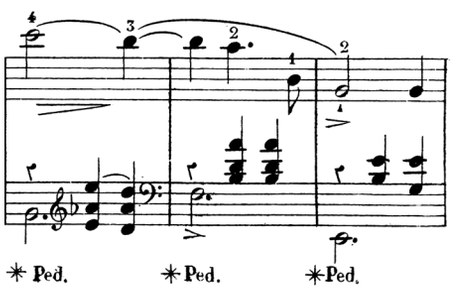
[80] Devriès, Anik y Lesure, François. *Dictionnaire des éditeurs de musique française*, vol. 2, pp. 163-166.

Otro elemento de posible influencia lo tenemos en las notas repetidas que igualmente poseen correspondencia con el *Vals* op. 18 de Chopin:



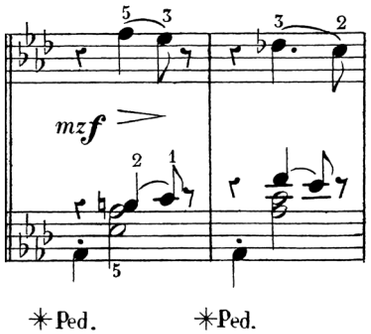
Ej. 71. «Notas repetidas» en el Vals op. 18 de Chopin, cc. 29-34 (primer sistema) y en el Valse idéale de Espadero, cc. 44-50 (segundo sistema)

El tema principal se basa en una suerte de síncopa (tercer compás del Ej. 71, segundo sistema), donde también se pudiera detectar cierta influencia del gran compositor polaco. Decía un profesor que tuve que los temas de este último eran como entrecortados —el tema principal de la *Sonata en sib* o el tema de la primera *Balada*, por citar dos ejemplos—, daba la impresión que le faltaba el aire, evitaba las líneas melódicas largas. Y conjeturaba que la causa pudiera ser su enfermedad. Nosotros también podríamos alegar en Espadero la influencia de la música cubana con los contratiempos y sesquiálteros típicos.



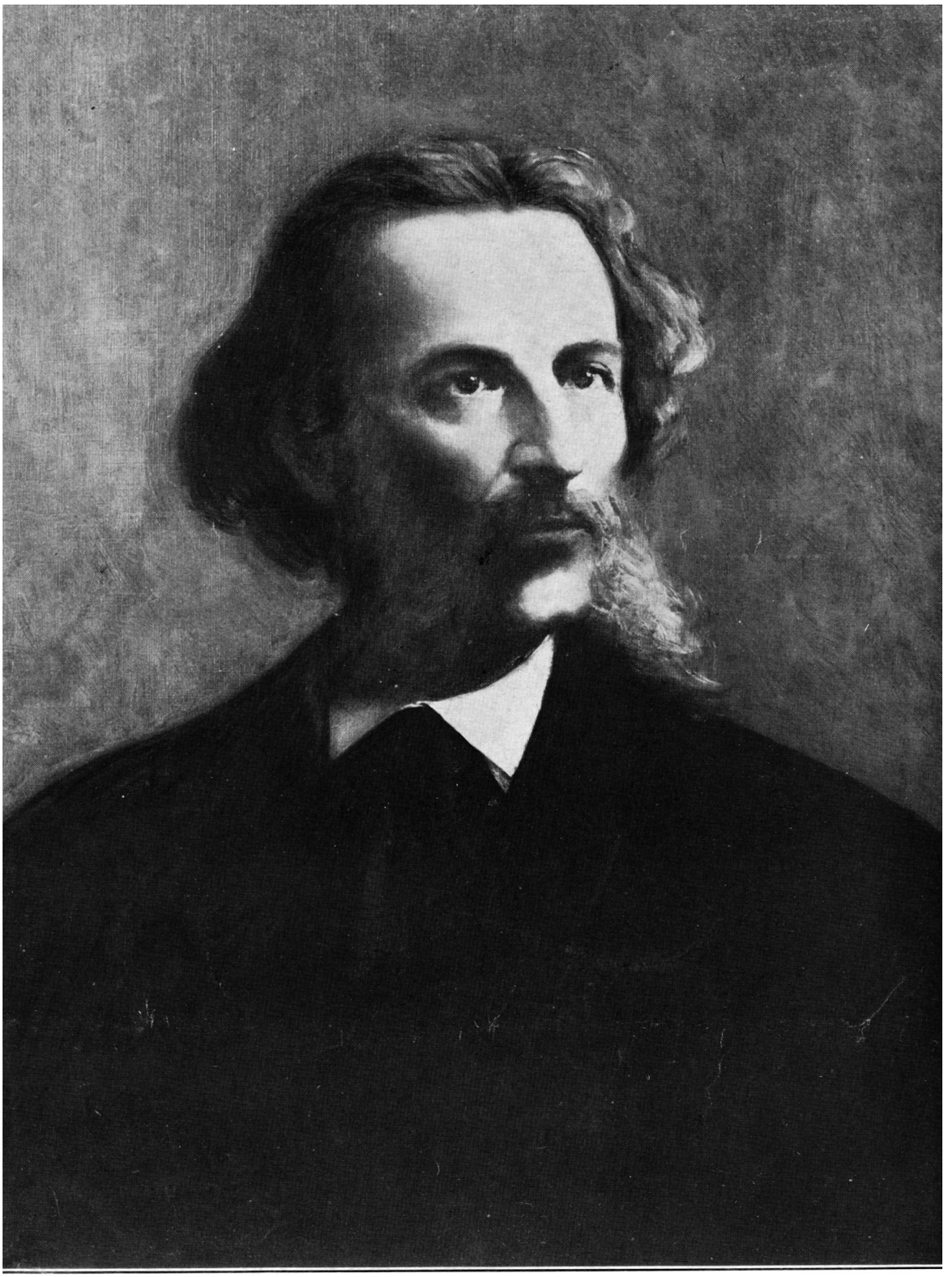
Ej. 72. Uso de la hemiolia en el Valse idéale de Espadero, cc. 63-65

La siguiente sección (cc. 77-116), continúa con el mismo patrón rítmico, más el sesquiáltero (cc. 81-82). En el c. 101 podría ligarse el *si* del compás 101 al 102 repitiendo el esquema del ejemplo 72. Destacan las sutilezas rítmicas en los cc. 77 y 78 que primero suenan en la mano derecha, negra y corchea, y luego varia en el c. 78 a negra con puntillo corchea (Ej. 73).



Ej. 73. Micro-variaciones rítmicas en Valse idéale de Espadero, cc. 77-78

En el c. 119 comienza una nueva sección que se extiende hasta el c. 188, que sigue hacia una línea melódica más larga y ligada, aunque continúa el patrón rítmico apuntado y el sesquiáltero (cc. 122-125). Finalmente, la sección que se inicia en el c. 189 nos conduce a una especie de reexposición del primer tema y coda (c. 269) que funciona como una re-exposición especular.



Don Nicolás Ruíz de Espadero, óleo del pintor cubano Armando Menocal. (Cortesía del Maestro Hubert de Blanck)

NICOLÁS RUIZ ESPADERO

Criterios de edición

por José Raúl López y Miriam Escudero

La transcendencia del compositor cubano-español Nicolás Ruiz Espadero ha sufrido serios e injustos reveses principalmente a partir de la formación de una conciencia musical nacional. Es indudable que su figura y proyección se situaron entre dos corrientes vertiginosas a inicios del siglo XX: el rechazo generalizado —no sólo en Cuba— de todo vestigio del romanticismo europeo, con sus aciertos y desaciertos; y la creación de un nacionalismo musical «cubano» aliado a nuevas tendencias —algunas irónicamente europeas— como el neoclasicismo y el afrocubanismo naciente en las primeras décadas del pasado siglo.

El rechazo más notable se produjo al publicarse el libro *La música en Cuba*, del novelista y ensayista Alejo Carpentier (1904-1980).[1] Aunque hoy día sigue siendo una obra importante de referencia, no deja de representar, en muchos casos, la opinión singular de su autor. Para Carpentier —quien ya de antemano esbozó una hipótesis definitoria de la «cubanidad» de una creación musical— la presencia del romanticismo europeo y la ausencia de elementos africanos en una obra la condenan al rechazo, como en el caso de Espadero. Por si fuese poco, Carpentier describe una imagen caricaturesca de la personalidad de Espadero —basada en escritos de Serafín Ramírez y José Luis Vidaurreta— para así reforzar la idea de incoherencia en su legado musical.

No es hasta las investigaciones de Cecilio Tieles Ferrer y su incansable misión —como escritor y pianista— de esclarecer la figura e importancia musical de Espadero que muchos de los supuestos mitos hacia su imagen y creación son abatidos. El epíteto de «anti-nacionalista»[2] con que Carpentier tilda a Espadero se desvanece un tanto al considerar la representatividad de obras como: las siete contradanzas, la *Fantaisie-ballade*, el octavo *Étude d'exécution transcendante dans le style créole*, etc., piezas que, al parecer, Carpentier desconocía o ignoró consultar. Esta rehabilitación de Espadero en cuanto a su incursión en el terreno del género nacional es, indudablemente, solo una parte minoritaria de su producción. La otra parte, mayoritariamente europea, la que concierne a esta publicación, es la que precisamente exalta la figura de Espadero como el compositor nacido en Cuba más publicado y famoso en su tiempo.

La obra clave en esta edición es, sin duda, la primera publicación, tras casi 150 años, de los ocho *Grandes estudios de ejecución o mecanismo trascendente para piano*[3] que Espadero comenzó a componer en 1870, según la portada en el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí. Este hecho lo coloca en un pedestal, ya que es, quizás,

---

[1] Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*.

[2] Debemos recordar que obras de corte «nacionalista», escritas en Cuba antes de la independencia de España, deben ser vistas como ejemplos de «regionalismo» ante la inexistencia de un estado político propio.

[3] Espadero titula a algunos individualmente (Nos. 5, 6, 7) como *Études de mécanisme transcendant* y en la portada incluye «*2 Grandes Études… transcendante*» lo que indica que posiblemente solo concibiera dos estudios al inicio y no un conjunto de ellos.

el único compositor que emprende esta tarea en el nuevo continente. Existen ejemplos de estudios sueltos, compuestos por los norteamericanos William Mason (1829-1908), discípulo de Liszt en Weimar, y Louis Moreau Gottschalk (1820-1869), íntimo amigo de Espadero durante sus visitas a Cuba comenzando en 1854, pero no como un conjunto o ciclo.

¿Qué motivó a Espadero a componer un conjunto de estudios? Sin dudas su propia trayectoria pianística, heredada de sus maestros José Miró (1815-1878) y Julián Fontana (1810-1869), quienes despertaron en el joven Espadero un afán enciclopédico por devorar el repertorio pianístico de su época. He ahí los *Études d'exécution transcendante* de Liszt, los op. 10 y op. 25 de Chopin, los 12 *Études caractéristiques*, op. 2 de Adolf von Henselt (1814-1889), los op. 23 y op. 81 de Anton Rubinstein (1829-1994), los op. 26 de Sigismund Thalberg (1812-1871) y por último los op. 35 (tonos mayores) y op. 39 (tonos menores) de Charles Valentin Alkan (1813-1888). Muchos de estos modelos, en mayor o menor cuantía, influyeron en los de Espadero, en cuanto a su forma, el tratamiento de problemas técnicos, etc. El interés que demostró en la labor pedagógica no sólo se manifestó de forma autodidacta,[4] sino que también se elevó al plano de crear un método de ejercicios,[5] lo que le convirtió en uno de los profesores de piano de mayor importancia en Cuba durante su vida.[6]

Las dimensiones de los ocho estudios sobrepasan, en términos generales, a muchos de Liszt en cuanto al número de compases, sin llegar a las enormes dimensiones de algunos de los de Alkan. Tres de los estudios llevan títulos en francés, también a la manera de algunos estudios de Liszt, Henselt, Alkan, etc. Espadero tiende a emplear un plan tripartito en algunos y en otros se refugia más en el desarrollo temático continuo. Por su parte, las características técnicas a menudo se limitan a dificultades específicas en cada estudio y tienden a sobrecargar la mano derecha, siguiendo el patrón de muchos autores, sobre todo Chopin y Thalberg, quienes representan dos corrientes importantes en la formación pianística de Espadero.

También compuso un número considerable de transcripciones de ópera debido al gran auge que el género obtuvo en Cuba durante el siglo XIX. Sucede con las paráfrasis y *reminiscences* de Liszt, Thalberg y otros, que las componen de tal manera que el material seleccionado es manipulado de forma arbitraria por el transcriptor, sin atenerse necesariamente al curso de la trama y teniendo como objetivo primordial el alarde técnico-musical del intérprete y su instrumento. Sin embargo, Espadero sigue un camino diferente al componer transcripciones fieles de arias, partes de escenas y coros. Existe un número de piezas tempranas que posiblemente fueron encargos de editores como Edelmann, cuyas dificultades se limitaban al nivel de pianistas aficionados.[7] Otras transcripciones que su-

[4] Ramírez narra en *La Habana artística* la existencia de varias versiones de estudios de Johann Baptiste Cramer (1771-1858) y del *Estudio en la menor,* op. 10 de Chopin, creadas por el propio Espadero, algo que desafortunadamente al parecer se perdió después de su muerte, como ha acontecido con tantos de sus manuscritos.

[5] Actualmente, se encuentra en la New York Public Library el manuscrito de tal método (*Ejercicios, pasages, arpegios, en el orden moderno, para lograr una gran articulación como igualmente una gran independencia en los dedos*) creado, al parecer, conjuntamente por ambos Gottschalk y Espadero, aunque la escritura es de este último.

[6] Como ejemplo, tres importantes alumnos de Espadero: Natalia Broch de Calvo (1830-1876), quien tocó en presencia de, y fue elogiada por, Auguste Wolff (1821-1887) y Charles Valentin Alkan (1813-1888) en los salones de París; Ignacio Cervantes Kawanagh (1847-1905), quién cursó estudios en el conservatorio de París en 1866, como alumno de Antoine François Marmontel (1816-1898), y en privado de Alkan, ganando un primer premio como pianista en tal institución; y, por último, la joven Angelina Sicouret (1880-19?) en los últimos años de vida de Espadero, quien salvaguardó gran parte de sus manuscritos.

[7] Ejemplos: dúo y trío de *Maria di Rohan* de Donizetti, música de baile de *Guillermo Tell* de Rossini, *Miserere* de *Il trovatore* de Verdi, etc.

puestamente fueron compuestas y que aparecen en la lista de obras deducidas por Serafín Ramírez y otros, no lograron ser rescatadas o se perdieron luego de la muerte de Espadero. Así ocurrió con una pieza basada en *La sonnambula* (Bellini), que Gottschalk solía incluir en conciertos en el noroeste de Estados Unidos en presentaciones durante le guerra civil norteamericana.[8] Las cinco *Grandes transcripciones* de Espadero poseen otro carácter y son verdaderas piezas de concierto, basadas en óperas a las que asistió en sucesivas temporadas y que atrajeron poderosamente su atención.

Fuentes manuscritas

Nueve obras inéditas de Espadero se publican en el presente libro. Se trata de los ocho estudios para piano, que incluyen la parte de segundo piano del *Estudio nº 2* y el *Largo solennel*, para dos pianos, cuyos documentos originales se encuentran depositados en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí. Tanto el álbum con los ocho estudios (80 ff.) como el *Largo solennel* (11 ff.), son documentos de papel, encuadernados, de contenido manuscrito y autógrafo. Sin embargo, de la parte del piano segundo del *Estudio nº 2*, aunque impresiona tener la misma descripción, solo se conserva una copia impresa en papel fotográfico (20 ff. sueltos) del manuscrito autógrafo (hasta el cierre de este libro no se ha encontrado el original).

La condición de este último documento fue motivo para indagar más sobre la historia de los inéditos. Esta parte del segundo piano del estudio titulado *Chant du Roi Prophète* fue impresa en papel Gevaert (empresa belga de fotografía en activo entre 1894-1964) y sobre la foto del folio 6 fue adosado un trozo de papel con música manuscrita, para corregir un pequeño pasaje, con una caligrafía que no se corresponde con la de Espadero. Este curioso incidente condujo a profundizar en la biografía del documento a fin de esclarecer su procedencia y las razones de esa intervención física, que indica una acción de conservación del texto del manuscrito original que suple la falta de legibilidad de la fotografía impresa.

En la portada de la parte del segundo piano de *Chant du Roi Prophète* aparece una firma acuñada (apenas legible) que también fue estampada al borde del primer folio del manuscrito del *Largo solennel*. Con el auxilio de las nuevas tecnologías fue posible aislarla para descifrarla y concluir que se trata de la rúbrica de Joaquín Rodríguez Lanza (Fig. 4) quien fuera Inspector de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes de Cuba en las décadas de 1930 y 1940.

Fig. 4. Rúbrica de Joaquín Rodríguez Lanza, que aparece estampada en la parte de segundo piano del Estudio nº 2 y el Largo solennel de Nicolás Ruiz Espadero en la BNC.

[8] En cuanto a la transcripción de la ópera *La Sonnambula* de Bellini, aparece mención en dos cartas que dirige Gottschalk a Espadero. Véase Fors, Luis Ricardo. *Gottschalk*. La Habana, La propaganda literaria, 1880, pp. 413-414.

La conexión entre Rodríguez Lanza y la obra de Espadero queda esclarecida en el texto que se cita a continuación. Corresponde a un artículo de la Dra. Dolores Flovia Rodríguez dedicado a la trayectoria pedagógica del músico cubano Gaspar Agüero (1873-1951) que toma como fuente primaria su correspondencia inédita.

> [En 1933], el hecho de que la pianista y profesora Angelina Sicouret había adquirido en subasta pública las composiciones inéditas de Ruiz Espadero, Joaquín Rodríguez Lanza, en aquel momento Inspector de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, propuso la creación de una comisión de especialistas que llevara a cabo el análisis de las obras inéditas de Ruiz Espadero, con vistas a su publicación ulterior por esta instancia, destinada a los estudiantes de los conservatorios. [...] En la primera reunión de la Comisión Espadero, celebrada el 8 de mayo de 1934, fue designado como presidente el Maestro Agüero, y como miembros de esta, Angelina Sicouret [...], Fernando Carnicer, Joaquín Rodríguez Lanza y José Molina Torres. De acuerdo con las actas de la referida comisión, los resultados de las sesiones de audición de las obras inéditas del compositor Ruiz Espadero se analizaban desde las perspectivas técnicas y pedagógicas. Los intérpretes de las mencionadas obras fueron los pianistas Angelina Sicouret, Alberto Falcón y, en una ocasión, el violinista, muy joven por entonces, Enrique González Mántici. [Entre 1935 y 1938], las labores de la comisión fueron paralizadas. [Entonces] en una carta dirigida por Agüero, [...] a la Secretaría de Educación, por conducto del Director de Cultura, [...] en marzo de [1938], el músico [propuso que se] adquiriera la totalidad de la obra inédita de Ruiz Espadero, la cual debía ser conservada en la Biblioteca Nacional, lo que facilitaría que se encontrara al alcance de todos los interesados en la historia de la música cubana. Mientras, la comisión podría continuar el estudio y la selección de las obras inéditas de Ruiz Espadero, que debían ser publicadas en álbumes o en cuadernos. [...] Si bien esta comisión no logró su propósito esencial, la metodología empleada para la selección de las posibles obras inéditas de Ruiz Espadero, que se estimaban podrían publicarse, el interés de conservar y de divulgar la referida obra a los interesados y el rescate patrimonial de esta, deben tomarse en consideración en la valoración del intento.[9]

Probablemente el propio Rodríguez Lanza depositó los manuscritos inéditos de Espadero en la Biblioteca Nacional de Cuba y quizás la copia fotostática del segundo piano del *Estudio nº 2* fuera el documento empleado para probar las obras en aquellos conciertos privados de la Comisión Espadero. Lo cierto es que esa acción de conservación preservó los documentos que finalmente son publicados 150 años después de haber sido compuestos.

[9] Rodríguez, Dolores F. «El pensamiento del músico Gaspar Agüero Barreras y su vigencia para la enseñanza musical de nivel superior en Cuba». Universidad de Costa Rica, *Escena. Revista de las artes*, 64, 1 (2009), pp. 55-70, [https://www.redalyc.org/pdf/5611/561158766006.pdf].

Ello demuestra, una vez más, que una gestión documental responsable es la mejor forma de garantizar la preservación del patrimonio cultural.

Otra hipótesis sobre el paradero del manuscrito original de la parte del segundo piano del *Estudio nº 2 «Chant du Roi Prophète»* nos conduce a pensar que quedó en posesión de Angelina Sicouret. En la portada de la versión orquestal que hizo Gonzalo Roig, conservada en el Museo Nacional de la Música en La Habana, aparece una inscripción que refiere: «Esta obra se tocó en esta forma (Piano y orquesta) en el homenaje que se le rindió al citado maestro Espadero, y a su alumna predilecta, Angelina Sicouret, por la Orquesta Sinfónica de la Habana, bajo la dirección del Mtro. G. Roig, en el Teatro Nacional de la Habana. La Srta. Sicouret, tiene en su poder la parte de Piano».[10]

El equipo actual de especialistas en gestión digital de la Biblioteca Nacional de Cuba reprodujo en alta resolución las imágenes de cada documento. Esta labor, vital para la preservación patrimonial, ha sido muy útil de cara a develar el complejo texto de unos manuscritos que contienen múltiples acotaciones del autor. Al magnificar la imagen con el auxilio de las nuevas tecnologías, se descubren los discursos paralelos que tienen lugar en el proceso creativo. Pasajes expositivos, técnicamente virtuosos, para los que Espadero provee alternativas simplificadoras, o viceversa; otros, de transición, a los que contrapone variantes más elaboradas del material musical. Ello podría revelarnos la tendencia de un compositor/pedagogo que se debate entre la estética y la funcionalidad; entre el modelo de un intérprete brillante como Gottschalk o las habilidades menores de sus estudiantes, especialmente cuando se trata de un género como el estudio. En otras ocasiones, solo trata de perfeccionar pasajes de delicada sutileza como los de su *Largo solennel*, donde encuentra el mayor deleite para sí mismo.

En general, la caligrafía de Espadero es nítida y precisa. Emplea tres idiomas, que de cierta manera definen sus tres actitudes ante el arte: francés, italiano y español. En lengua francesa, escribe los datos generales de la obra como título, tonalidad, dedicatorias y correcciones de edición, en las que parece hablar con una tercera persona ¿el editor, un colega? El italiano lo emplea en su condición de lenguaje universal de la música, asociado a indicaciones de agógica, *tempo*, dinámica, articulación, etc., excepto cuando establece la alternancia de manos en un pasaje, entonces apela nuevamente al francés: «m.d.» (*main droite*) y «m.g.» (*main gauche*), como si el destinatario de su obra debiera reconocerse «franco» para poder ejecutar la pieza. Por último, emplea el español y parece que lo hace para hablar consigo mismo, como una especie de *memento* de correcciones puntuales: «mejor», «aquí», etc.

Sobre el uso que hacía Espadero del francés, este ha sido tomado, en ocasiones, como indicador de una postura extranjerizante. Más bien creo que se halla en consonancia con la idea de *marketing* de la época, que procura un valor canónico garantizado, al establecer asociaciones con el refinamiento galo. Todo lo francés era, por definición, de calidad, extravagante y a la moda. Así, al publicar piezas con títulos en francés, para el mercado europeo o latinoamericano (incluida Cuba), se aseguraba la posibilidad de éxito de venta. Además, ha de tenerse en cuenta que los editores de sus obras, en vida, fueron franceses o intermediarios de franceses, como argumenta Tieles; los cuadernos que contienen los estudios y el *Largo solennel*, estarían preparados para ellos. Por otra parte, un comentario como «*Esquis-*

[10] HMNM, Ruiz Espadero, Nicolás, Al. 1, C. 5, Inv. 4-3740.

se pour être arrangé» (Esbozo para ser corregido) hace pensar que quizás Espadero discutía sus obras, por ejemplo, con Gottschalk, un apasionado del tema criollo, quien hablaba y escribía predominantemente en francés. Todas estas consideraciones avalaron la conformación del índice de este libro, en que se ha optado por respetar los títulos y normalizarlos en la lengua original en la que fueron escritos.

El texto principal de los documentos fue dibujado con tinta negra; los *ossia* (pasaje musical alternativo) con tinta negra o roja, indistintamente; y las anotaciones y correcciones generales, fundamentalmente a lápiz, aunque algunos comentarios editoriales también aparecen escritos con tinta. Estas características conducen a pensar que los manuscritos fueron concebidos como documentos de trabajo que contienen las correcciones del compositor. También hace suponer que se trata de borradores que anteceden a una edición definitiva. Ello no quiere decir que sean bosquejos, sino que estos manuscritos podrían corresponder a una primera copia de obras completamente concebidas pero susceptibles de edición, como material de trabajo contrastable con otras opiniones e incluso con nuevas ideas creativas del propio autor.

En los estudios, las correcciones nos revelan diferentes etapas del proceso de edición. Pudiéramos decir que en los seis primeros estudios la revisión es exhaustiva, y se revela en varios niveles de intervención sobre el documento: 1) anotaciones simples, que incluyen abundantes marcas para el uso del pedal y sugerencias de digitación; 2) fragmentos o pasajes completos añadidos a manera de *ossia* con tinta; y 3) correcciones permanentes que modifican físicamente el documento, al añadir tachaduras o fragmentos de papel que pega directamente sobre los pasajes que desea eliminar/modificar.

No sucede igual en los dos últimos estudios (7mo y 8vo), en los que faltan por completar algunos compases, delimitados por barras, pero vacíos, e incluyen anotaciones a lápiz que testimonian un proceso de creación en activo. Pudiera ser que planteara esos compases en blanco para rehacerlos, como indica en la controversial anotación al inicio de su estudio número ocho, en estilo criollo «*Esquisse pour être arrangé*».

En cambio, en la parte del segundo piano, compuesta para acompañar al *Estudio nº 2, Chant du Roi Prophète*, Espadero muestra una caligrafía descuidada, muchos más compases incompletos y omitidos, que prefiguran un guión inicial, pensado, quizás, para un pianista colega o alumno. También es posible que lo concibiera para acompañar él mismo un concierto a dos pianos, y entonces se entendería mucho mejor el poco cuidado en el acabado porque en realidad parece una copia hecha para alguien que conoce muy bien la obra. En cuanto al *Largo solennel*, el documento manuscrito con tinta sobre papel apenas contiene correcciones del autor y se presenta como una obra lista para edición, aunque no exenta de erratas.

Dos pasos han sido imprescindibles al acometer la edición de estas obras. Por una parte, el ordenamiento de las páginas del cuaderno que contiene los ocho estudios para piano, cuya encuadernación errónea afecta la estructura de los dos primeros estudios. De igual modo, la identificación, en cada uno de los tres documentos originales, de los compases suprimidos explícitamente por el autor y de otros ausentes sin explicación previa. Con la información resultante se han conformado tres tablas (Anexos II-IV) que constituyen una especie de cuaderno de bitácora para el futuro cotejo de cada fuente con su edición respectiva. En ellas se describe el contenido musical de cada folio y su correlato en la transcripción. Asimismo, se prevé la socialización, en formato digital, de los tres soportes conservados en la Biblioteca Nacional de Cuba que serán colocados en plataformas de Internet de consulta

online para preservar su información y hacer posible el cotejo directo de dudas con el original, en pro de una interpretación históricamente informada.

La preferencia de Espadero por una peculiar regla arcaica de escritura musical hace que coloque plicas y corchetes contrarios a la notación contemporánea en sus partituras autógrafas, a ello se suma la ausencia de silencios que completan ritmos a varias voces, la continuidad en las indicaciones de matiz, la omisión de alteraciones accidentales que deben ser sobreentendidas a partir del análisis del contexto y la digitación y sugerencias de uso del pedal que en ocasiones no son totalmente precisas.

Estas y otras singularidades, son reproducidas por el Dr. José Raúl López en sus transcripciones. Sigue en ellas el principio de ediciones Urtext, casi a manera de facsímil (hasta donde lo permiten las herramientas del sistema reproductor Sibelius); práctica que también observan los impresores de las obras de Espadero. A diferencia de aquellos, López, en su rol de transcriptor/editor, identifica activamente las erratas, señalando sus intervenciones entre paréntesis (sugerencias) y corchetes (añadidos). La digitación e indicaciones de uso del pedal son reproducidas lo más fielmente posible y se advierte al intérprete que su ausencia no significa una prohibición del uso. En general, lo que no aparece en la partitura es porque no está en el manuscrito. Las correcciones indispensables son explicadas en el aparato crítico de cada obra.

Se proveen, además, soluciones alternativas para obras puntuales. Por ejemplo, el *addendum* del *Estudio nº 8*, es un apéndice en el que López, siguiendo la instrucción de Espadero: «desde aquí hasta el signo, en mi *majeur*», transporta la tonalidad de una sección completa de la obra. En otras acciones de mayor implicación creativa, López compone la música de compases ausentes, o propone el desarrollo de pasajes de transición, poco elaborados, como sucede en *Poliuto* y *La traviata*, brindando al intérprete otras posibilidades de ejecución. Ello ha sido posible gracias a su apropiación del estilo personal de Espadero, que emana de la edición de cientos de páginas de música y del acercamiento a su obra en calidad de intérprete competente.

Fuentes impresas

Otro ha sido el proceso seguido para la reedición crítica de las obras de Espadero que se conservan en formato impreso. Ante la ausencia del manuscrito original, se emplean, como fuente primaria, las ediciones más antiguas que se han podido ubicar. En general, se reproducen tal cual, respetando el criterio del editor, pero, desafortunadamente, esas impresiones no están libres de errores, lo que impele corregirlas en este volumen, incluyendo en *addendums* las variantes de edición más extensas.

Para las cinco transcripciones de ópera —cuya composición ha sido establecida por Cecilio Tieles en un período comprendido entre 1870 y 1877—, se ha tomado como referencia la publicación de la Casa Antonio Romero, único impresor del que hemos localizado el juego completo de obras que se conservan tanto en la Biblioteca Nacional de Cuba como en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España. Algunas transcripciones fueron publicadas por otras casas editoras como la de Carlos Saco del Valle (en Biblioteca Nacional de Cuba) y la Casa Dotesio (en Archivo SGAE, Fondo UME-Dotesio). Esta última, como aclara Tieles, reimprimió las planchas de Antonio Romero luego de adquirir los derechos en 1898, pero otra es la historia de *La traviata*.

Obras	*Fecha de impresión*	*Nº de plancha (CSV)*	*Nº de plancha (AR)*	*Orden en portada (AR)*	*Nº de plancha (CD)*
Faust	1880	---	A. R. 5594	Nº 2	---
Un ballo in maschera	1880	---	A. R. 5595	Nº 3	---
Il trovatore	1880	---	A. R. 5596	Nº 4	---
Poliuto	1881	---	A. R. 5597	Nº 1	---
La traviata	1882	C. S. 195	---	---	---
	1883	---	A. R. 6499	Nº 5	---
	1898+	---	---	---	A. R. 6499
Faust	1898+	---	---	---	A. R. 5594

Tabla 2. Orden cronológico de las cinco transcripciones para ópera publicadas por Carlos Saco del Valle (CSV)[11], Antonio Romero (AR)[12] y Casa Dotesio (CD)

Tieles advierte, acertadamente, sobre el abrupto cambio del idioma francés, usado en las cuatro primeras transcripciones (*Poliuto, Faust, Un ballo in maschera* e *Il trovatore*), al español que se emplea en la última de ellas (*La traviata*). A eso se suma que Romero, quien solo anuncia en las cuatro primeras cubiertas la publicación de un ciclo de cuatro transcripciones de ópera, repentinamente, modifica la plancha de la portada de *La traviata*, le añade un número «5» a la voluta de la letra «G», e incorpora al sumario del ciclo una nueva obra: «*N.º 5 La traviata*» (Tabla 3). Siendo el francés la lengua habitual empleada por Espadero para nominar sus obras —como ya hemos visto en sus estudios para piano—, resulta significativo el cambio de idioma en la presentación de *La traviata*, que incluye la castellanización de la dedicatoria y de la indicación «m.g.» (*main gauche*) que cambia por «m.i.» (mano izquierda).

Gracias, una vez más, a la colaboración de la Biblioteca Nacional de Cuba, ha sido localizada en ese fondo la que posiblemente sea la impresión príncipe de *La traviata* de Espadero. A cargo de Carlos Saco del Valle, su publicación se anuncia en la revista *Crónica de la Música*, el 22 de febrero de 1882: «Casa Editorial y Almacen de Música, Pianos, e Instrumentos de Cárlos Saco del Valle, Infantas, 34. Madrid. Novedades. Gran fantasía de concierto sobre motivos de *La traviata*, por Espadero, precio, 6 pesetas.» —un año antes que la datación de la plancha de Antonio Romero (A. R. 6499, 1893). Cabe señalar que la portada de Saco del Valle difiere del anuncio de la revista en el precio de la obra: «9 pesetas» en lugar de seis, y en la dirección postal de la editorial: «Peligros, 9» en lugar de Infantas, 34.

Sin embargo, al comparar las planchas de *La traviata* de Saco del Valle y de Romero se evidencian detalles sutiles. Por ejemplo, que, aunque el diseño tipográfico de *La traviata* de Saco del Valle (tanto del texto normal como del texto musical), es similar al de las transcripciones editadas por Romero, difiere en el espaciado entre caracteres del título:

[11] «Casa editorial y almacén de música, pianos e instrumentos de Carlos Saco del Valle». Madrid, *Crónica de la Música*, V, 179 (22 de febrero de 1882), p. 7. Se conserva un ejemplar en la BNC, c786.4/Rui/T.

[12] El catálogo de la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España [bdh.bne.es], consigna la fecha de publicación a partir de Gosálvez, Lara C. J. *La edición musical española hasta 1936: Guía para la datación de partituras*. Madrid, AEDOM, 1995.

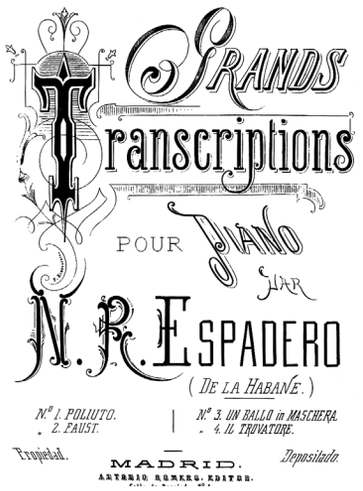
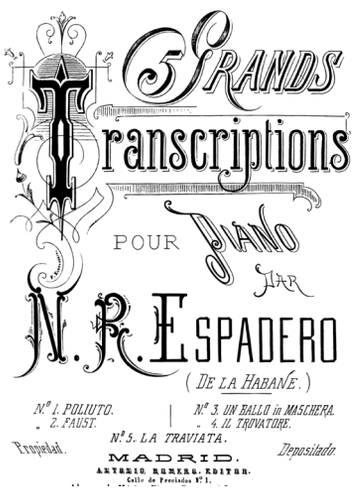
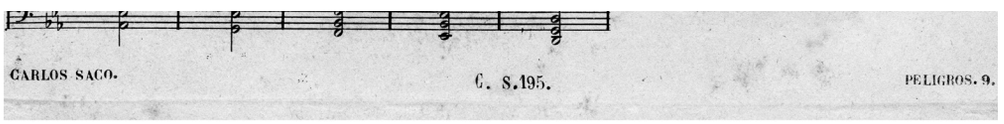
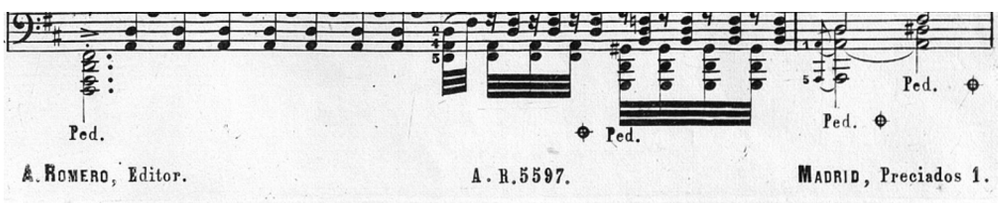
Carlos Saco del Valle (1882) *La traviata*	*Antonio Romero (1880-1881)* *sin La traviata*	*Antonio Romero (1883)* *con La traviata*
		
Plancha de CSV		
Plancha AR (La traviata)		
Plancha AR (Poliuto)		

Tabla 3. Diseño de portadas y contraste entre las planchas de Carlos Saco del Valle y Antonio Romero para descifrar el posible editor príncipe de la Transcripción de La traviata de Nicolás Ruiz Espadero

más apretado en «LA TRAVIATA» y distendido en las cuatro transcripciones anteriores: «P O L I U T O»; que el puntaje de los tipos de música, son delgados en las partituras de Romero y ligeramente más gruesos en la de Saco del Valle. En lo que difieren completamente es en el diseño de cubierta y en los datos de edición: «Carlos Saco. C. S. 195. Peligros, 9» versus «Antonio Romero. Editor. A. R. 6499. Madrid. Preciados 1.».

Informa la aplicación *Google maps* que entre la calle Preciados 1; la calle de la Virgen de los Peligros 9, y la calle de las Infantas 34, hay un recorrido de apenas 800 metros. Es claro que las editoriales conocían los productos de música que comerciaba cada una. Con lo cual no fue un secreto la publicación y anuncio de la edición que Carlos Saco del Valle hiciera de la transcripción de *La traviata* de Espadero. Romero, que ya había publicado el

ciclo de cuatro, debe haber adquirido las planchas de Saco del Valle y modificado la portada. La evidencia radica en que en la impresión de Romero, a diferencia de las otras obras del ciclo original, el número de plancha no ocupa el centro, sino que está desplazado hacia la derecha y existe un vacío en el espacio que Saco del Valle usó para estampar el número suyo. Ello hace suponer que editó y publicó la obra en 1882, en español y que Romero adquirió las planchas en 1883, modificó el pie de firma e integró *La traviata* al sumario de sus portadas para completar el ciclo (ver Tabla 3).

Como resultado de esta pesquisa, sabemos que las transcripciones de ópera de Espadero fueron motivo editorial de las casas españolas, que su venta se perpetuó en el tiempo, al menos entre 1880 y 1898 en adelante, que su música fue vendida en Madrid, Bilbao, Santander, Barcelona, México y Buenos Aires, según anunciaba la Casa Dotesio, y que en La Habana fue comercializada por Anselmo López y Vander Gutch (su sello aparece estampado en las portadas de las obras impresas que se atesoran en la BNC) desde 1881.[13]

Sobre el orden en que fueron concebidas (no impresas) las transcripciones, debe ser tomado en cuenta el análisis de Tieles, quien propone en su estudio una disposición diferente. Fundamentada en un criterio temporal y dramatúrgico, se brinda al intérprete y estudioso de Espadero otra perspectiva a tener en cuenta para la socialización de su obra a través de conciertos y grabaciones (ver Tabla 1).

Restan en el libro, otras tres obras impresas: *Preludio*, *Pureza y calma* y *Valse idéale*, de las que tampoco hemos localizado los manuscritos, y cuyos azares editoriales aportan más datos a la circulación de la obra de Espadero. La publicación póstuma del *Preludio* inédito de Espadero es anunciada el 15 de septiembre de 1892 como parte del homenaje que le rinde la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* en el número 112 del año V. En la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España es posible consultar y descargar la revista antes mencionada; y en el Museo Nacional de la Música en La Habana se localiza la partitura impresa. Siguiendo la pista de la separata, en ella se informa que el *Preludio* (registro 177, pp. 69-70) fue publicado como parte del «Álbum de la Ilustración Musical», cuya difusión estuvo a cargo de los editores Torres y Soler. En la misma revista que alude al *Preludio* se anuncian otras dos obras destinadas a integrar el mismo Álbum. Se trata de *Styrienne* para piano de C. Sadurní (registro 179, pp. 67-68) y *España. Danza española* para piano de Vigo Andersen (registro 178, p. 71 en adelante) entre las que se intercala el *Preludio* (pp. 69-70). La paginación de las obras corrobora que los impresos eran sueltos coleccionables, listos para ser encuadernados en forma de álbum de partituras.

Para la edición de *Pureza y calma*, compuesta en 1889, se ha utilizado el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Cuba (c786.4/Rui/P) impresa por C. G. Röder (número de plancha 77). Esta obra fue distribuida en Cuba por Anselmo López en un período que podría estar situado entre 1889-1920.[14]

Por último, como referente para la transcripción del *Valse idéale*, op. 60, se utilizó la edición francesa de Léon Escudier, gravada por L. Parent e impresa en París por Michelet (número de plancha L. E. 3408). Se localiza digitalizada en la colección Gallica de la *Bibliothèque nationale de France* (BnF) y en su descripción catalográfica se sugiere como

[13] Sobre las etapas de la Casa Editorial Edelmann véase Talavera, Lizzett. «Almacén de Música. Partituras impresas por Edelmann y Cª y su sucesor Anselmo López». *Opus Habana*, núm. especial (ene./oct. 2019), pp. 90-99.
[14] Ídem.

datación [1874], la misma fecha que aparece acuñada en letras rojas en la imagen de la portadilla, en lo que parece ser un añadido posterior.

En el *Dictionnaire des éditeurs de musique française*, sin embargo, resulta ambigua la referencia a la datación, pues según se describe en la relación fecha-número, la plancha L.E. 3408 quedaría contenida en dos posibles años: 1874, planchas L.E. 3367-3410 o 1875, planchas L.E. 3404-3448.[15] Por otra parte, la dirección física del impresor Léon Escudier «Rue de Choiseul, 21» consignada en la portada, confirma que radicó allí entre el 4 de diciembre de 1853 y 1881. El Dr. Tieles ha optado por fijar la fecha de impresión en 1875, apoyado en un estudio comparativo de fuentes.

En la Biblioteca Nacional de Cuba, además de la partitura de Escudier, hay otra impresión, también francesa, pero de Louis Gregh (activo entre 1873-1907), quien adquirió por subasta los fondos de la editorial de Léon Escudier en 1882, con lo cual su partitura (número de plancha L. G. 3284) debe haber sido impresa en París por Crevel entre 1882 y 1907.

Abreviaturas

BNC: Biblioteca Nacional de Cuba José Martí

BNE: Biblioteca Nacional de España

BnF: *Bibliothèque nationale de France*

CCT: Catálogo de Nicolás Ruiz Espadero por Cecilio Tieles[16]

MD: mano derecha

MI: mano izquierda

HMNM: Museo Nacional de la Música de La Habana

ms.: manuscrito

t.: tiempo

c.: compás

cc.: compases

f.: folio

ff.: folios

tr.: transcripción

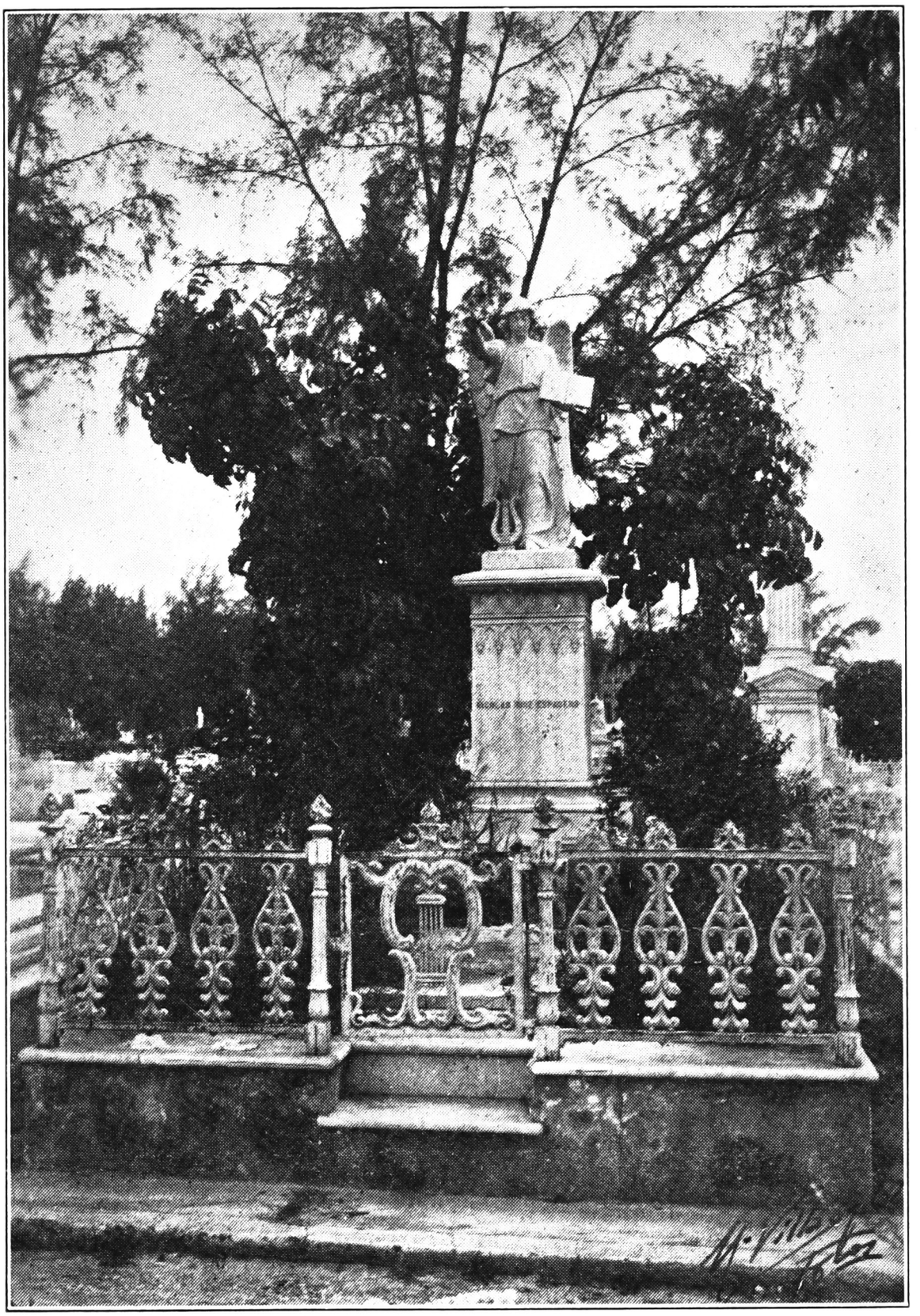
p.: página

pp.: paginas

Pno1: primer piano

Pno2: segundo piano

[15] Devriès, Anik y Lesure, François. *Dictionnaire des éditeurs de musique française*, vol. 2, pp. 165-166.
[16] Tieles, Cecilio. *Espadero. Música y nación en Cuba colonial*, pp. 281-332.



2

Grandes Etudes

d'execution

Transcendante

pour

N° 1. Piano

Combat d'amour —
N° 1 - Si majeur — 1870
N° 2 - La mineur — 1872
Chant du Prophète

par

N. R. Espadero

Étude d'exécution transcendante nº 1 «Combat d'amour»
1870

Signatura

BNC, Ms(Mús)/Rui/G

Datos de portada

«2 / Grandes Etudes / d'execution / Transcendante / pour / Piano / par / N. R. Espadero. / Nº 1. / Combat d'amour / Nº 1 - Si majeur - 1870 / Nº 2 - La mineur - 1872 / Chant du Prophete»

Características del documento

Es la primera obra del álbum manuscrito y autógrafo (ff. 1r-14-r.) que contiene los ocho estudios de Espadero (Anexo II). Aparece descrita en el *Catálogo de obras* de Espadero confeccionado por Cecilio Tieles (CCT), obra 78, pp. 294-295 y 322-323. La portada hace referencia a las dos obras iniciales del ciclo, compuestas en 1870. Se ha preservado el título original en francés «*Combat d'amour*» (Combate de amor).

Comentarios

En el *Estudio nº 1 «Combat d'amour»* en *si* mayor, 1870 (284 cc.), la principal dificultad técnica radica en trinos compuestos y pasajes derivados (por ejemplo, 3ras.) que lo asemejan al primer estudio de Thalberg op. 26. Formalmente, la idea que germina de la obra de Espadero se basa en la progresión dominante-tónica (representada en la línea melódica de tres compases y su resolución), lo cual se extiende a través de varias secciones diferenciadas por su factura.

Notas

--c. 16, MI: uso innecesario de clave de *sol*. Espadero ha escrito con lápiz «8va baja», remediando el error. Ha sido transcrito en clave de *fa*.

--c. 24, MD, t. 3: debe ser *si#*.

--c. 26, MD, t. 3: debe ser *la#*.

--cc. 35-36: En el manuscrito hay una pequeña «X» trazada con lápiz sobre cada compás,que ha sido ignorada.

--c. 36, MD y MI, t. 3: debe ser *la#*.

--c. 38: se añade cambio a clave de *fa*.

--c. 40, MD, t. 3: debe ser *la#*, para continuar la secuencia cromática.

--c. 45, MI: se ha colocado el compás original como *ossia*, y viceversa, pues el recurso de cruce de manos continua en el c. 46.

--c. 46: Espadero provee dos alternativas, una regida por la tónica, otra por la dominante. Ambas son incluidas. La dominante en el pentagrama principal, la tónica en los pentagramas de *ossia*. Aunque la escritura, en lápiz, no es clara, se ha ajustado el ritmo, en ambas versiones, para colocar el acorde al comienzo del tercer tiempo.

--c. 47, MI: el acorde que propone Espadero como corrección a lápiz imposibilita tocar el *lab* que continua ligado en los siguientes compases. Se ha optado por incluir el acorde como *ossia*, preservando la ligadura.

--c. 51, MD, t. 2: la digitación sobre la segunda ♪ ha sido cambiada al tercer dedo.

--c. 52, MD, t. 2: debe ser *lab*.

--cc. 55-56, MI, t. 2: se añade la clave de *sol* para indicar el intervalo mib_4-do_5, que prepara la dominante a la siguiente sección en *reb* mayor. MD: en ambos compases, la segunda ♪ de cada tiempo se compone de dos notas, *solb* y *sol* natural, claramente escritas en el manuscrito pero representadas con una sola figura y dos alteraciones por el programa de edición empleado.

--c. 60, MI: se ha colocado la versión original como *ossia* (pentagramas añadidos en MD y MI), y la versión secundaria en el sistema principal. Se ha agregado la ligadura discontinua.

--c. 91: Es posible que el pedal indicado entre los cc. 89-90 llegara hasta el c. 91. Ello deriva de un trazo en línea recta, algo no característico en la escritura de Espadero, y un símbolo, que podría interpretarse como final. Así que, el uso del pedal por tres compases consecutivos queda a decisión del intérprete.

--c. 93, MI, t. 3: debe ser *sol* becuadro.

--c. 122, MD, t. 3: debe ser *si* becuadro.

--c. 123, MD, t. 1: debe ser *si* becuadro.

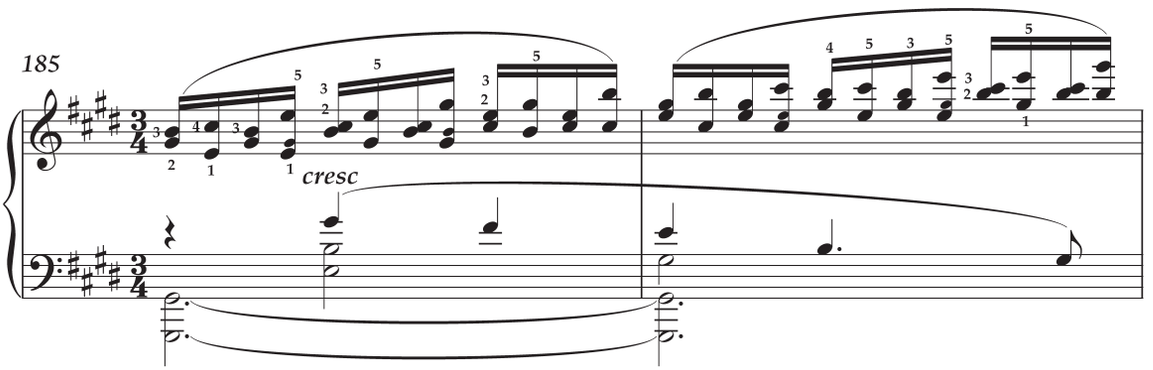
--c. 131, MD, t. 1 y 3, segunda corchea: Espadero provee dos opciones de digitación.

--c. 142, MI, última corchea: debe ser *fa#*.

--c. 160, MI, t. 1: debe ser si_{-2} en lugar del $sol\#_{-2}$ que aparece en el original.

--c. 177, MD, t. 2-3: debe ser *re#* y *re* becuadro respectivamente.

--cc. 185-186: Espadero pegó un papel sobre estos dos compases, con una enmienda que contiene el pasaje que se ha transcrito. Con el tiempo se secó la goma y ha sido posible ver cuales fueron los compases originales que se muestran a continuación.



--c. 196, MD, t. 1: debe ser *do* becuadro.

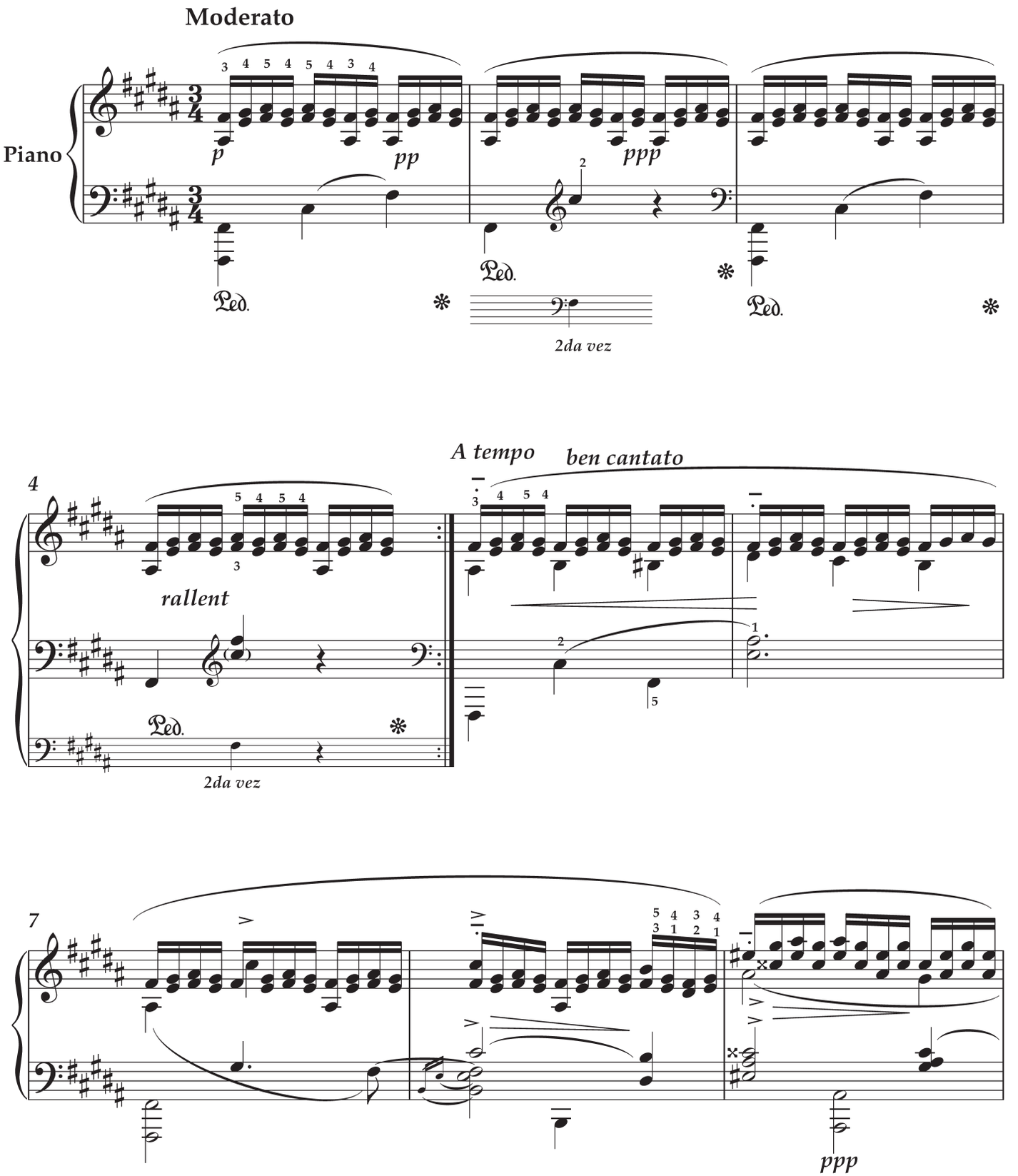
--c. 205, MD, t. 3 y c. 206, MD, t. 1: la digitación ha sido modificada en la edición.

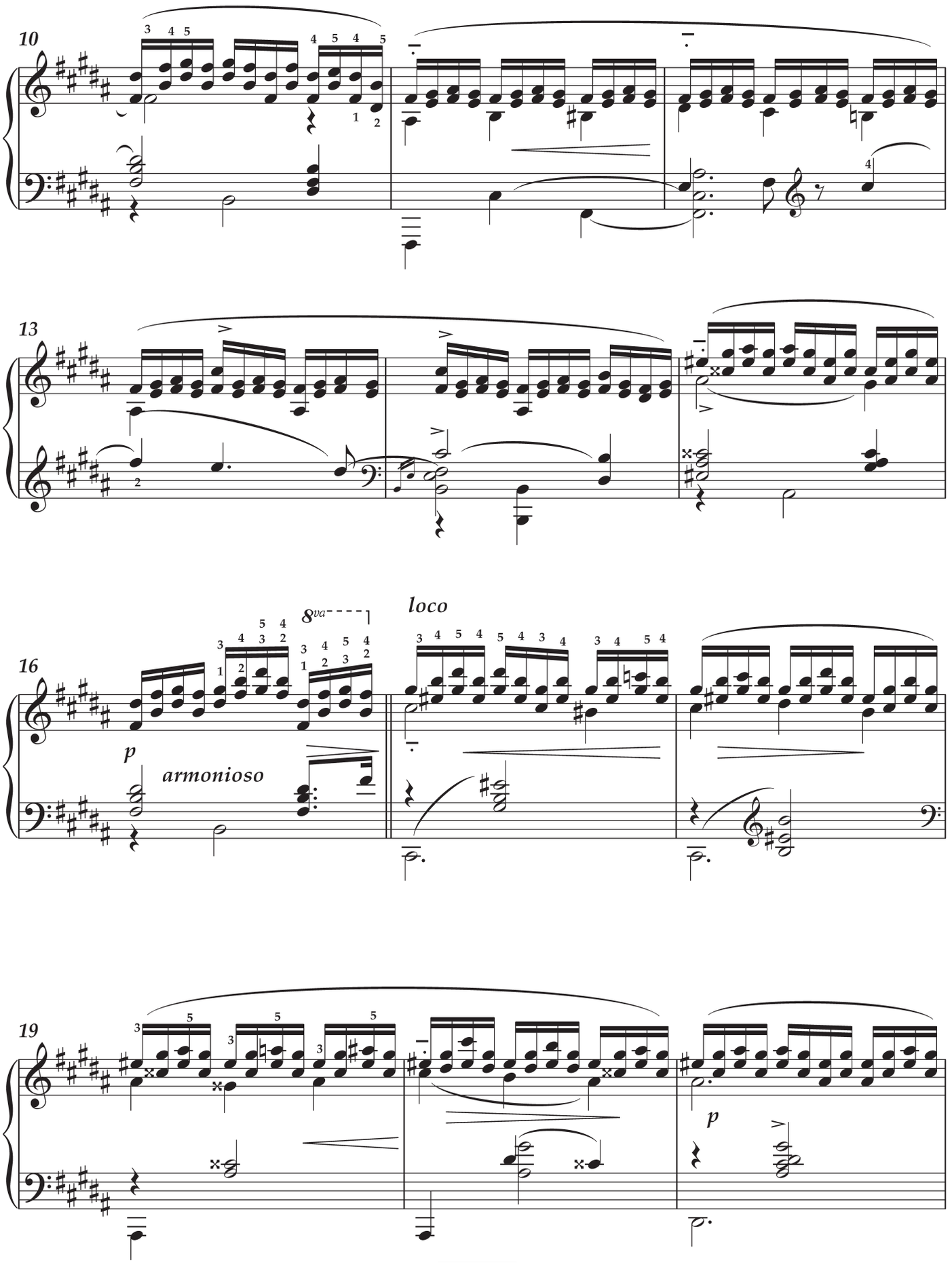
--c. 241: En el manuscrito, el c. 240 precede directamente al c. 242 de la transcripción (241 ms.), donde comienza la Coda. Entre ellos Espadero ha dibujado un triángulo cuyos dos ángulos superiores apuntan al tercer tiempo de los cc. 237 y 238 respectivamente. La enmienda se debe a que el c. 240 no provee suficiente preparación de la dominante hacia la Coda. Se ha creado e insertado un compás de transición (241 de la transcripción, entre corchetes) con el material sugerido por Espadero.

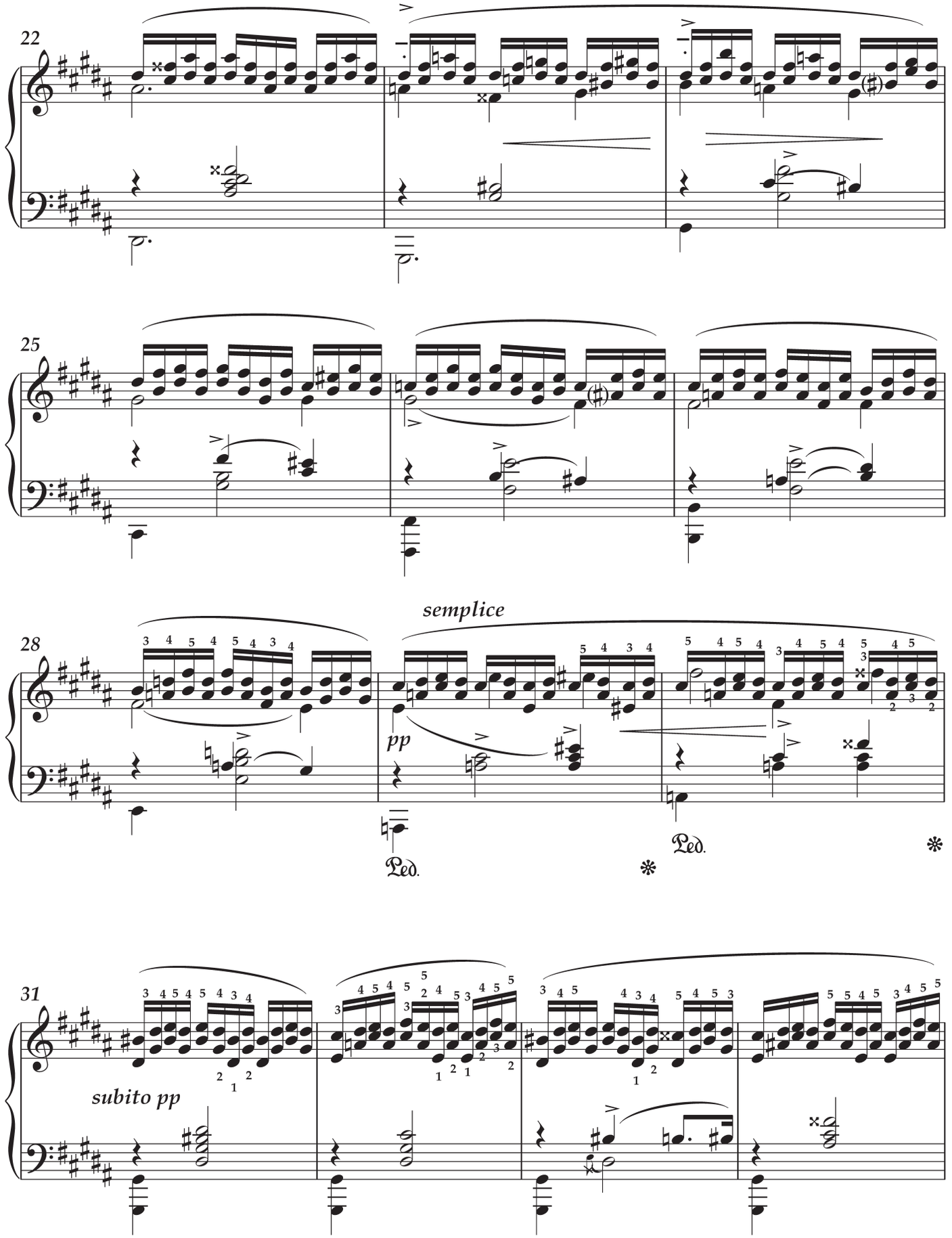
Étude d'exécution transcendante nº 1
«Combat d'amour»

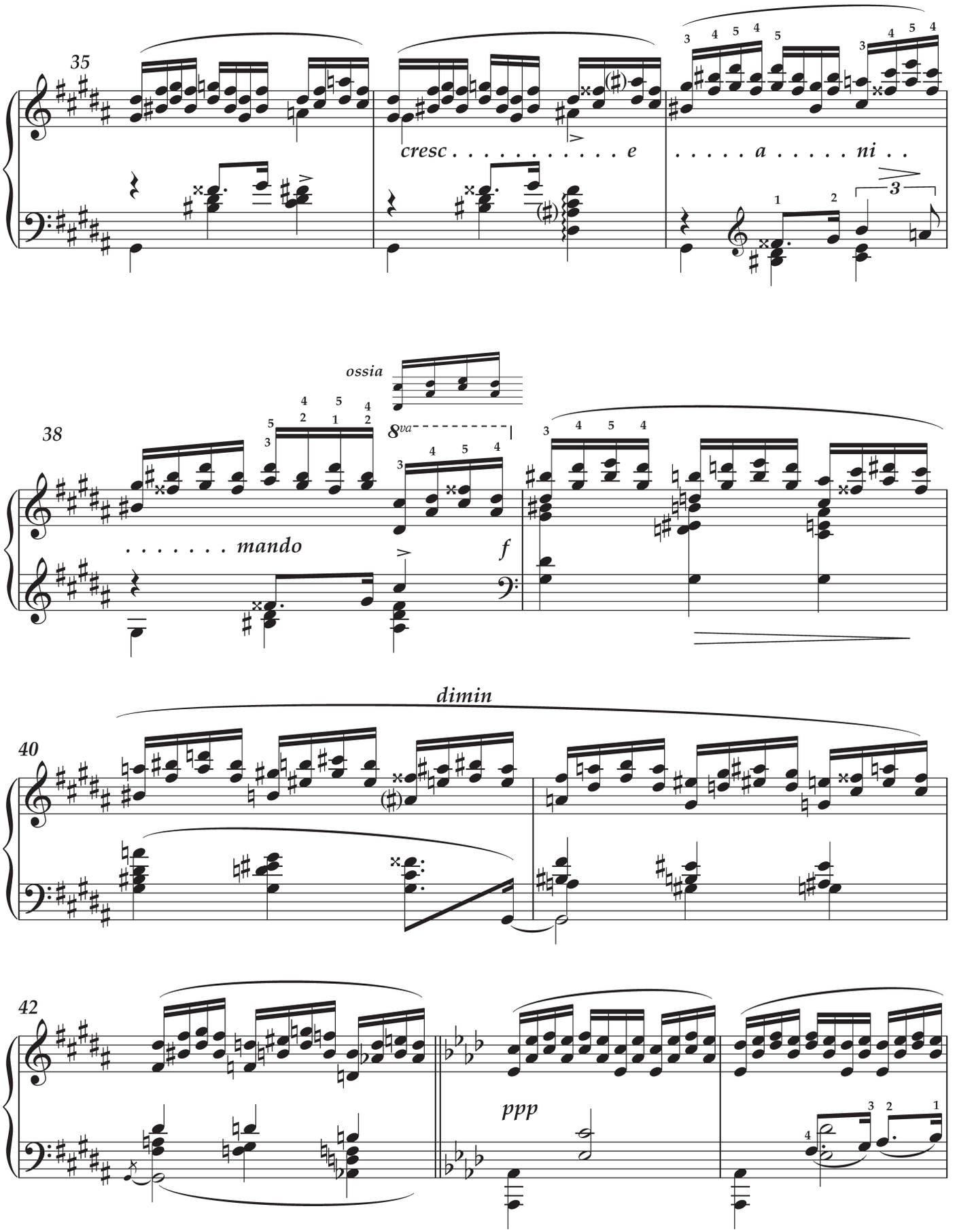
Tr. José Raúl López

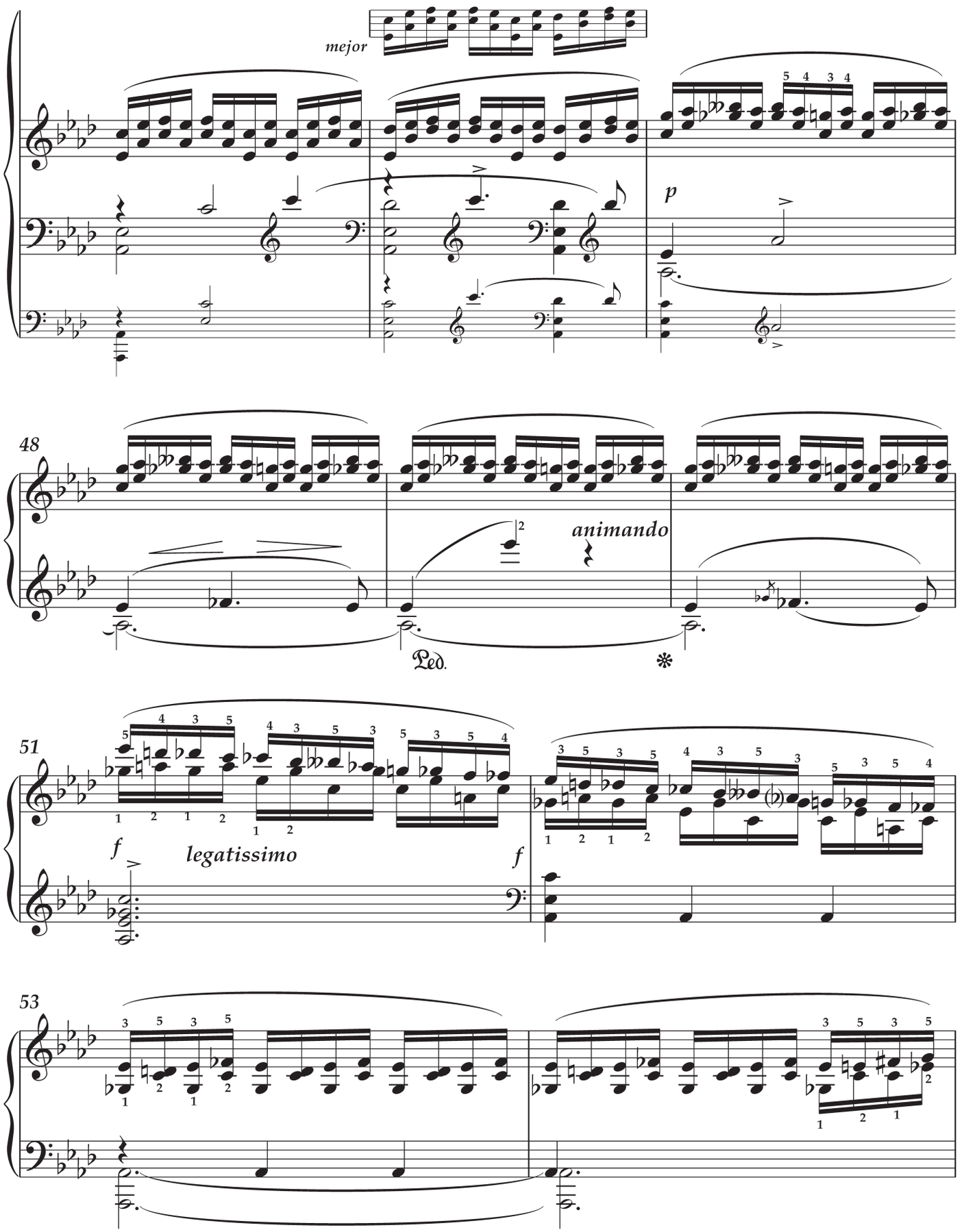
Nicolás Ruiz Espadero
Havane, 1870

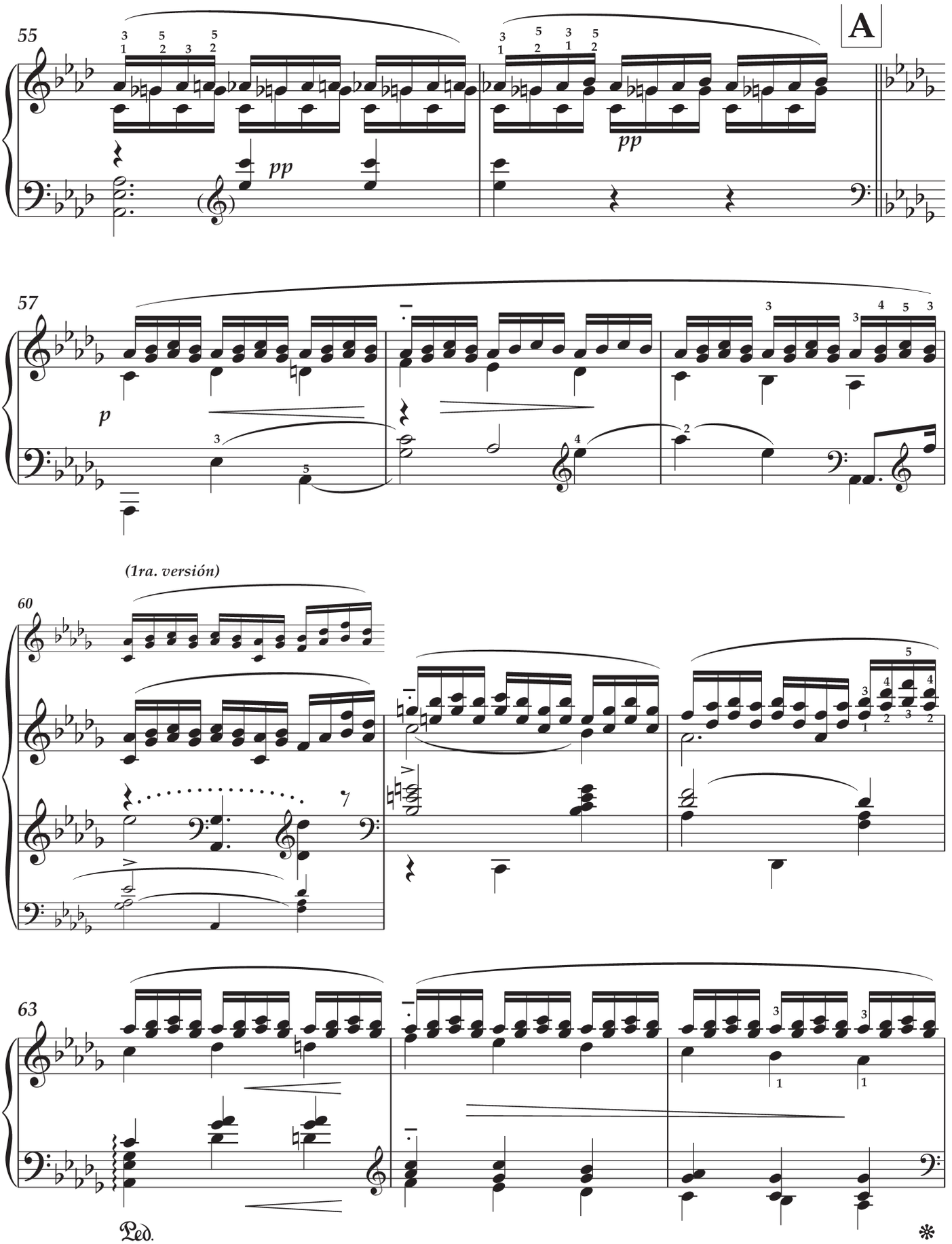


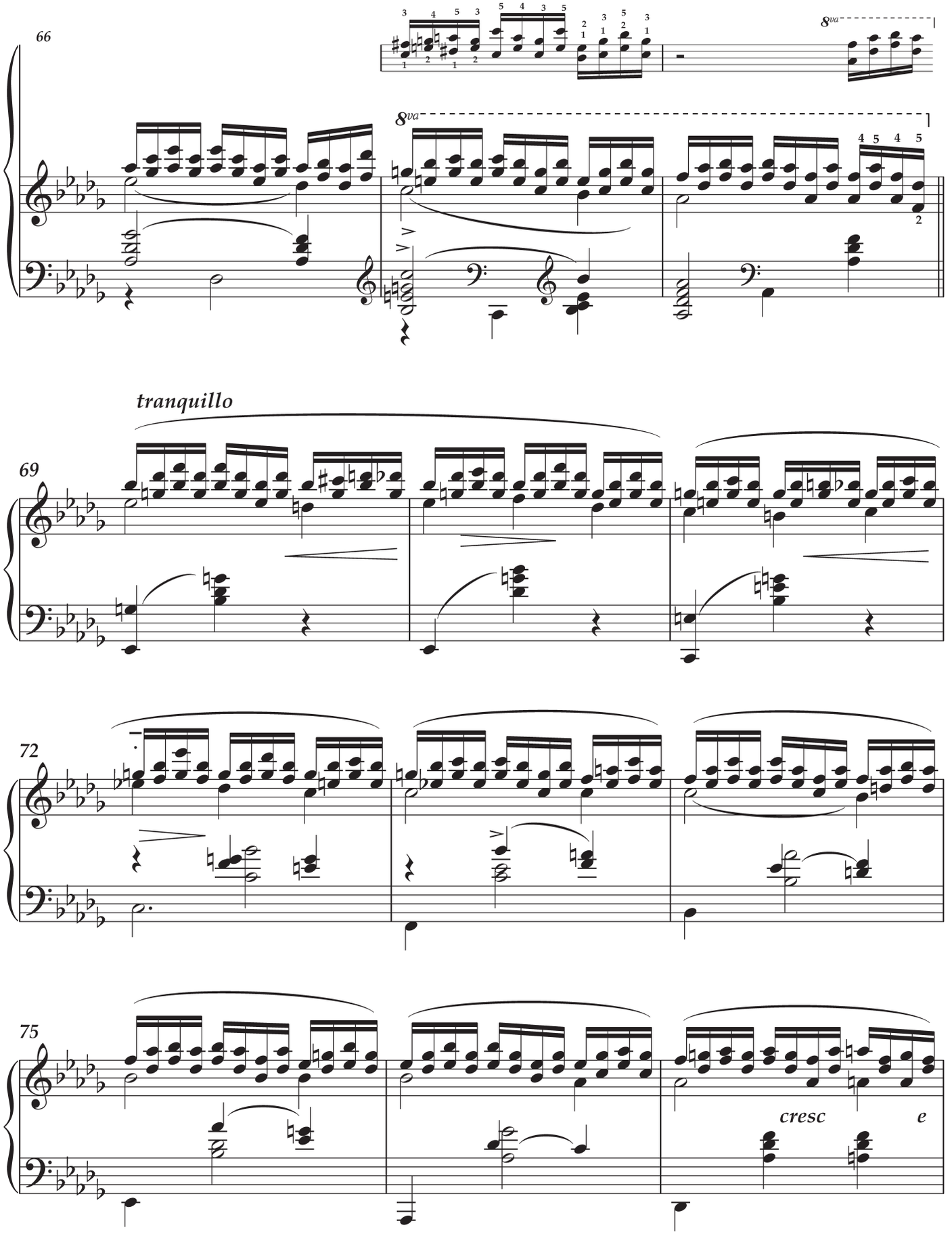

10
13
16
8va
loco
p
armonioso
19
p

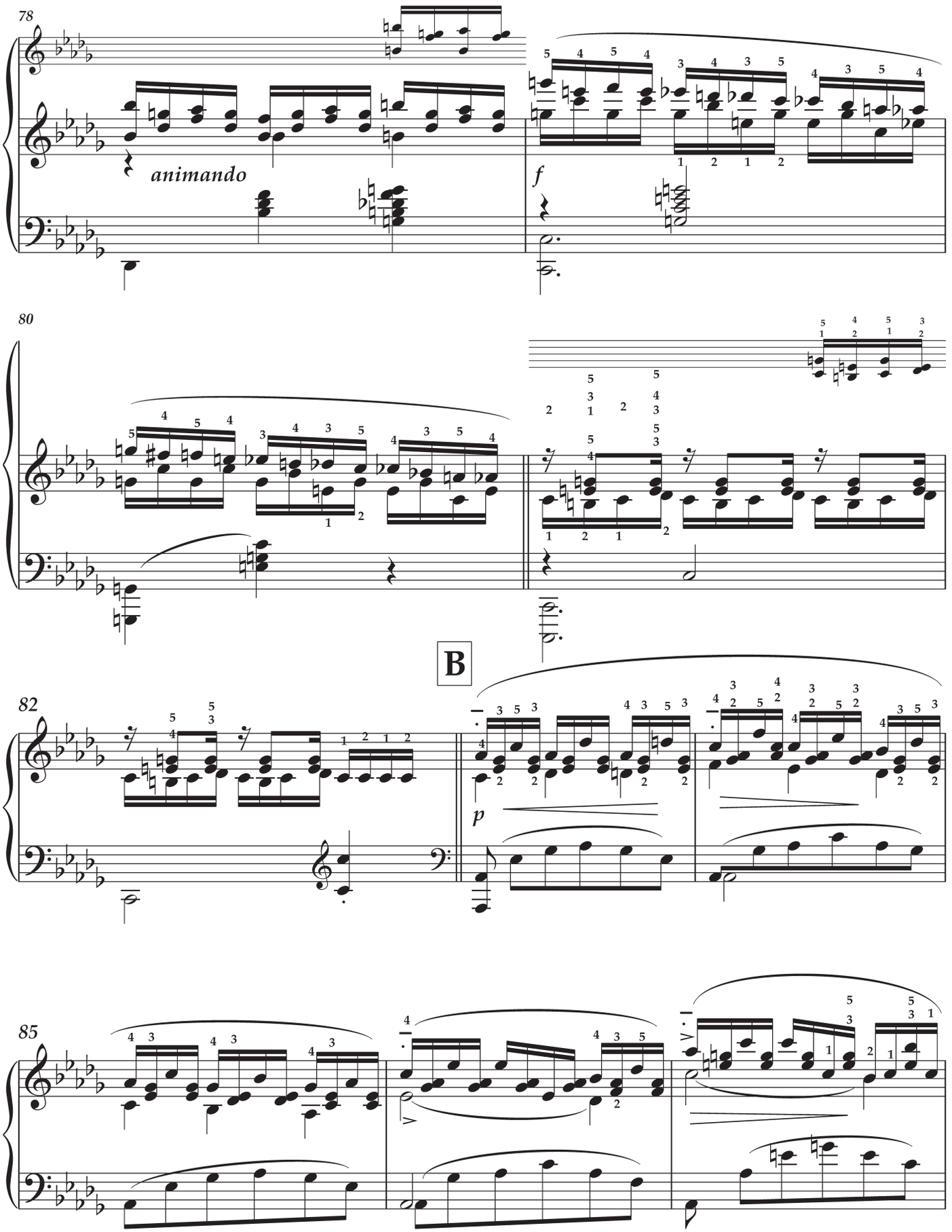

22
25
28
semplice
pp
Ped.
Ped.
31
subito pp

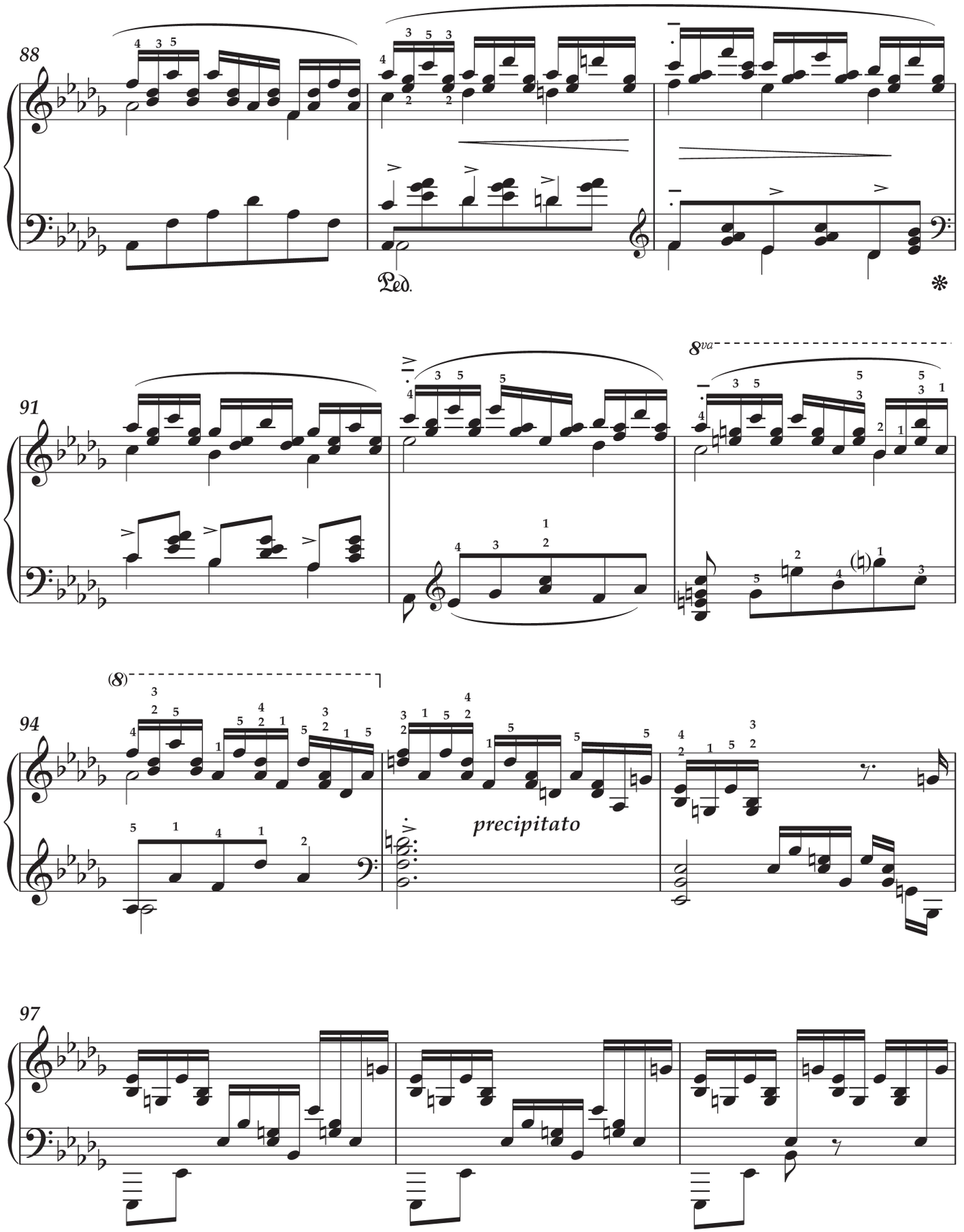

35
cresc . . . . . e
. . . . . a . . . . . ni . .
38
ossia
8va
. . . . . mando
f
dimin
40
42
ppp

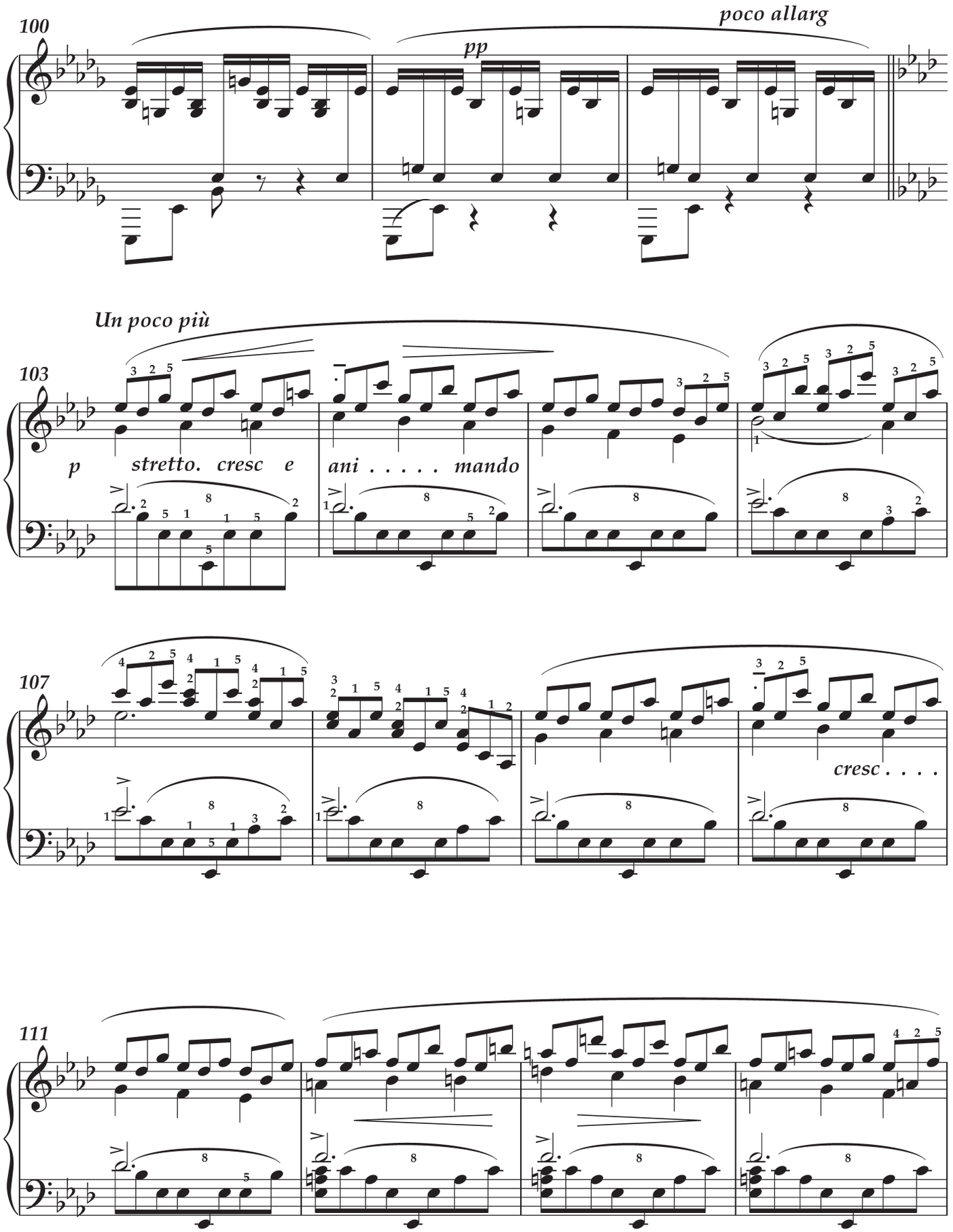

mejor
p
48
animando
Ped.
51
f
legatissimo
f
53

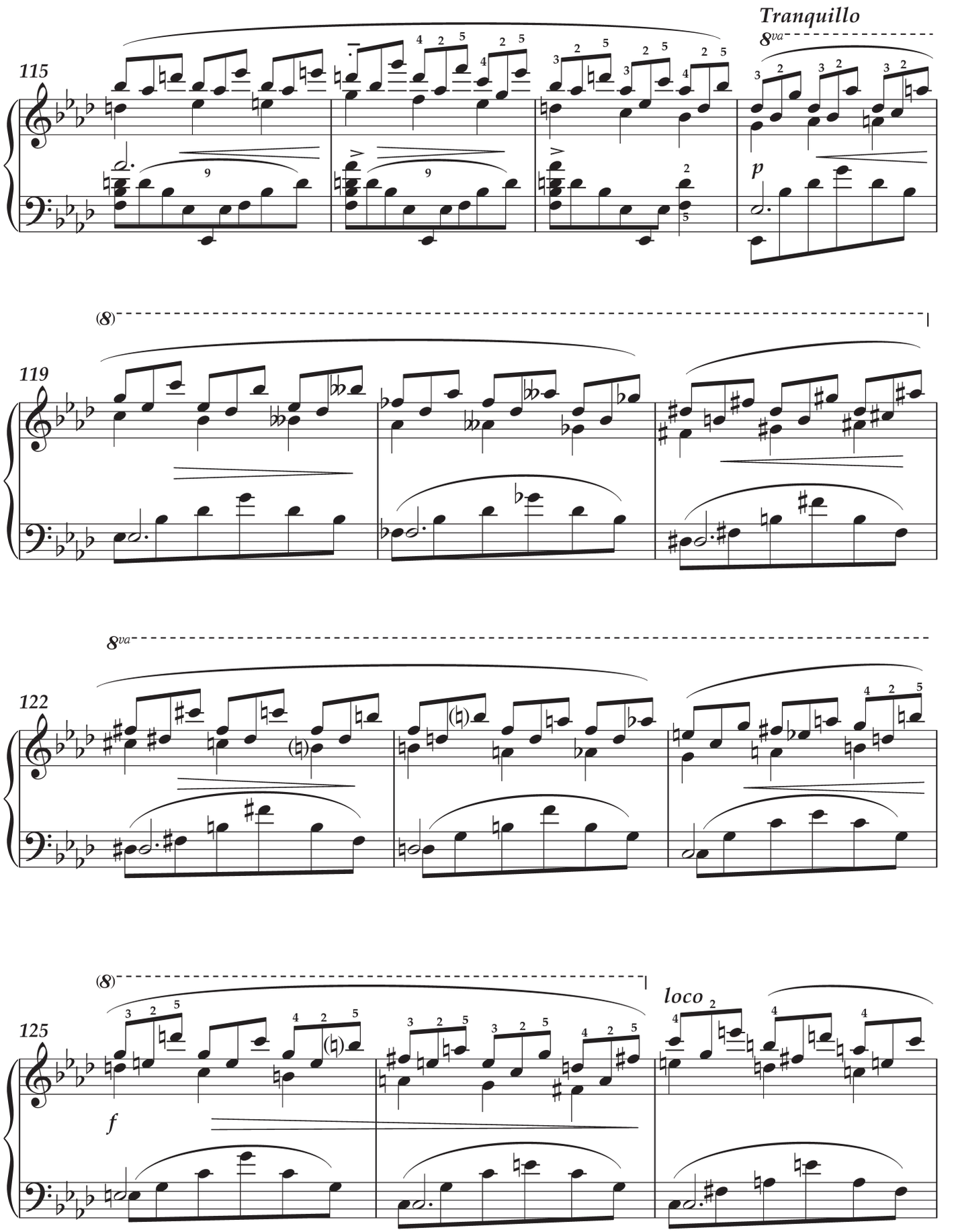

55
A
pp
pp
57
p
(1ra. versión)
60
63
Ped.

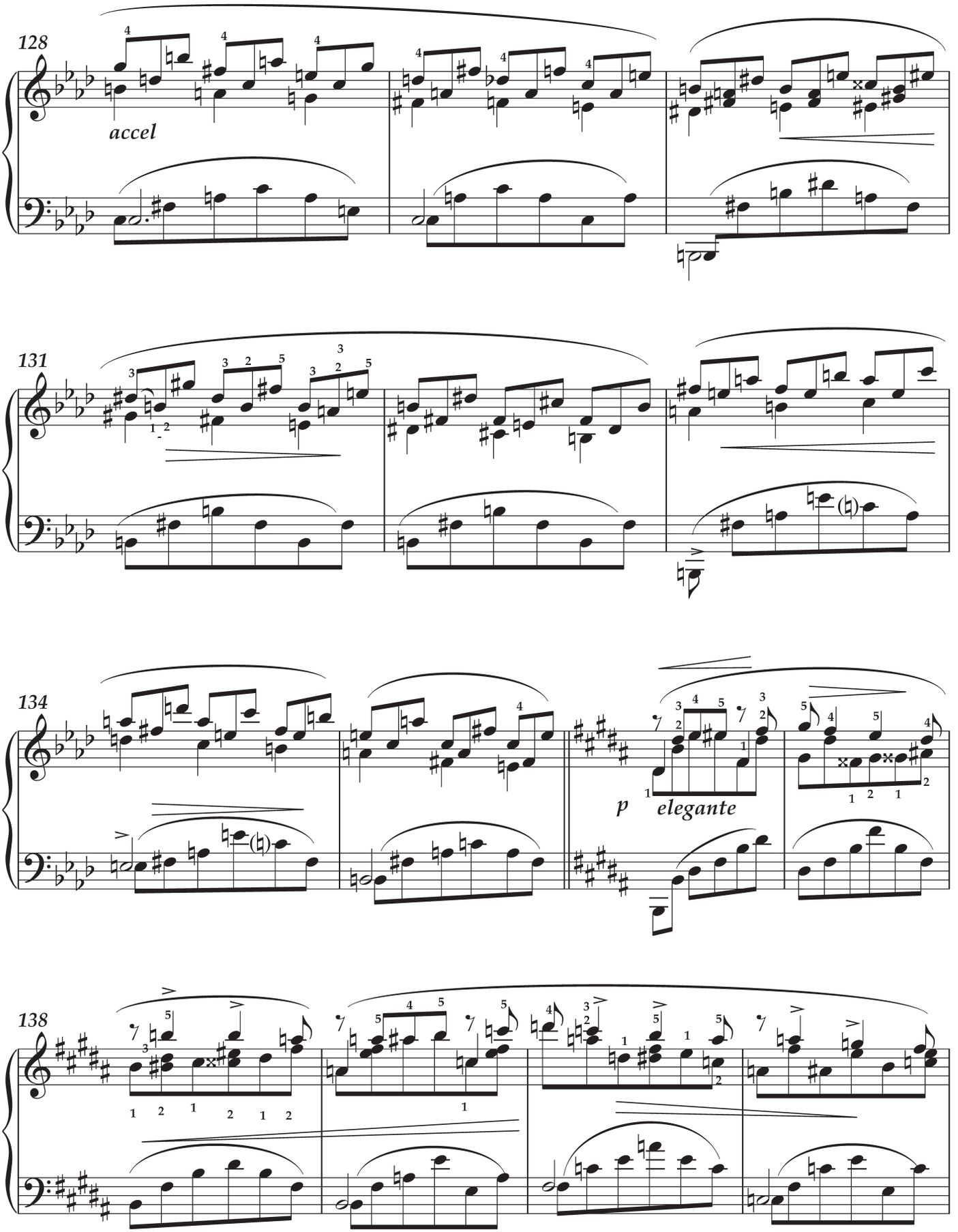

66
8va
8va
tranquillo
69
72
75
cresc
e

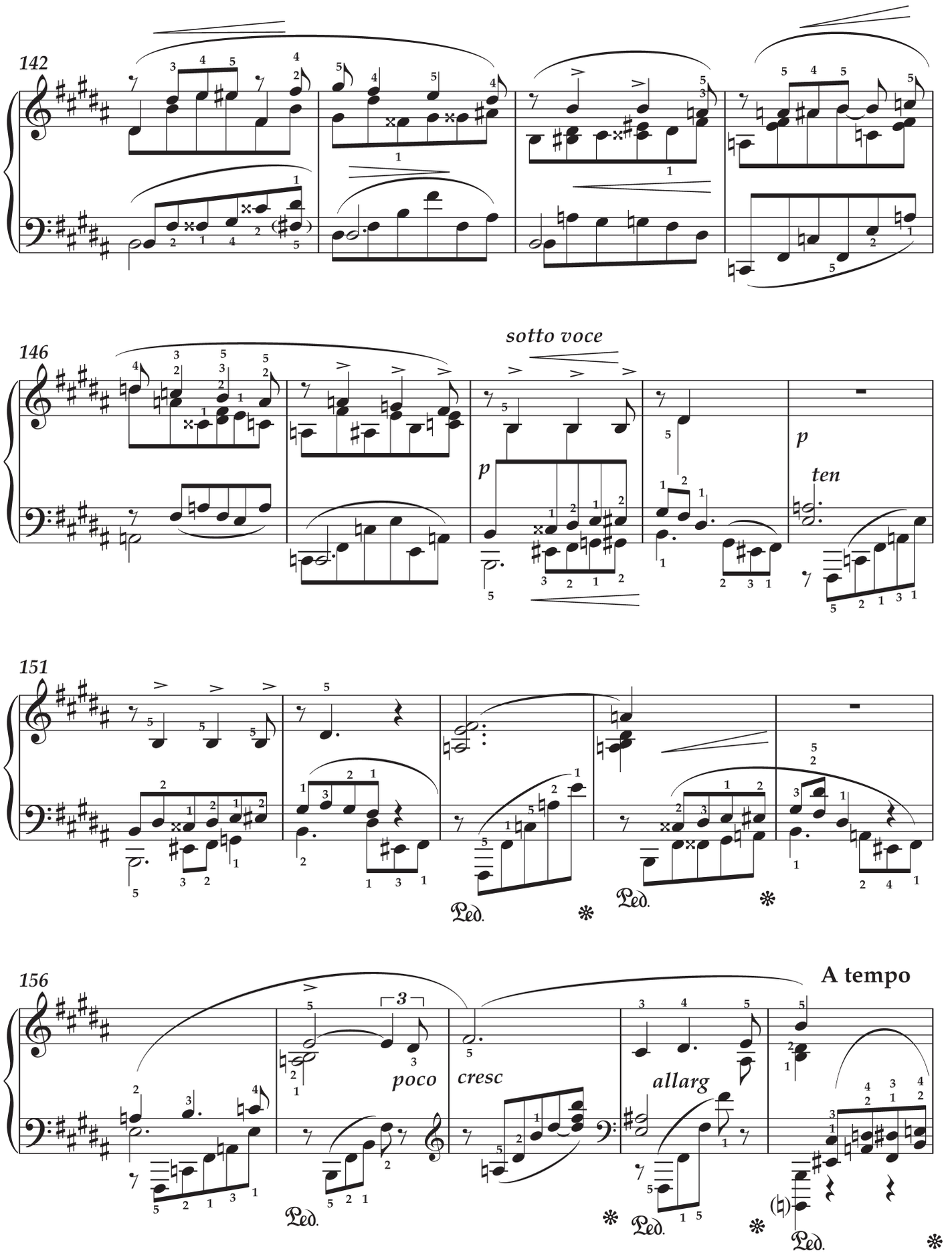

78
animando
f
80
B
82
p
85

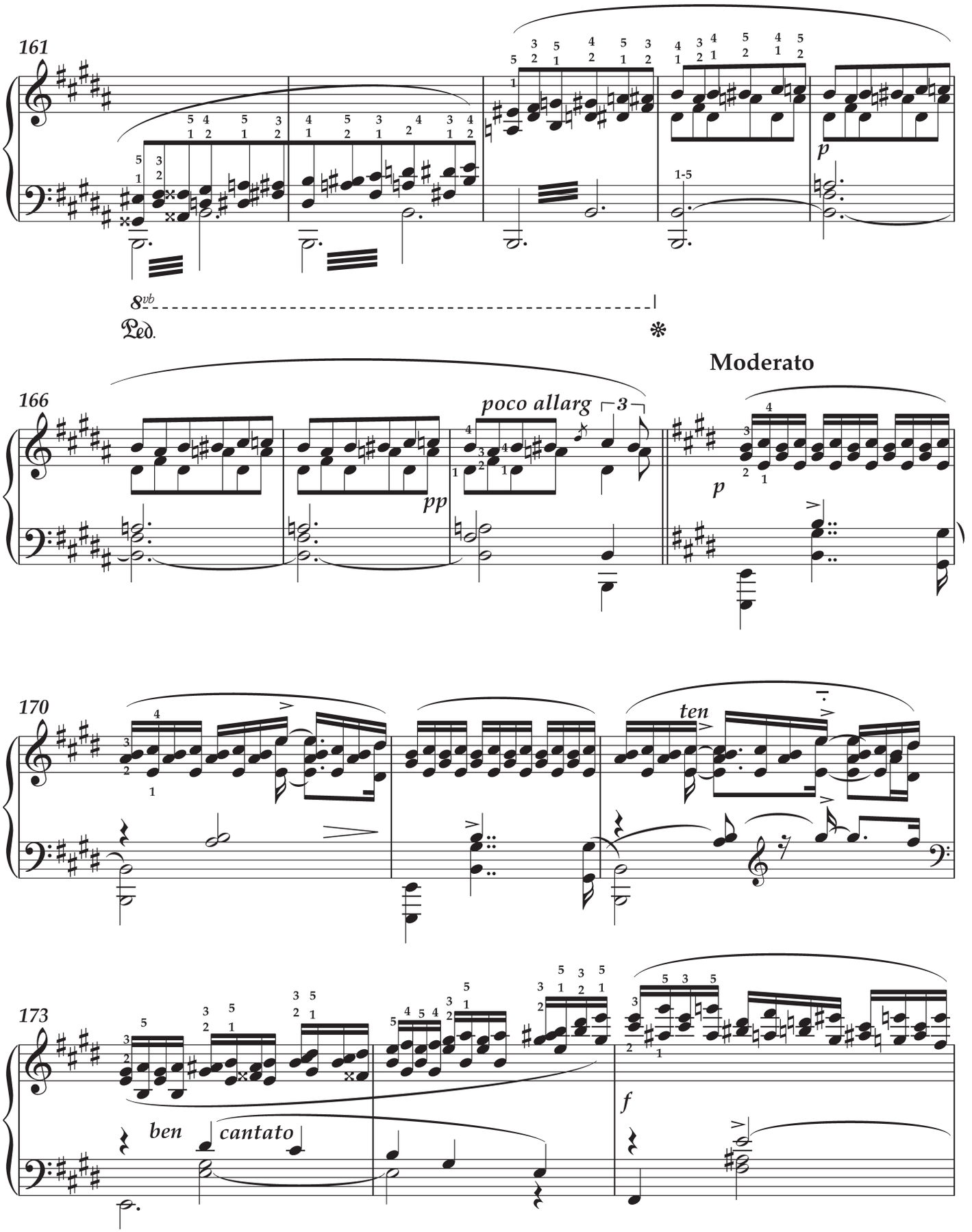

88
Ped.
91
8va
94
(8)
precipitato
97

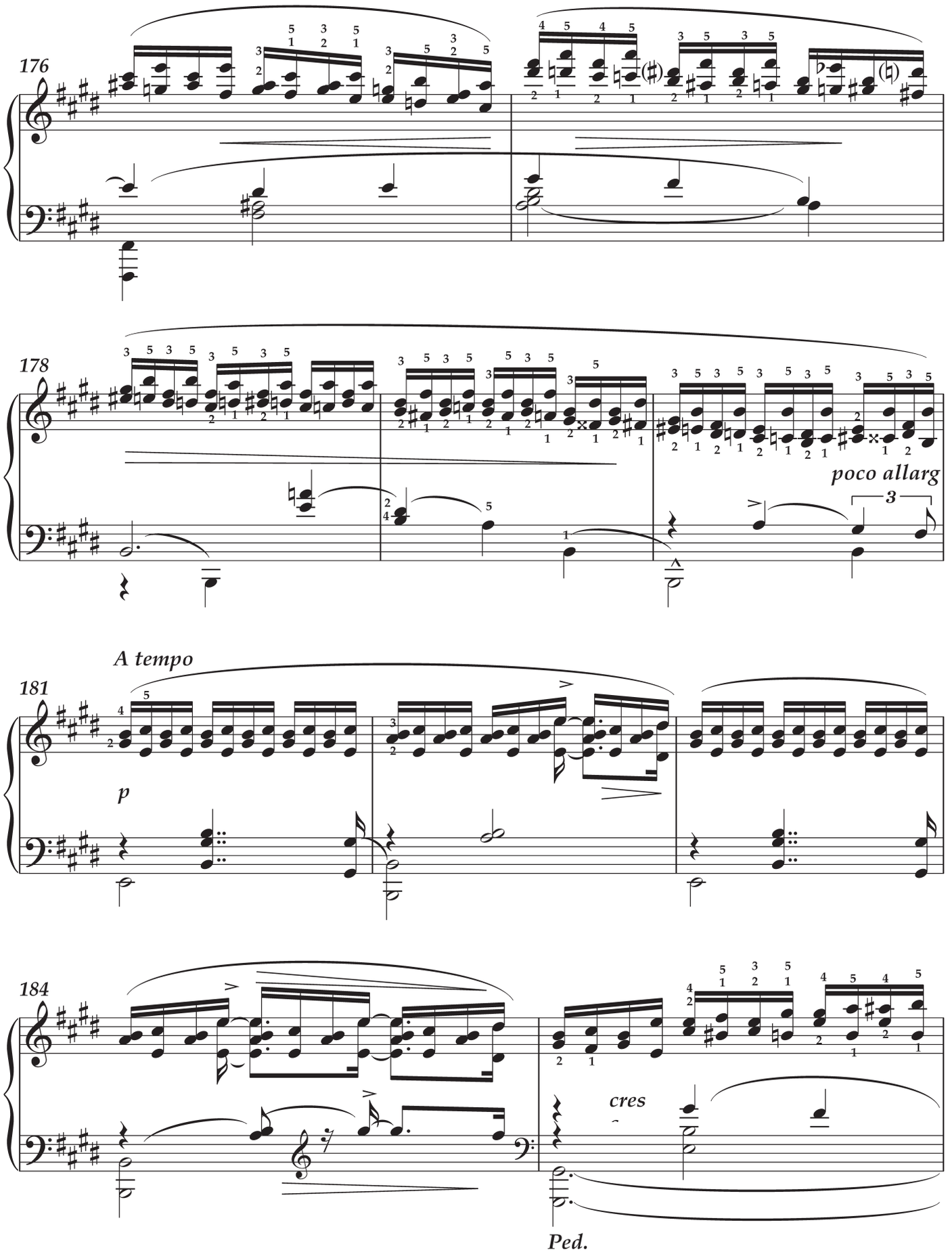

100
pp
poco allarg
Un poco più
103
p
stretto. cresc e
ani . . . . . mando
107
cresc . . . .
111

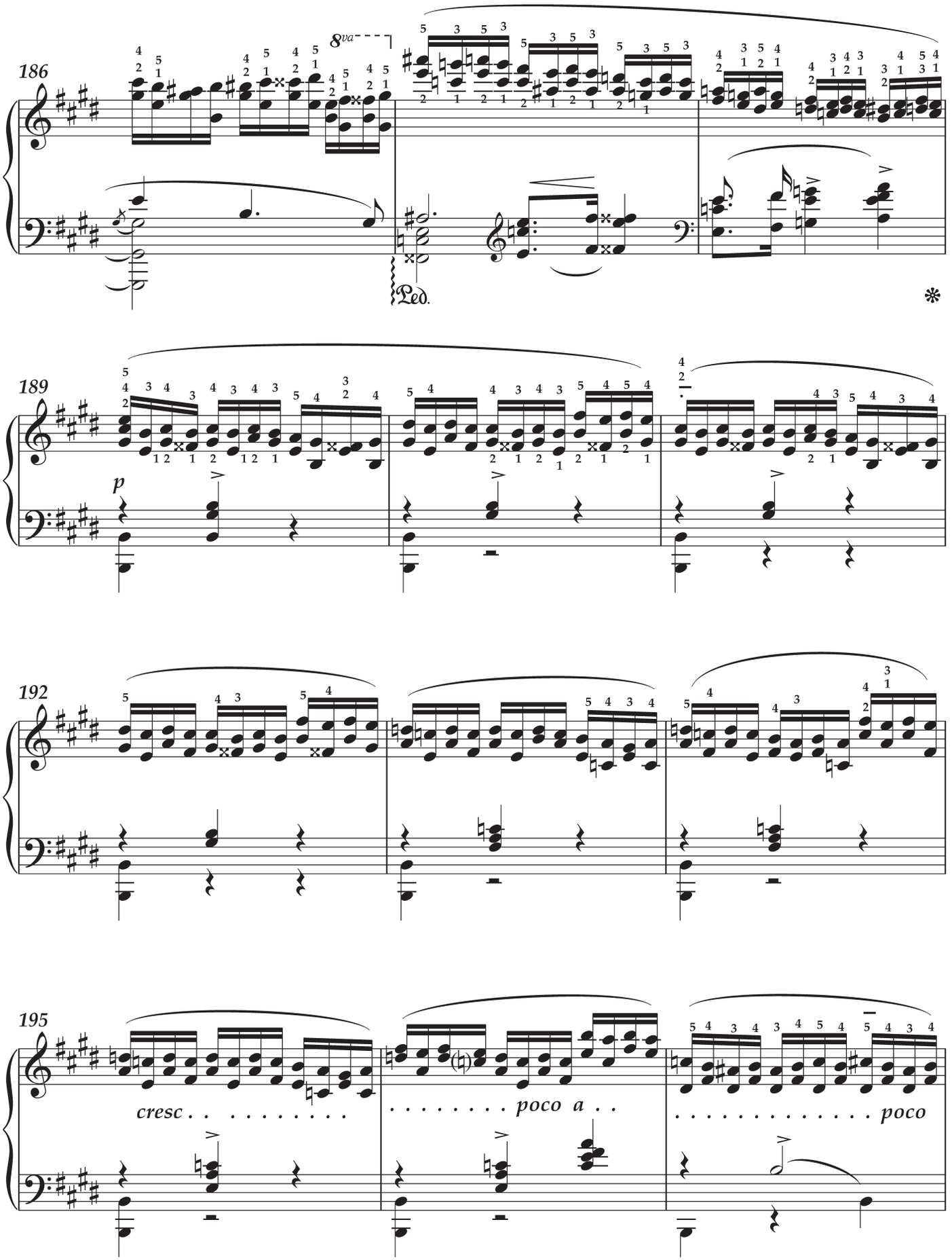

Tranquillo
8va
115
p
(8)
119
8va
122
(8)
125
f
loco

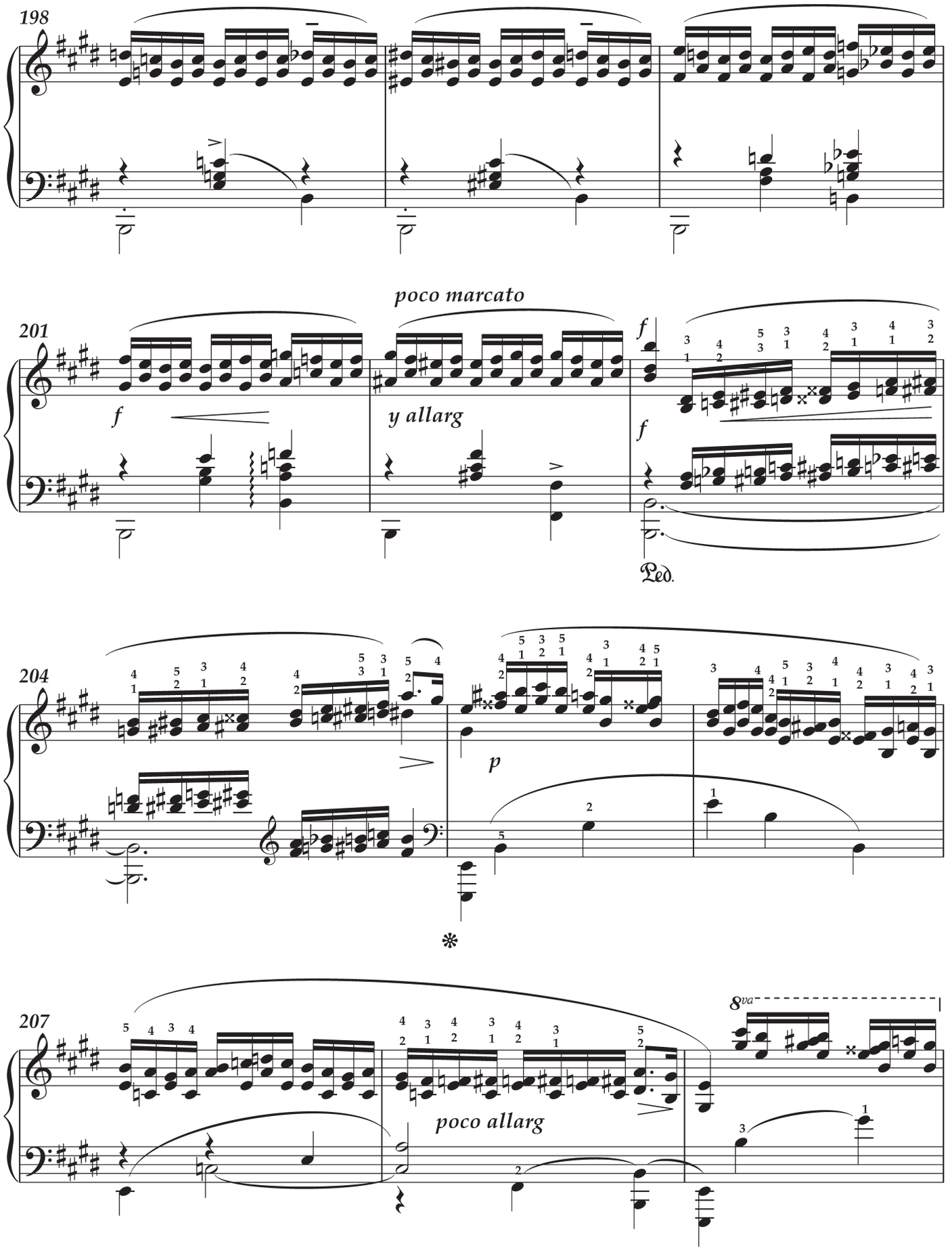

128
accel
131
134
p
elegante
138

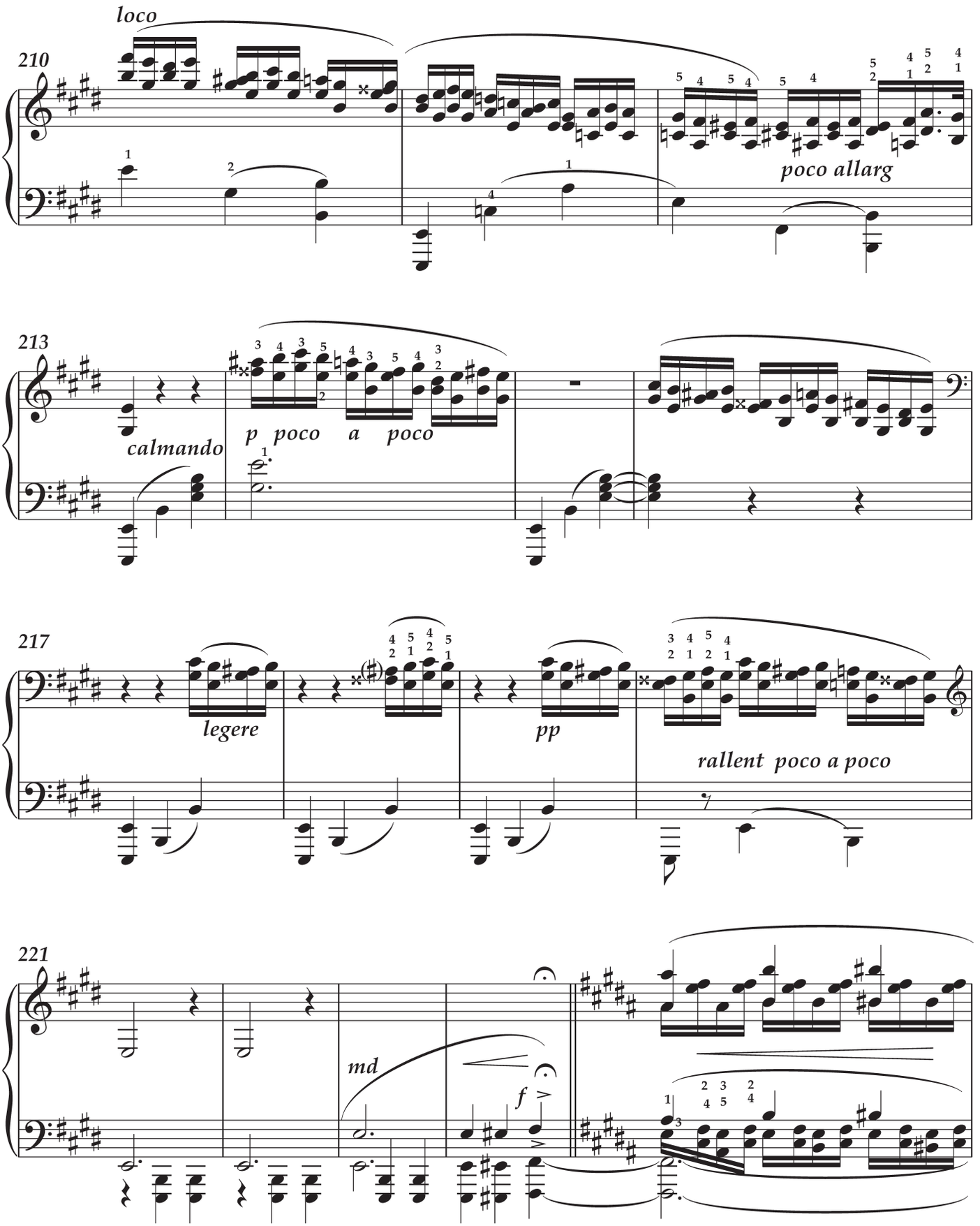

142
146
sotto voce
p
ten
151
156
poco
cresc
allarg
A tempo

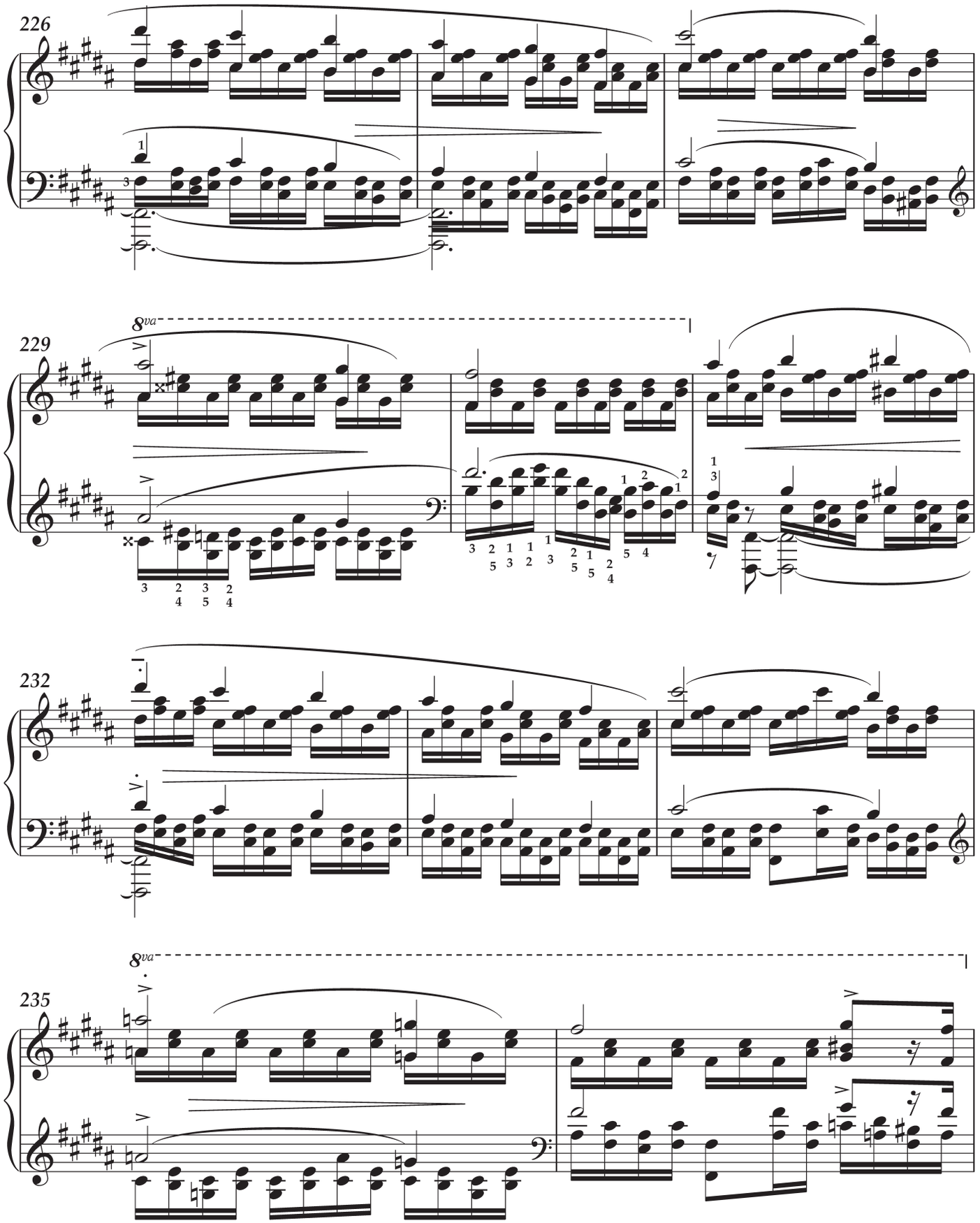

161
8vb
Ped.
p
166
poco allarg
pp
Moderato
p
170
ten
173
ben cantato
f

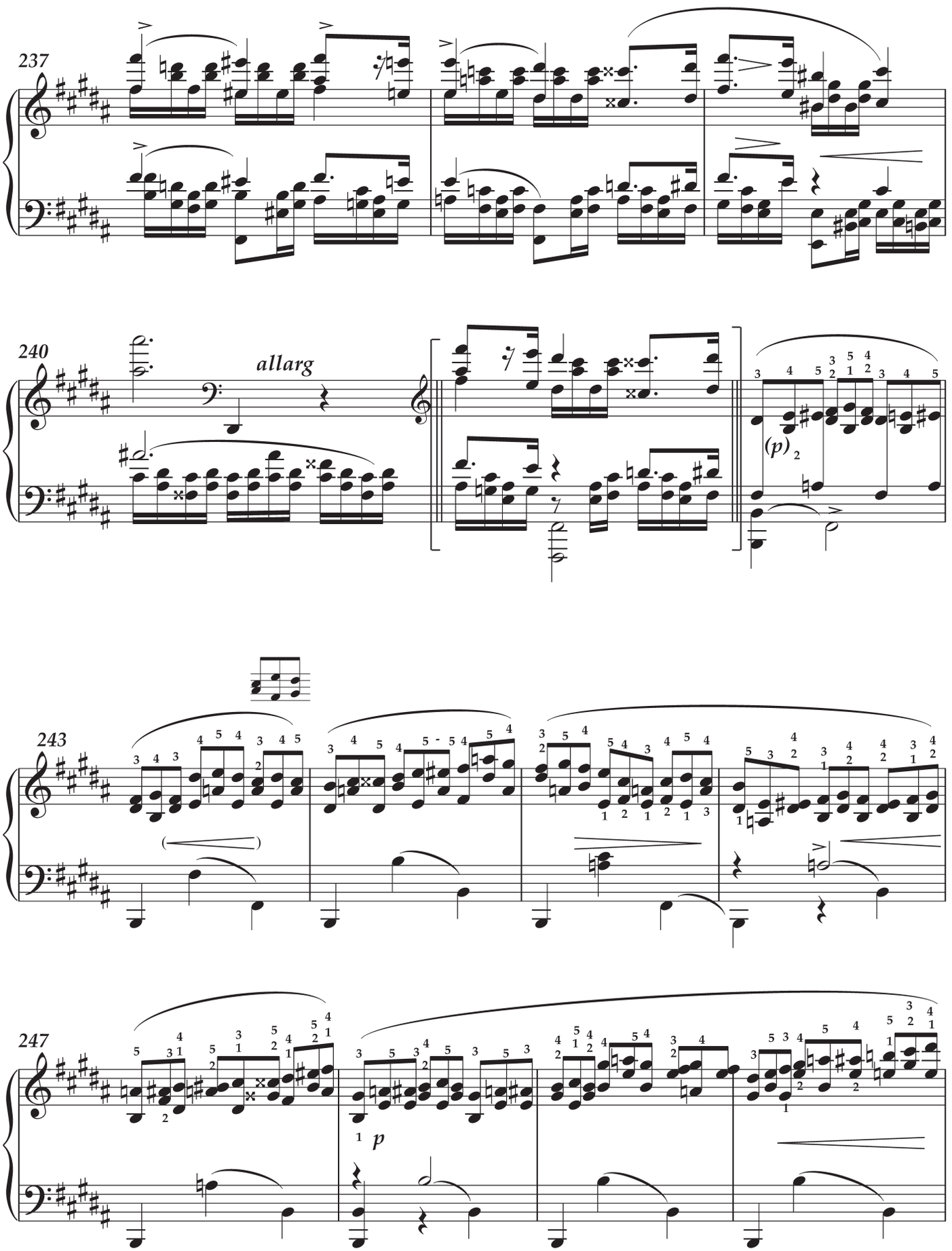

176
178
poco allarg
A tempo
181
p
184
cres
Ped.

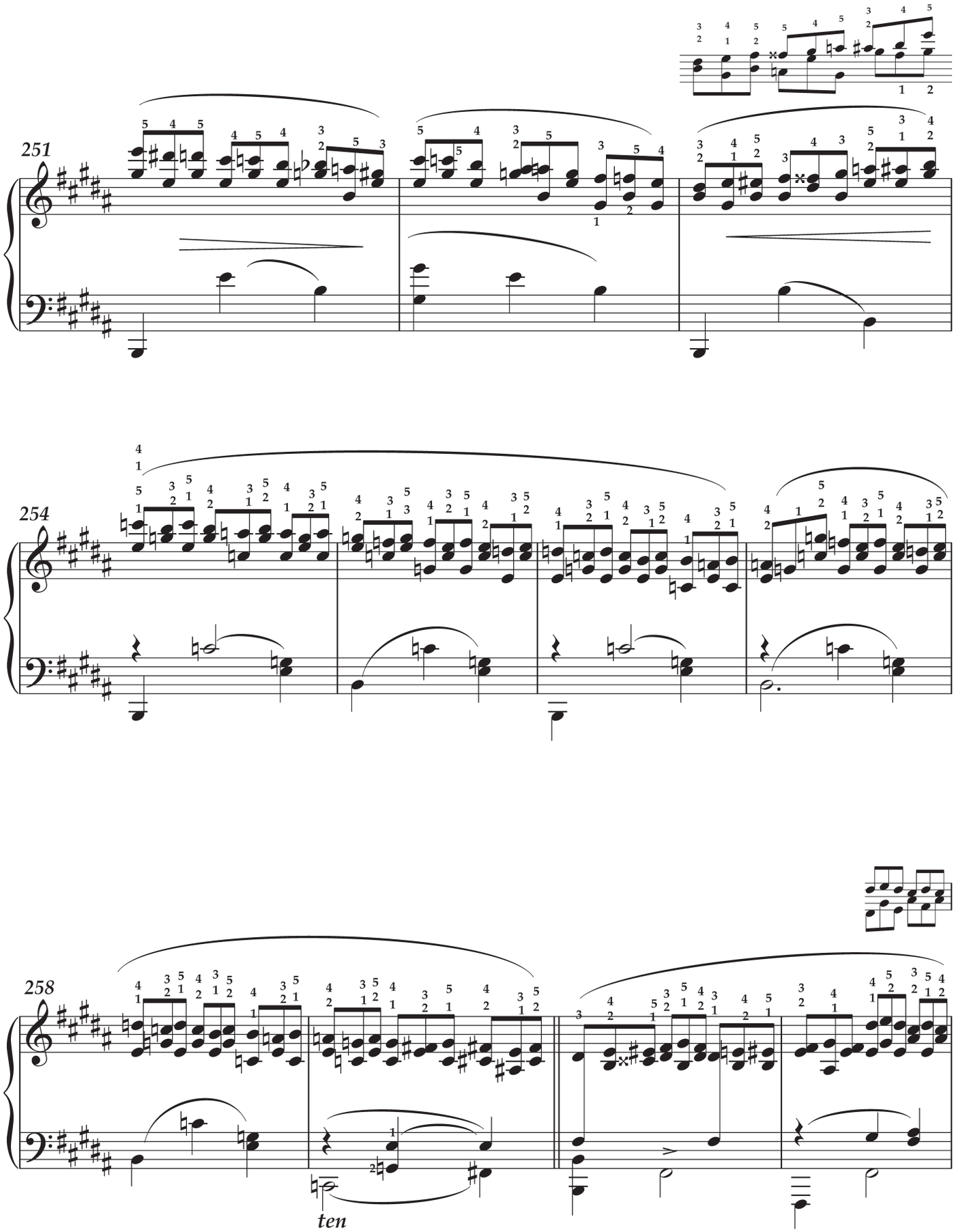

186
8va
Ped.
189
p
192
195
cresc . . . . . .
. . . . . poco a . .
. . . . . poco

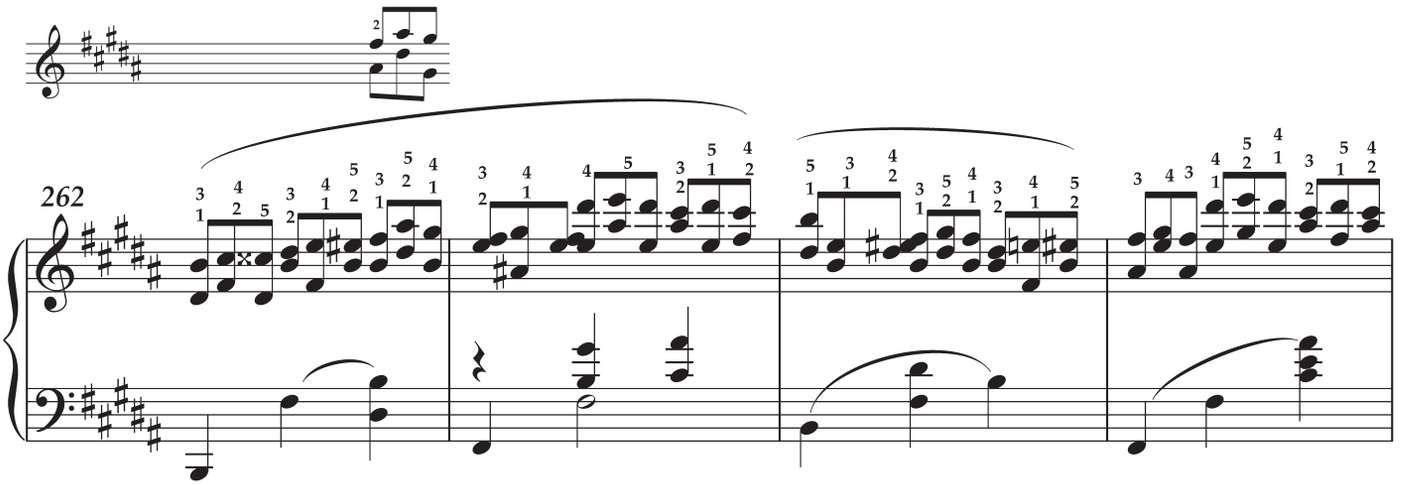

198
201
poco marcato
f
y allarg
f
f
Ped.
204
p
207
poco allarg
8va

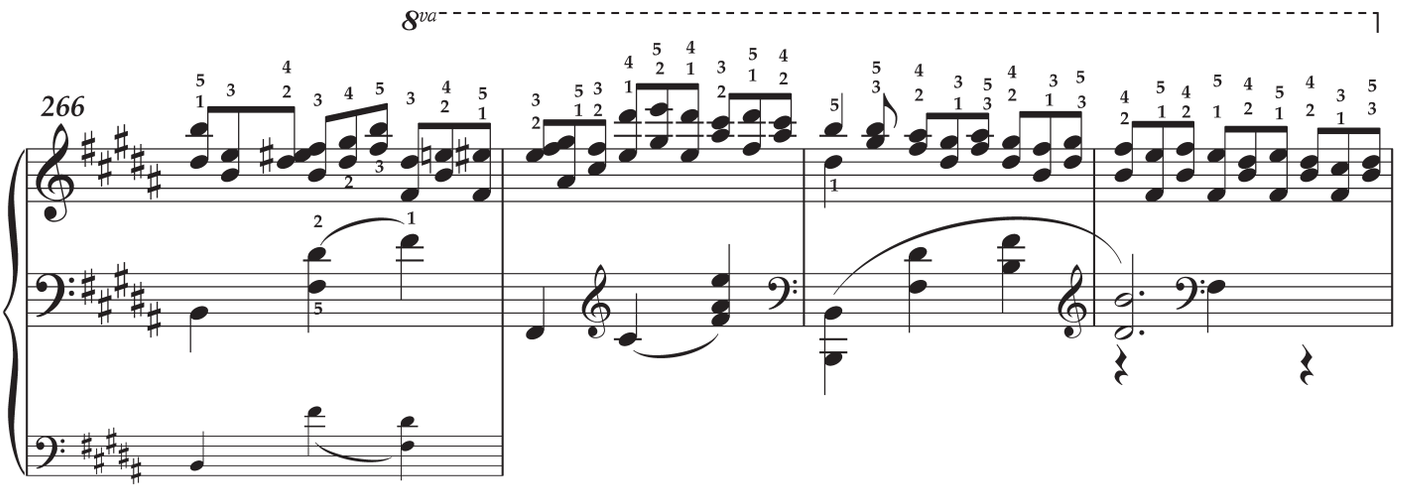

loco
210
poco allarg
213
calmando
p poco a poco
217
legere
pp
rallent poco a poco
221
md
f
Ped ten.

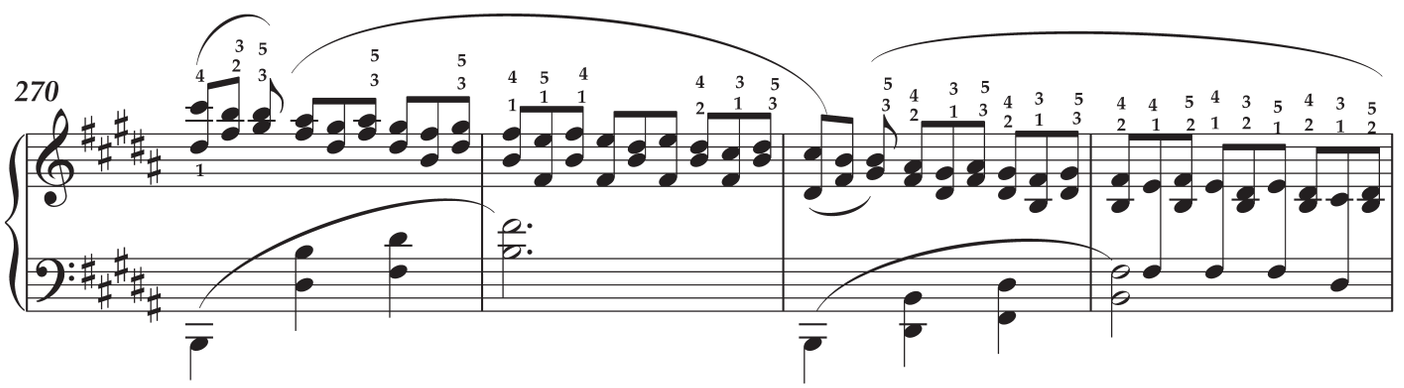

226
229
8va
232
235
8va

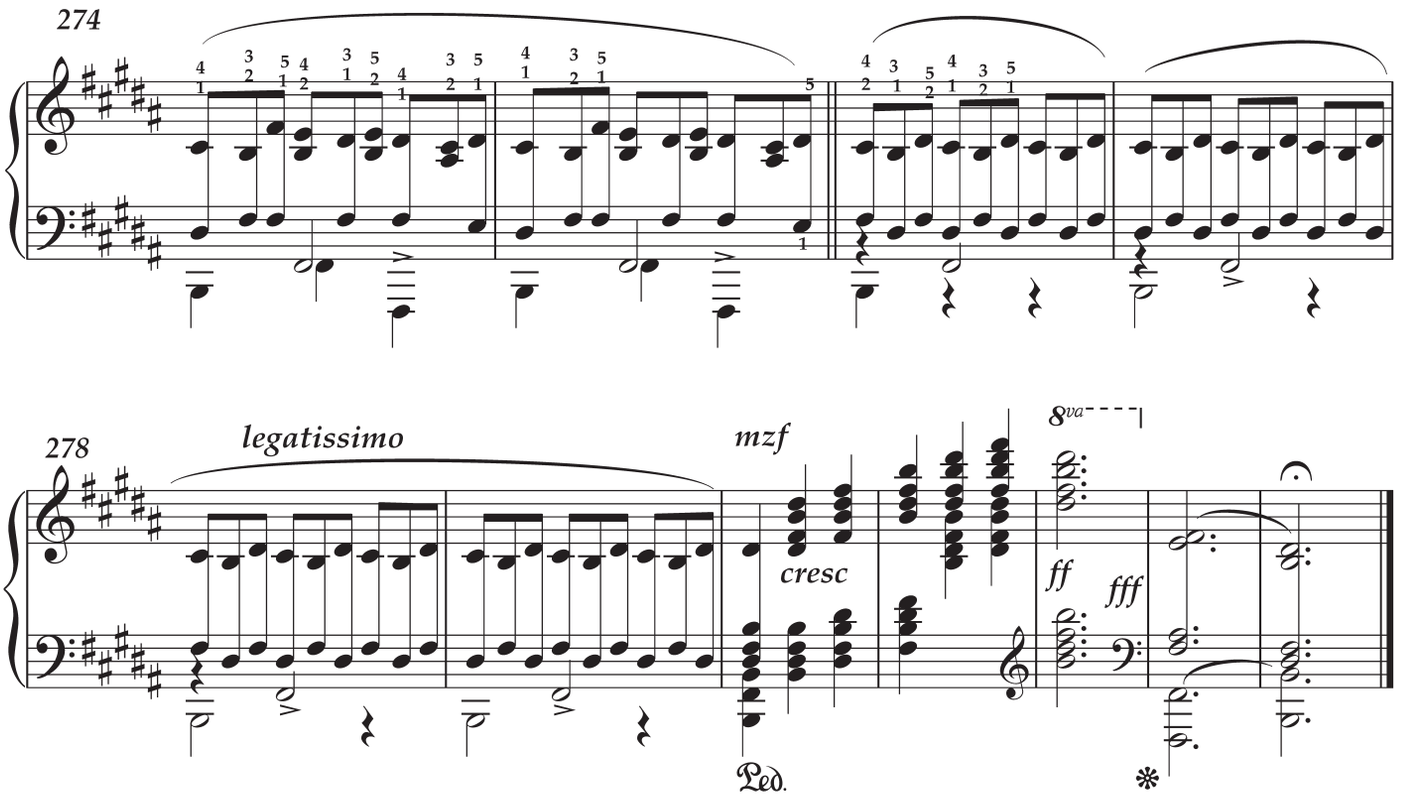

237
240
allarg
(p)
243
247
p


251
254
258
ten


262


266
8va


270


274
278
legatissimo
mzf
cresc
8va
ff
fff
Ped.

Chant

Du

Roi Prophète

(Pensée Biblique)

pour
Piano
par

N. R. Espadero.

Étude d'exécution transcendante nº 2 «Chant du Roi Prophète (Pensée Biblique)»
1872

Signaturas

BNC, Ms(Mús)/Rui/G
BNC, Ms(Mús)/Rui/Ch

Datos de portada del estudio

«Chant / du / Roi Prophete / (Pensée Biblique) / pour / Piano / par / N. R. Espadero.»

Datos de portada del segundo piano

«Piano 2eme. / [Adapté à] / Chant du / Roi Prophete / ([Pensée] Biblique) / Grande Etude / d'execution / Trascendante / Pour / Piano / la mineur / par / N. R. [Espadero]»

Características de los documentos

El *Estudio nº 2* es la segunda obra del álbum manuscrito y autógrafo (ff. 16r-25v) que contiene los ocho estudios (Anexo II). Aparece descrito en CCT, obra 83, pp. 295 y 323-324. De la parte de segundo piano del *Estudio nº 2* solo se conserva la fotografía impresa, en un documento independiente (20 pp.), del original manuscrito y autógrafo (Anexo III). Aparece descrito en CCT, obra 83a, pp. 295 y 324. La portada principal del manuscrito hace referencia a los dos estudios inicialmente compuestos y sitúa el año de composición del segundo en 1872 (véase datos de portada general de *Estudio nº 1 «Combat d'amour»*). Se ha preservado el título original en francés «*Chant du Roi Prophète (Pensée Biblique)*» (Canto del rey profeta. Pensamiento bíblico).

Comentarios

En el *Estudio nº 2 «Chant du Roi Prophète (Pensée Biblique)»* en *la* menor, 1872 (301 cc.), el título se refiere a David, conocido como el rey-profeta en la tradición cristiana, músico cuyos cánticos se recogen en el libro de los Salmos. El apelativo «pensamiento» hace referencia a una de las maneras de nombrar las microformas pianísticas románticas (como hace Thalberg en sus *24 Pensées musicales*, op. 75). Podría ser un ejemplo de música programática, más en el sentido de una

meditación o elevación sobre algún salmo de David. Su forma es tripartita, con gran uso de pasajes de octavas en la primera; una sección lírica en *re* mayor como segunda parte, y una sección triunfal en *la* mayor como conclusión.

Espadero compuso una parte para un segundo piano. Esta práctica es algo inusual ya que se trata de un estudio virtuosístico donde los instintos y decisiones del ejecutante se ven algo comprometidos con los parámetros que rigen la música de cámara y no existe la misma compenetración que se evidencia en una obra como el *Largo solennel*, concebida desde un inicio para dos instrumentos. Es posible que fuese compuesta para ser tocada por una alumna como la Sicouret. La parte del segundo piano es más fácil que la principal, básicamente de apoyo, lo que también hace pensar en la posibilidad de que Espadero haya considerado ampliar esta obra a una versión para piano y orquesta o conjunto de cámara. El manuscrito posee indudablemente los rasgos de Espadero, aunque fue obviamente escrito con mucha rapidez y como un borrador inicial debido al poco esmero en comparación con el manuscrito de los estudios. Curiosamente, sí incluye algunas sugerencias en cuanto a la dinámica que no se encuentran en el piano principal y viceversa. Las indicaciones de pedal son muy escasas pero se sobreentiende su uso.

Notas Estudio nº 2

--En varios compases de este estudio, Espadero ha escrito una marca: «X» entre compases. Este signo podría tener distintos significados según su uso, por ejemplo, a modo de recordatorio para revisar el pasaje, indicación de un posible error o supresión de compases. No ha sido posible asignarle una razón certera. La misma señal aparece en la parte del segundo piano, pero no necesariamente en los mismos compases. Siguiendo la numeración del ms. del piano principal, las cruces se localizan en los cc. 49-50; 61-62; 119-120; 137-138; 141-142; 145-146; 151; 267-268 y 273.

--MI: tal y como aparece en el manuscrito, los tresillos se declaran solo en el primer compás y el resto se asume.

--c. 12, MI, t. 3: debe ser *si* becuadro.

--cc. 18-19, 30-33, 62-63, 127 (128 ms.) y 129 (130 ms.), MD: Espadero sugiere el cambio de la última ♪ del tresillo a 𝅘𝅥𝅯; se debe advertir que no todos los cambios se corresponden con la parte del segundo piano, lo que tendrá que tomarse en cuenta al ejecutar la obra a dos pianos.

--c. 30, MD, t. 1: ritmo ajustado ♩. = ♩_♪ en correspondencia con el segundo piano.

--c. 34, MI, t. 2: debe ser *sol* becuadro.

--cc. 51, 53 y 57, MI, t. 3: debe ser *la* becuadro.

--c. 60, MD: ritmo ajustado 𝅗𝅥 = ♩_♩ en correspondencia con el segundo piano.

--c. 65, MD: ritmo ajustado ♩. = ♩_♪ en correspondencia con el segundo piano.

--c. 68, MI, t. 3: debe ser *sol* natural en correspondencia con el segundo piano.

--c. 73, MD y MI, t. 3: debe ser *fa#* y *re#* respectivamente.

--c. 78, MD, t. 2: debe ser *fa#* y *re#* respectivamente.

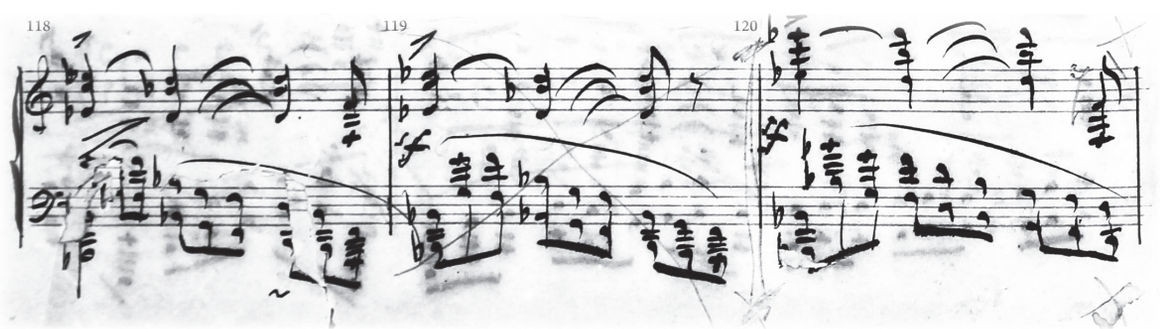
--c. 79, MD y MI, t. 2 y 3: debe ser *re#* y *fa#* respectivamente.

--c. 92, MD, t. 3: debe ser *re#* en analogía con los cc. 90 y 91.

--c. 106, MI, t. 3: debe ser *fa* becuadro.

--cc. 110-112, MI, t. 1: Espadero ha añadido *ossias* que se han incorporado a la partitura por considerar que proveen una línea acompañante con mayor dirección y correspondencia armónica. La versión original es la siguiente:

--c. 119: ha sido claramente tachado por Espadero, al parecer porque repite el c. 118. Para esta edición se ha suprimido el c. 119 del ms. y se salta directamente del c. 118 al 120 del ms. Con lo cuál la correspondencia de cc. queda de la siguiente manera: c. 119 tr. = c. 120 ms. Es importante señalar que en la parte del segundo piano, el c. 119 no aparece tachado, sólo la «X» aparece encima y debajo del pentagrama entre los cc. 119-120 (véase Notas *Estudio nº* 2, segundo piano, c. [119]). Por ello, en la parte de segundo piano se ha transcrito el c. 119 del ms. entre corchetes pero manteniendo la numeración del piano principal para que coincidan los cc. de la parte de piano 1 y piano 2. La obra ofrece dos variantes de ejecución a solo o a cuatro manos: a) con el compas 119 suprimido y b) con el compás 119 incorporado desde la parte de segundo piano. La versión original es la siguiente:



--c. 119, MD, t. 2: debe ser *sib*.

--c. 127, MD: ritmo ajustado en todos los tiempos: ♪.♪

--c. 129, MD, t. 3: ritmo ajustado ♪.♪; se sugiere realizar el mismo ajuste en MI, Espadero solo modificó la figuración en MD.

--cc. 133 y 134, MI, t. 2: debe ser *sib*.

--c. 134, MD, t. 3: debe ser *mib*.

--cc. 144 y 187: abreviatura «Cda», podría ser «Corda».

--cc. 155-186: Espadero escribe un *ossia* de 32 cc. Ello no corresponde a una enmienda del original, sino que ha sido previsto en el manuscrito, porque le ha reservado un espacio propio en el documento distinguiéndolo de la composición principal con tinta roja. Se trata de dos versiones del mismo pasaje. La principal, se complementa con la parte de segundo piano (y es la que se aconseja para una versión a cuatro manos), mientras que el *ossia*, incorpora pasajes del segundo piano y parece haber sido escrito para ser tocado a solo. Al margen de la especulación, lo cierto es que Espadero propone dos soluciones de factura, con dificultades diferentes para el mismo pasaje.

--cc. 157-158 y 161-162, MI: ritmo ajustado ♩ = ♪_♪

--c. 158, MI, t. 3: debe ser *sol* becuadro.

--c. 162, MI, t. 2: debe ser *sol* becuadro.

--c. 179, MI, t. 3: debe ser *do* becuadro.

--c. 181, MI, t. 2: debe ser *do* becuadro.

--c. 182, *ossia*, MD, t. 2: debe ser *re#*, MI: debe ser *do* becuadro.

--c. 185, *ossia*, MI, t. 1 y 3: debe ser *do* becuadro.

--c. 201, t. 3: debe ser *re#*.

--c. 224, MD, t. 3: debe ser *sol#*.

--c. 235, MD, t. 1: debe ser *sol* becuadro.

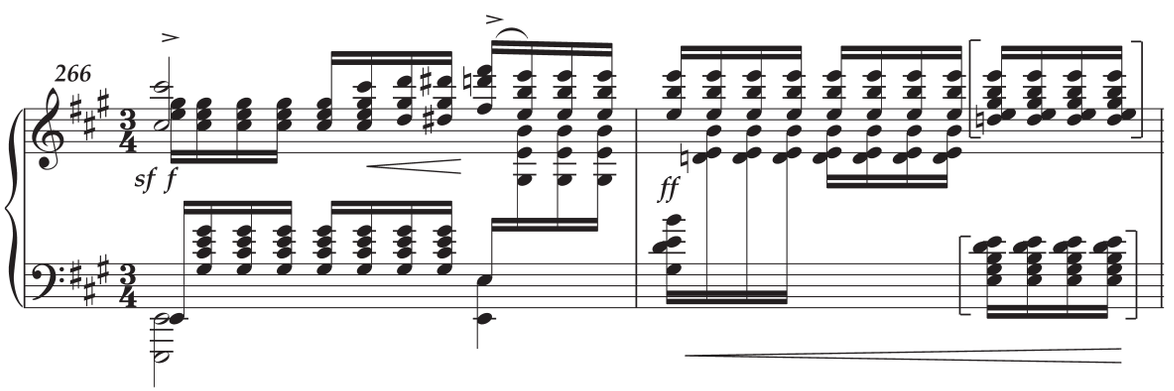
--c. 240, MI, t. 1: debe ser *sib*.

--c. 244, MI, t. 2: debe ser *sol#*.

--c. 245, MD, t. 1: debe ser *sol#*.

--c. 263, MI, t. 2: debe ser *re#*.

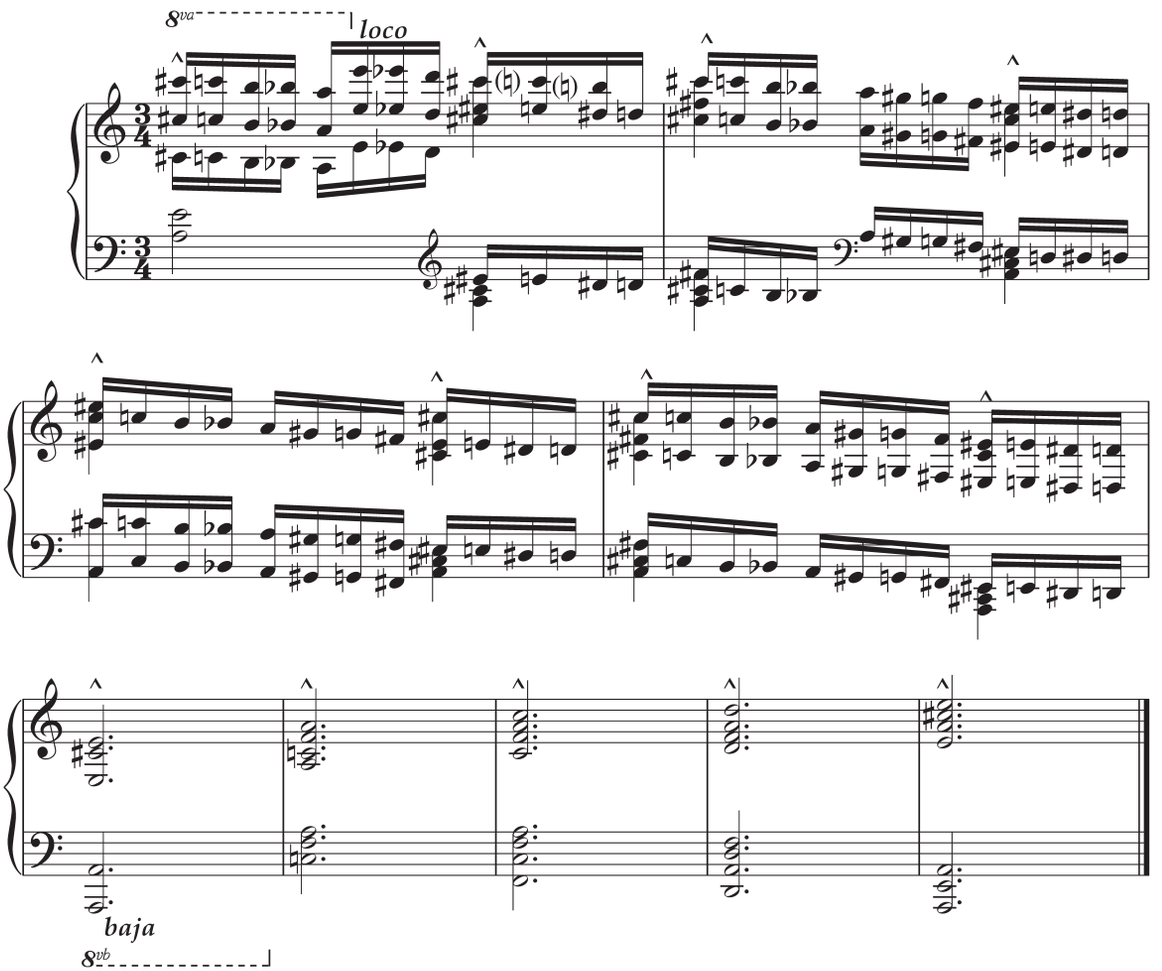
--cc. 266-267: Espadero propone suprimir el segundo tiempo del c. 266 y crear un compás utilizando t. 1 + t. 2 c. 266 + t. 1 c. 267. Esta solución no posee correspondencia con los cc. análogos de la parte de segundo piano, compuesta posteriormente. En la transcripción se ha mantenido la escritura original, añadiendo solo el *do* becuadro en la última ♪ de MI para acoplar la armonía de los dos pianos. Como alternativa, para una ejecución solo del piano principal, se propone a continuación la enmienda de Espadero:



--c. 294, t. 3: debe ser *sol* becuadro en correspondencia con el segundo piano.

Nota Estudio nº 2, *bosquejo de final (addendum)*

Entre los ff. 4 y 6 del manuscrito, en la parte correspondiente al *Estudio nº 1*, ha sido insertado el f. 5 (Anexo II), con una página sin título, escrita a lápiz, que contiene nueve compases. La caligrafía es nítida y presenta una versión quizás temprana, de los últimos nueve compases del *Estudio nº 2* que obviamente fue descartada por Espadero cuando amplió el final de la obra. A continuación se presenta la transcripción de esos compases cuyo uso queda a criterio del intérprete.



Nota Estudio nº 2*, segundo piano.*

--En varios compases de este estudio, Espadero ha escrito una marca: «X» entre compases. Este signo podría tener distintos significados según su uso, por ejemplo, a modo de recordatorio para revisar el pasaje, indicación de un posible error o supresión de compases. No ha sido posible asignarle una razón certera. La misma señal aparece en la parte del piano principal, pero no necesariamente en los mismos compases. Siguiendo la numeración del ms. del segundo piano, las cruces se localizan en los cc. 49-50; 61-62; 119-120; 137-138.

--c. 32, MI, t. 3: se conformaron las dos octavas finales.

--cc. 73 y 75, MD, t. 3: debe ser *fa#*.

--cc. 73 y 75, MI, t. 3: ha sido reproducido como aparece en el ms., pero puede que sea un tremolo y no simplemente dos semicorcheas.

--c. 78, MD, t. 1-3: debe ser *fa#*.

--c. 79, MD, t. 2 y MI, t. 3: debe ser *fa#* y *re#* respectivamente.

--c. 80, MI, t. 2-3: debe ser 𝅗𝅥 en lugar de 𝅗𝅥 con puntillo.

--c. 81, t. 1: debe ser *fa#*.

--c. 82, t. 2-3: el trémolo debe ser sobre 𝅗𝅥. en lugar de 𝅗𝅥

--c. 85: Espadero indica que falta. Se ha replicado el correspondiente al piano principal.

--cc. 90-92, MD, t. 2: ritmo ajustado ♩♪ = ♩_𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 en correspondencia con el piano principal.

--c. 93, MI, t. 3: debe ser *re* becuadro.

--c. 112, MD, t. 3: debe ser *do#*, MI, t. 1-2: ritmo ajustado, 𝅗𝅥 en lugar de ♩ en correspondencia con el c. 111.

--cc. 115-117, MD, t. 1: debe ser *sib*.

--c. 117, MD, t. 3: debe ser *mib*.

--c. [119]: Equivale al c. 119 del ms. de segundo piano que fue suprimido por Espadero en el piano principal (véase Notas *Estudio nº 2*, c. 119). Se ha transcrito en la parte de segundo piano como un *ossia* delimitado por corchetes. Para conservar la correspondencia entre las partes de piano 1 y piano 2, se ha numerado de la siguiente manera: c. 118 tr., c. [119] tr. y c. 119 tr. = c. 120 ms. de segundo piano (véase Anexo III para equivalencia entre cc. del ms. y la tr.). En caso de ser incorporado para una interpretación a cuatro manos, debe ejecutarse el c. [119] en ambos pianos.

--cc. 119-120, MI, t. 1: debe ser *sib*.

--cc. 121-122: ritmo ajustado por el piano principal.

--cc. 122-124, MI: debe ser *sib*.

--c. 125, MD, t. 3: debe ser *sib*.

--c. 126, MD, t. 2: debe ser *sib*.

--c. 130, MD, t. 1: debe ser *sib*.

--c. 131, MI, t. 1-3: debe ser *sib*.

--c. 135, MI: debe ser *sib*.

--c. 139, MD: debe ser *sib*.

--c. 144, MI, t. 3: debe ser *sib*.

-cc. 145-154: en la versión del segundo piano, Espadero ha escrito solamente dos compases de transición que anteceden al cambio de tonalidad del c. 155. Faltan 8 compases que sí aparecen en el piano principal. Puede ser que se trate de un error o que sea una omisión consciente, es decir, un *tacet* del segundo piano. Para la ejecución a cuatro manos se propone: 1) optar por *tacet* para el segundo piano con piano principal a solo; 2) incorporar la solución de la transcripción, para la parte de segundo piano, escrita a manera de *ossia*.

--cc. 161-162 y 165, MD, t. 3: ritmo ajustado ♪ = ♪ en correspondencia con el piano principal.

--c. 169, MI, t. 1: debe ser *re* en correspondencia con el piano principal.

--c. 174, MI: debe ser *do* becuadro.

--c. 175, MI: debe ser *do* becuadro.

--c. 176, MD, t. 1: debe ser *re#*.

--cc. 180-187: debe ser *do* becuadro.

--cc. 182 y 190, MD: ritmo ajustado en correspondencia con el piano principal.

--cc. 192 y 198: se han añadido dos compases extra en correspondencia con el piano principal.

--c. 201, t. 3: debe ser *re#*.

--c. 226, MI, t. 2: debe ser *sol#*.

--cc. 226-227, MI: El *ossia* es de Espadero.

--c. 235, MD, t. 3: debe ser *si* becuadro.

--c. 238, MD, t. 3: debe ser *sib*.

--c. 240, MD, t. 3: debe ser *la* becuadro.

--c. 245, MD, t. 1: debe ser *sol#*.

--c. 264, MD, t. 3: debe ser *la* becuadro.

--c. 271, MD, t. 3: debe ser *fa* becuadro.

--c. 289, MI: debe ser *fa* becuadro.

--c. 291, MI, t. 1: debe ser *fa* becuadro.

--c. 294, MI, t. 2: debe ser *sib*, t. 3: debe ser *do* becuadro.

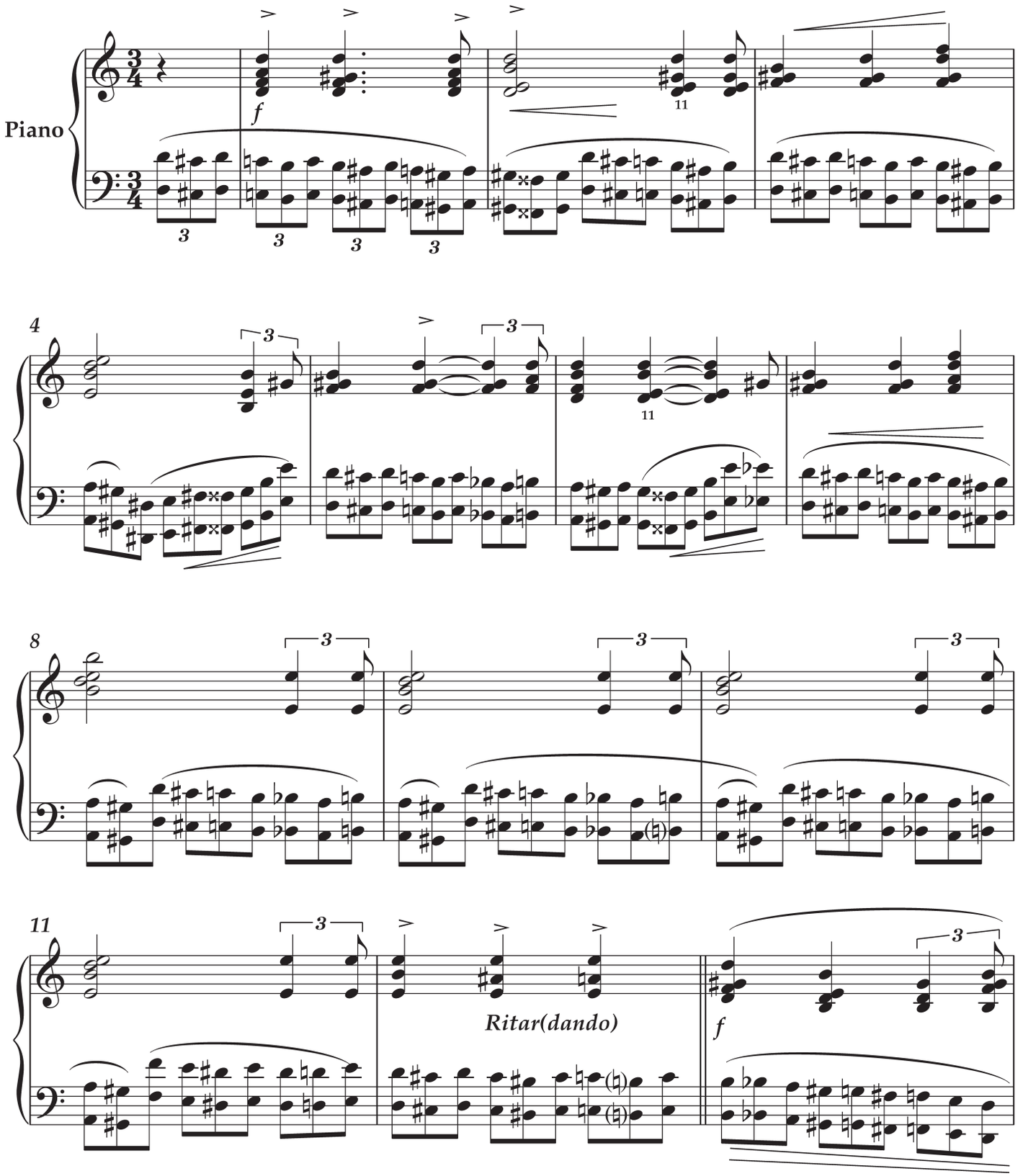
--c. 296, MI, t. 3: debe ser la_2 en lugar de si_2, en correspondencia con el piano principal.

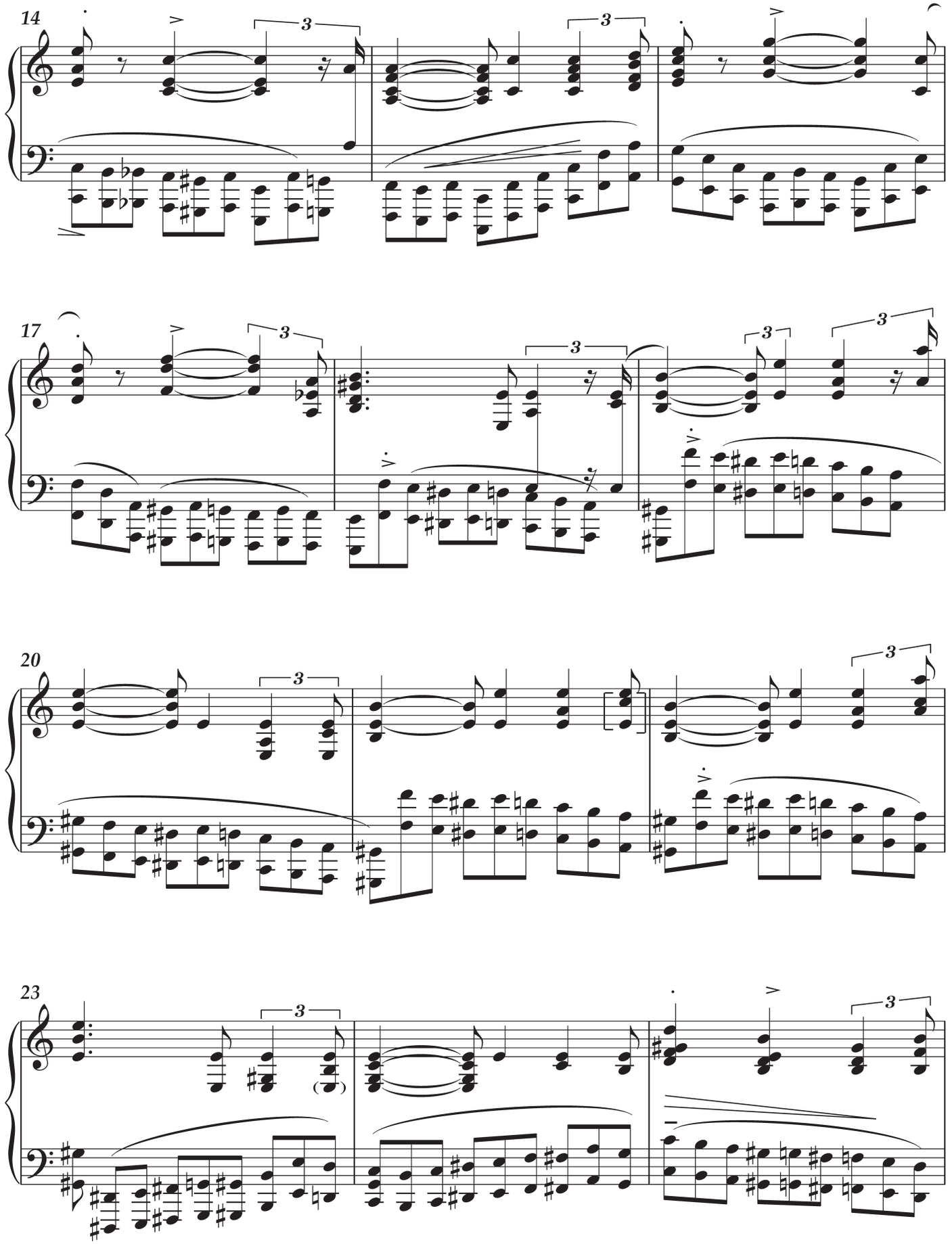
--Espadero indica la duplicación del c. 299 del ms. (298 tr.) pero en realidad sobra. Para mantener la correspondencia con el piano principal, se ha suprimido la duplicación.

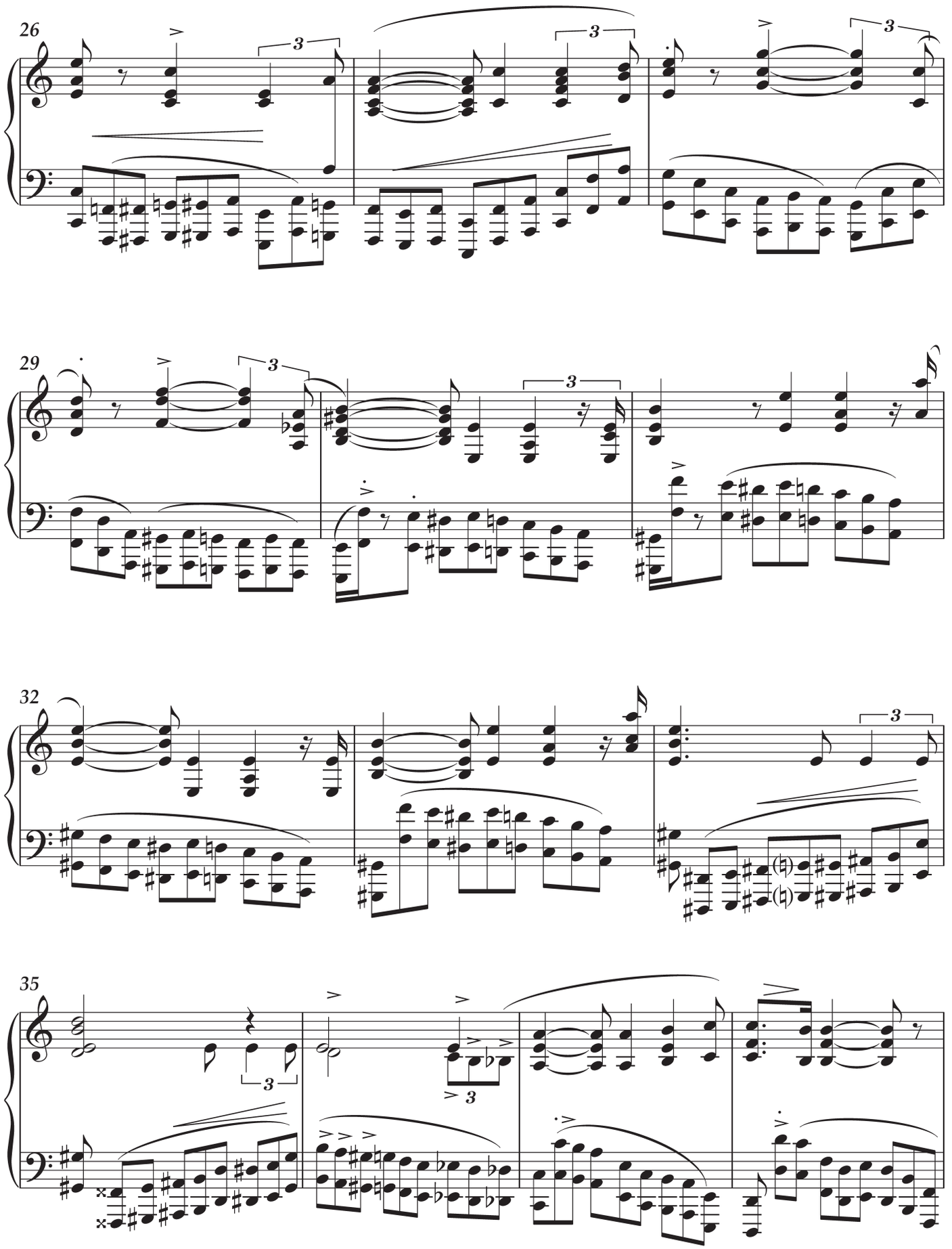
Étude d'exécution transcendante nº 2
«Chant du Roi Prophète (Pensée Biblique)»

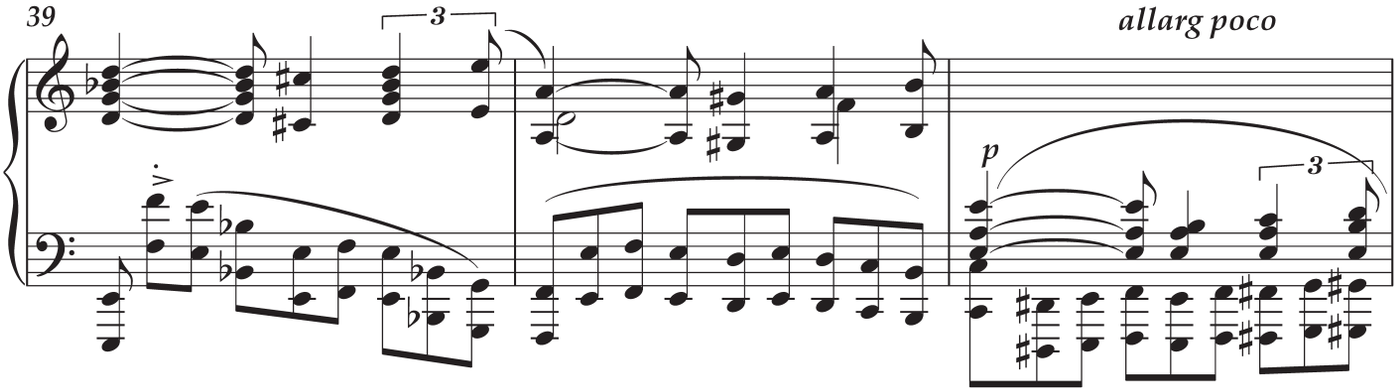
Tr. José Raúl López **Nicolás Ruiz Espadero**

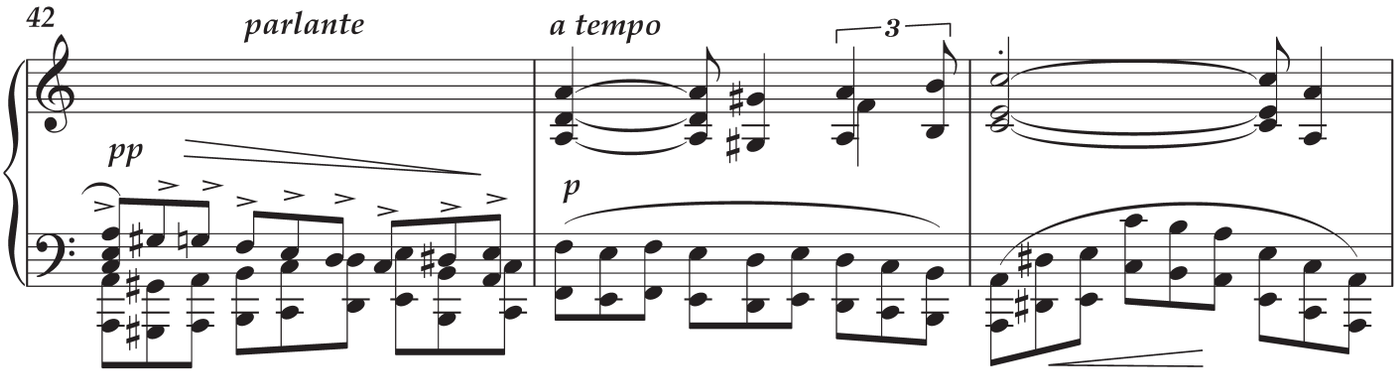
1872

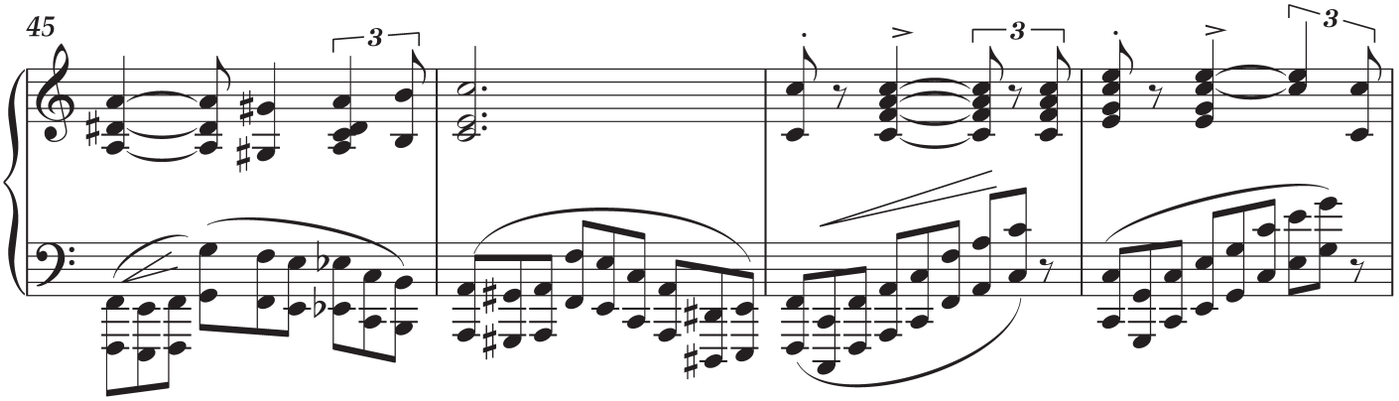


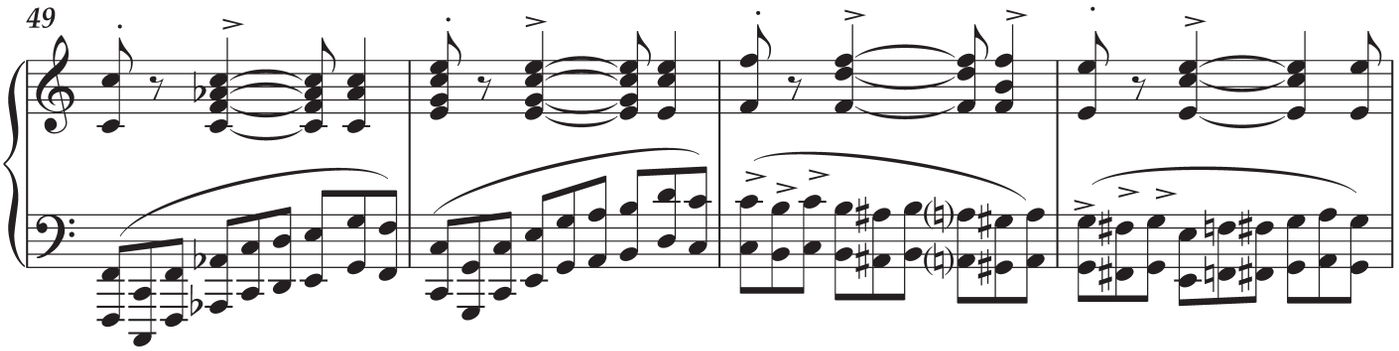

14
17
20
23

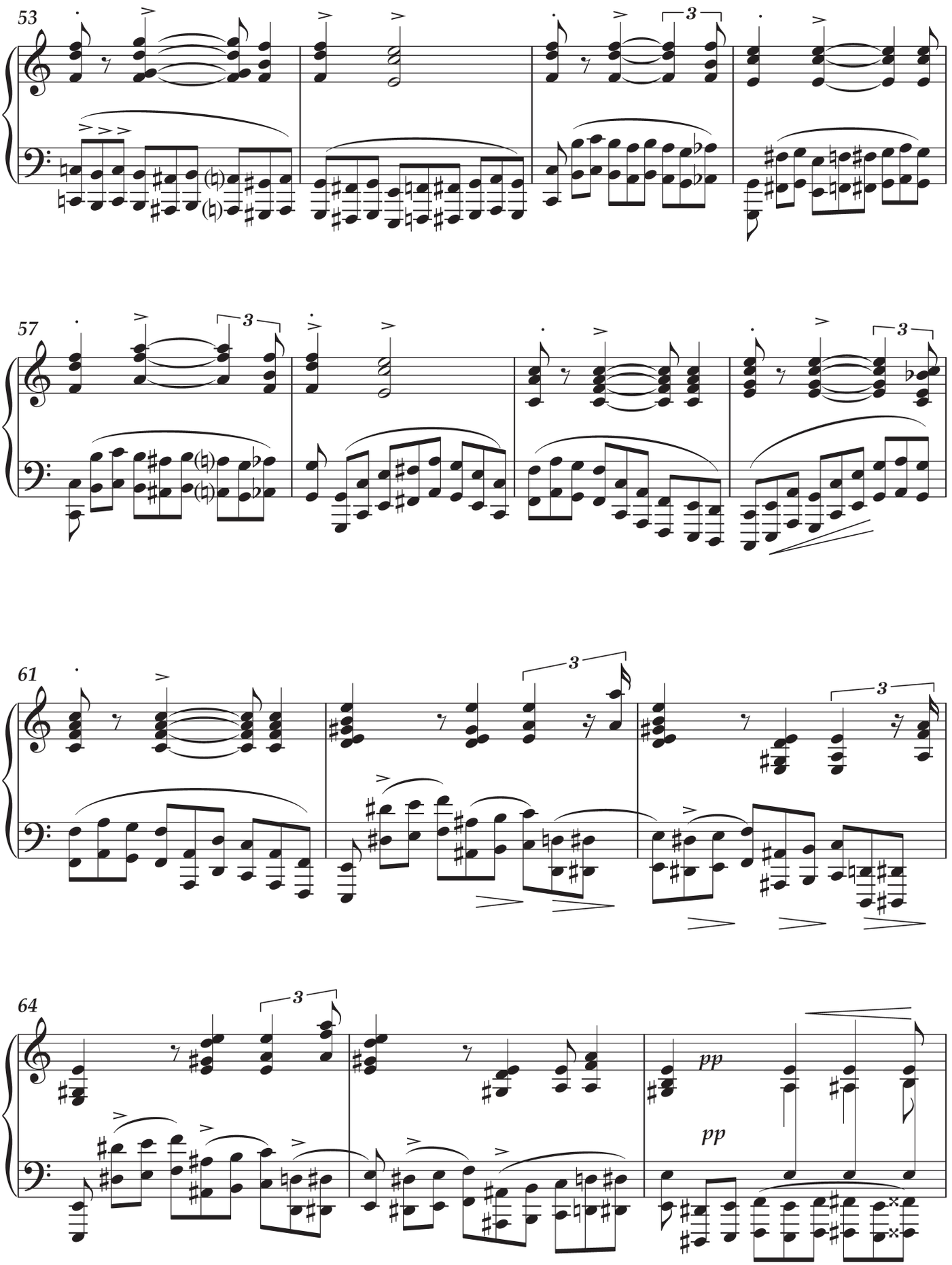

26
29
32
35

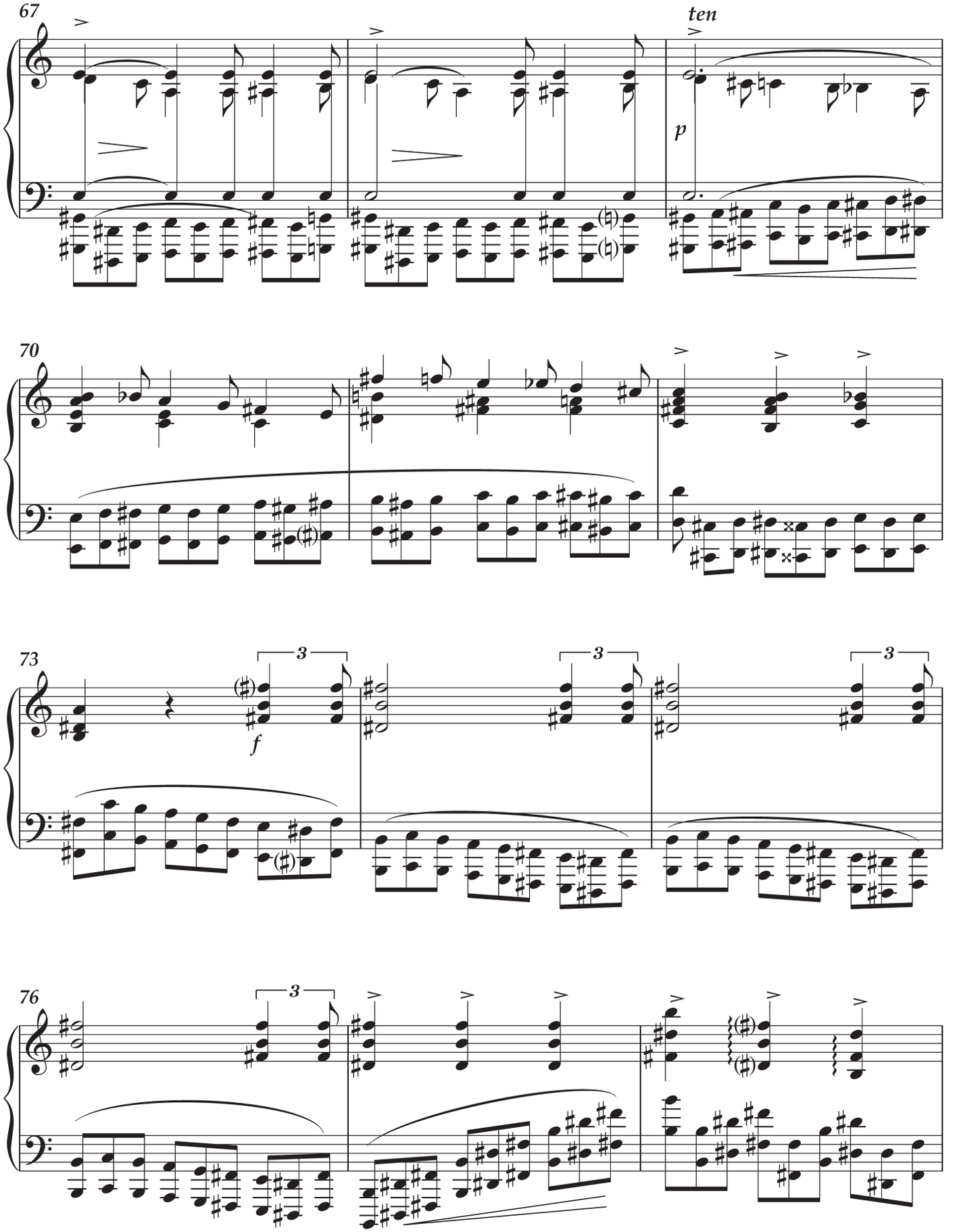

39
allarg poco
p

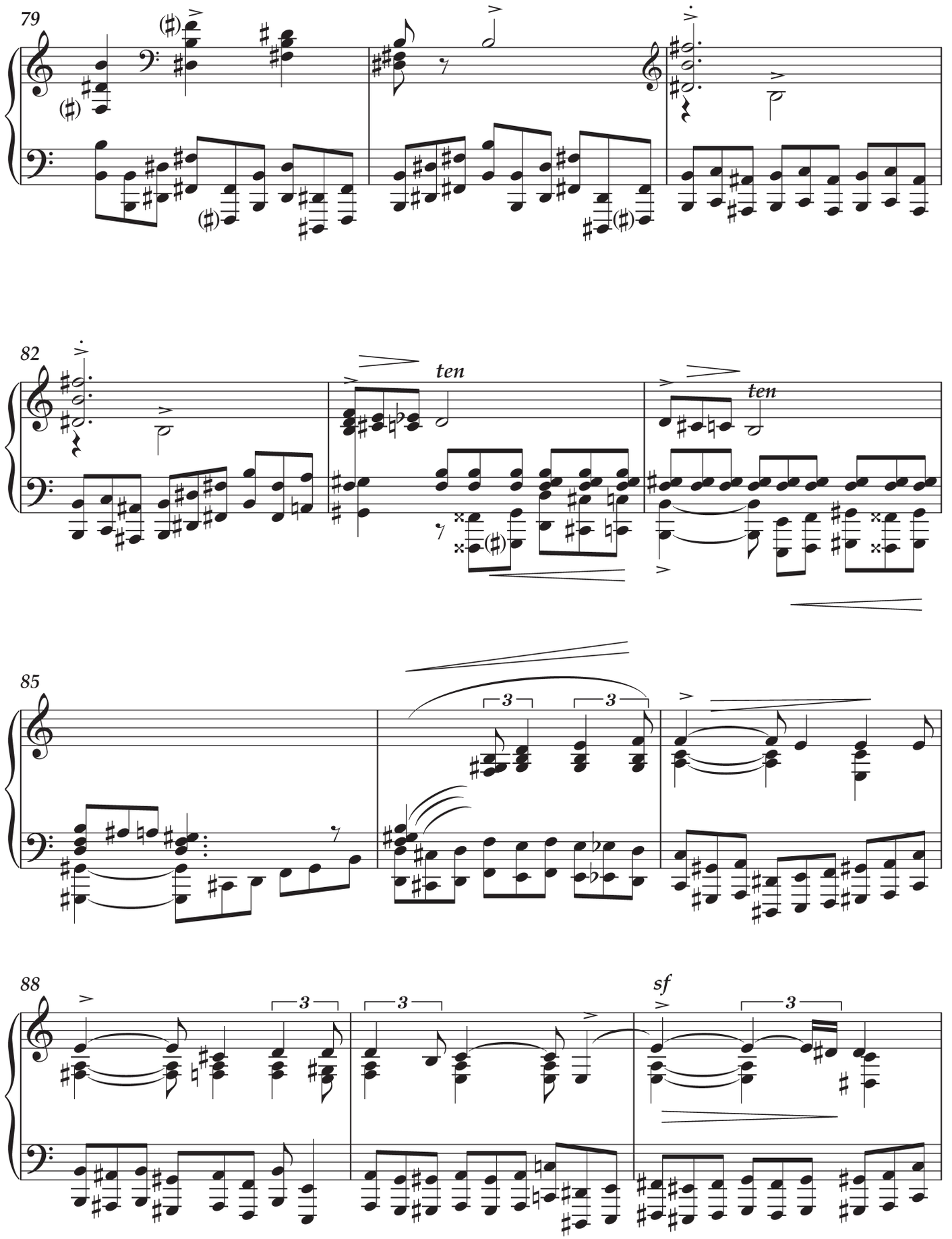

42
parlante
pp
a tempo
p

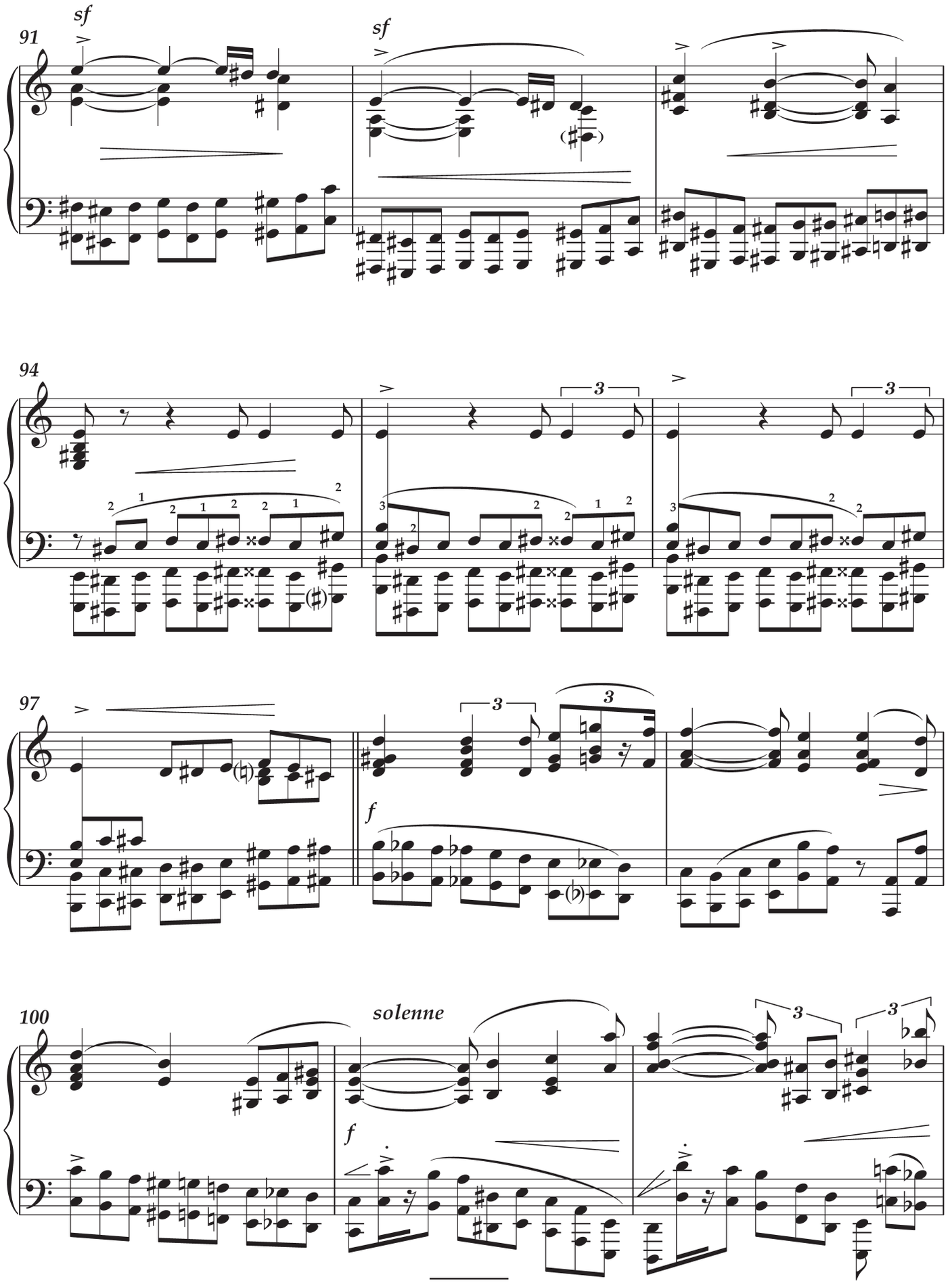

45

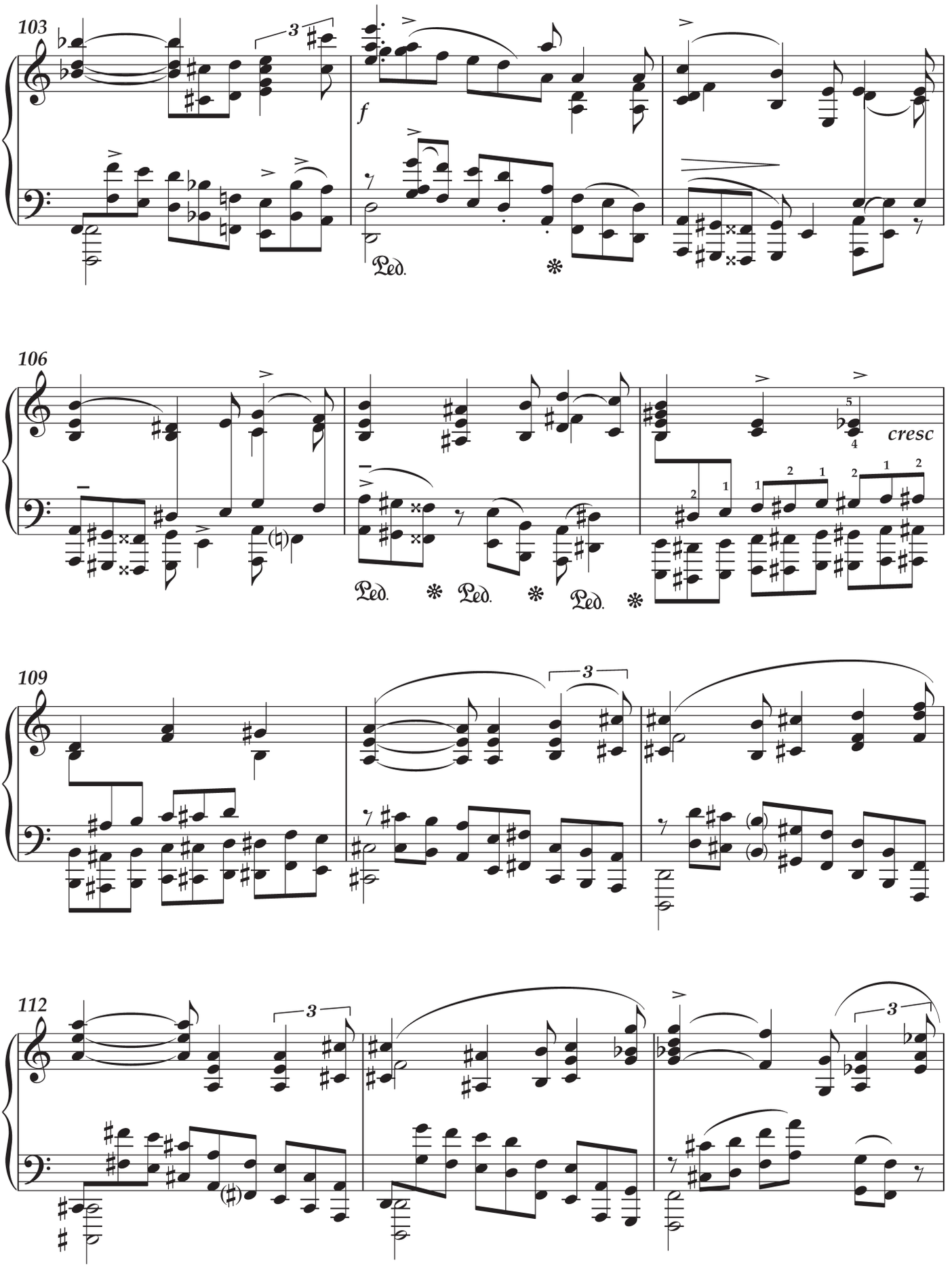

49

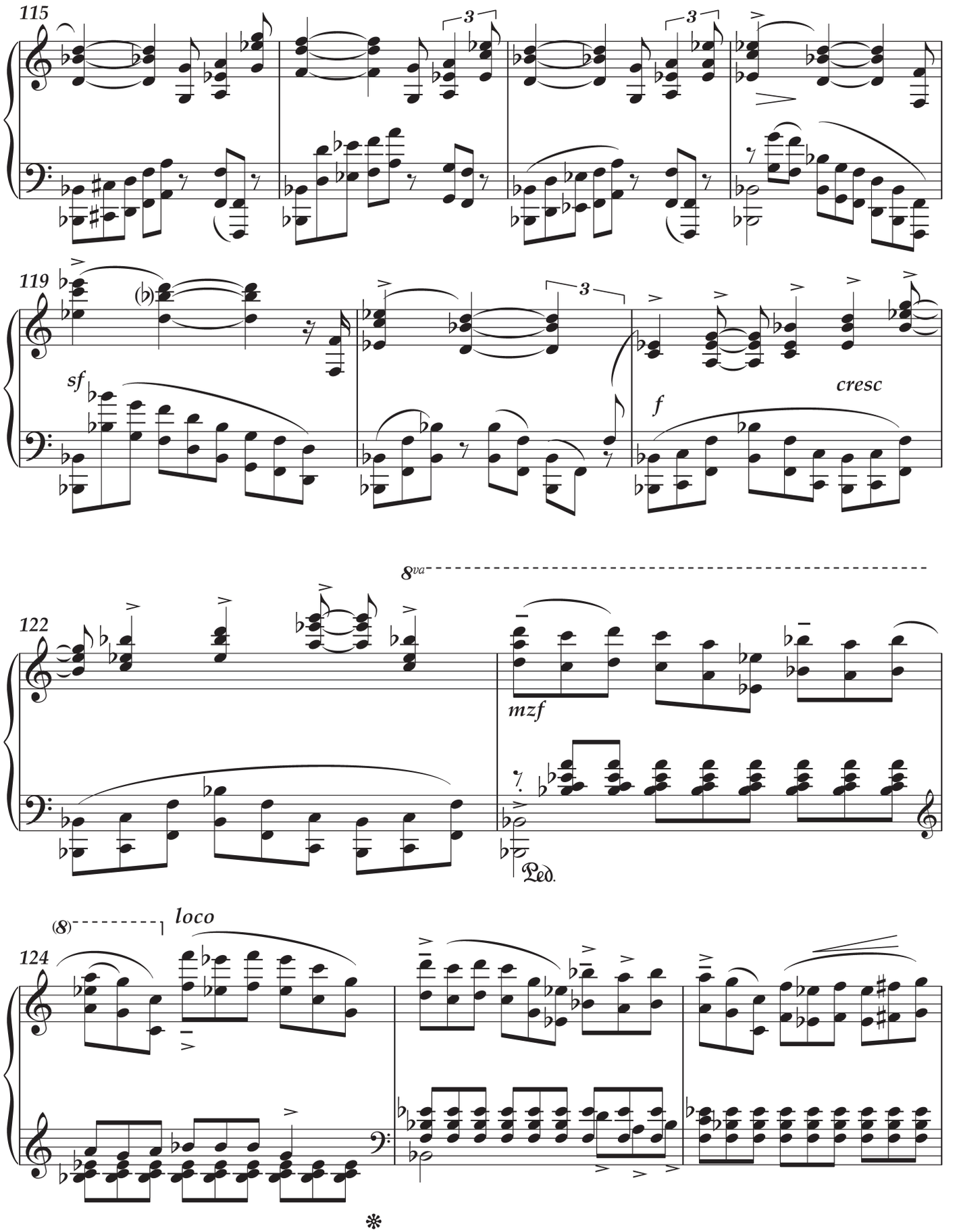

53
57
61
64
pp
pp

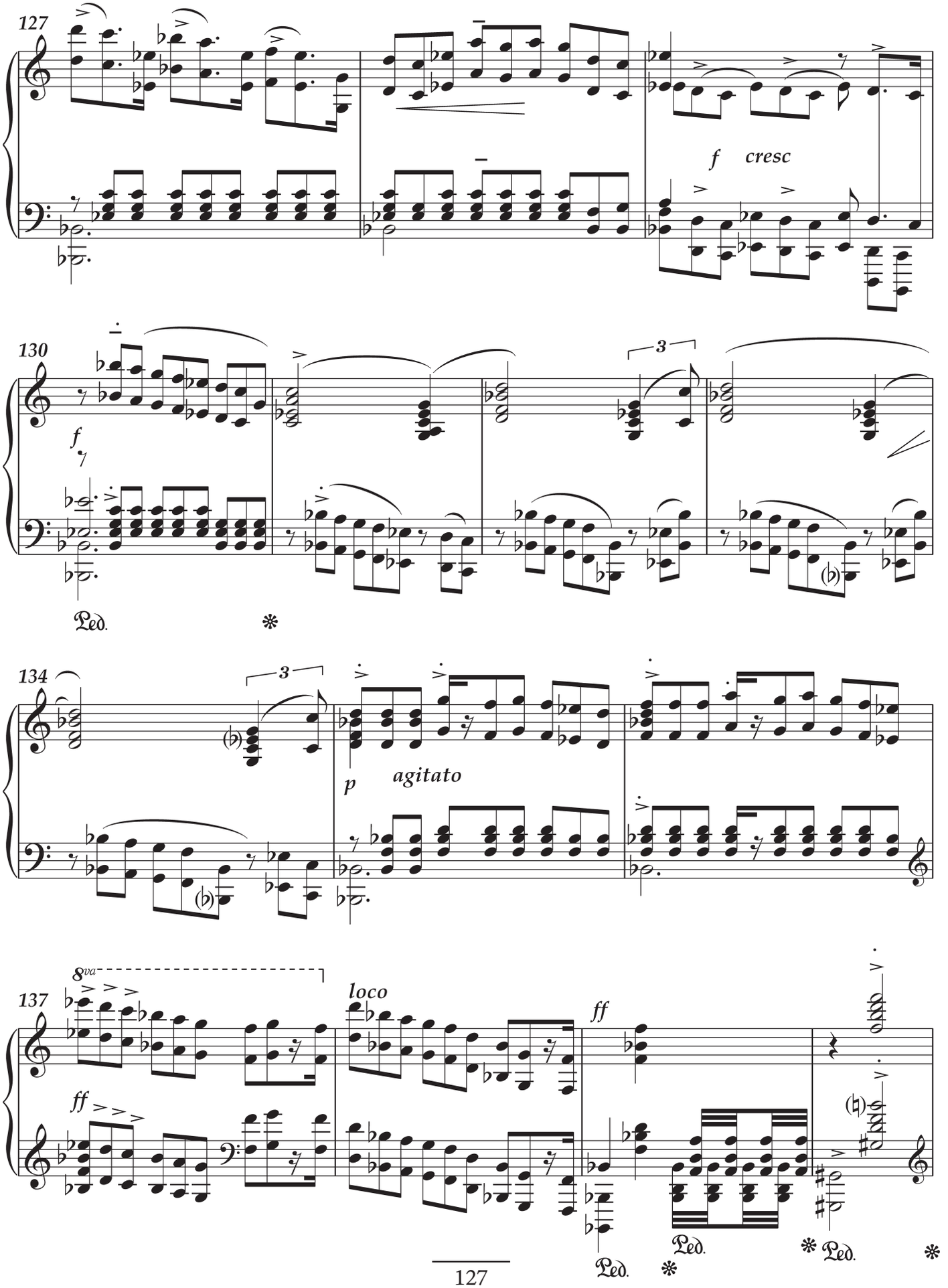

67
ten
p
70
73
f
3
76

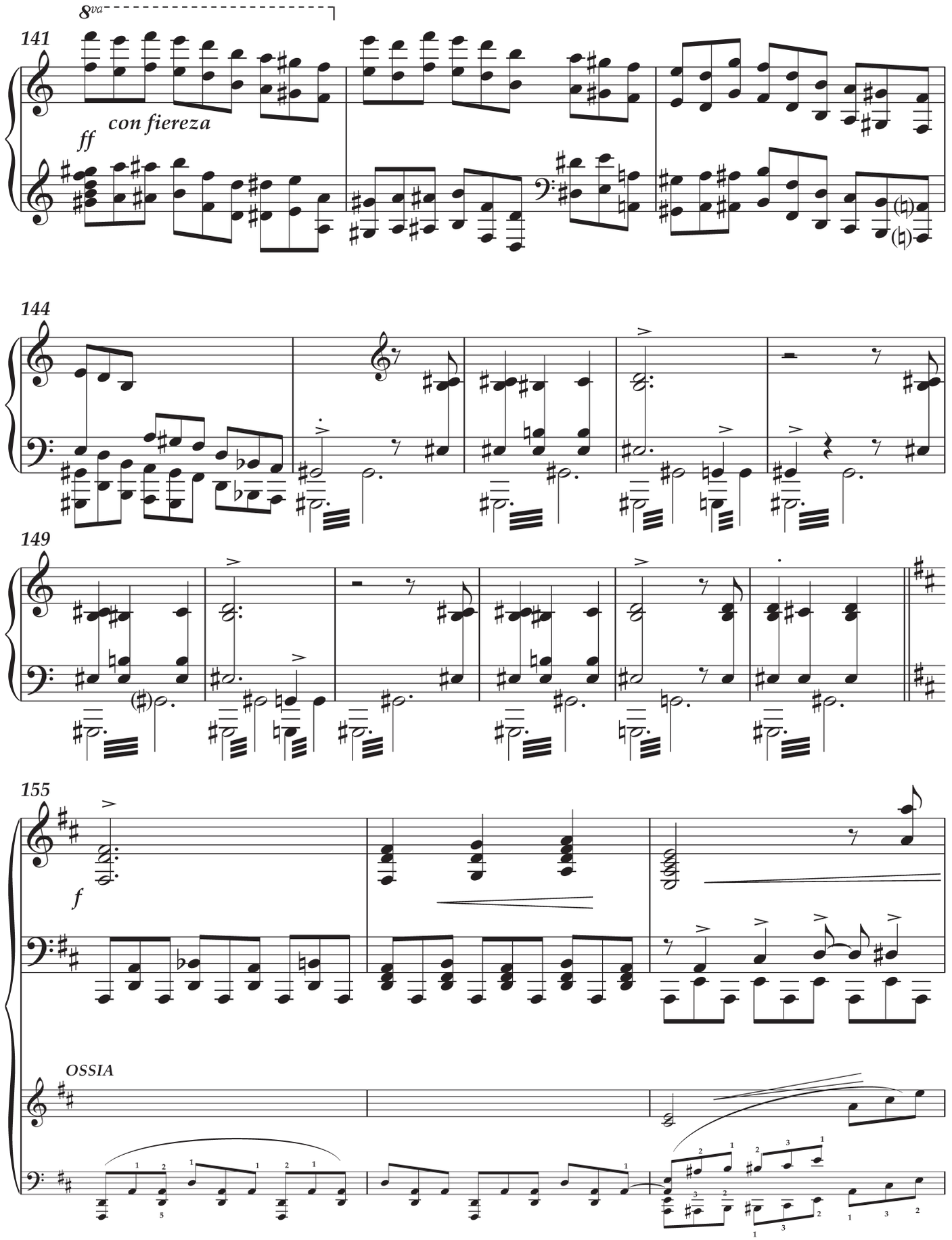

79
82
ten
ten
85
3
3
88
3
3
sf
3

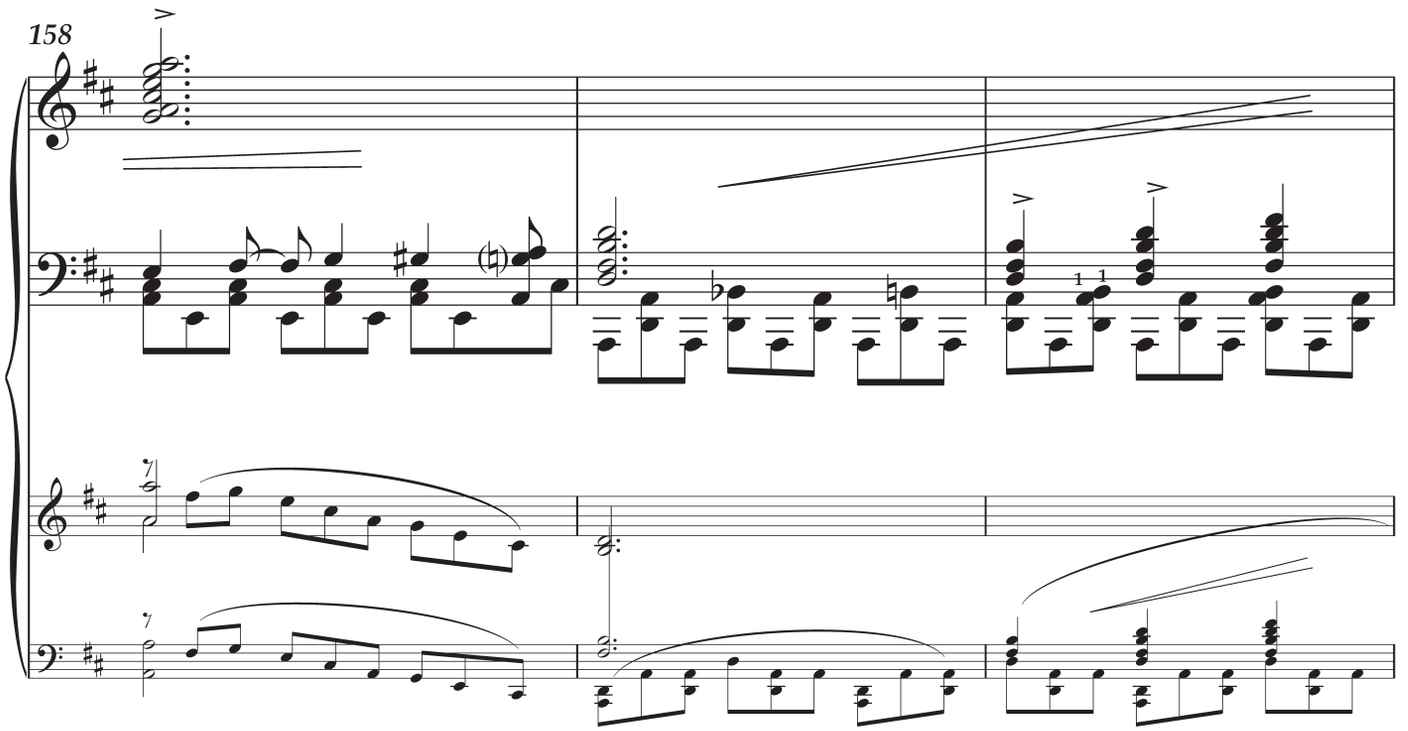

91
sf
sf
94
97
f
100
solenne
f

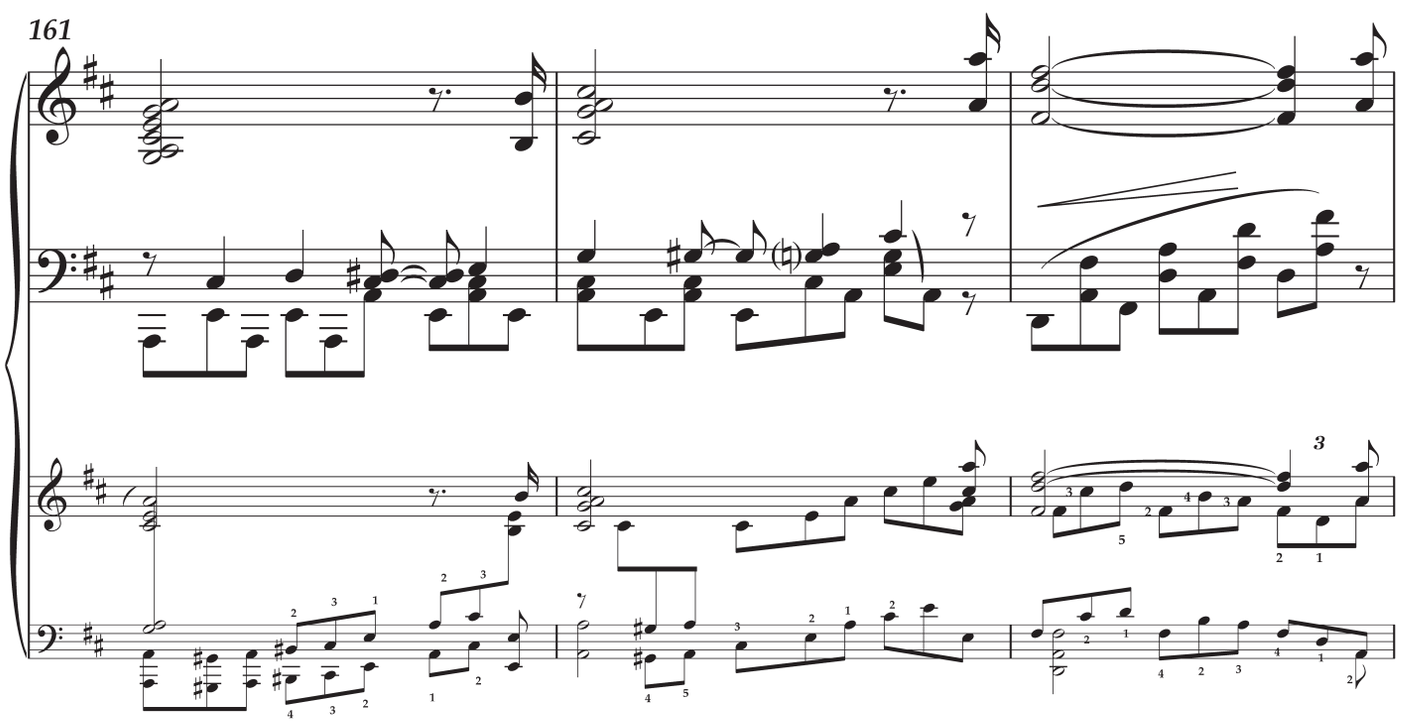

103
f
Ped.
106
cresc
Ped.
Ped.
Ped.
109
112

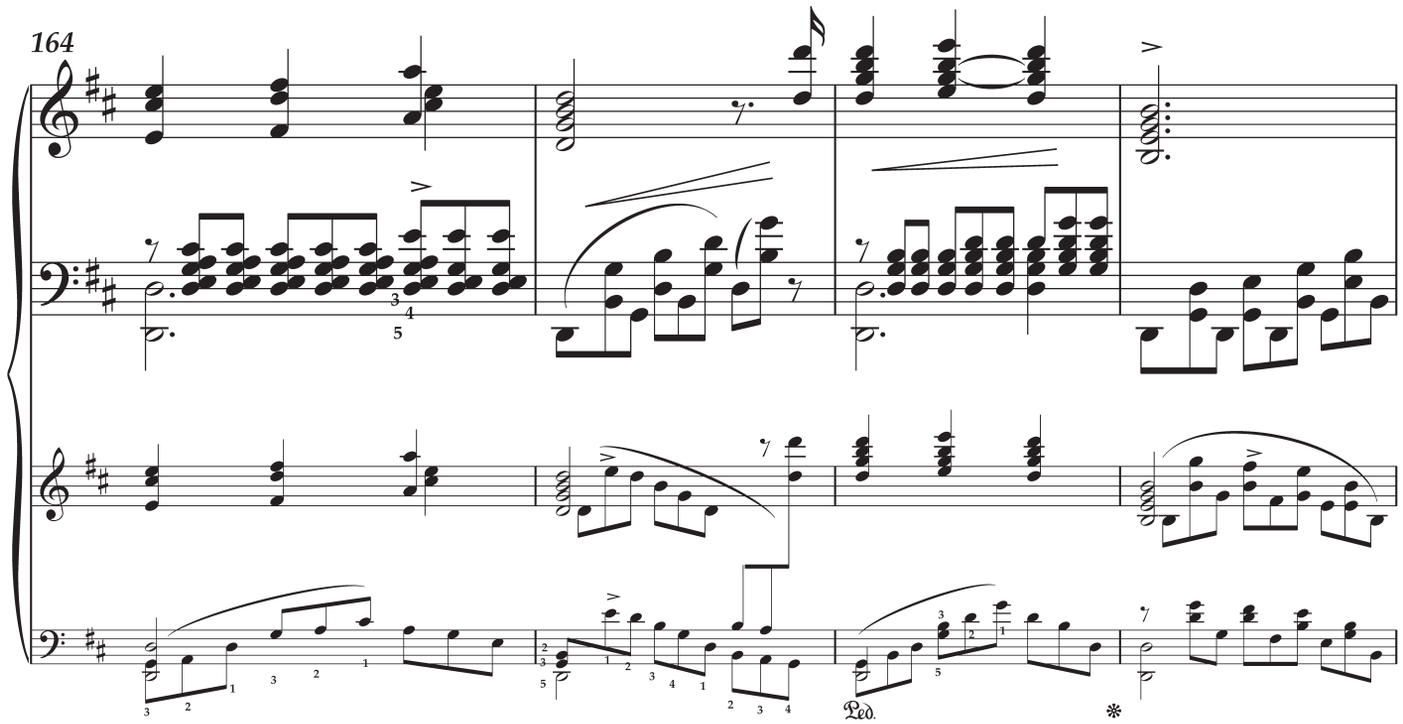

115
119
sf
f
cresc
122
8va
mzf
Ped.
124
(8)
loco

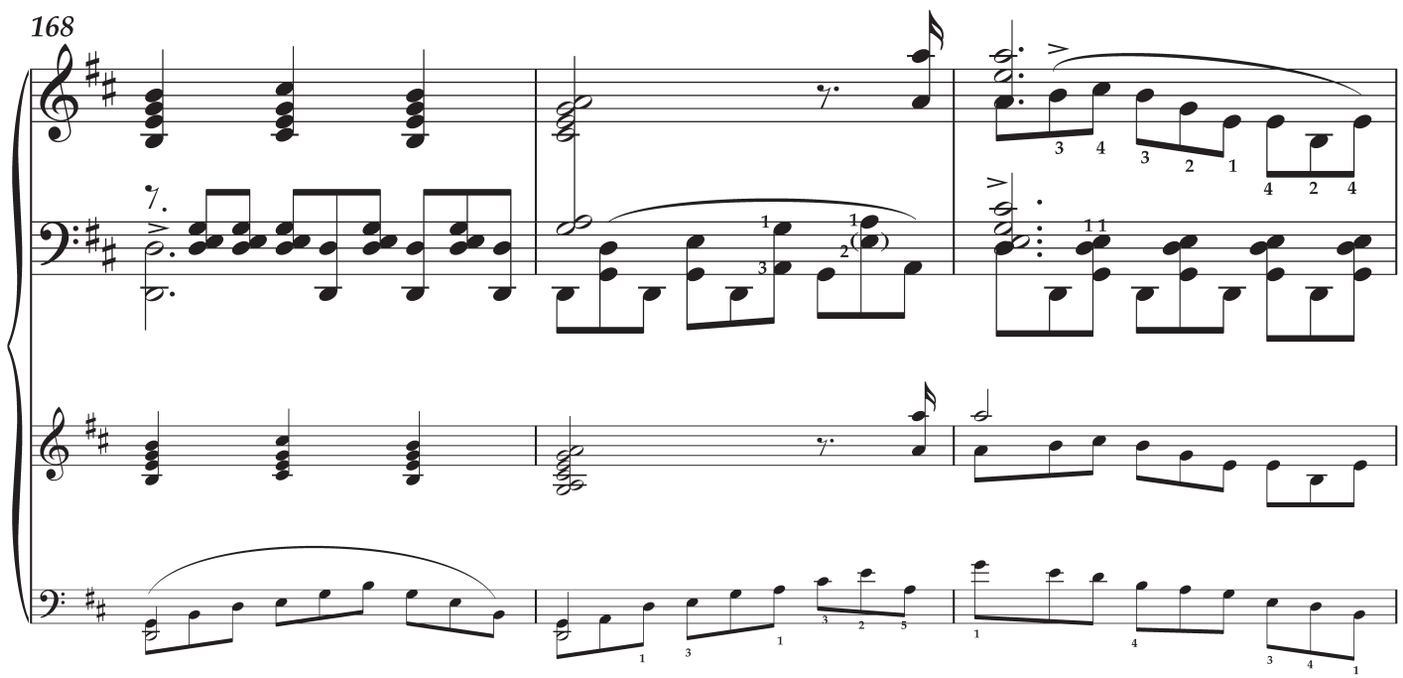

127
f
cresc
130
f
Ped.
134
p
agitato
137
8va
ff
loco
ff
Ped.
Ped.
Ped.

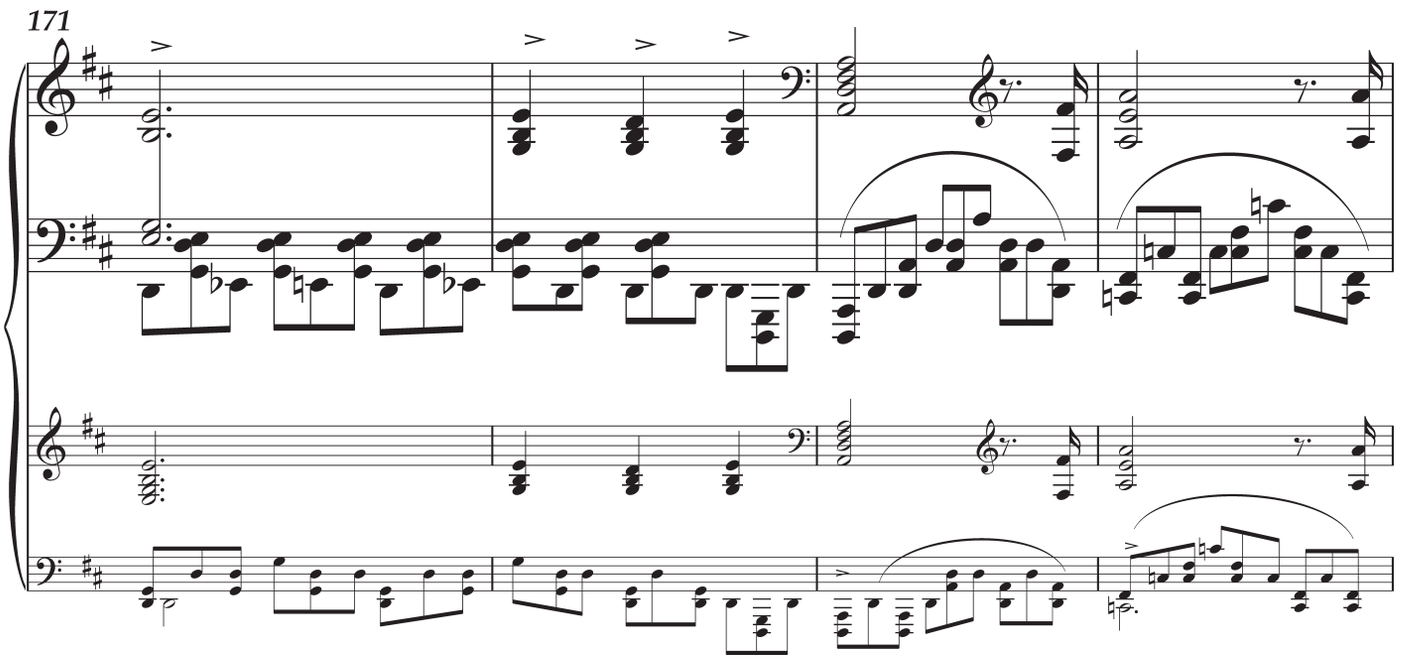

8va
141
con fiereza
ff
144
149
155
f
OSSIA

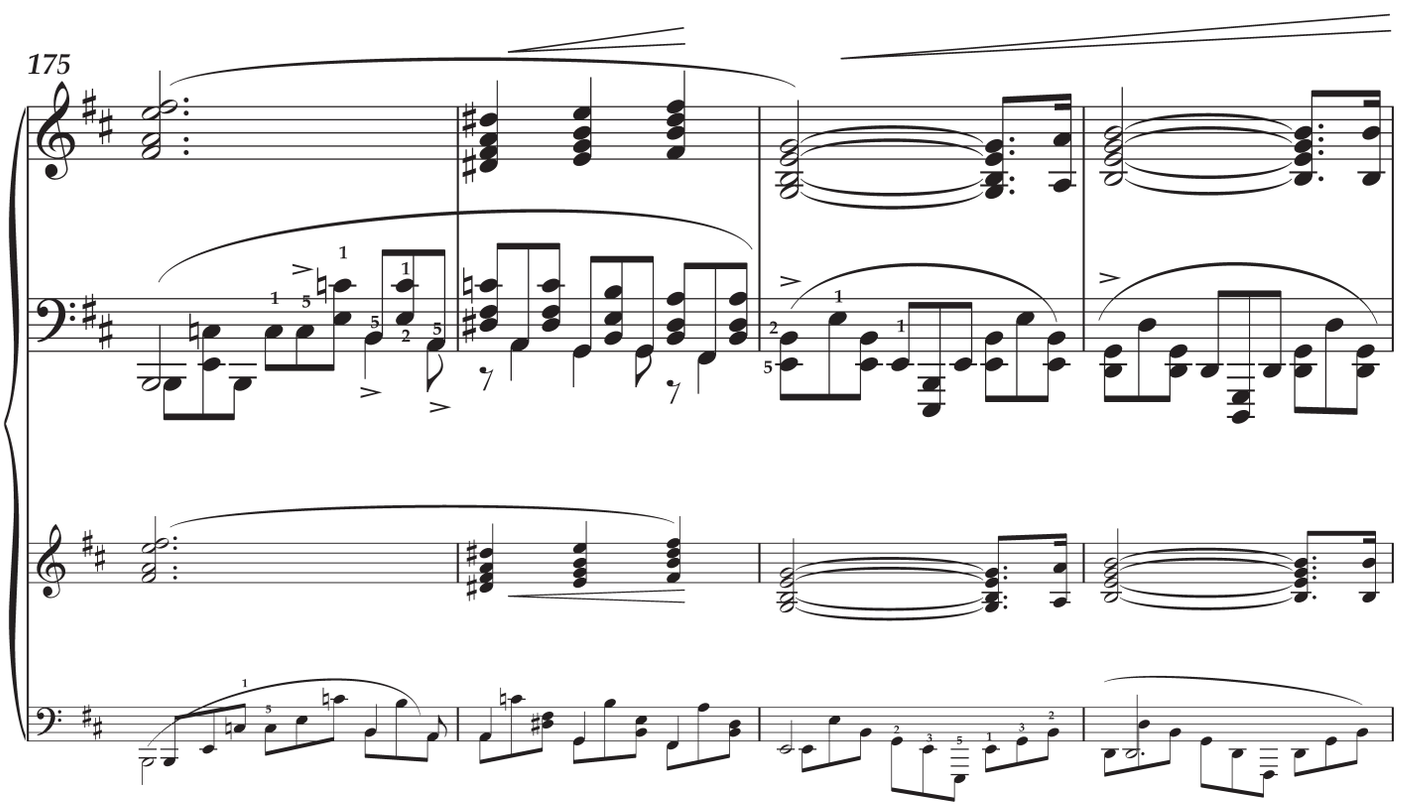

158


161


164
Ped.


168


171


175

179

183

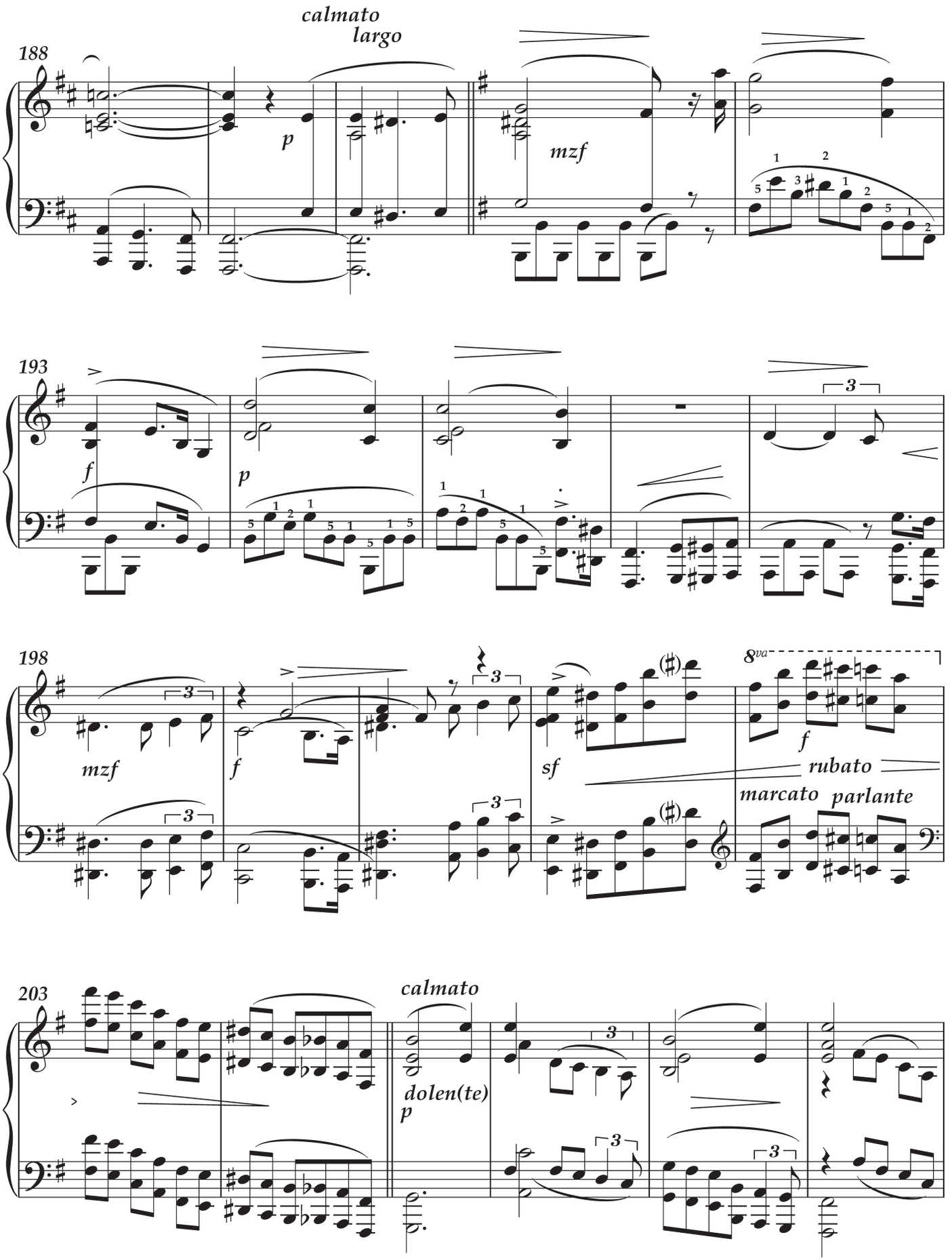
cresc e animando

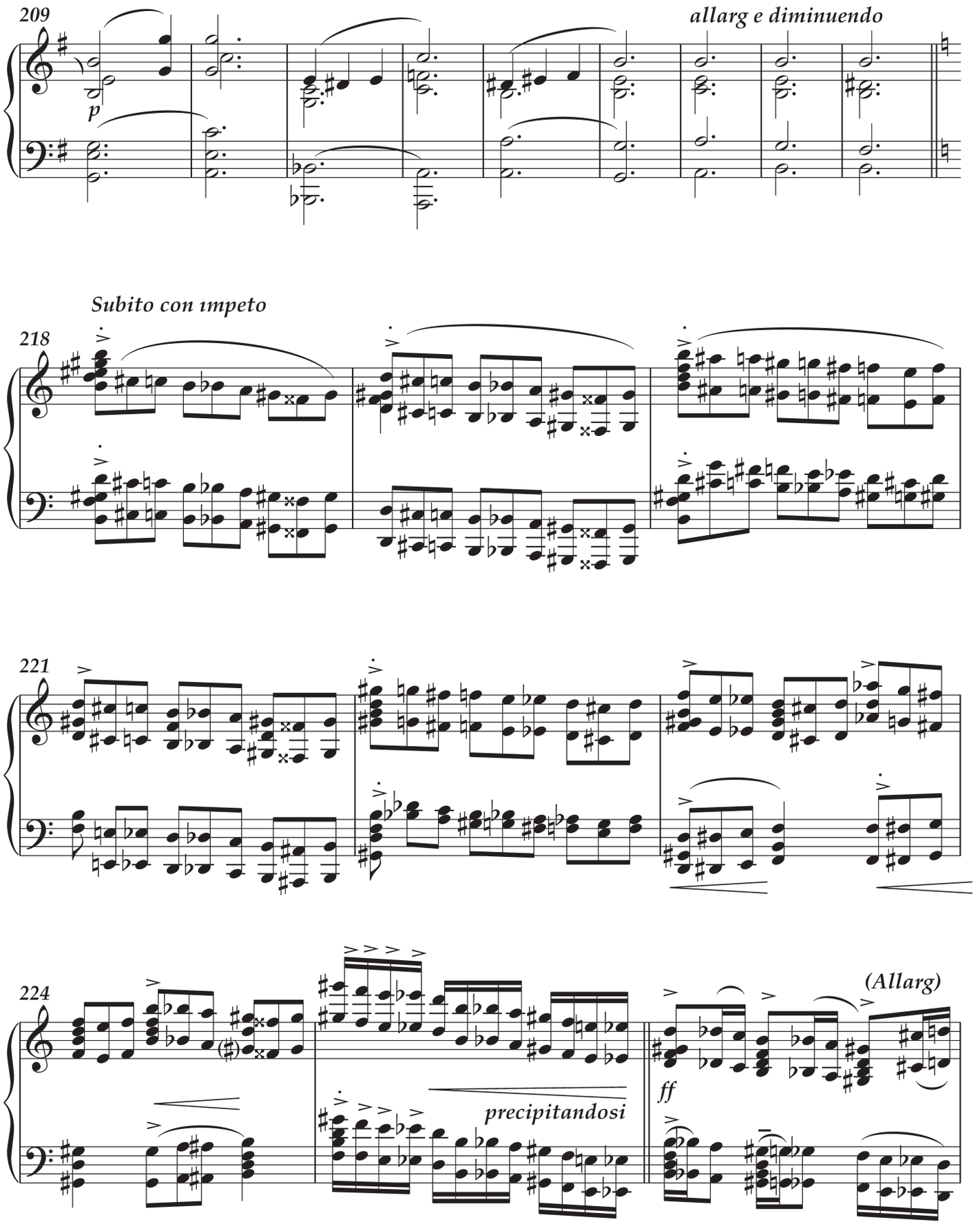
Ossia

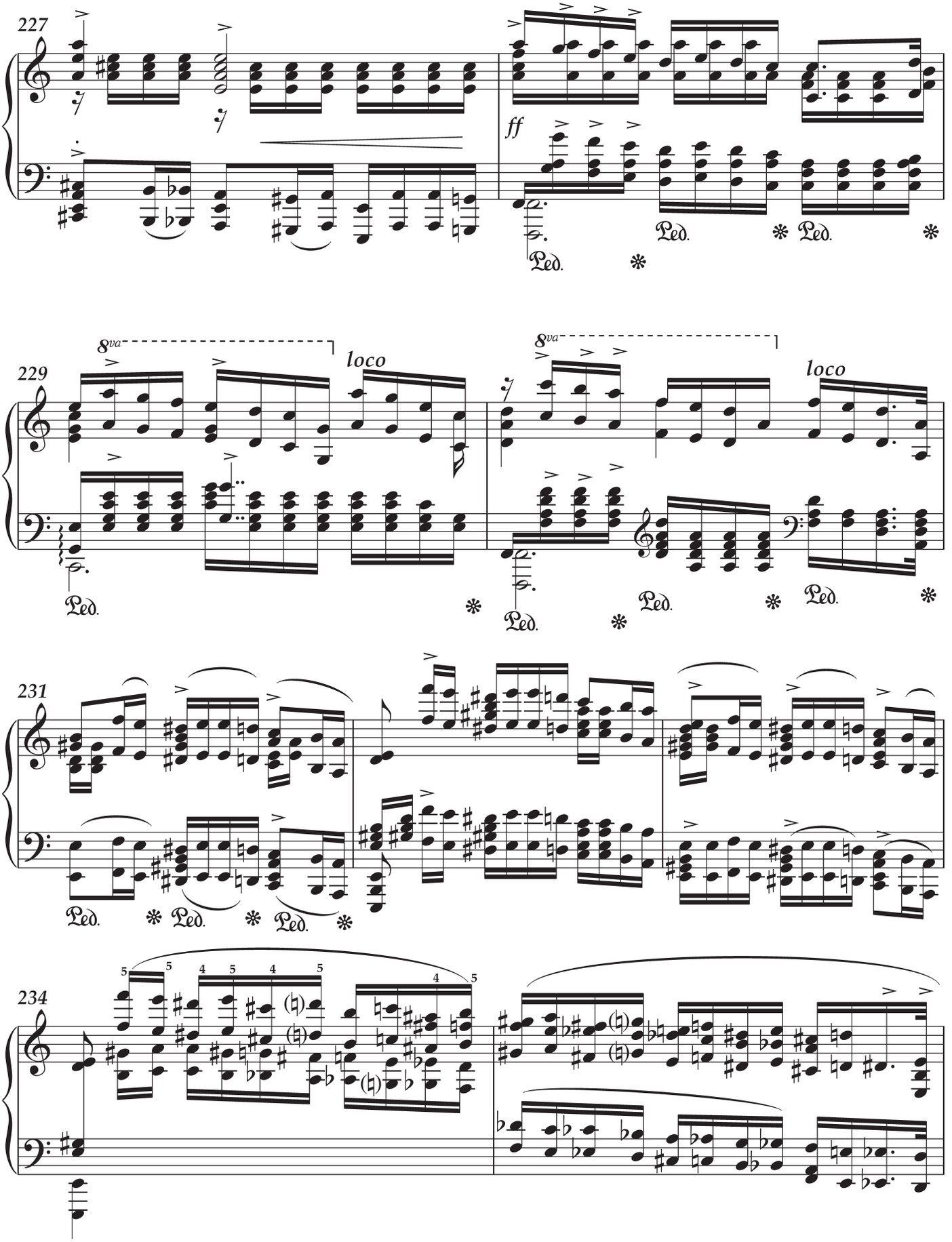
mg:

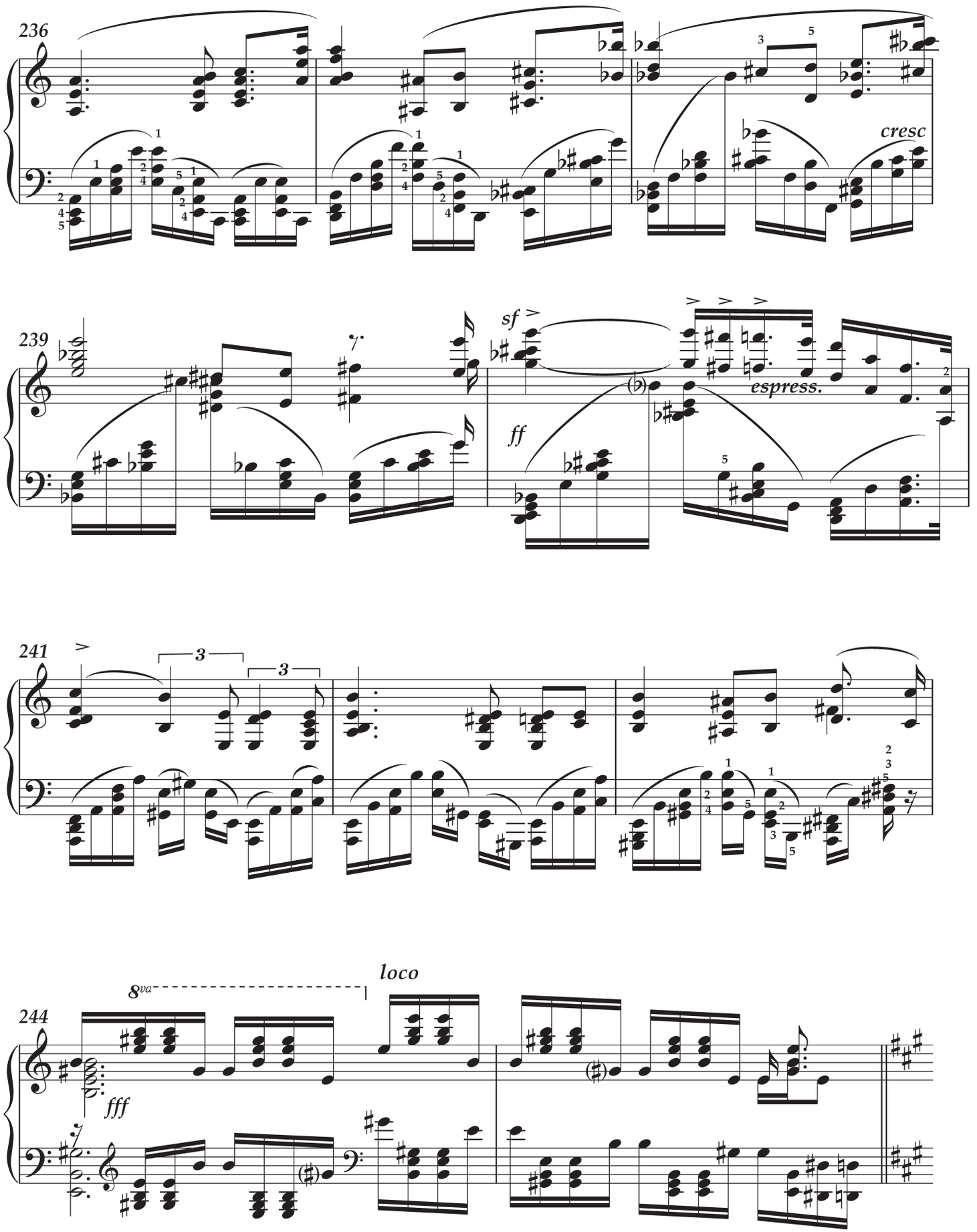
semplice

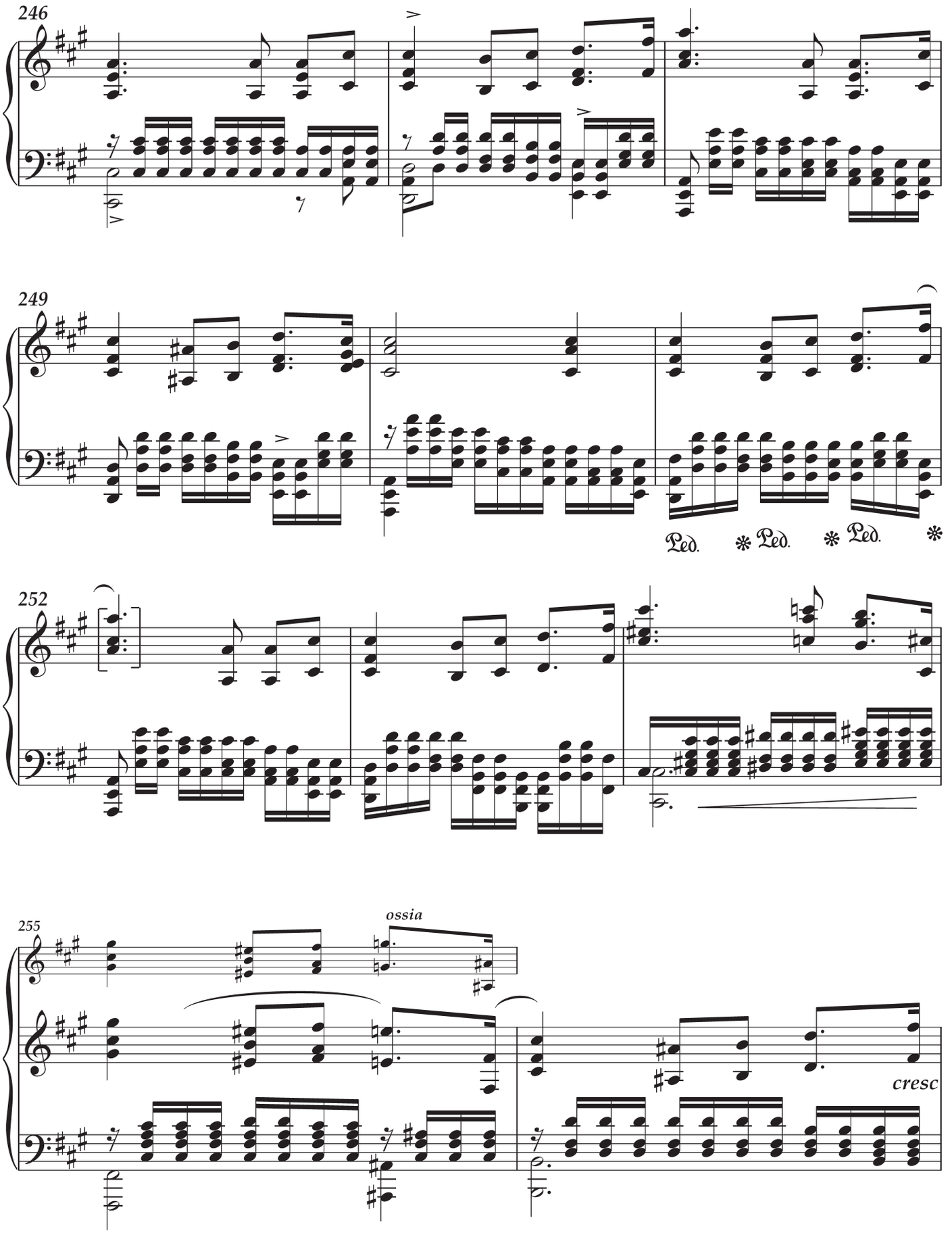
p

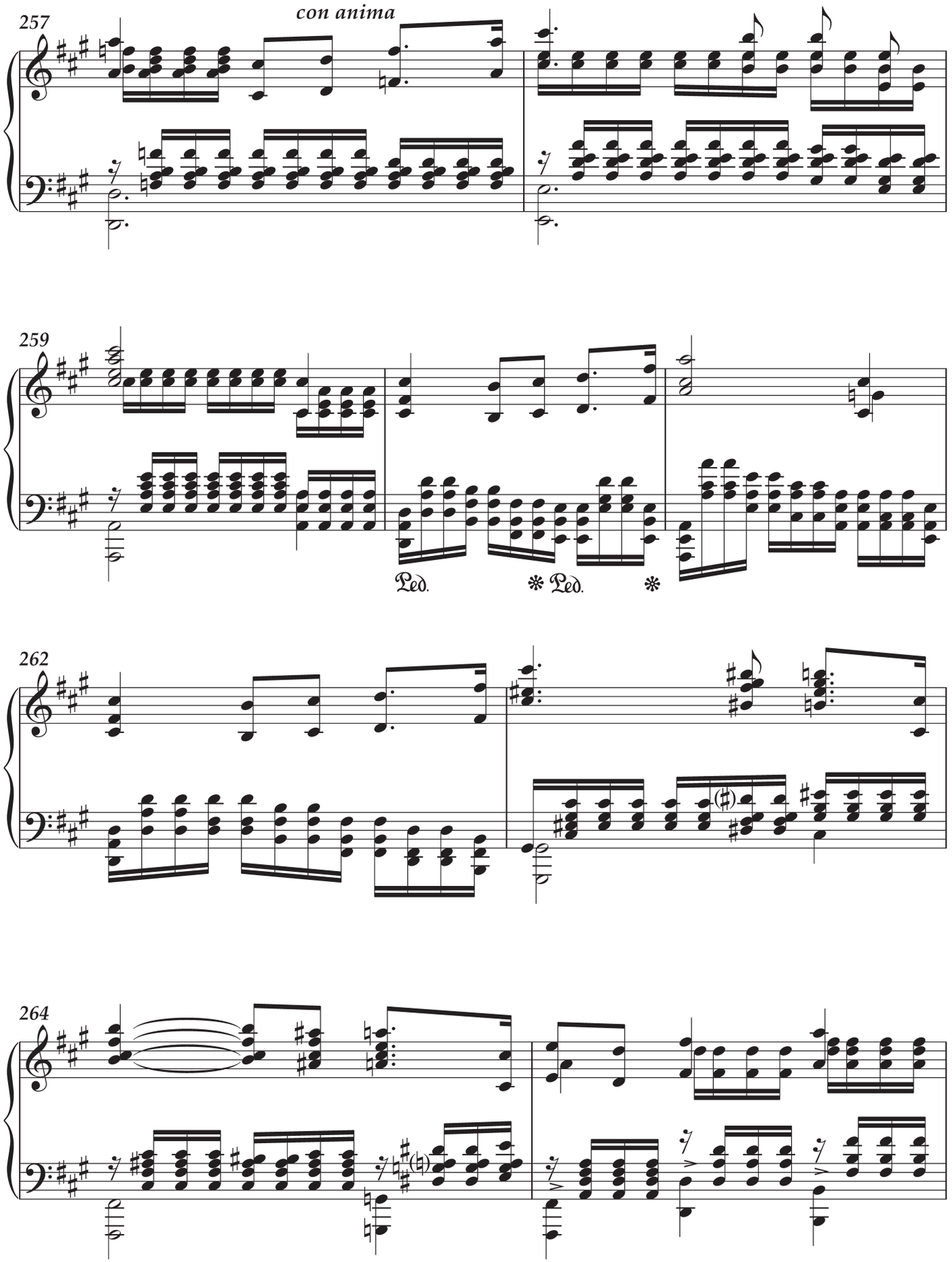

188
calmato
largo
p
mzf
193
f
p
198
mzf
f
sf
8va
f
rubato
marcato
parlante
203
calmato
dolen(te)
p

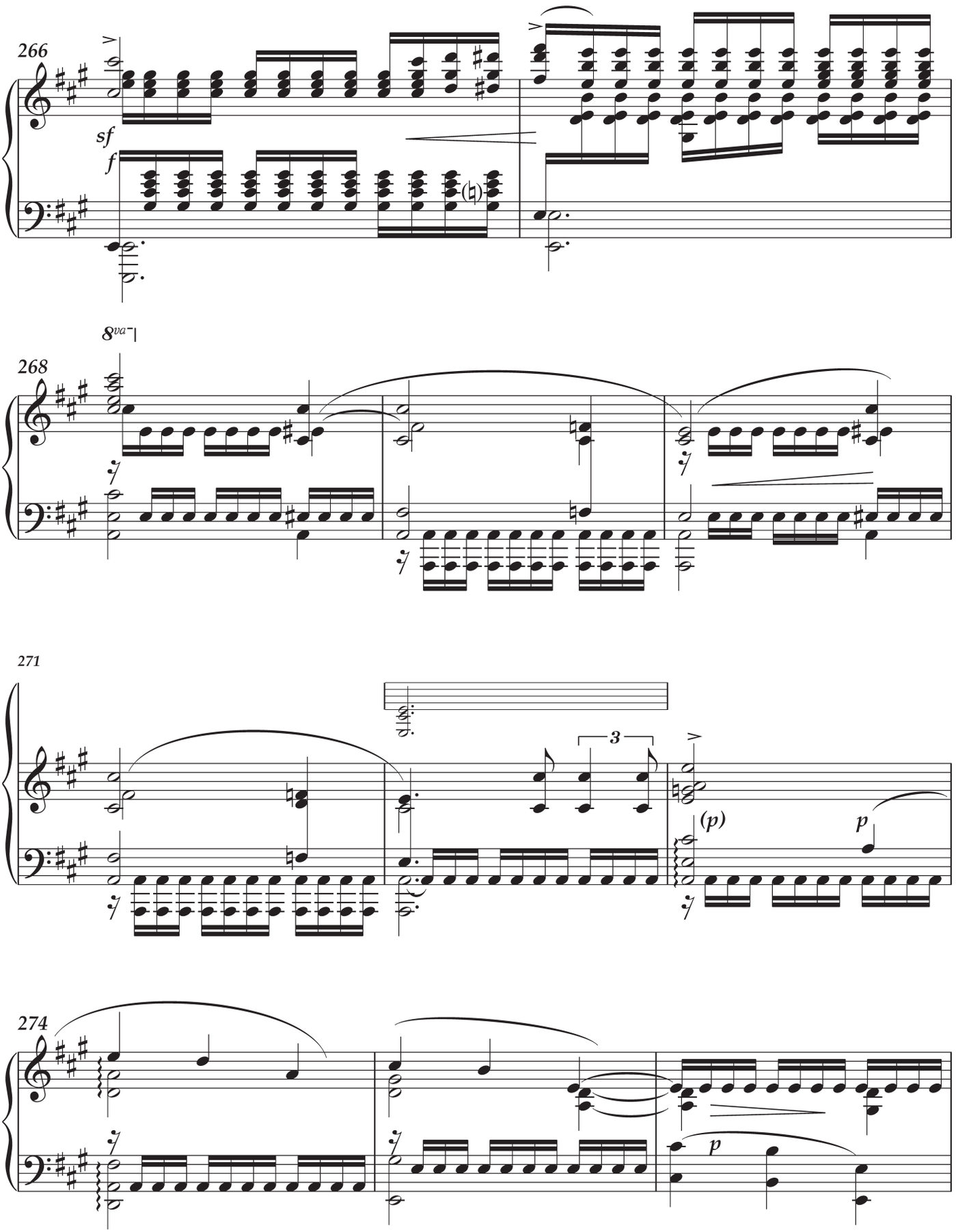

209
p
allarg e diminuendo
Subito con ımpeto
218
221
224
(Allarg)
ff
precipitandosi

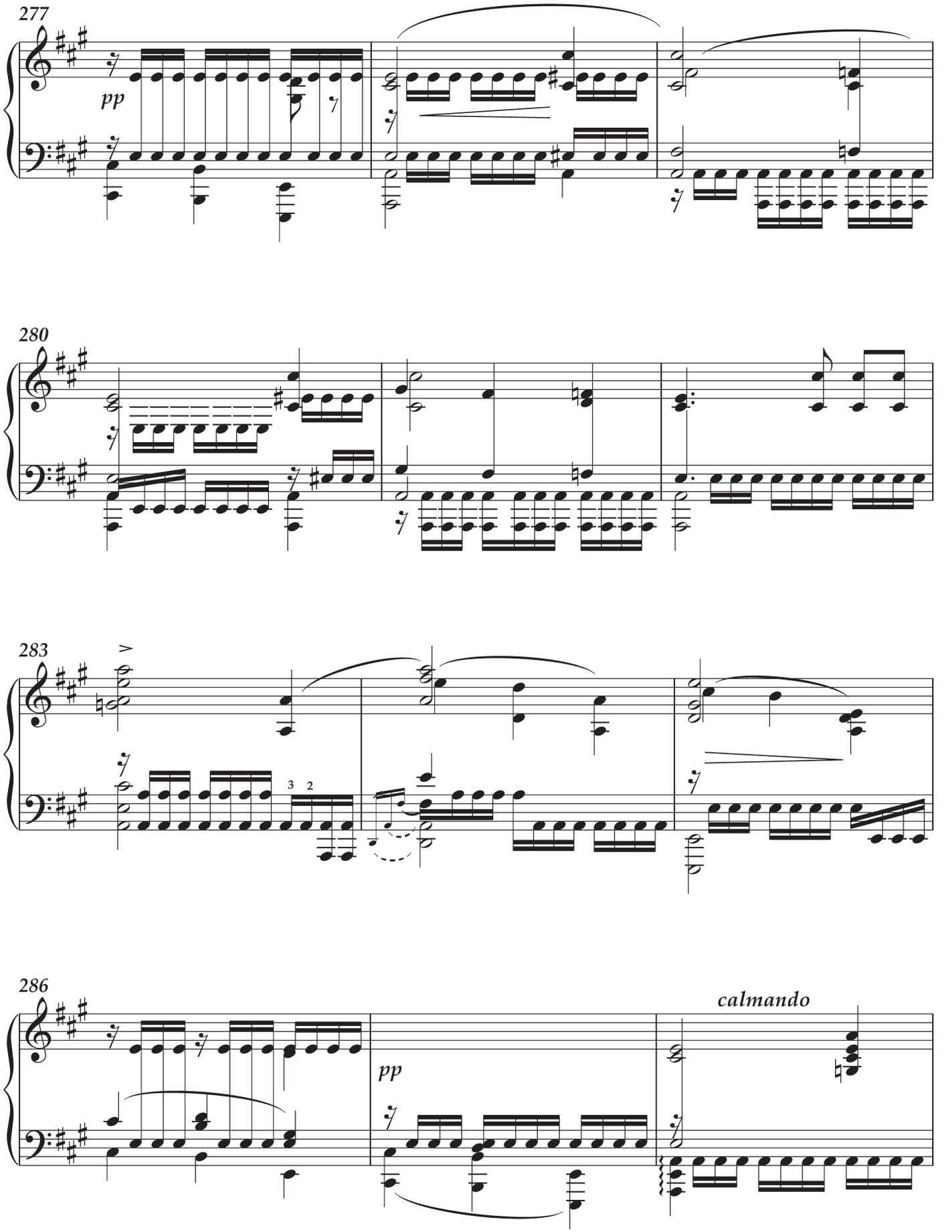

227
ff
229
8va
loco
8va
loco
231
234

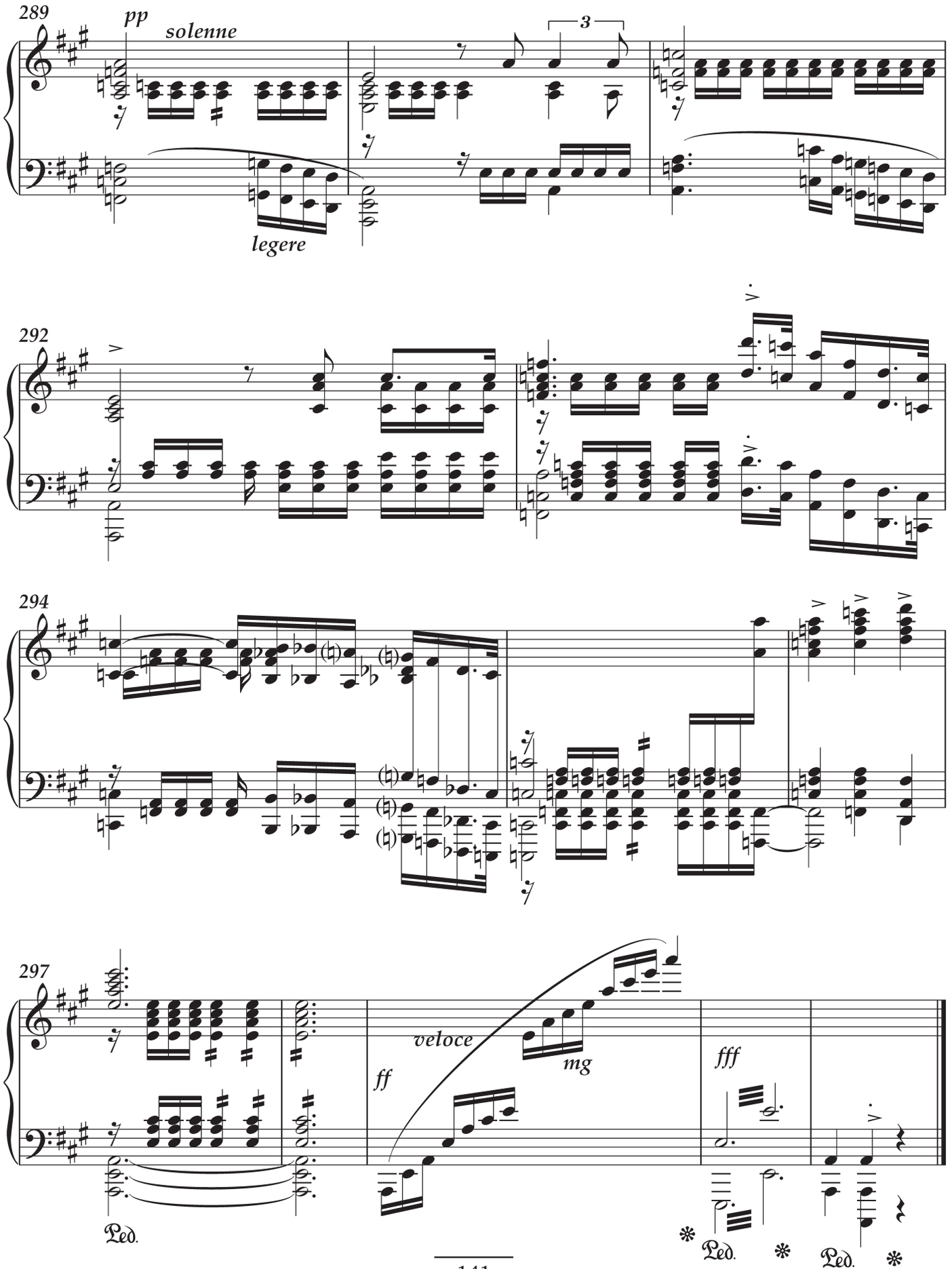

236
cresc
239
sf
ff
espress.
241
244
8va
loco
fff


246
249
Ped.
Ped.
Ped.
252
255
ossia
cresc


257
con anima
259
Ped.
Ped.
262
264


266
sf
f
8va
268
271
3
(p)
p
274
p

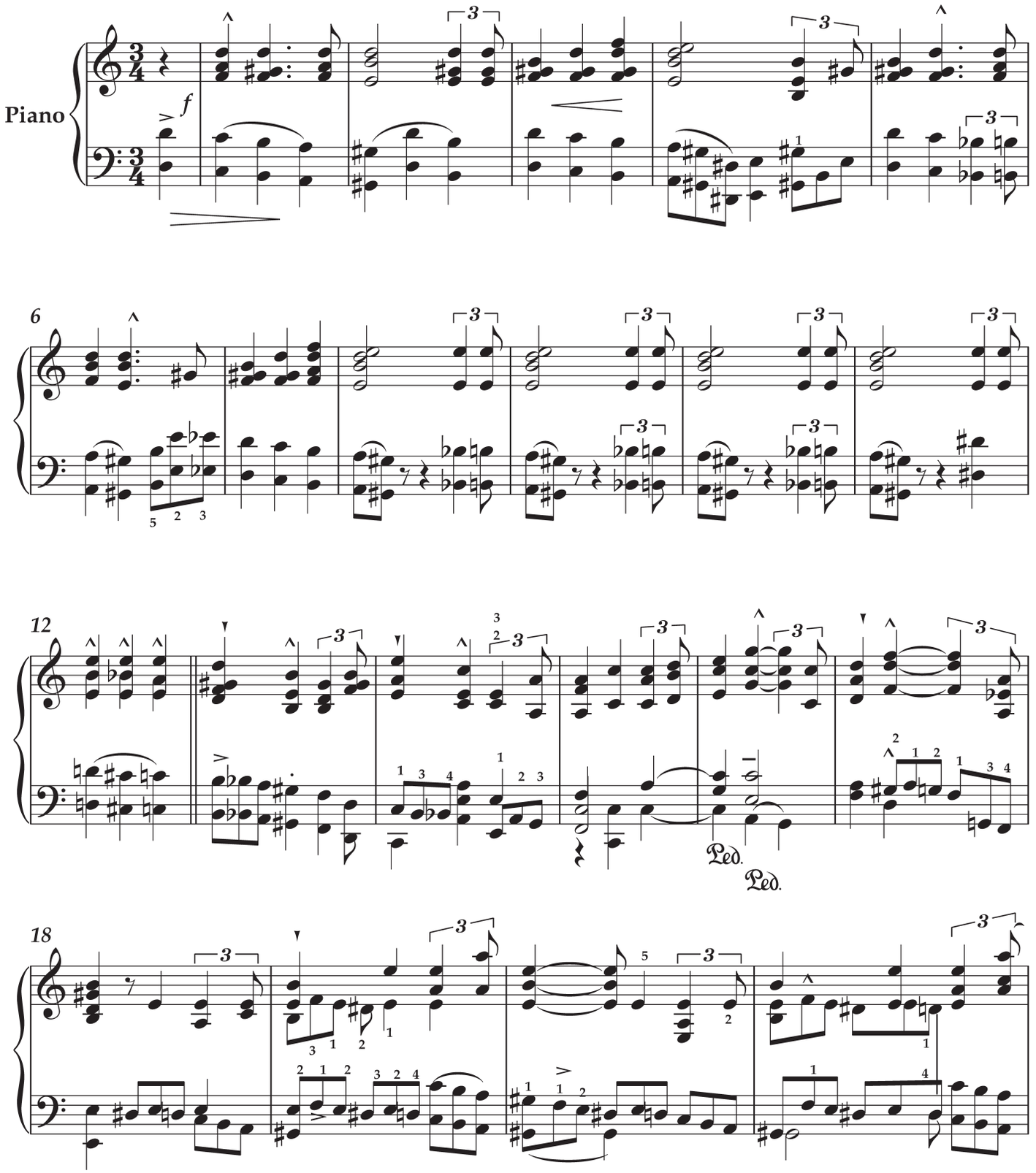

277
pp
280
283
286
pp
calmando

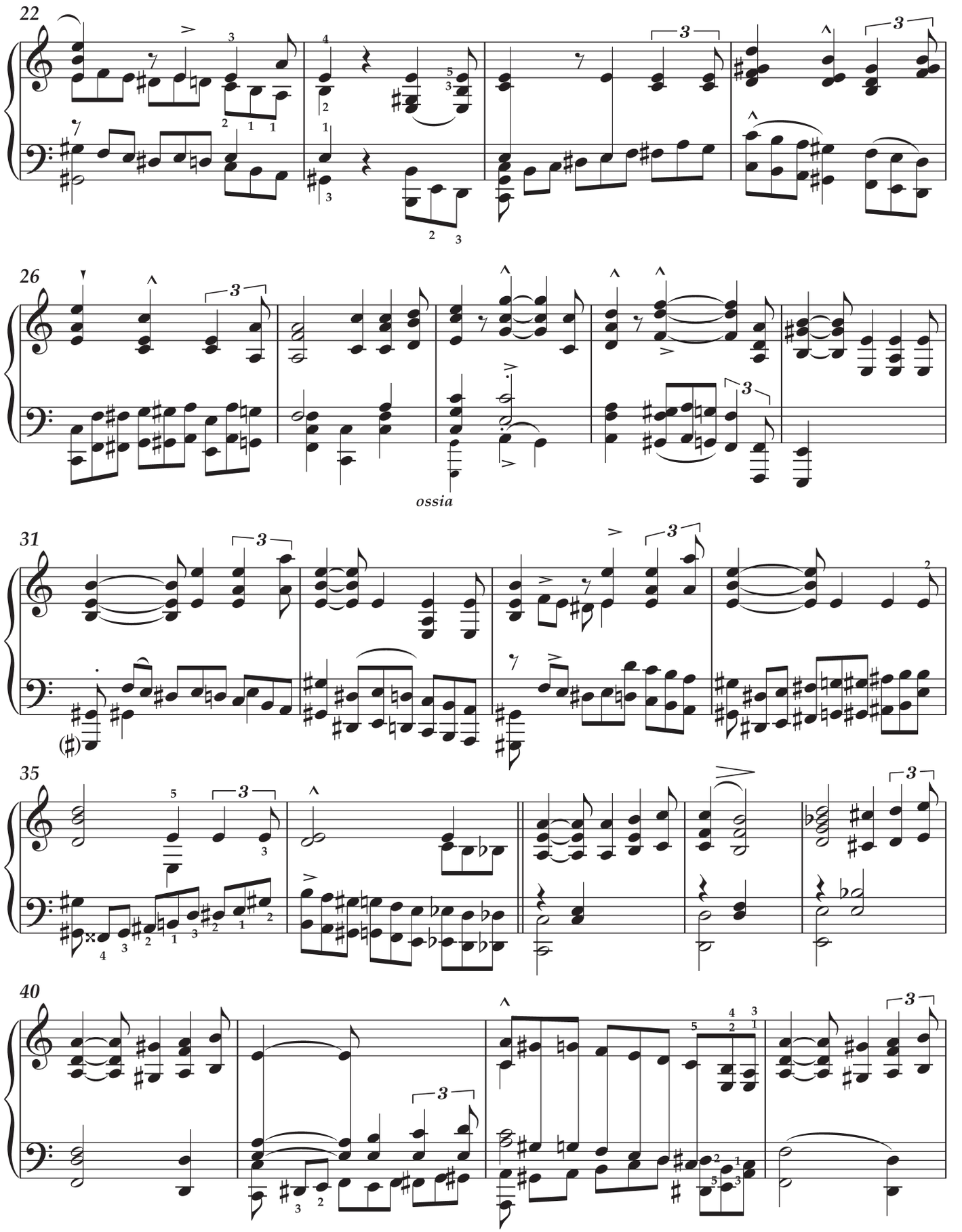

289
pp
solenne
3
legere
292
294
297
veloce
ff
mg
fff
Ped.
Ped.
Ped.

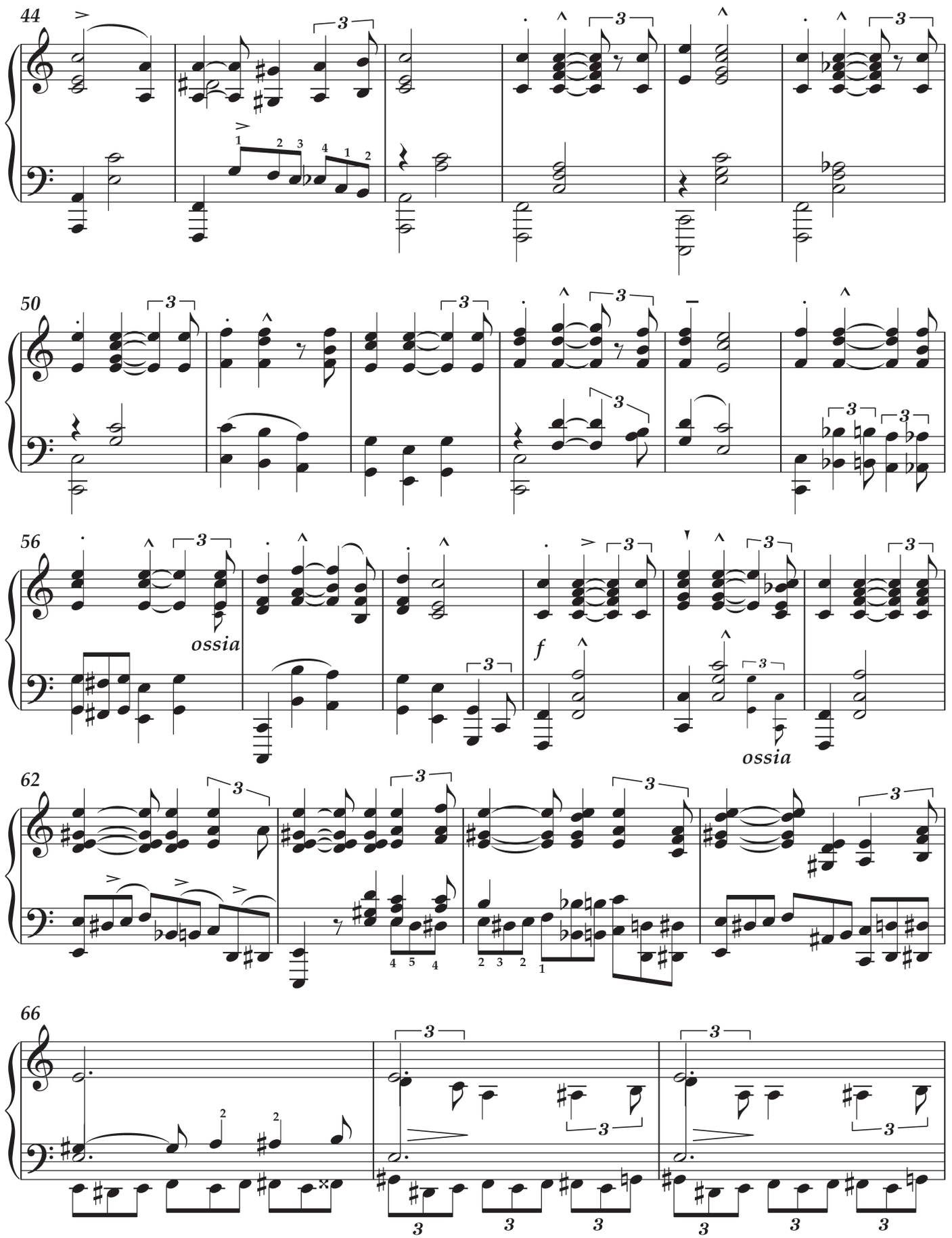
Étude d'exécution transcendante nº 2
«Chant du Roi Prophète (Pensée Biblique)»
Segundo piano

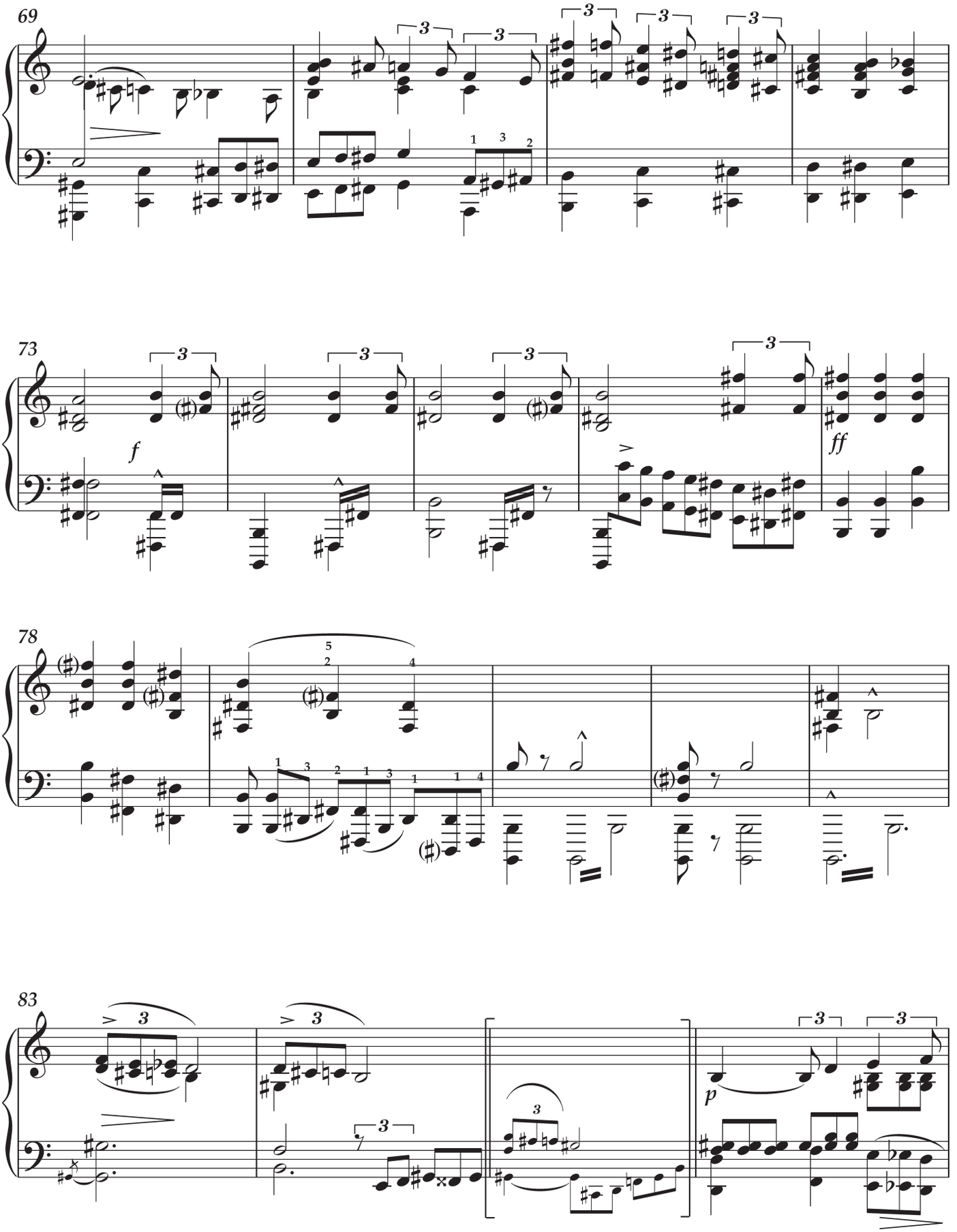
Tr. José Raúl López

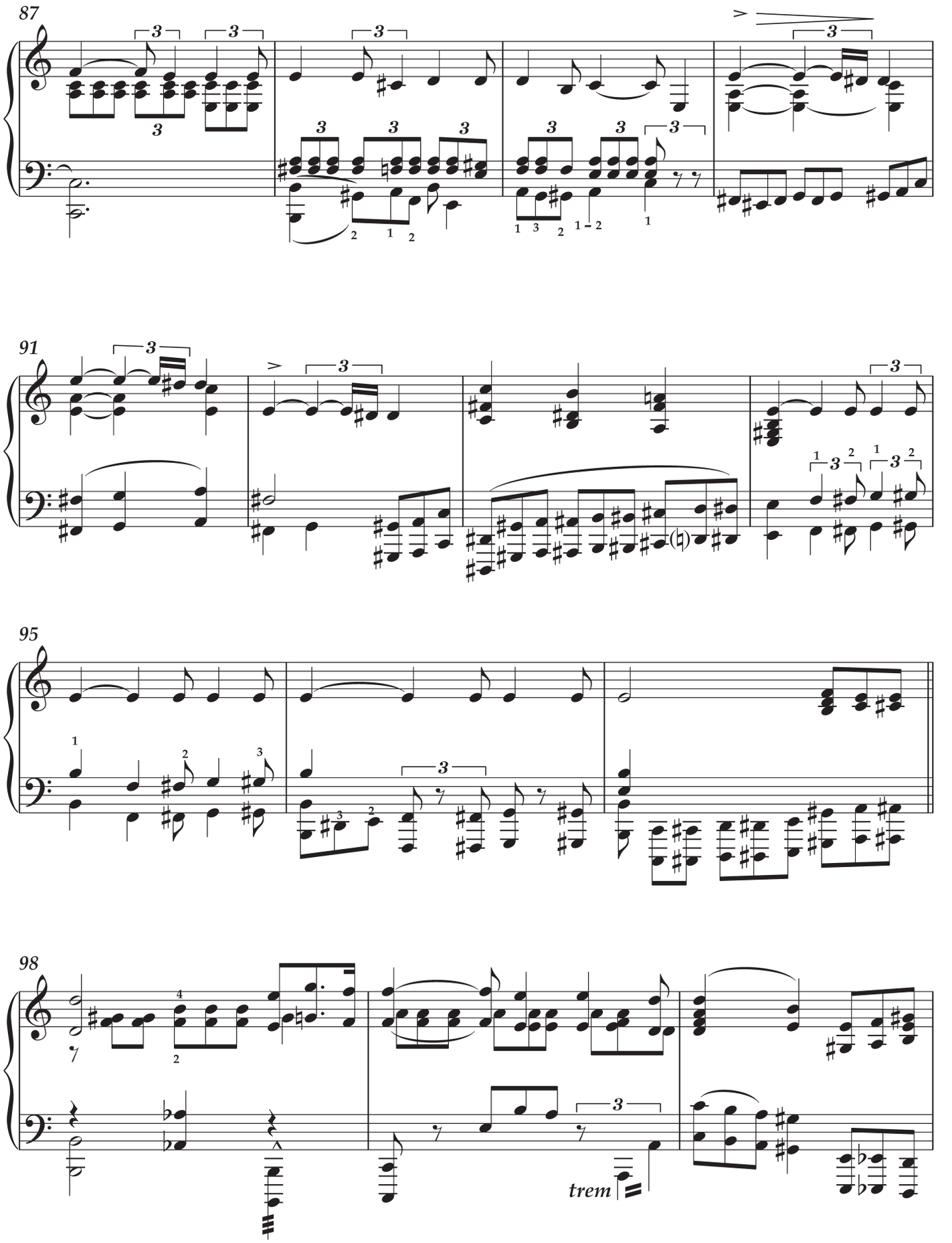
Nicolás Ruiz Espadero
1872

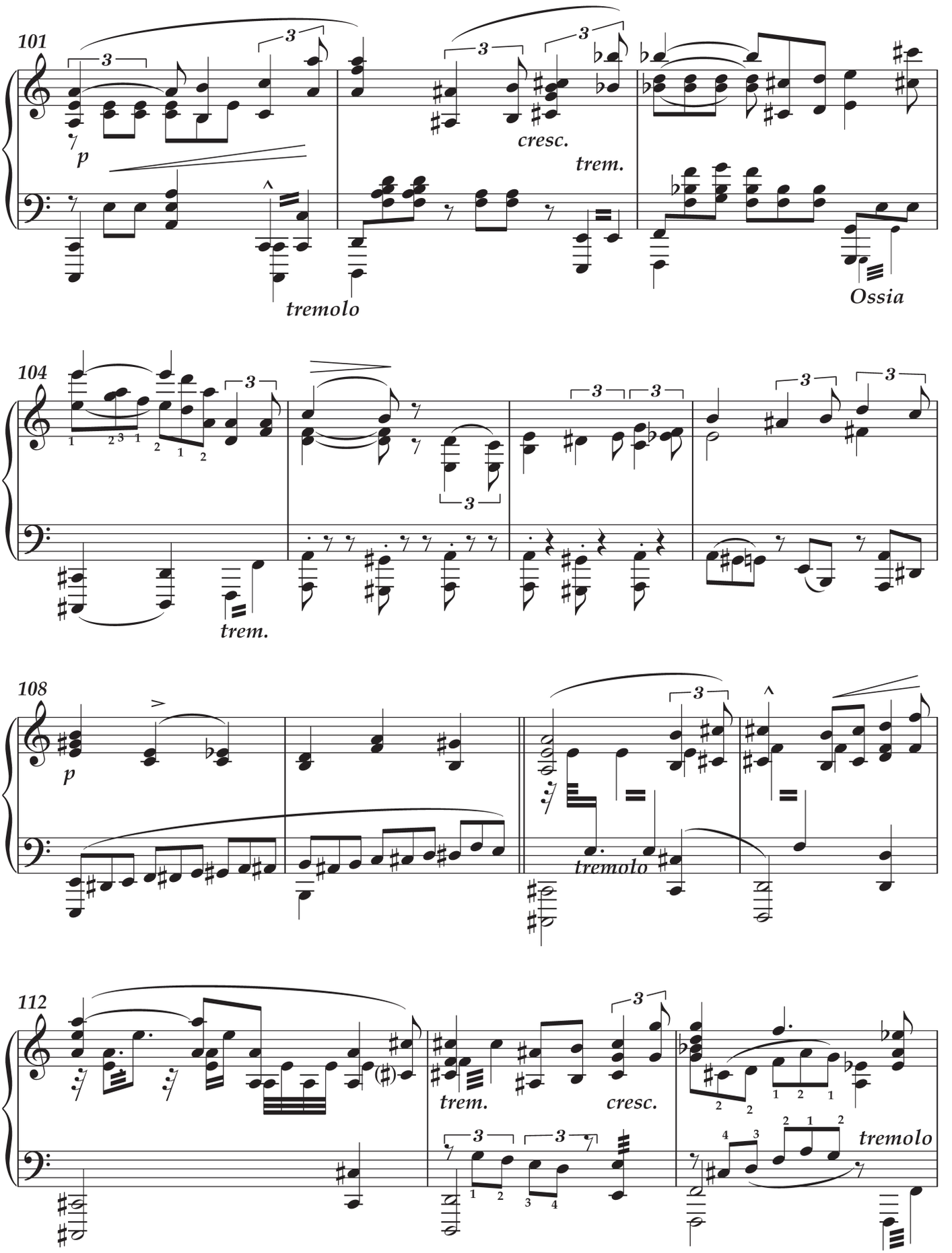


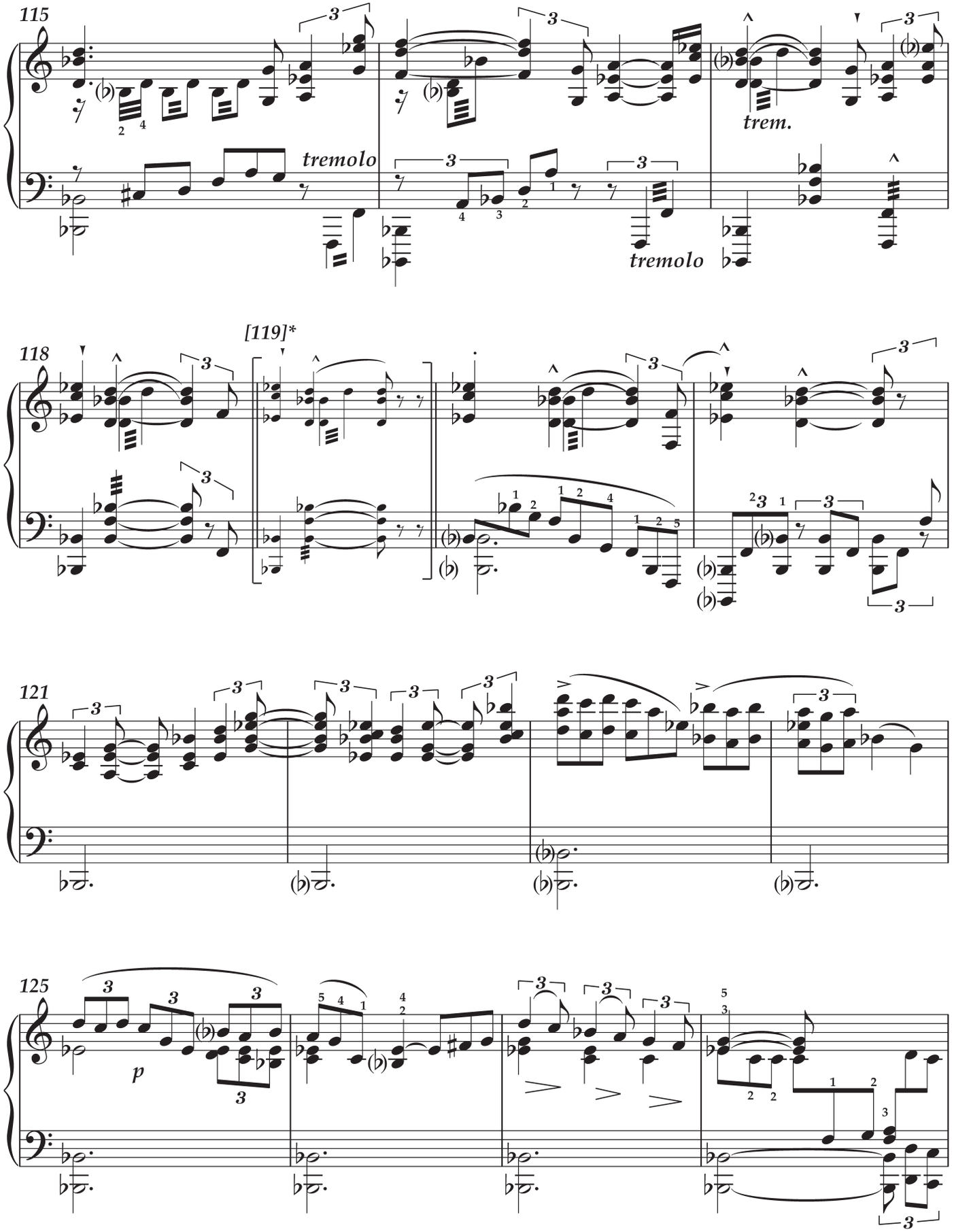

22
26
ossia
31
35
40


44
50
56
ossia
f
ossia
62
66

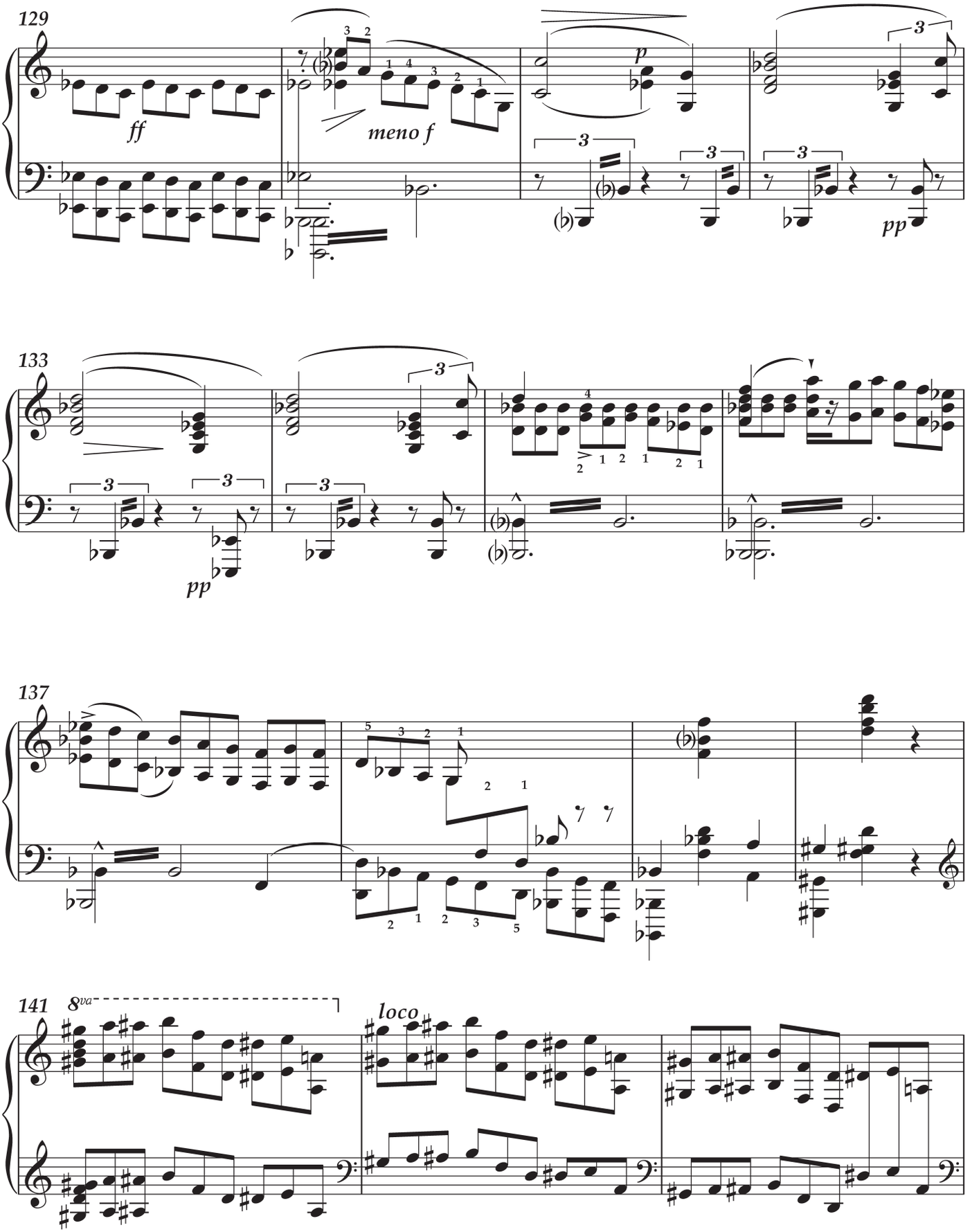

69
73
f
ff
78
83
p

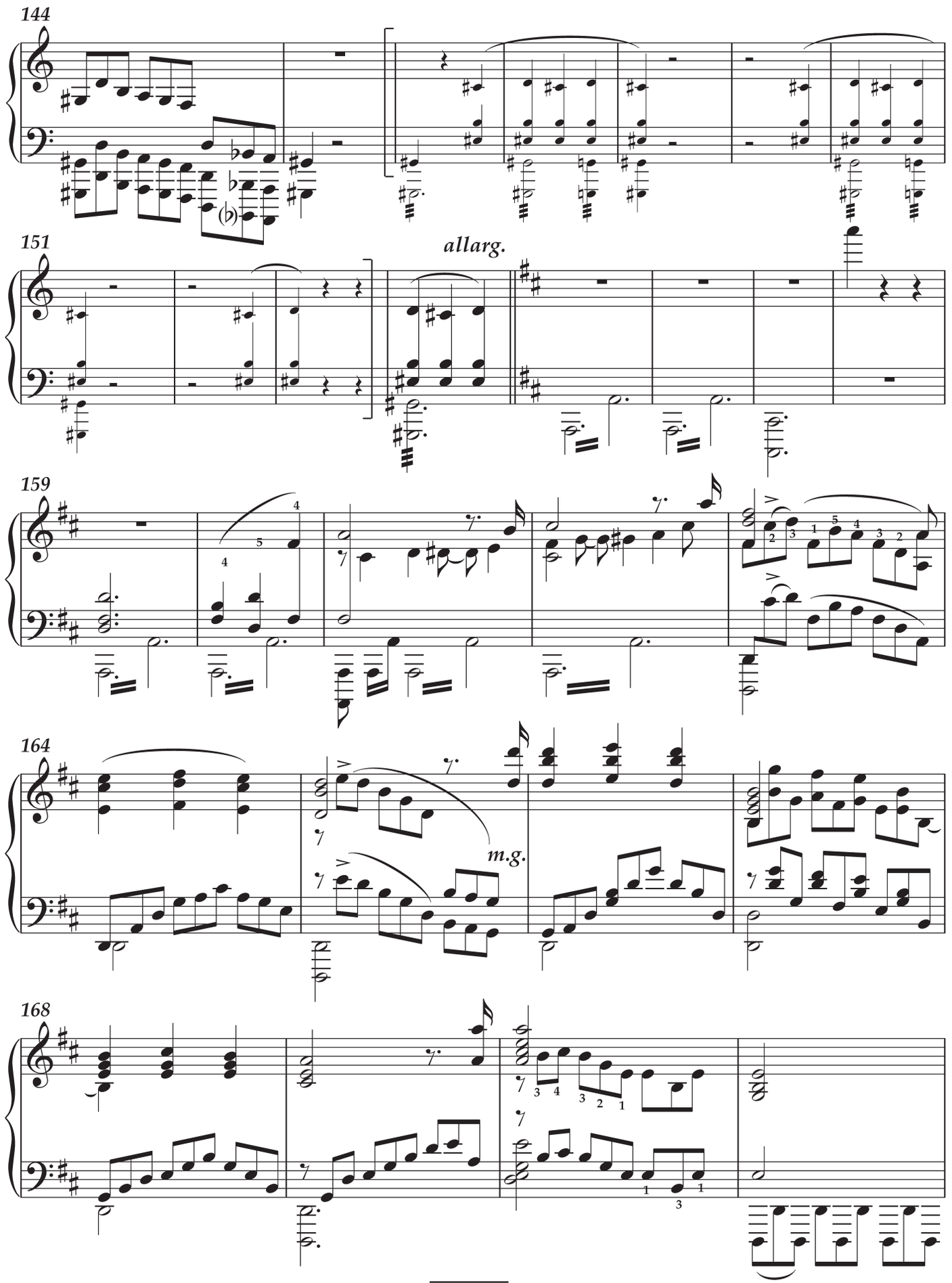

87
91
95
98
trem

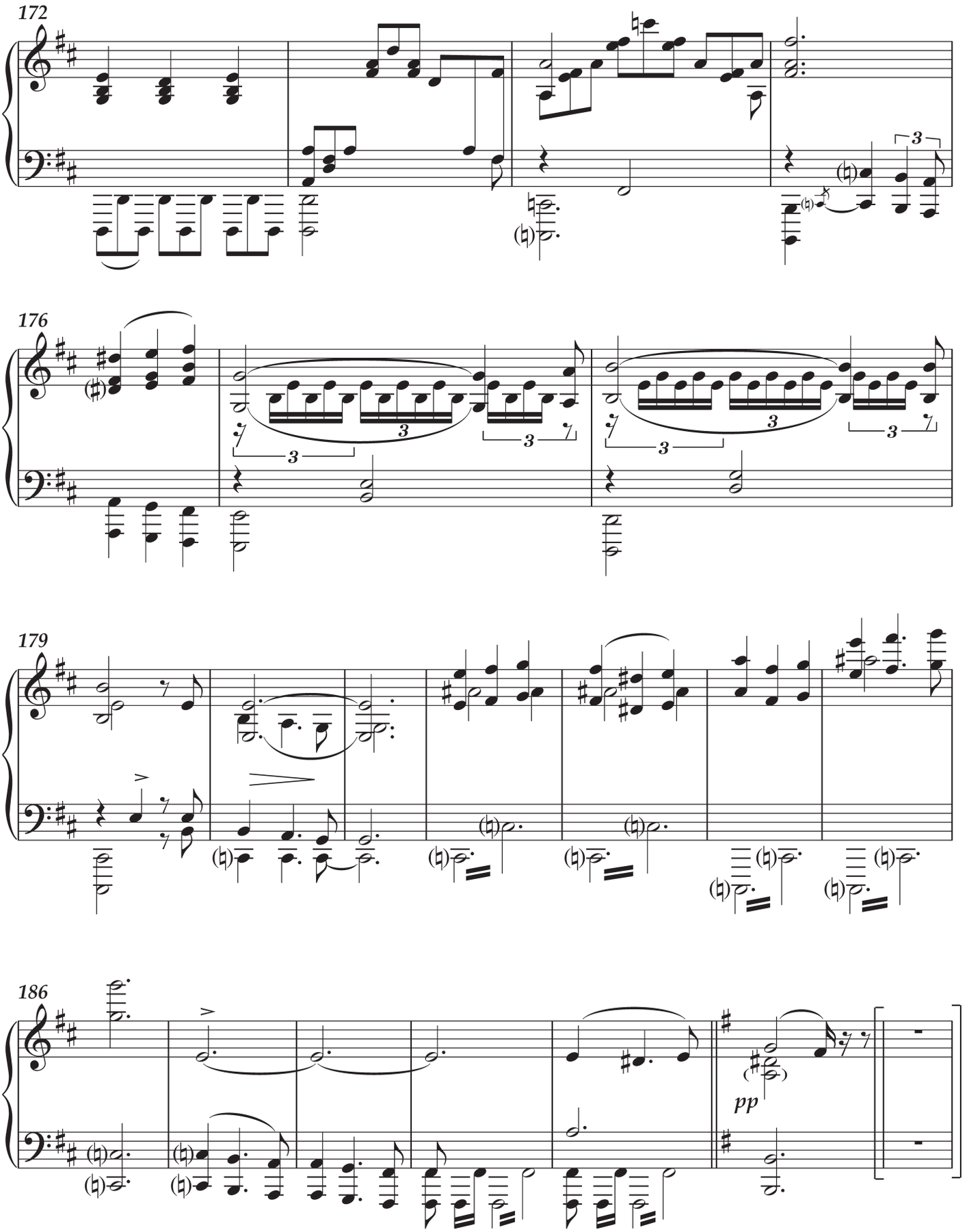

101
p
tremolo
cresc.
trem.
Ossia
104
trem.
108
p
tremolo
112
trem.
cresc.
tremolo

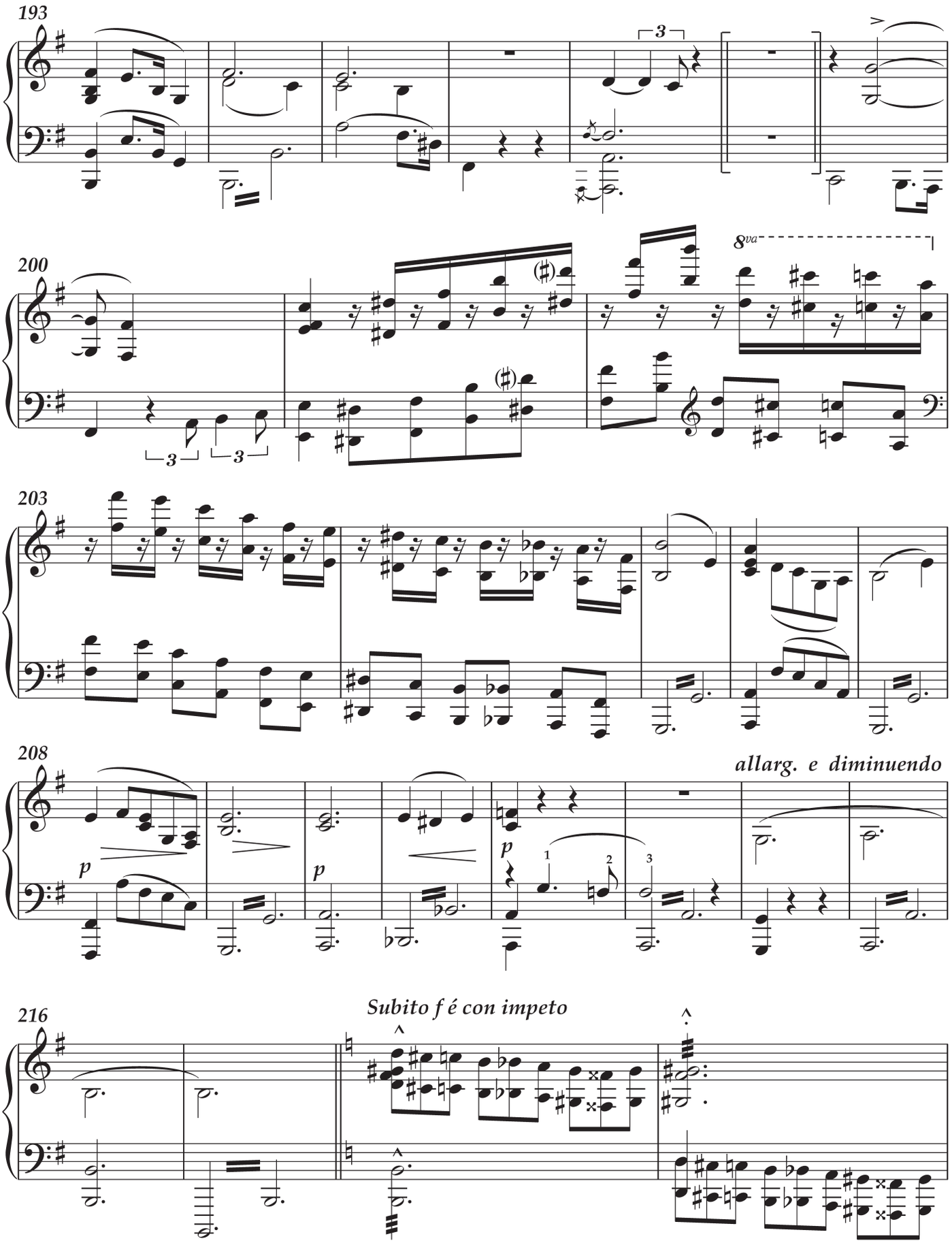


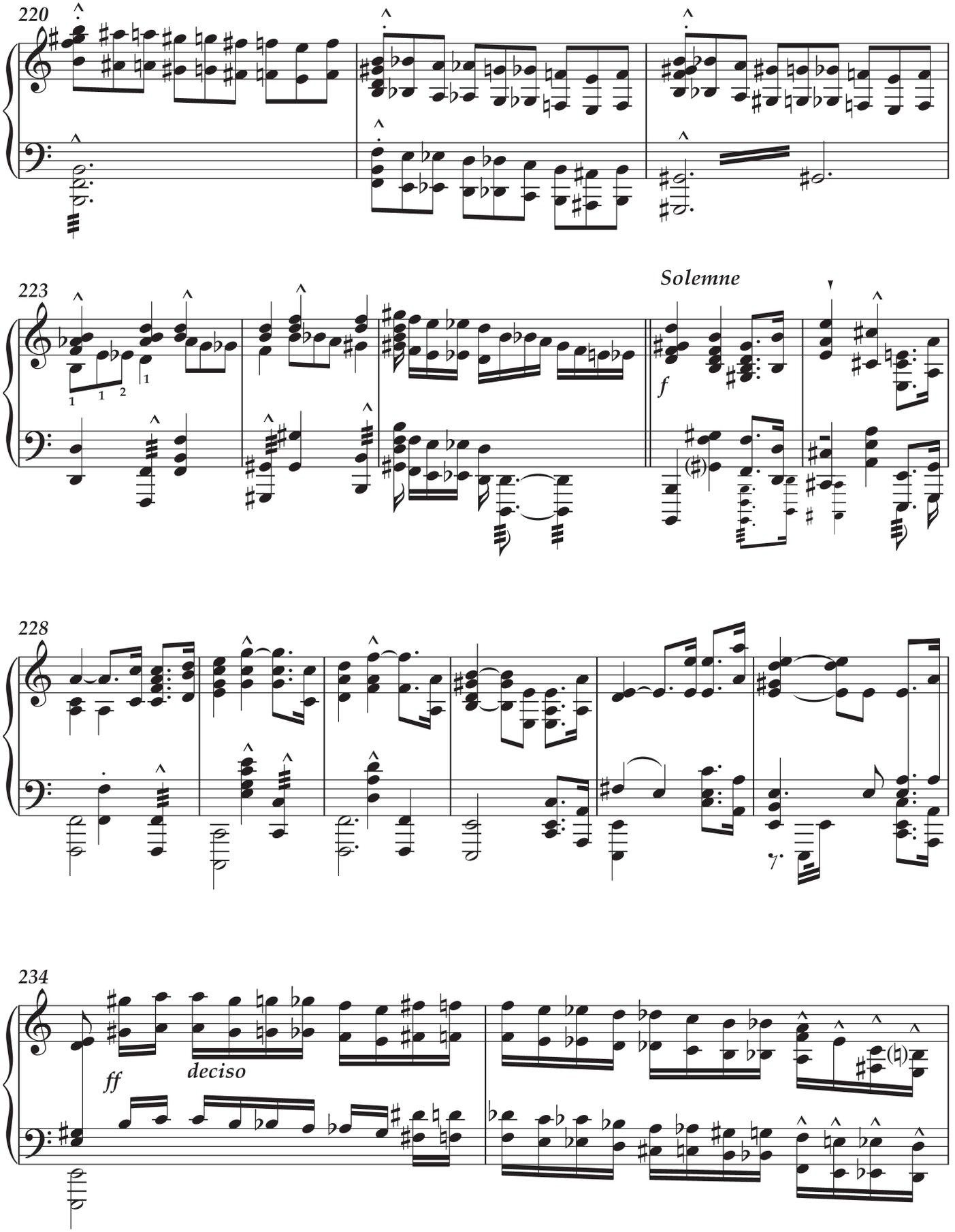
* *Ver comentario editorial*

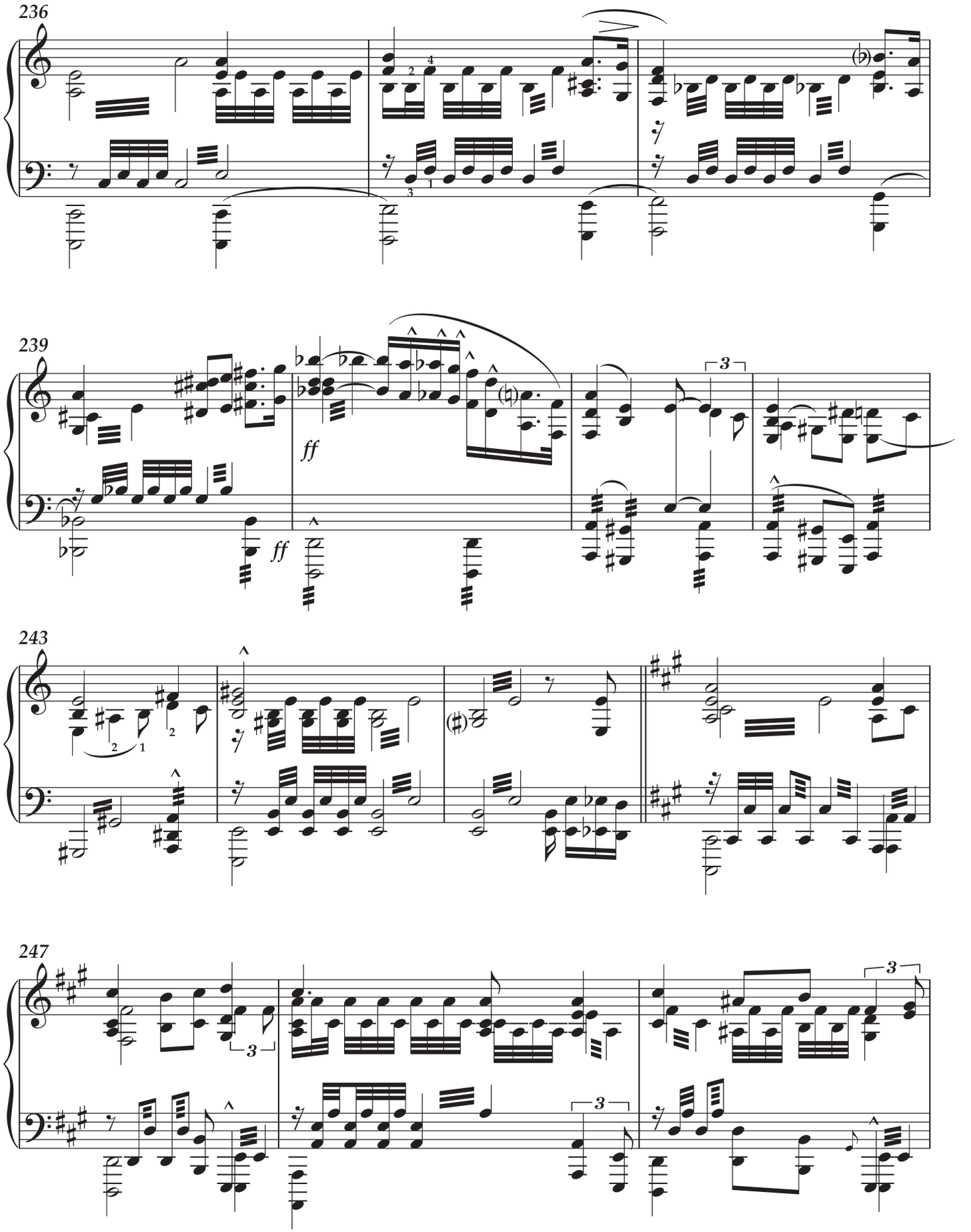

129
ff
meno f
p
pp
133
pp
137
141
8va
loco

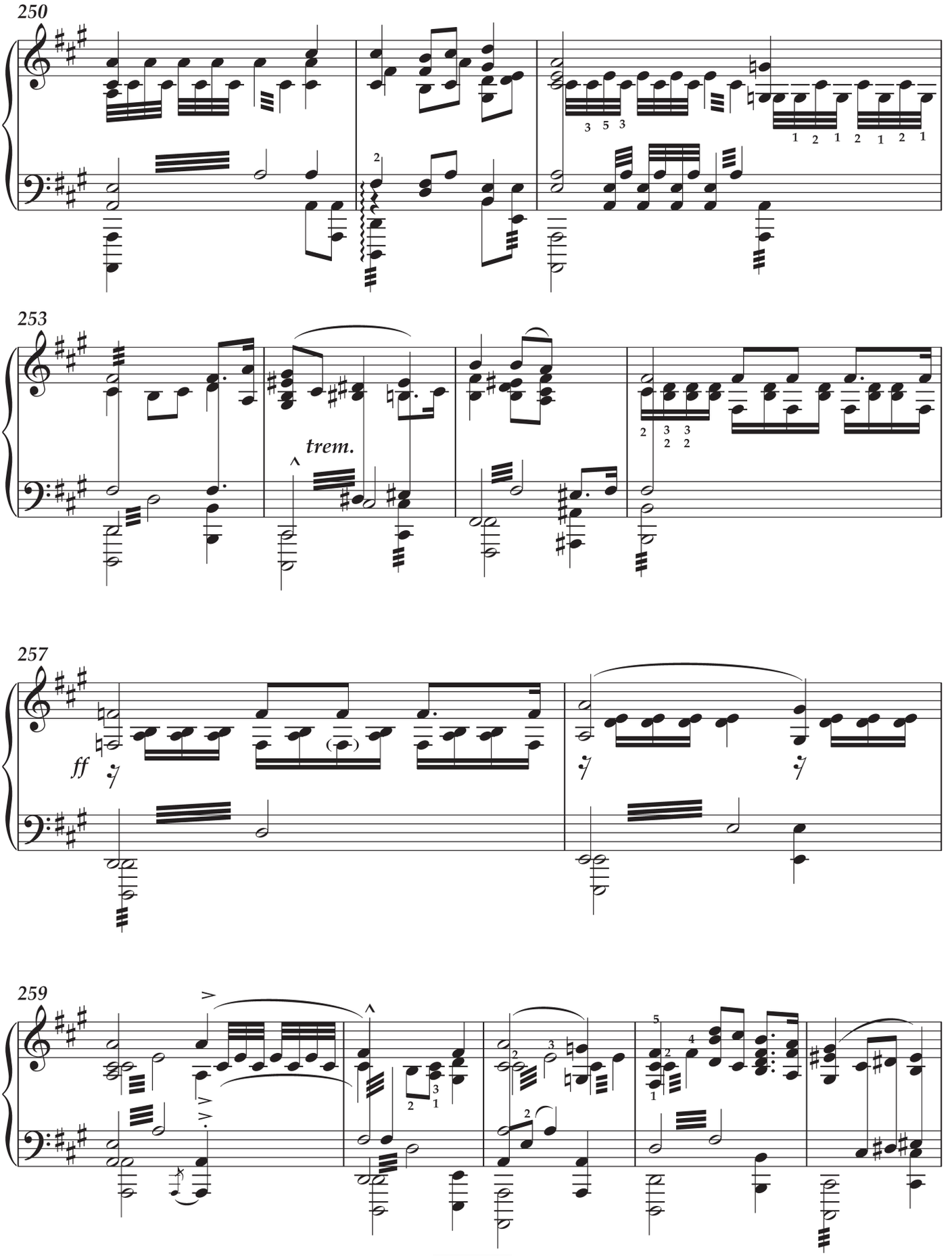

144
151
allarg.
159
164
m.g.
168

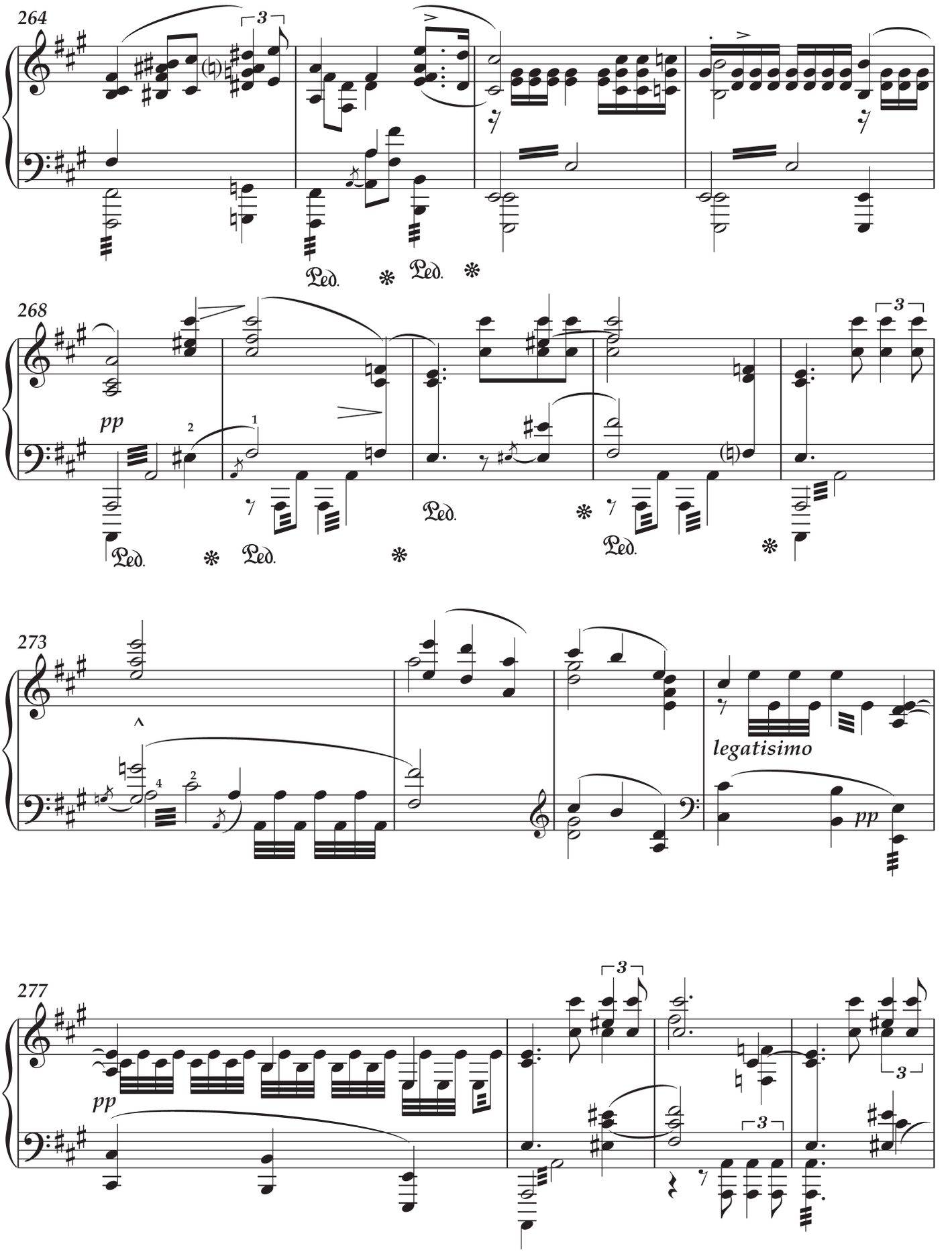

172
176
179
186
pp

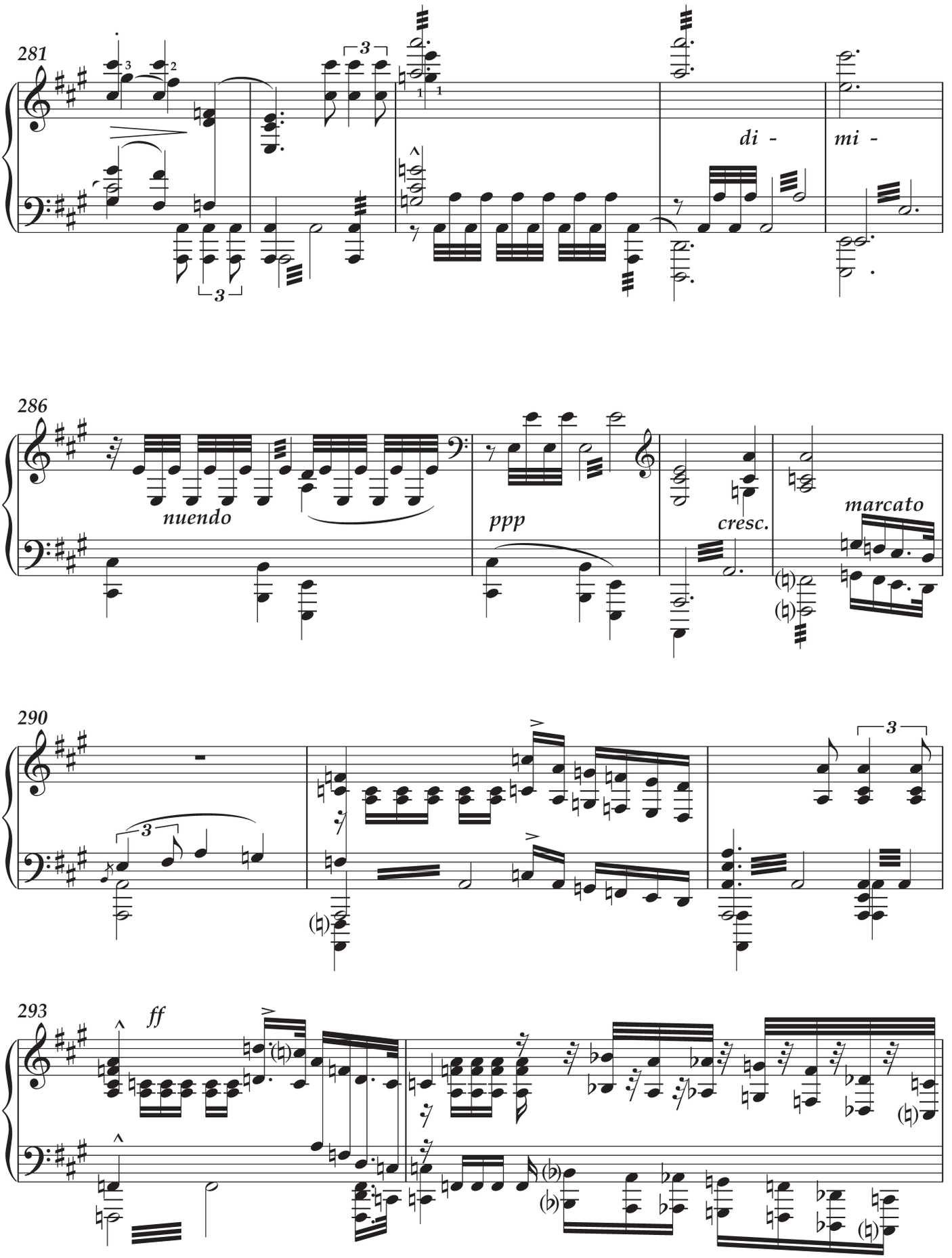

193
200
8va
203
208
allarg. e diminuendo
p
216
Subito f é con impeto

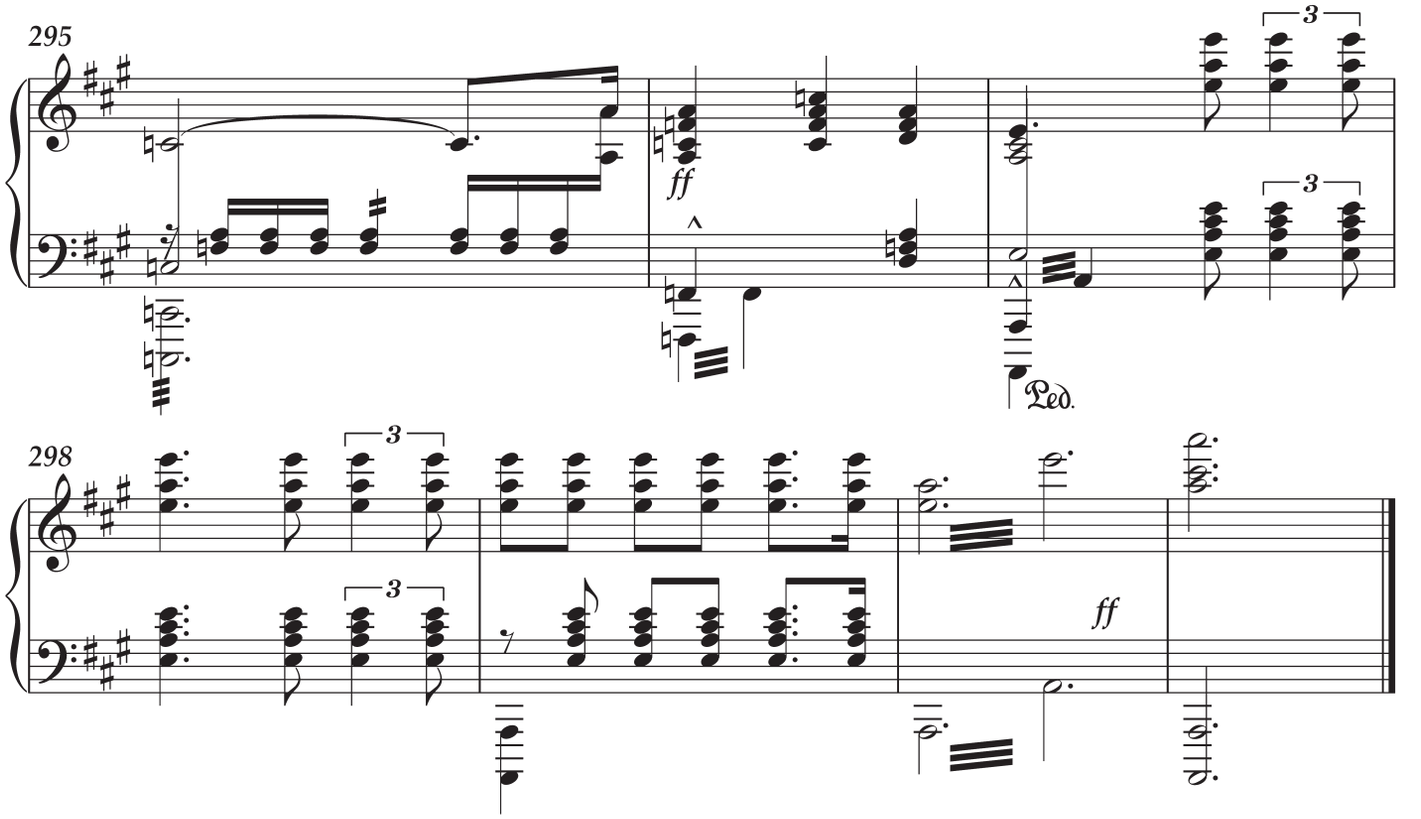

220
223
Solemne
f
228
234
ff
deciso


236
239
ff
ff
243
247


250
253
trem.
257
ff
259


264
268
pp
273
legatisimo
pp
277
pp


281
di -
mi -
286
nuendo
ppp
cresc.
marcato
290
293
ff


295
ff
Ped.
298
ff

Etudes

d'Exécution Transcendante

Pour

Piano

par

N. R. Espadero.

N.° 3. La b – op –

Étude d'exécution transcendante nº 3
1872

Signatura

BNC, Ms(Mús)/Rui/G

Datos de portada

«Etudes / d'Exécution Transcendante / pour / Piano / par / N. R. Espadero. / N.º 3 Lab - op -»

Características del documento

El *Estudio nº 3* es la tercer obra del álbum manuscrito y autógrafo (ff. 26r-34v) que contiene los ocho estudios (Anexo II). Aparece descrito en CCT, obra 84, pp. 295 y 324. Se ha preservado el título original en francés.

Comentarios

El *Estudio nº 3* (sin título) en *lab* mayor, 1872 (156 cc.), de estructura tripartita, posee el elemento melódico asignado a la mano izquierda y una figuración continua en la derecha.

Notas

--c. 10, MD, t. 3: debe ser *do* becuadro para continuar la secuencia cromática.

--cc. 17-18, MI, t. 4: debe ser *reb*.

--cc. 21-22: Espadero indica su eliminación en el manuscrito por estar duplicados en cc. 23-24 ms. En la transcripción se han suprimido y se continua la numeración normal: cc. 23-24 ms.= cc. 21-22 tr.

--c. 28, MD, t. 4: debe ser *sib*.

--c. 43, MD, t. 2: debe ser *mib*. MI, t. 4: debe ser *lab*.

--c. 44, MD, t. 3: debe ser *lab* y t. 4: debe ser *fa* becuadro.

--c. 54, MD, t. 2: debe ser *fa#*.

--cc. 60, 62 y 65, MD, t. 2: debe ser *fa#*.

--c. 66, MD, t. 2: debe ser *si* becuadro.

--c. 68, MD, t. 3: debe ser *re* becuadro.

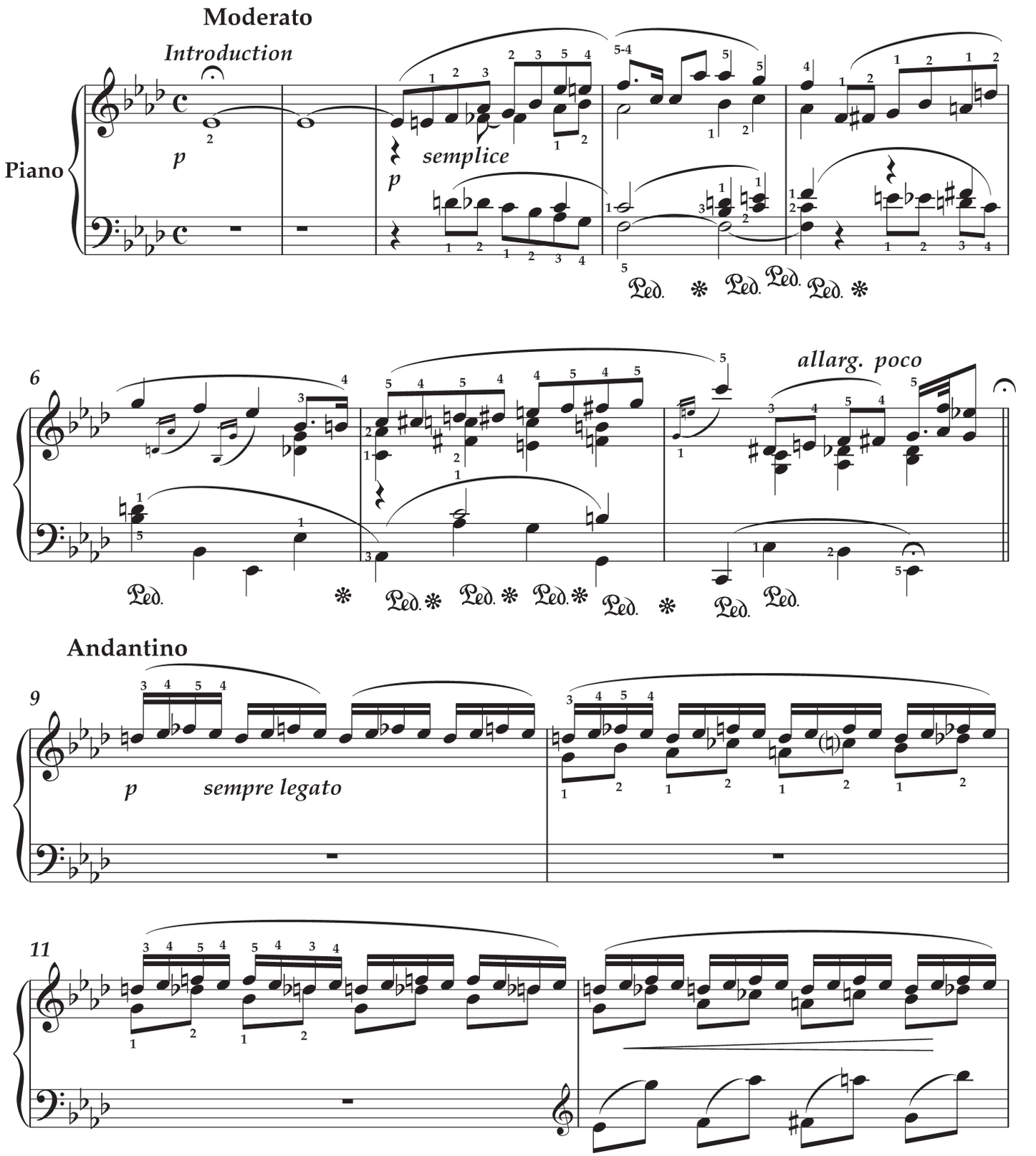
--c. 69, MD, t. 3: debe ser *lab*.

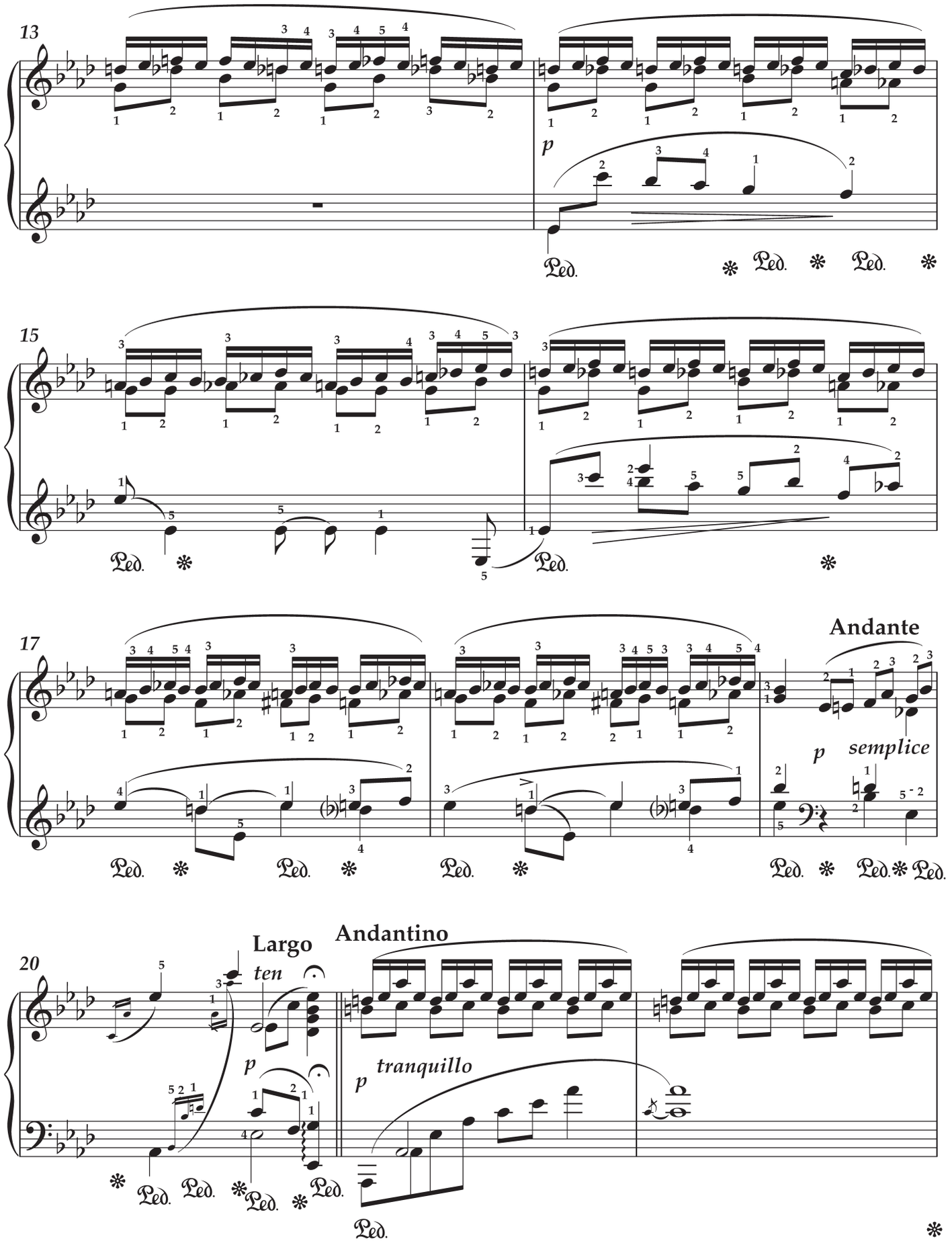
--c. 70, MD, t. 1: debe ser *la* becuadro.
--c. 71, MD, t. 4: debe ser *do#*.
--cc. 82-83: Espadero indica insertarlos entre los cc. 81 y 84.
--c. 88, MI, t. 3: podría ser *do#*.
--cc. 89 y 93, MI, t. 2-4: debe ser *dox*.
--c. 94, MD, t. 4: debe ser *do#* como en el c. 91.
--c. 98, MD, t. 3: debe ser *si* becuadro.
--c. 99, MD, t. 3: debe ser *do#*.
--c. 101, MD, t. 4: debe ser *sol#*, MI, t. 4: debe ser *fa#*.
--c. 109, MD, t. 2: debe ser *si* becuadro, t. 3: debe ser *sol#*.
--cc. 111-112: se ha agregado signo de 8va. superior que falta en el ms.
--c. 114, MD, t. 4: debe ser *fa* becuadro.
--c. 122, MD, t. 3: debe ser *reb*, t. 4: debe ser *re* becuadro.
--c. 123, MD, t. 3: debe ser *mib*.
--c. 125,MD, t. 3: debe ser *sol* becuadro.
--c. 129, MD, t. 3: debe ser *re#*.
--c. 130, MD, t. 4: debe ser *fa#*

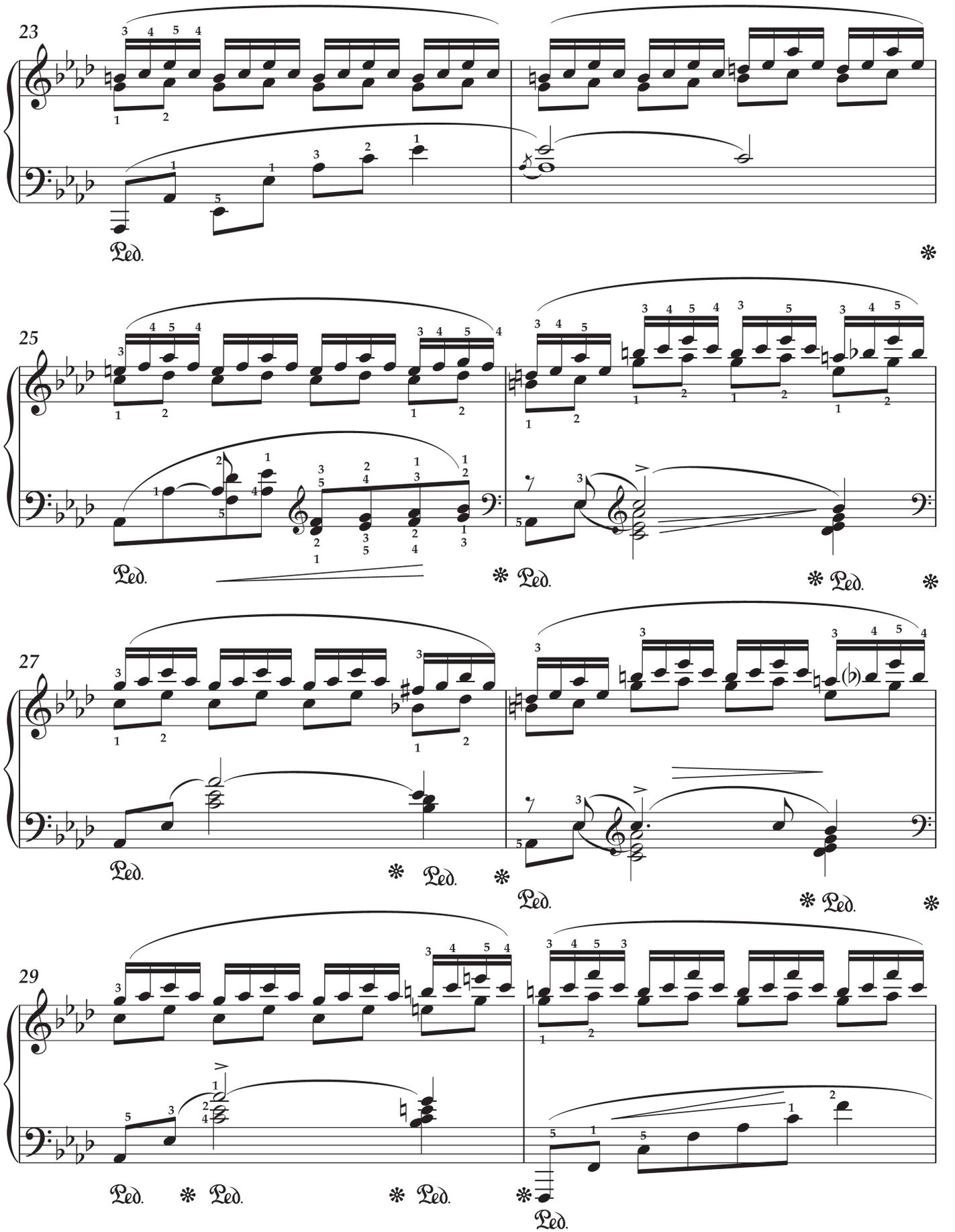
Étude d'exécution transcendante No. 3

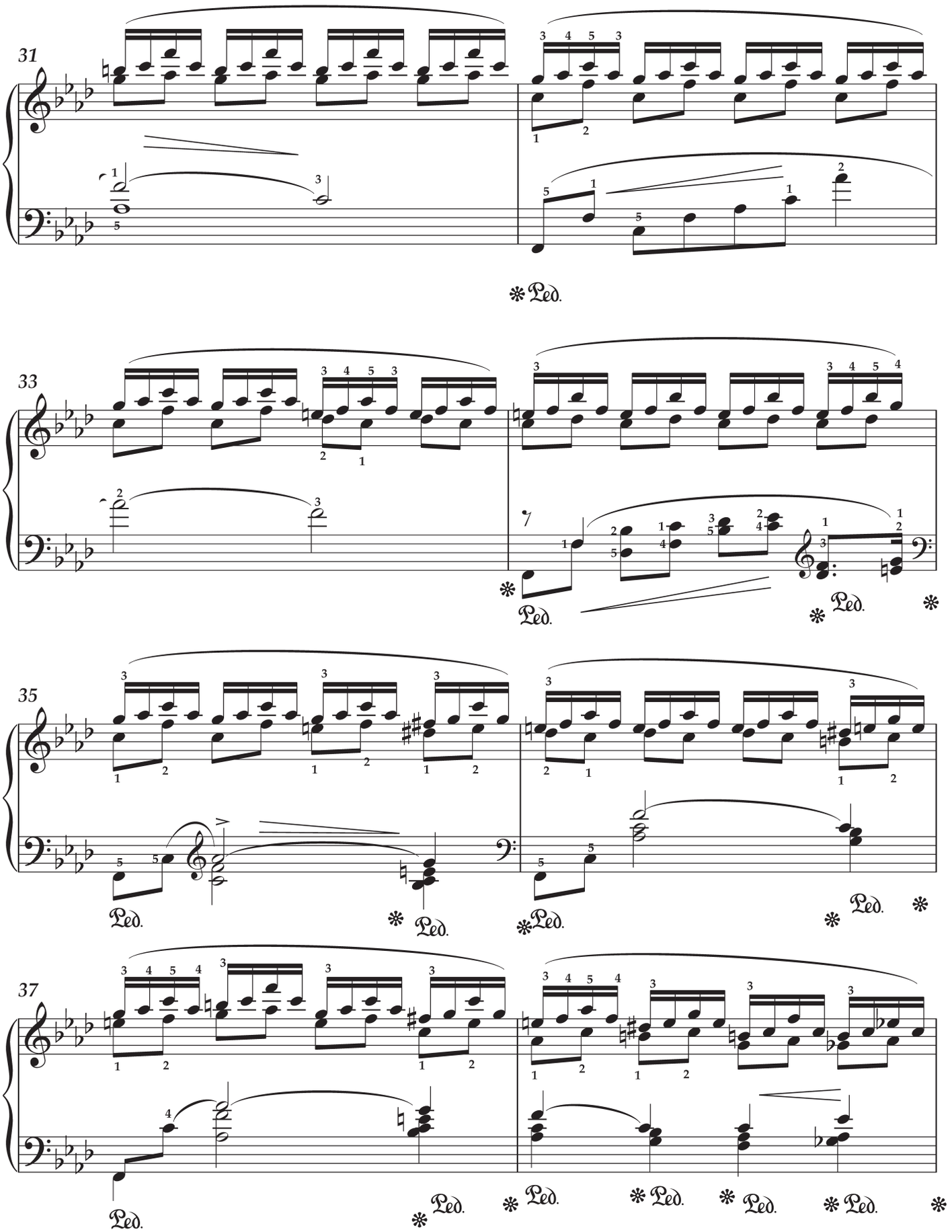
Tr. José Raúl López

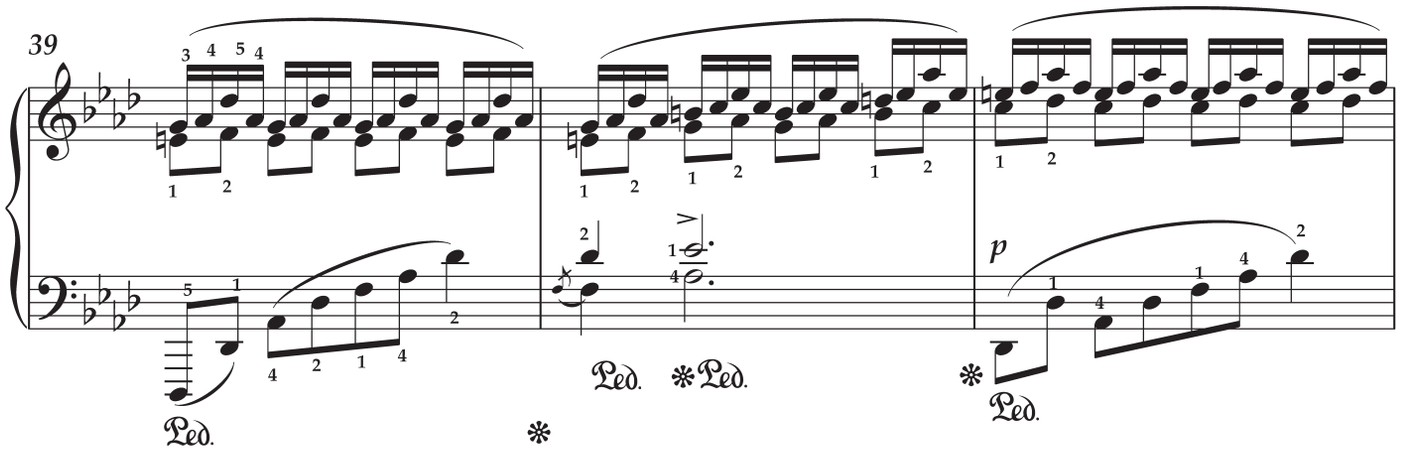
Nicolás Ruiz Espadero
Havane, 1872

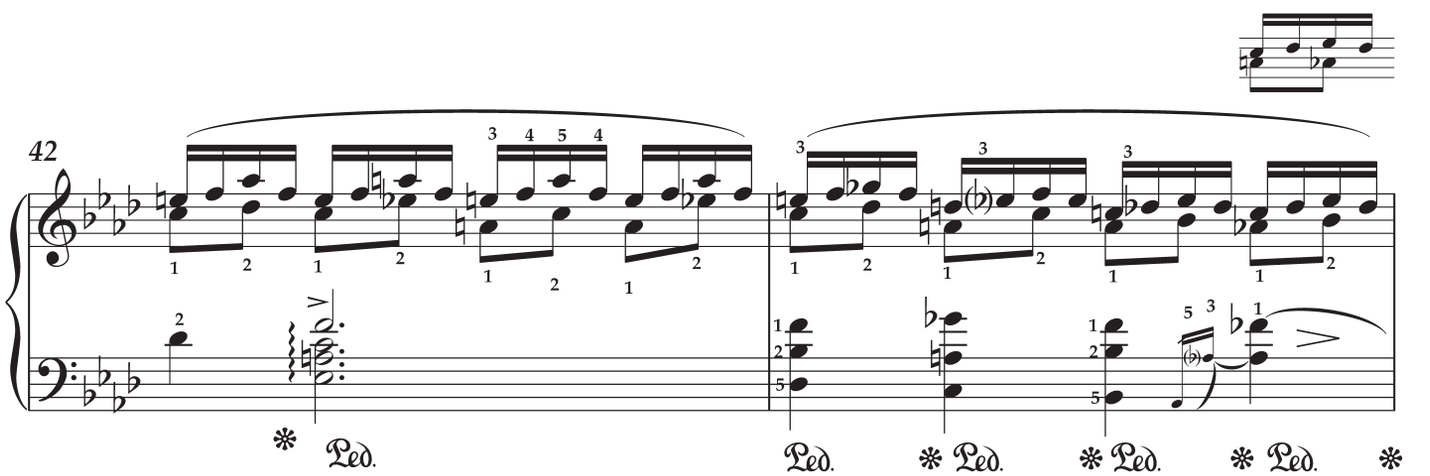


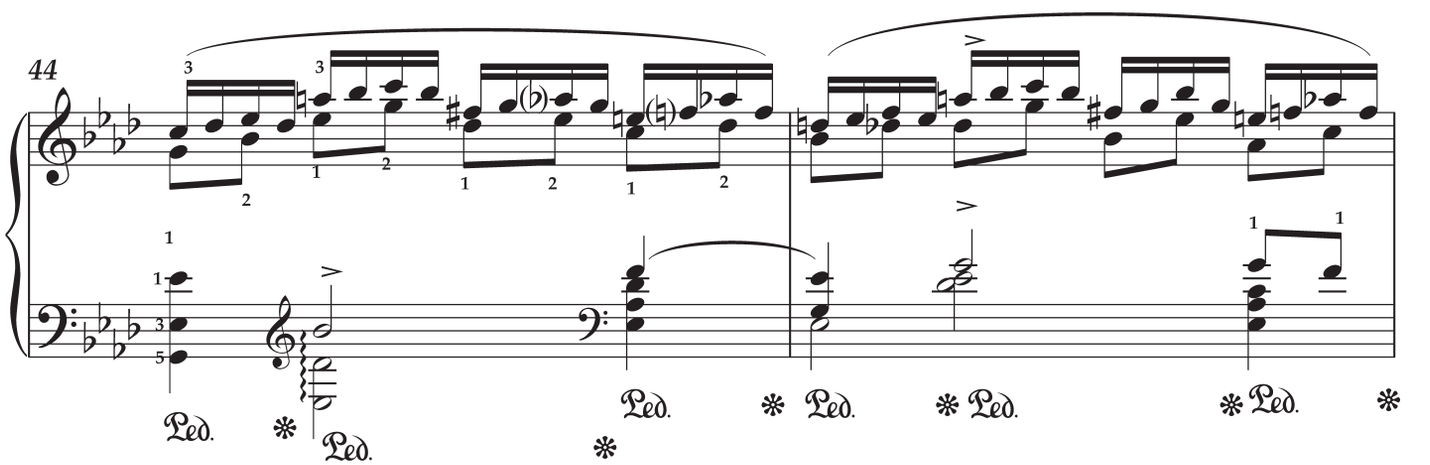

13
p
15
17
Andante
p
semplice
20
Largo
ten
p
Andantino
p
tranquillo

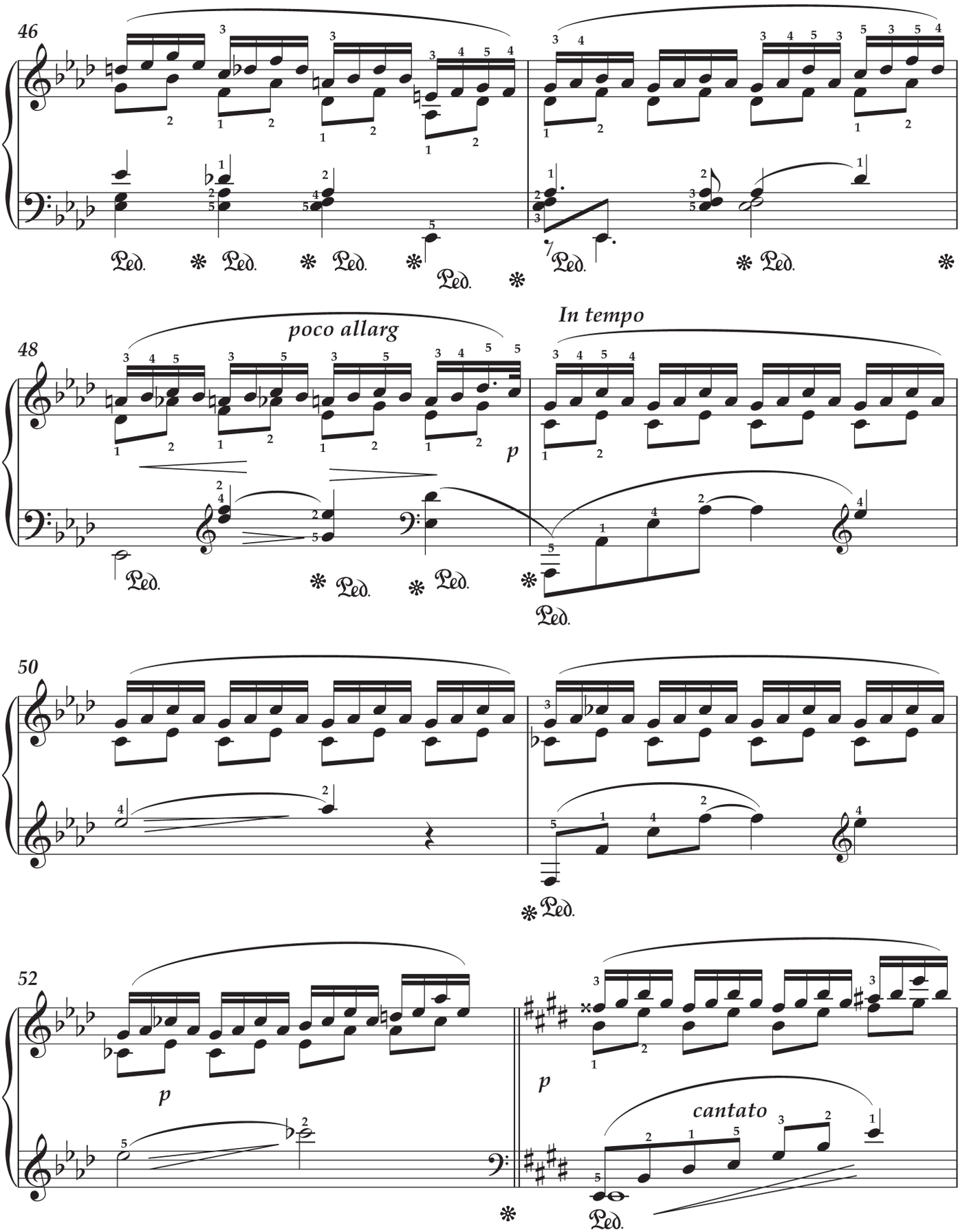

23
Ped.
25
Ped.
Ped.
Ped.
27
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
29
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

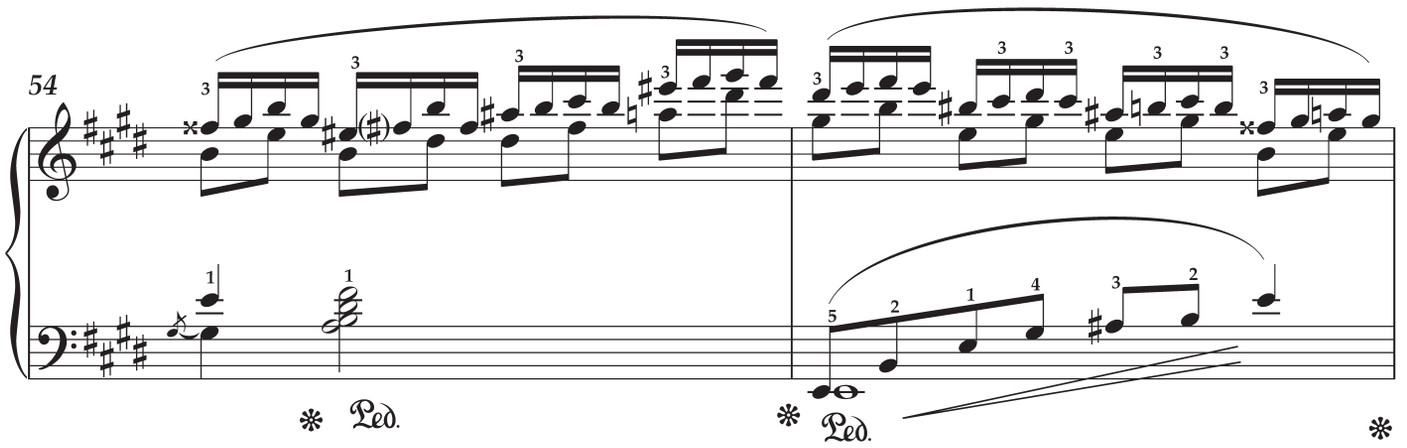

31
33
35
37
Ped.

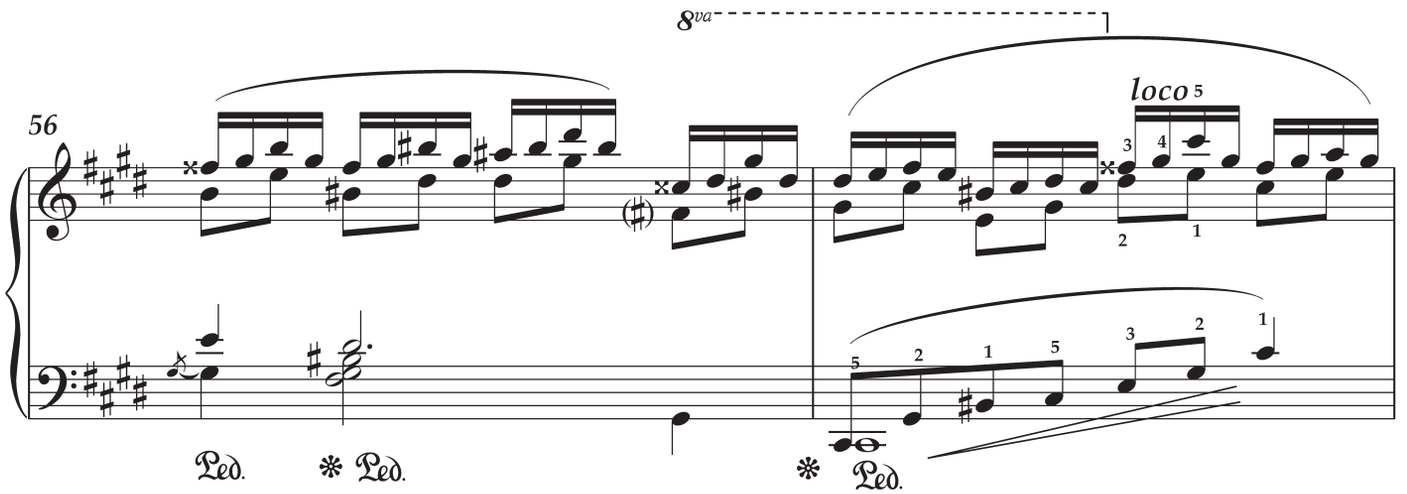

39
p
Ped.

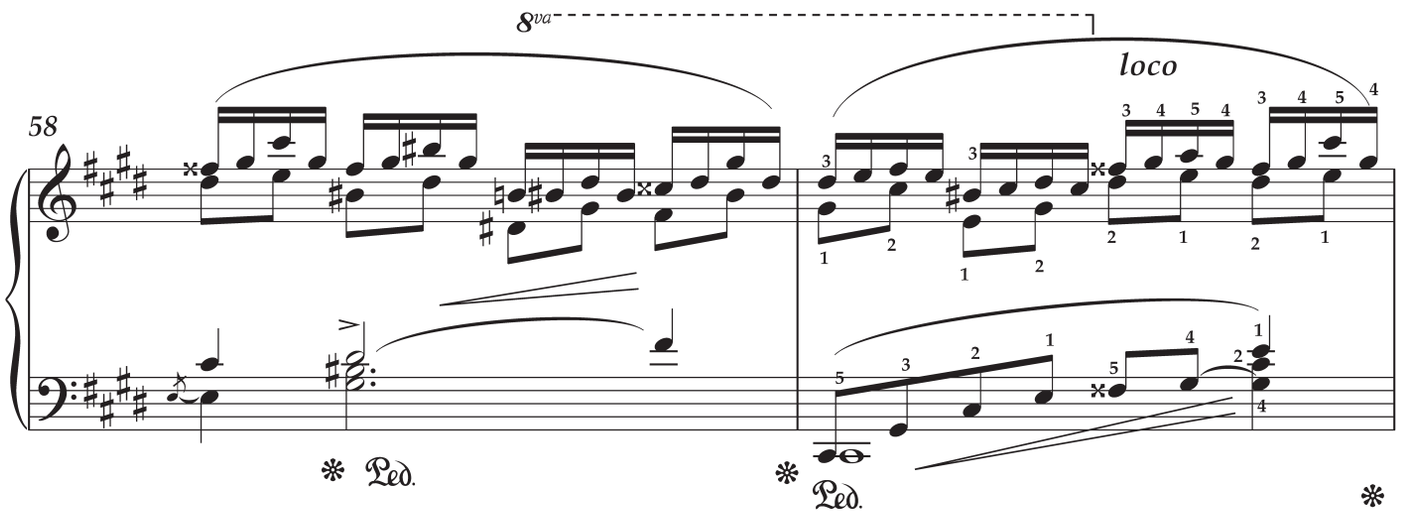

42
Ped.

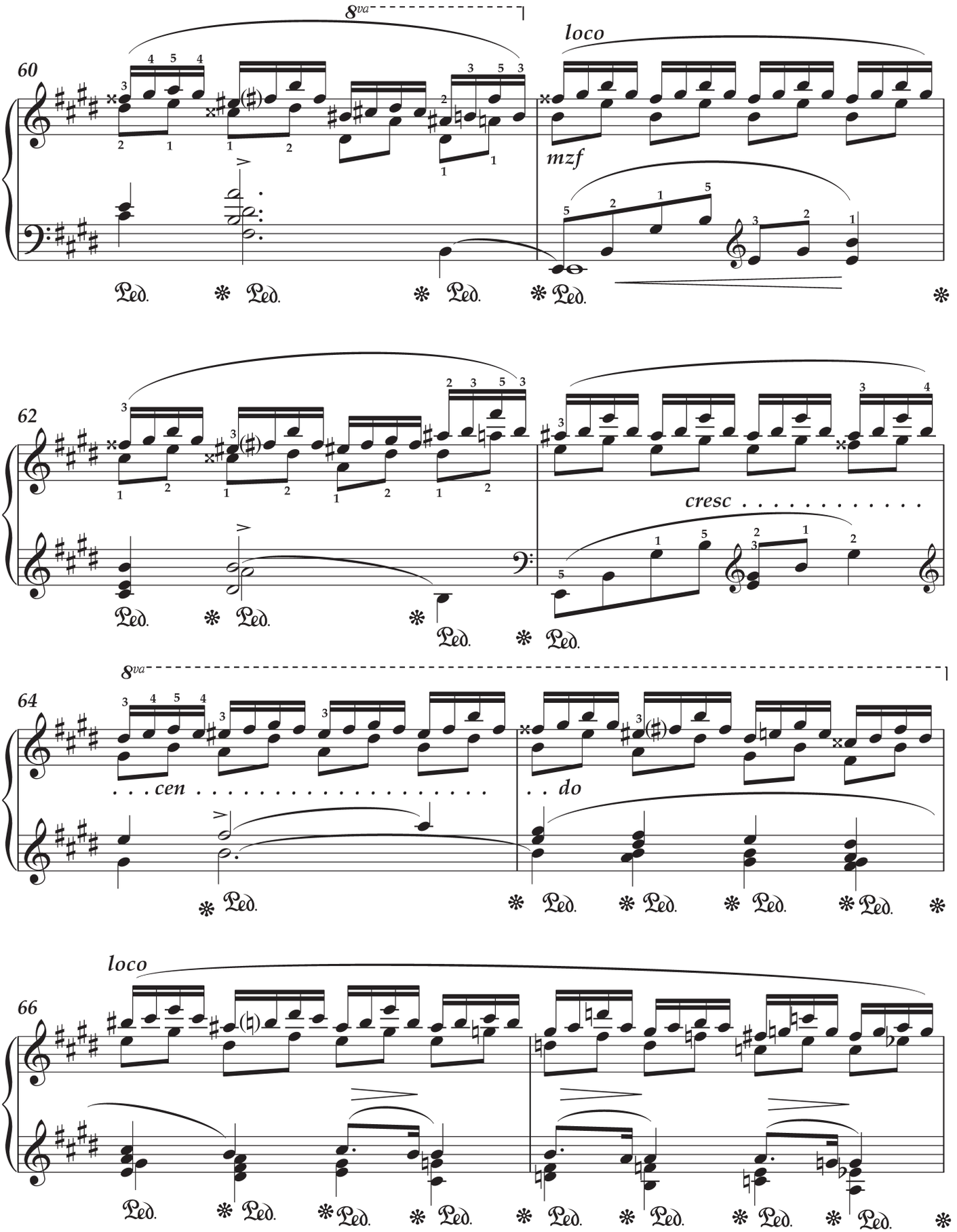

44
Ped.

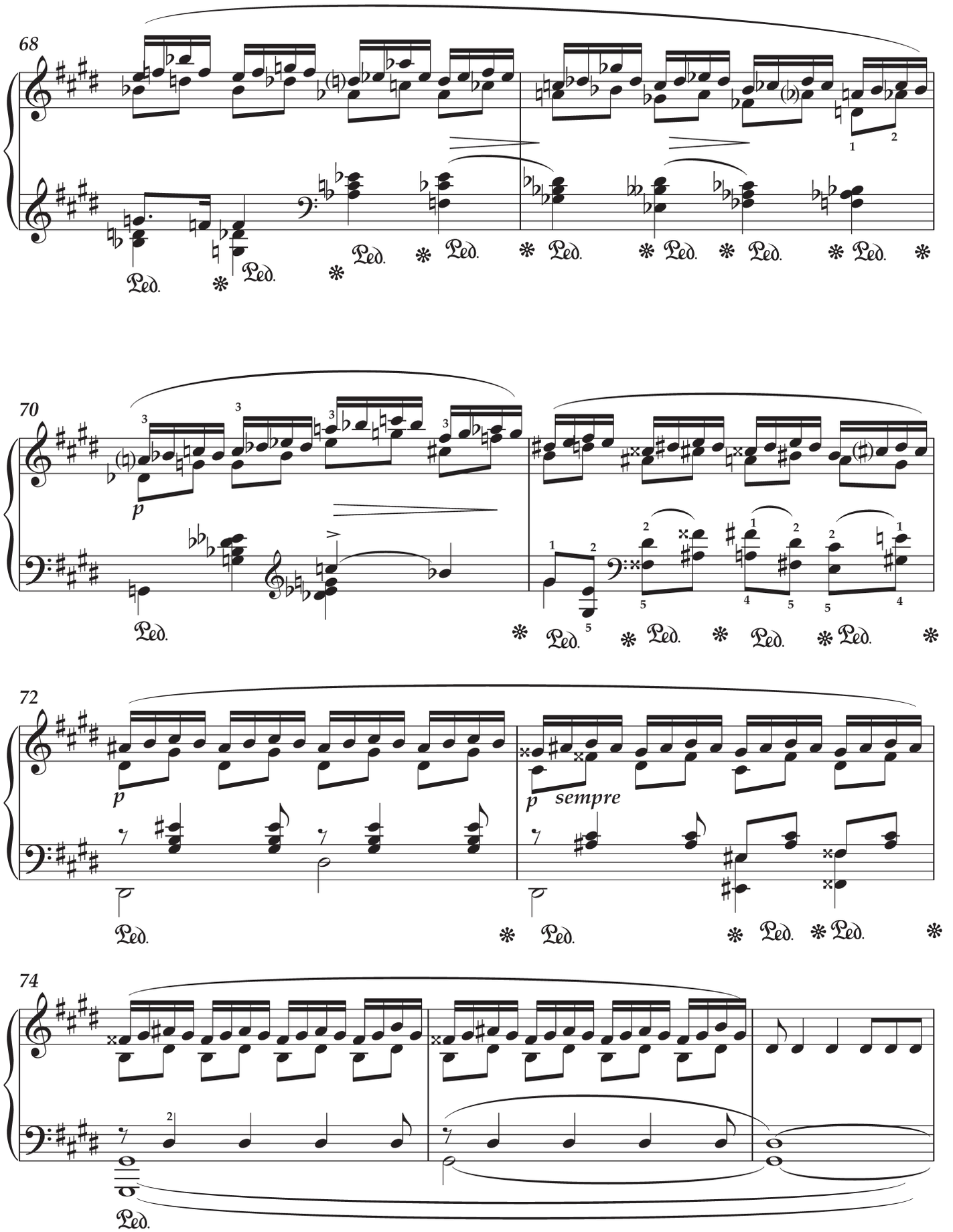

46
48
poco allarg
In tempo
p
50
52
p
p
cantato

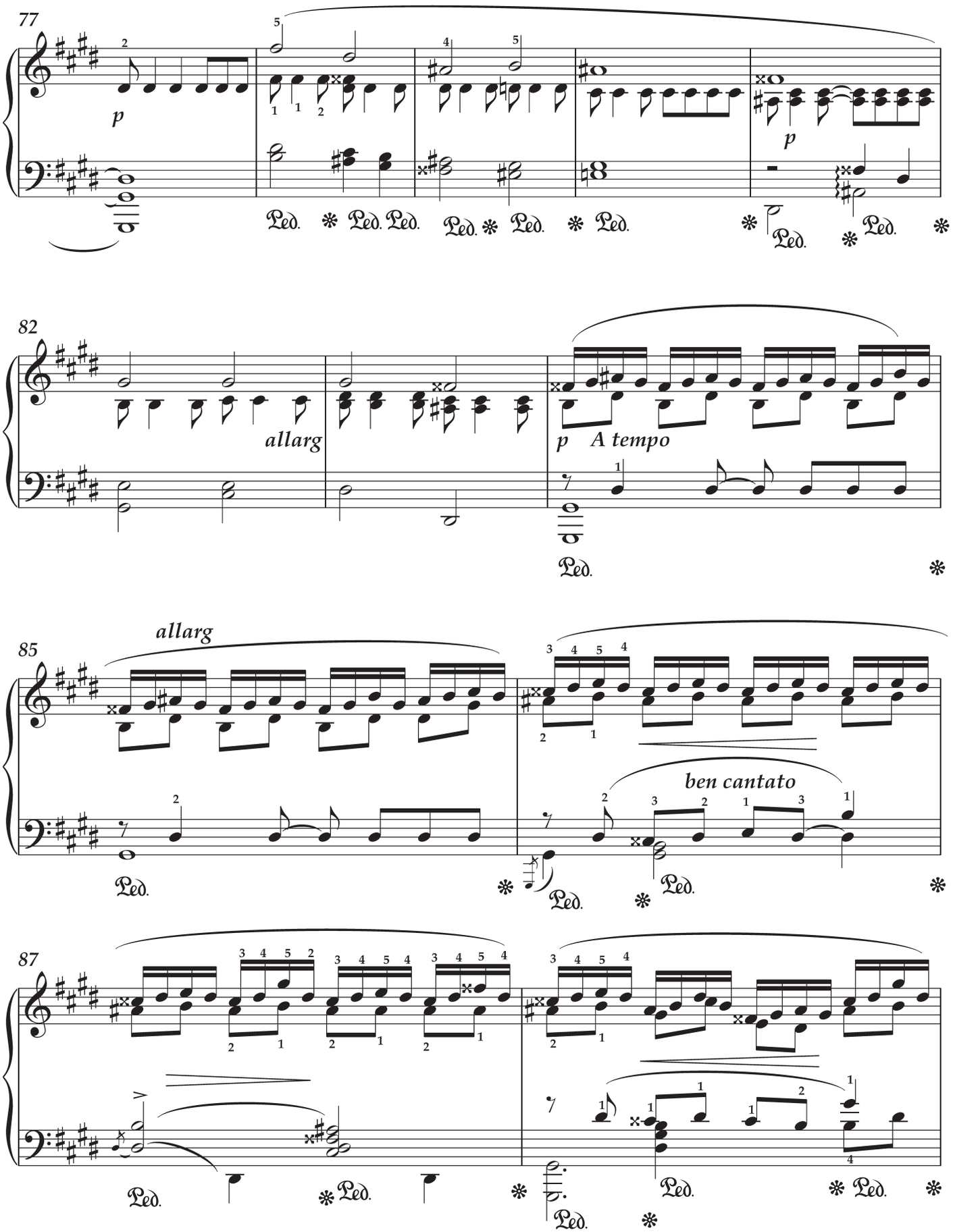

54
Ped.
Ped.

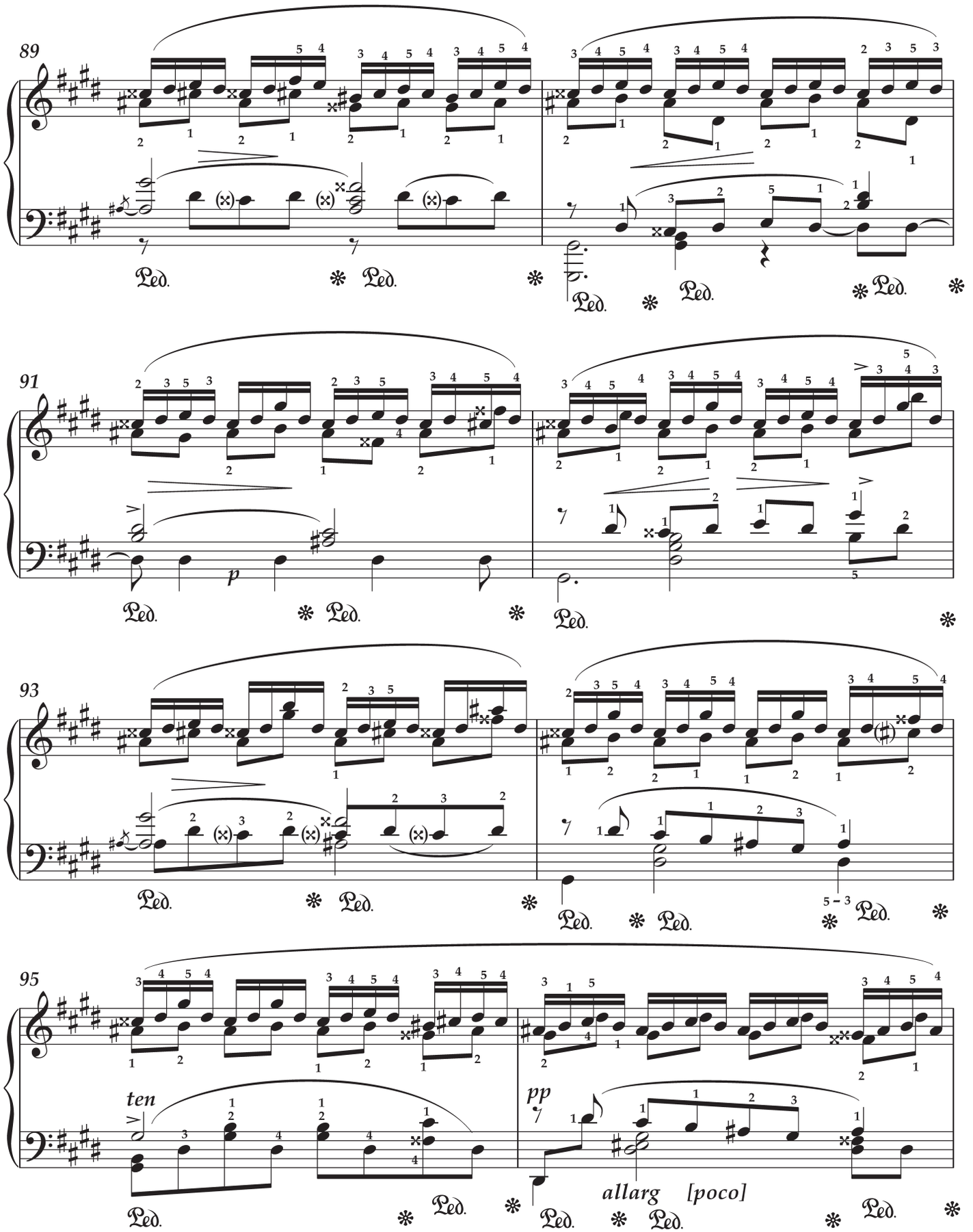

56
8va
loco
Ped.
Ped.
Ped.

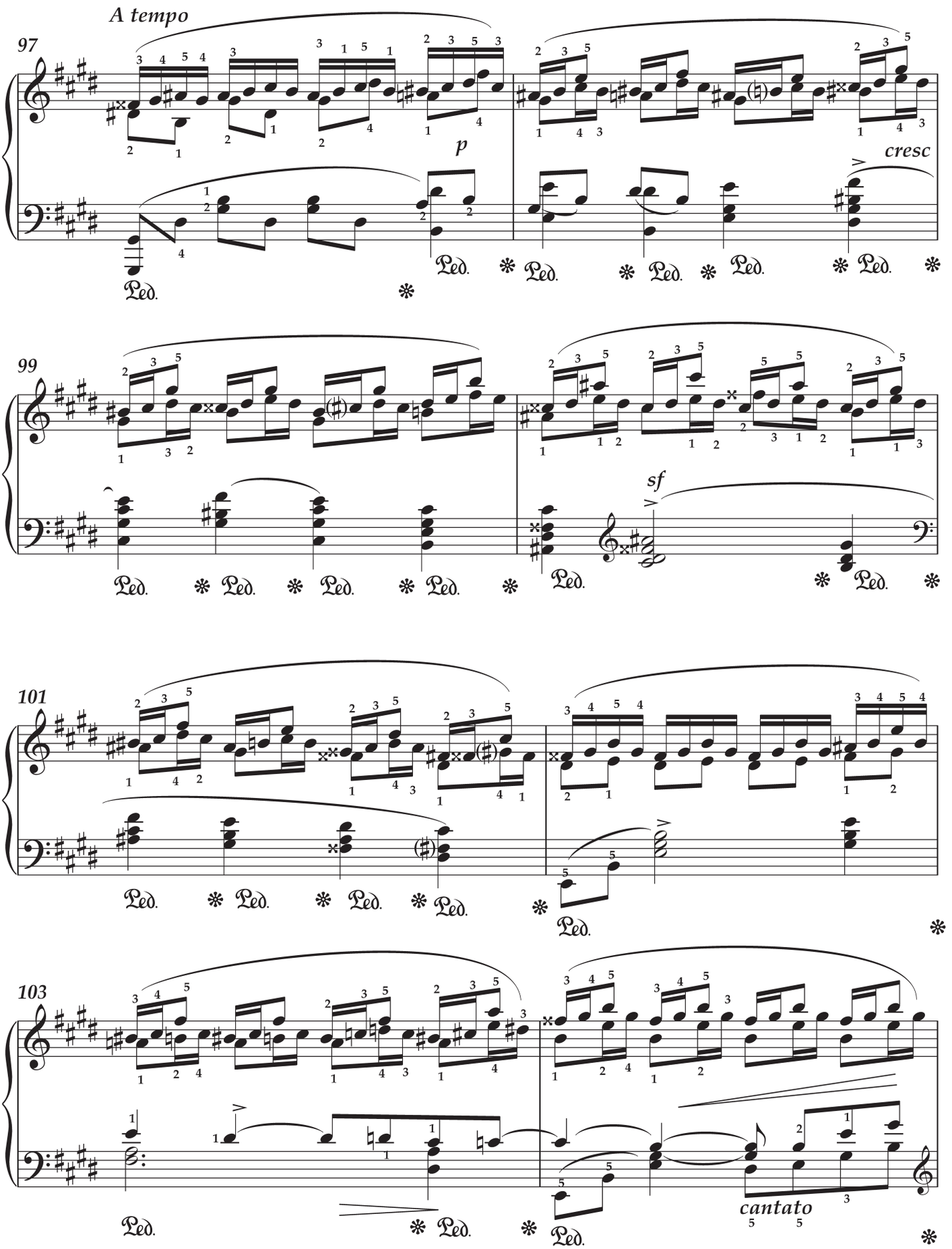

58
8va
loco
Ped.
Ped.

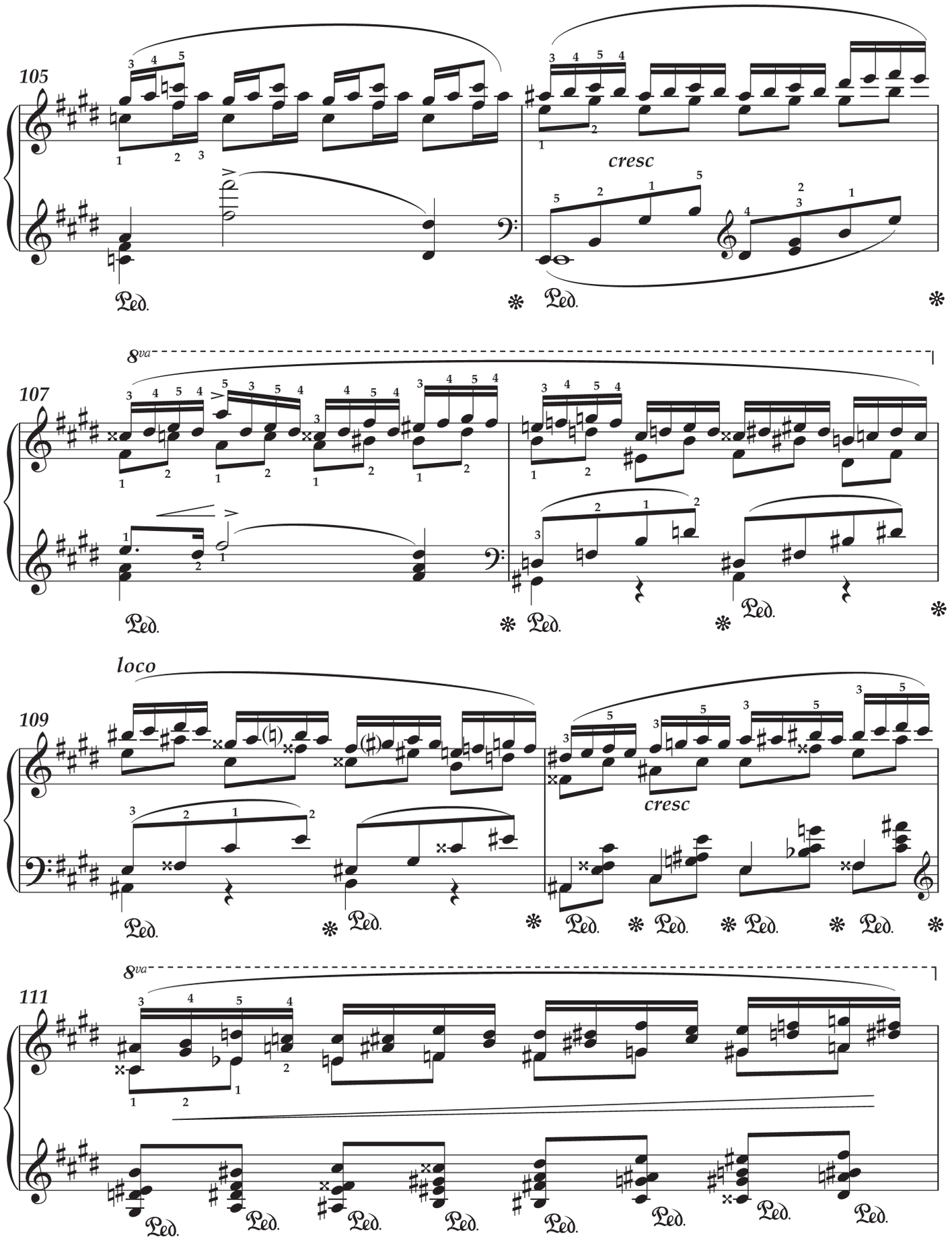

60
8va
loco
mzf
62
cresc
64
8va
cen
do
66
loco

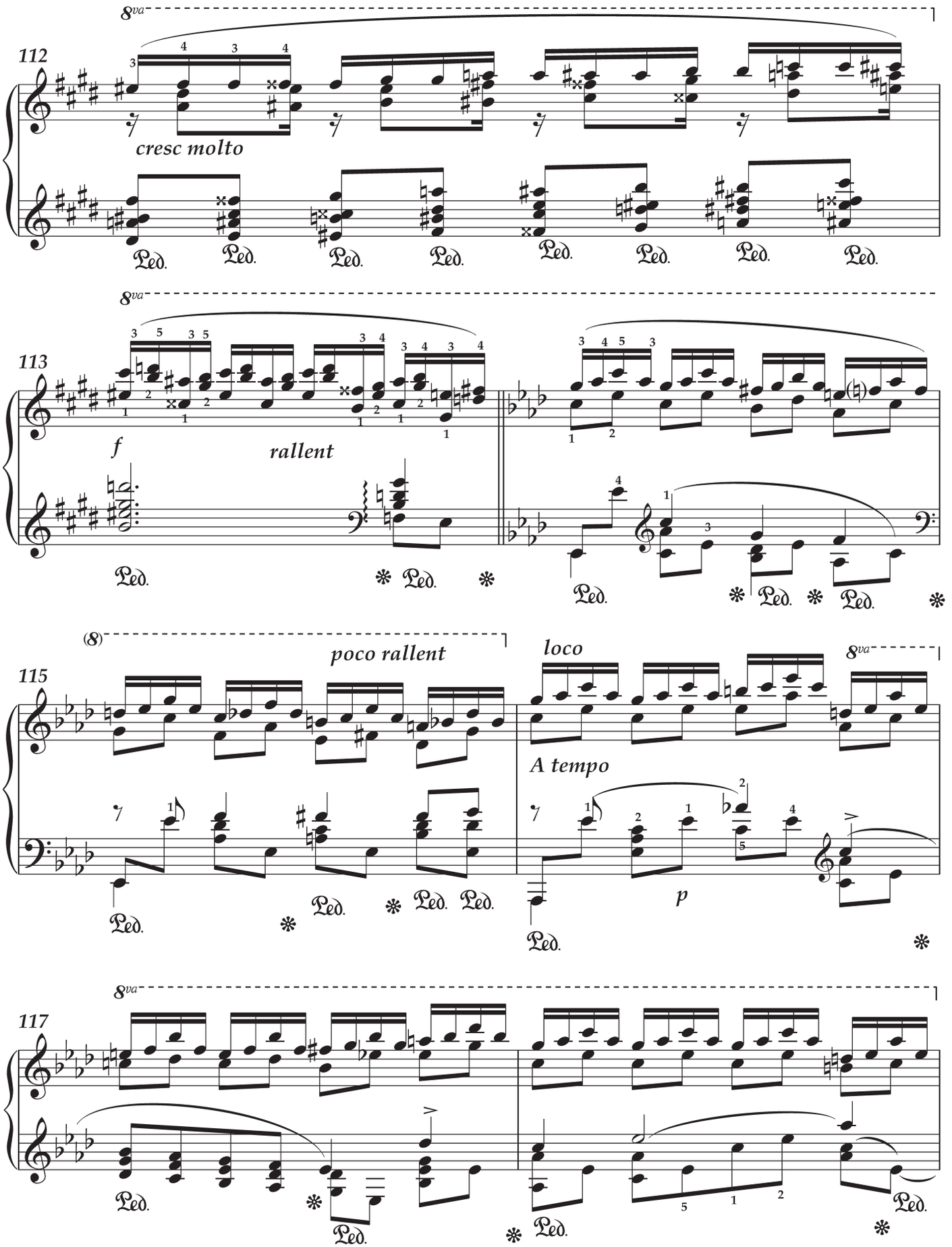

68
70
p
72
p
p sempre
74

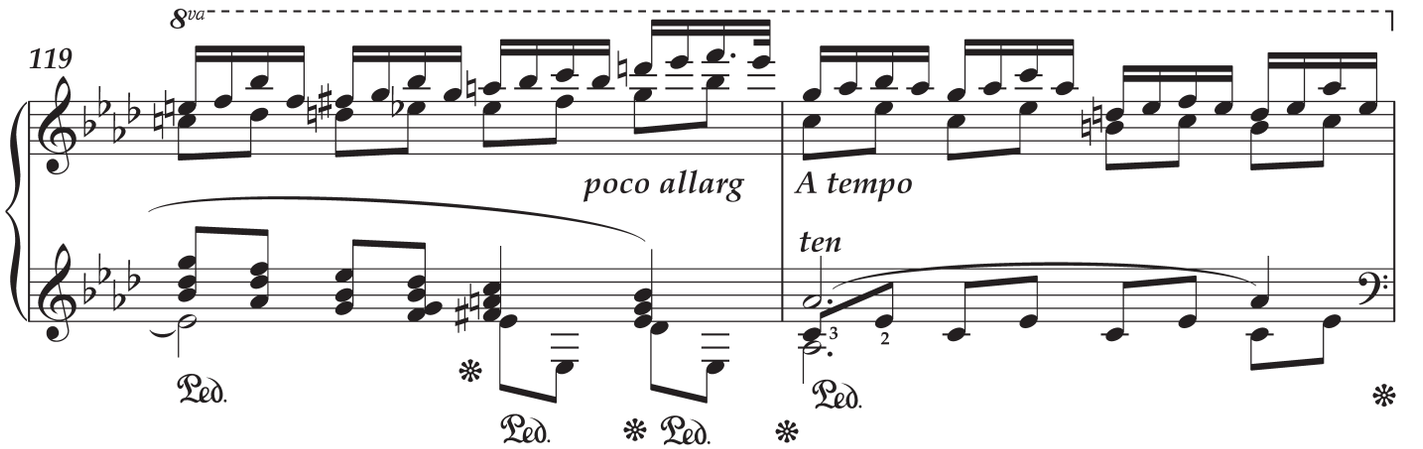

77
p
p
82
allarg
p
A tempo
85
allarg
ben cantato
87

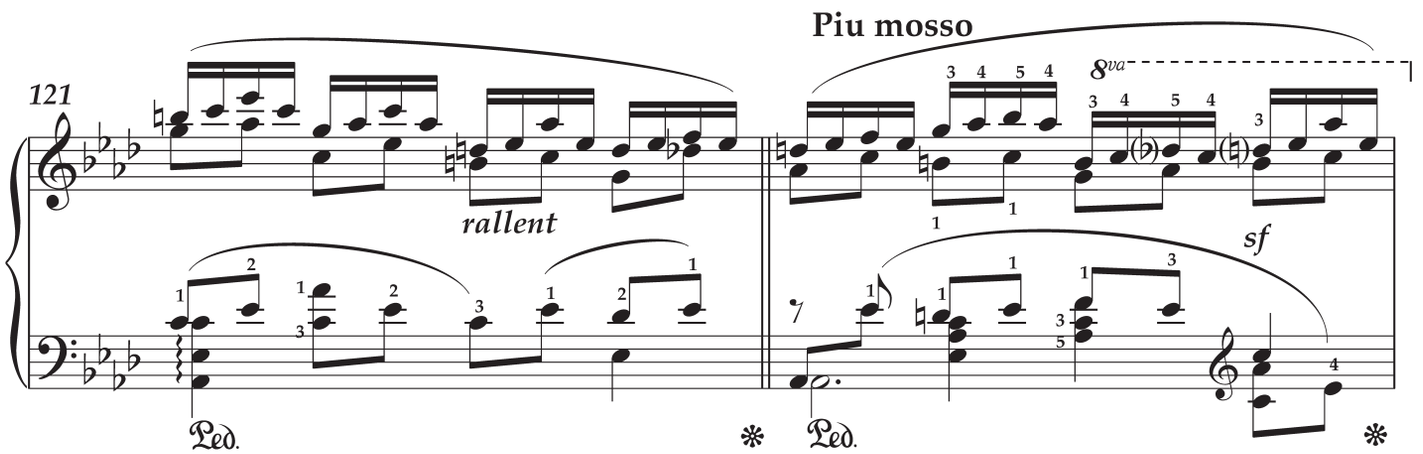

89
91
p
93
95
ten
pp
allarg [poco]

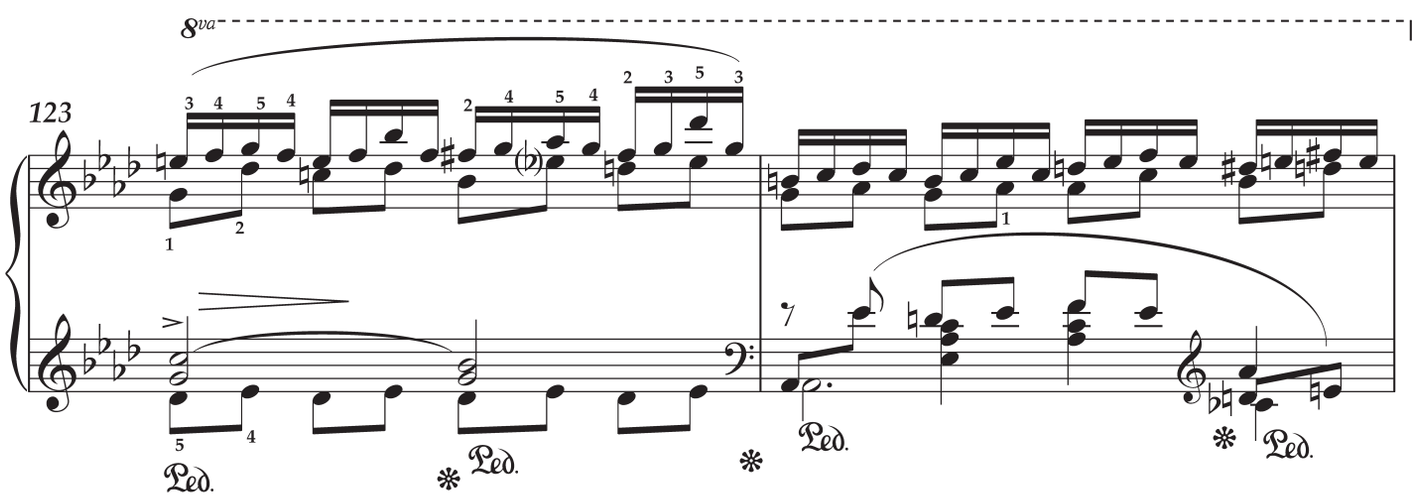

A tempo
97
p
cresc
99
sf
101
103
cantato

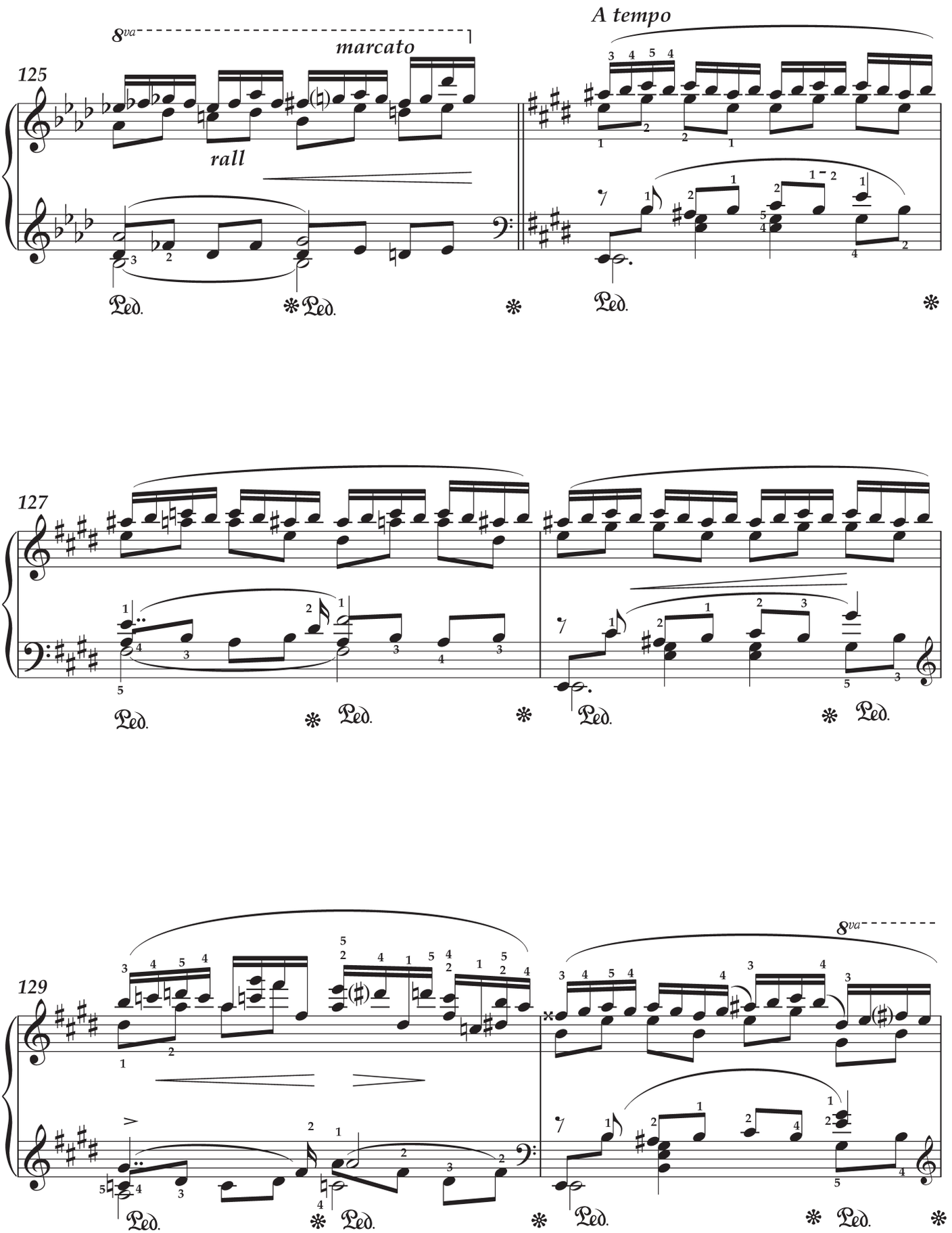

105
cresc
107
8va
loco
109
cresc
111
8va

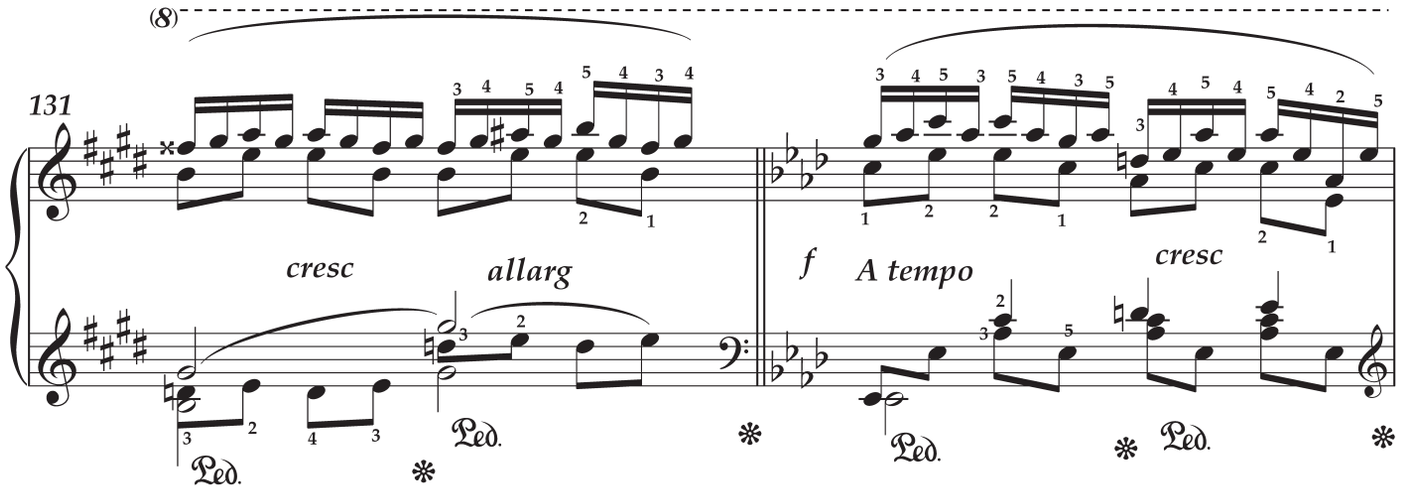

112
8va
cresc molto
Ped.
113
f
rallent
115
(8)
poco rallent
loco
A tempo
p
117

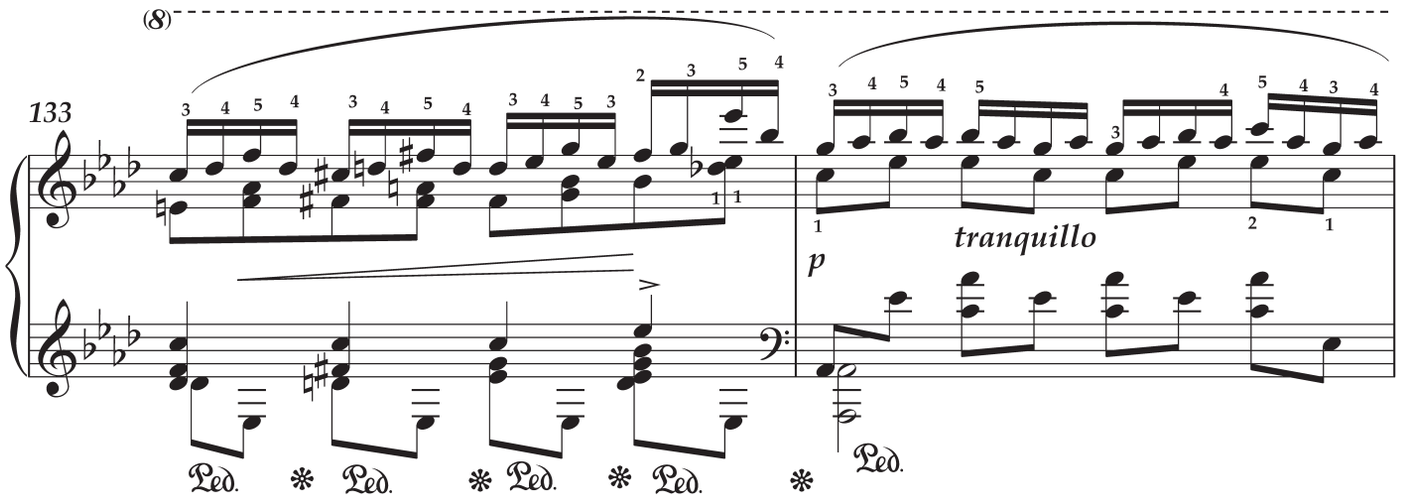

119
8va
poco allarg
A tempo
ten
Ped.

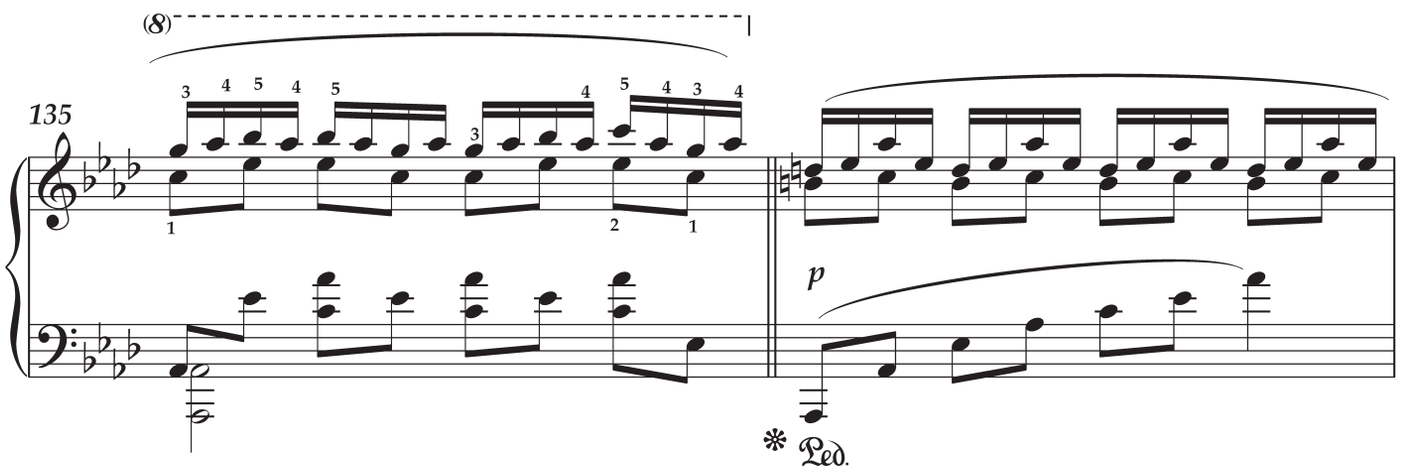

121
Piu mosso
8va
rallent
sf
Ped.

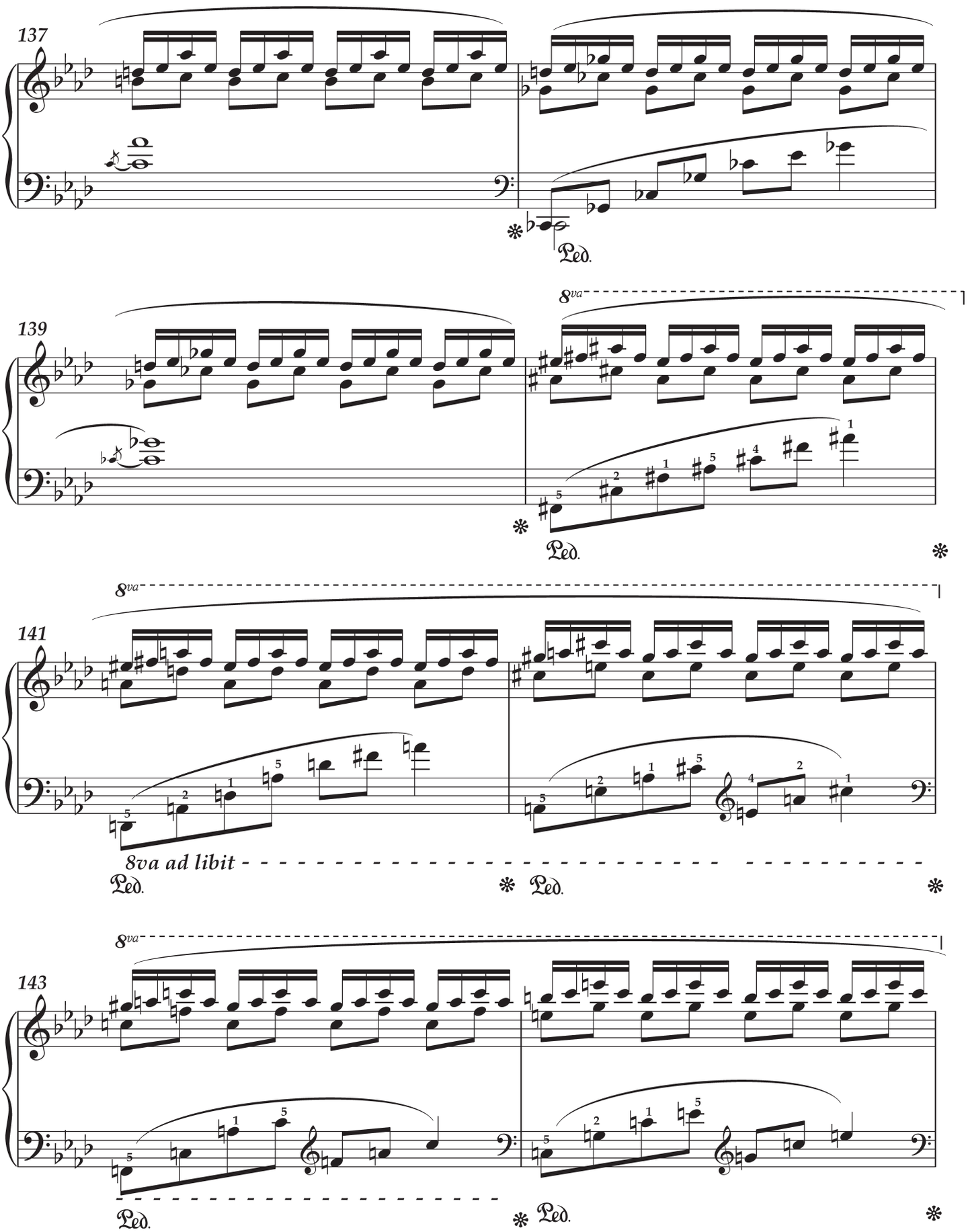

123
8va
Ped.

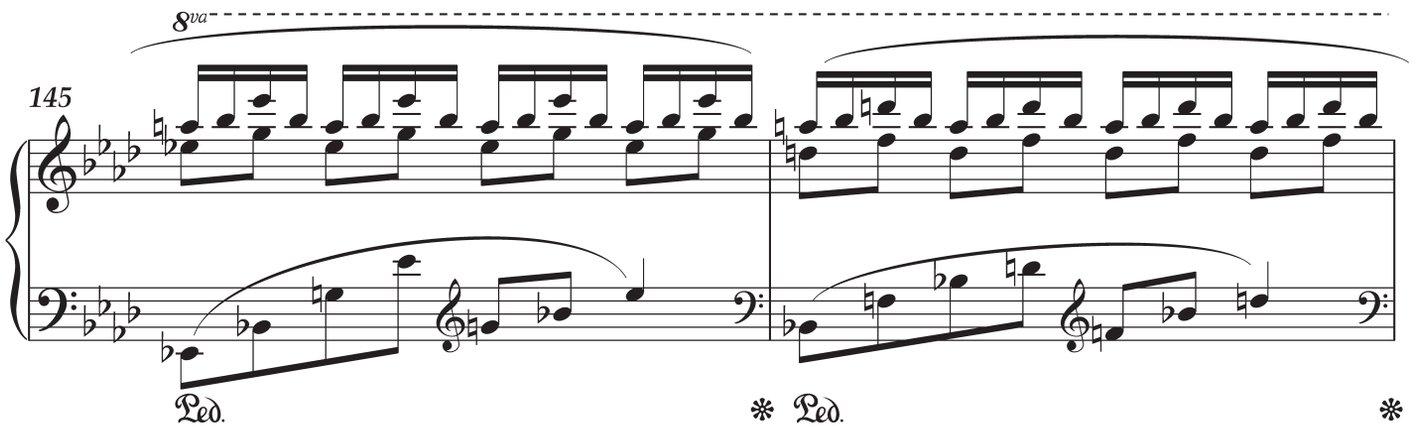

125
8va
marcato
rall
A tempo
127
129
8va
Ped.

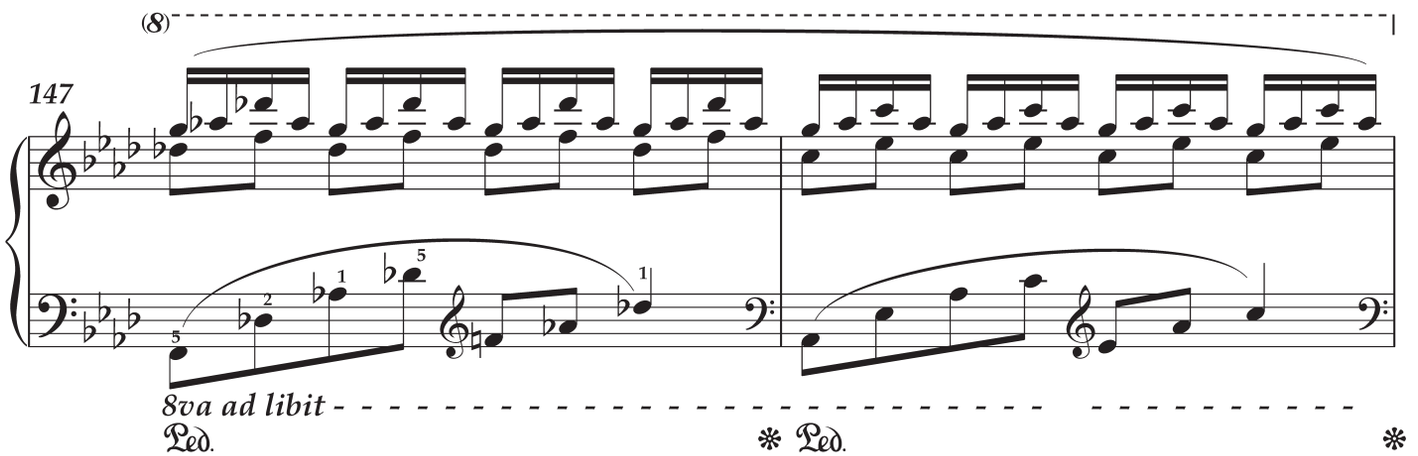

131
cresc
allarg
f
A tempo
cresc
Ped.

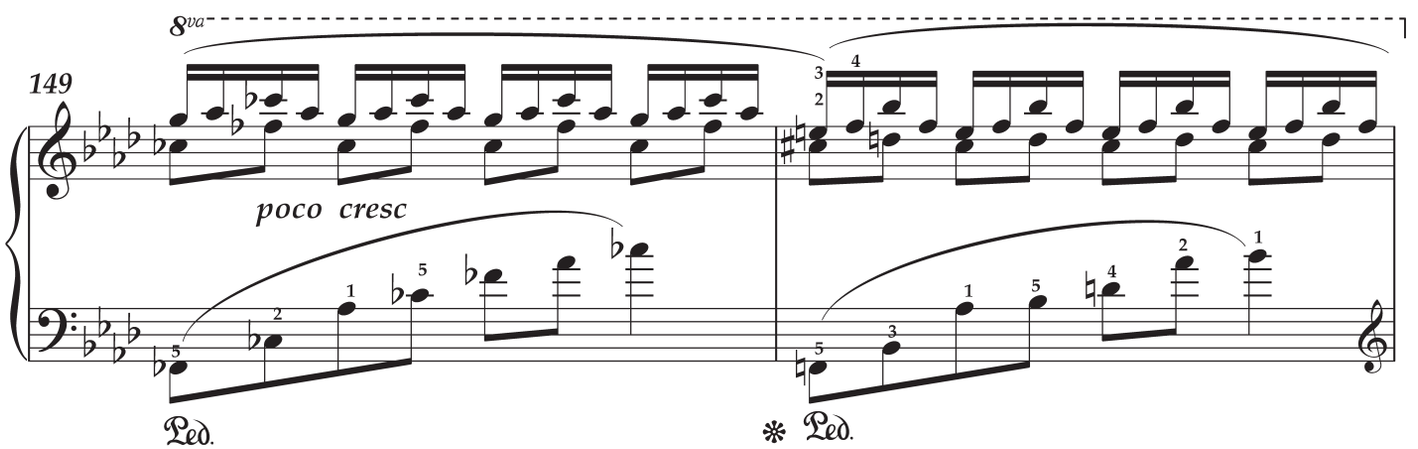

133
p
tranquillo
Ped.

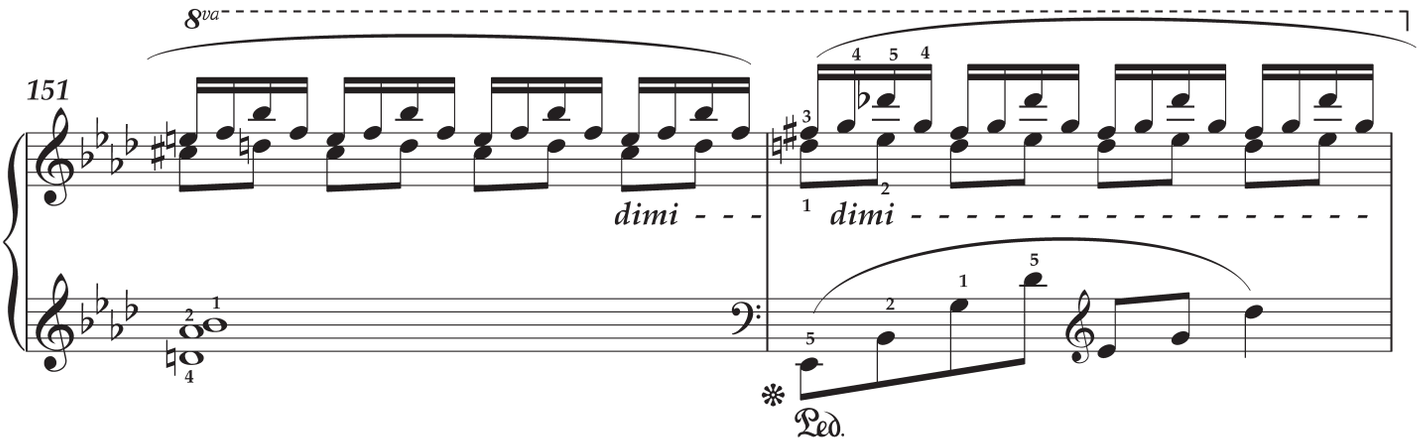

135
p
Ped.

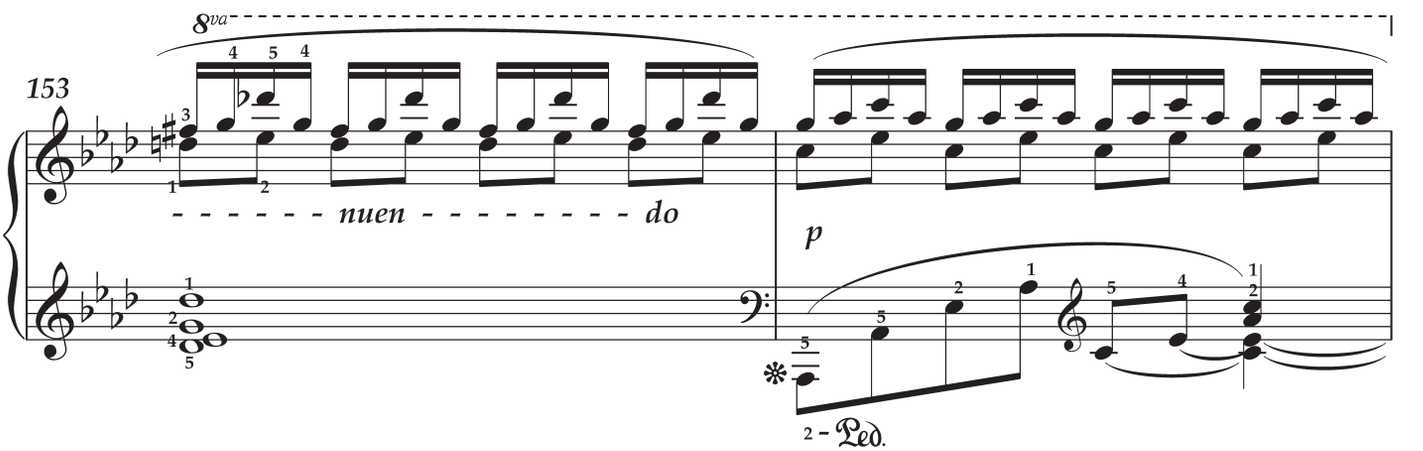

137
Ped.
139
8va
Ped.
141
8va
8va ad libit
Ped.
Ped.
143
8va
Ped.
Ped.

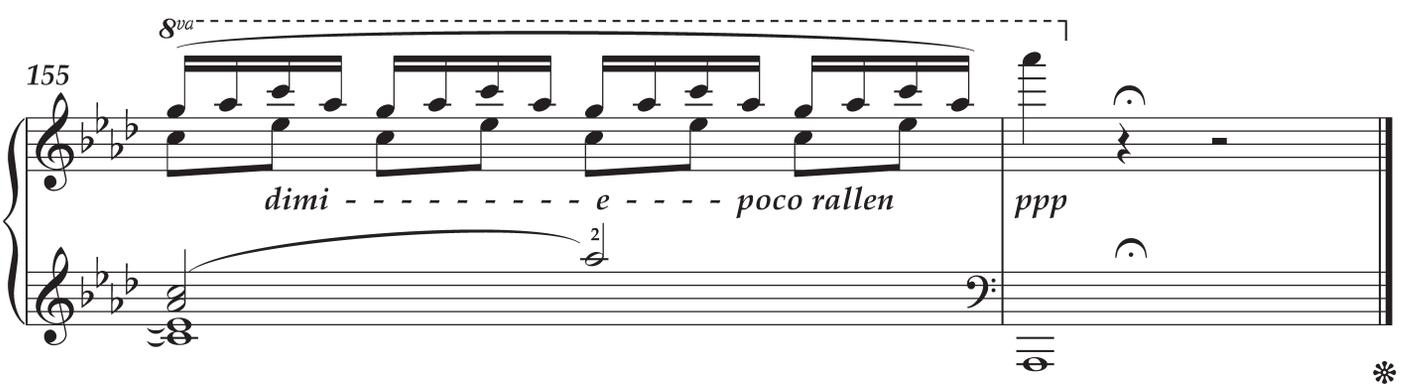

8va
145
Ped.
Ped.


(8)
147
8va ad libit
Ped.
Ped.


8va
149
poco cresc
Ped.
Ped.


8va
151
dimi
dimi
Ped.


8va
153
nuen do
p
Ped.


8va
155
dimi e poco rallen
ppp

Ossa sur Pélion

Grande Etude
de
Mecanisme Transcendant
pour
Piano
par

N. R. Espadero.

N°. 4 En Re Mineur.

Étude de mécanisme transcendant nº 4 «Ossa sur Pélion»

Signatura

BNC, Ms(Mús)/Rui/G

Datos de portada

«Ossa sur Pélion / Grande Etude / de / Mecanisme Transcendant / Pour / Piano / Par / N. R. Espadero / N.º 4 En Re Mineur.»

Características del documento

El *Estudio nº 4* es la cuarta obra del álbum manuscrito y autógrafo (ff. 37r-47r) que contiene los ocho estudios (Anexo II). Aparece descrito en CCT, obra 85, pp. 295-296 y 324-325. Se ha preservado el título original en francés «*Ossa sur Pélion*» (Osa sobre Pelión).

Comentarios

Estudio nº 4 «Ossa sur Pélion» (Osa sobre Pelión) en *re* menor (212 cc.). Su título alude a la mitología griega según la cual colocando un monte sobre otro es posible escalar el Olimpo. En consecuencia, el nivel de dificultad del estudio aumenta en velocidad durante su transcurso. Tanto en este como otros de los estudios de Espadero se manifiesta la influencia de Chopin, sobre todo del segundo estudio del *op.* 10 en *la* menor, con pasajes derivados que son asignados a la mano derecha y que determinan el desarrollo de su obra.

Notas

--c. 3, MD, t. 4: debe ser *si* becuadro.

--cc. 4 y 8, MD, t. 3-4: debe ser *si* becuadro.

--c. 12, MD, t. 4: debe ser *sol#*.

--c. 14, MD, t. 4: debe ser *do#*.

--cc. 17-18, MD, t. 1: debe ser *do#*.

--c. 29, MD, t. 1: falta el signo de 8va. superior sobre el *la*.

--cc. 33-36: Espadero indica su eliminación en el manuscrito, tachándolos. En la transcripción se han suprimido y se continua la numeración normal: cc. 37-38 ms.= cc. 33-34 tr.

--c. 39, MD, t. 2: debe ser *do#*.

--c. 60, MD, t. 4: debe ser *re* becuadro.

--c. 75, t. 3: debe ser *sib*.

--c. 79: Espadero emplea las siguientes abreviaturas del francés: «mg» (*main gauche*) y «m.d.» (*main droite*).

--c. 96, MD, t. 3: debe ser *sol* becuadro.

--c. 97, MD, t. 4: debe ser *do* becuadro.

--c. 98, MD, t. 4: debe ser *sol* becuadro.

--c. 100, MD, t. 4: debe ser *mi* becuadro.

--c. 104, MI, t. 3: debe ser *lab*.

--c. 105, MD, t. 4: debe ser *mib*.

--c. 107, MD, t. 2: debe ser *mib*.

--c. 109, MI: se sugiere a lápiz que el primer acorde podría ser: *mib-(lab)-reb*.

--c. 123, MD, t. 3: debe ser *mib* .

--c. 127, MI, t. 3: debe ser *reb*.

--c. 129, MD, t. 4: debe ser *la* becuadro.

--cc. 129 y 131, MD, t. 3: debe ser *si* becuadro.

--cc. 134-135, MD, t. 4: debe ser *fa* becuadro.

--c. 136, MD, t. 4: debe ser *sib*.

--c. 137, MD, t. 4, segunda semicorchea: debe ser (sol_4-reb_5) en lugar de la_4-re_5, t. 4. última corchea: debe ser *dob*.

--c. 138, MD, t. 3: debe ser *lab* y *dob*.

--c. 139, MD, t. 3: debe ser *mib*.

--c. 141, MI, t. 3: debe ser *lab*.

--c. 144, MD, t. 4: debe ser *lab*.

--c. 181, MD, t. 3: debe ser *mi* becuadro.

--c. 193, MI: debe ser *do* becuadro.

--c. 194, MI, t. 4: debe ser *fa* becuadro.

--c. 195, MI, t. 4: debe ser *sib*.

Étude de mécanisme transcendant nº 4
«Ossa sur Pélion»

Tr. José Raúl López

Nicolás Ruiz Espadero
(La Habana, 1832-1890)

Allegro molto

Piano

p *sempre legato*

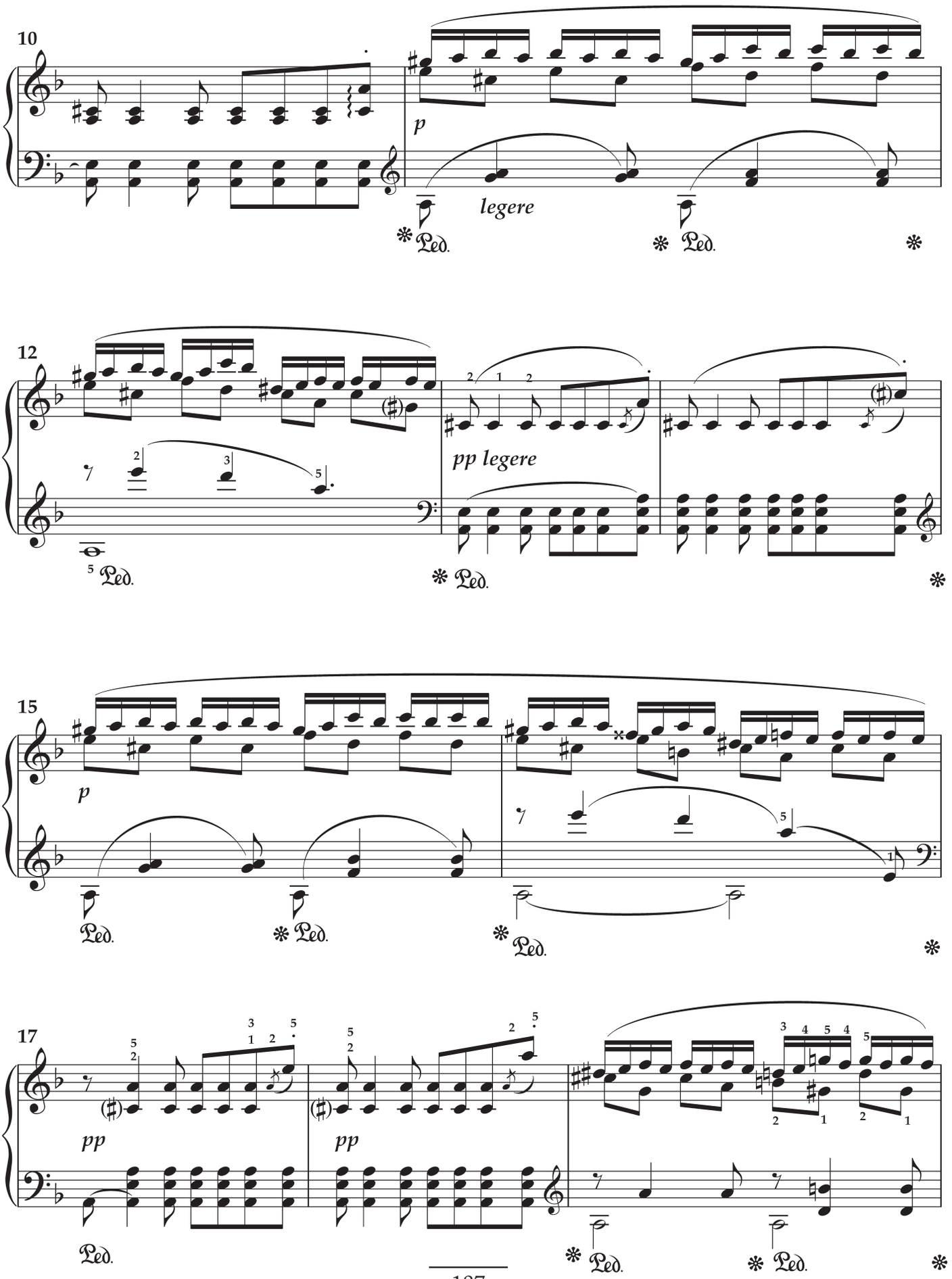
3

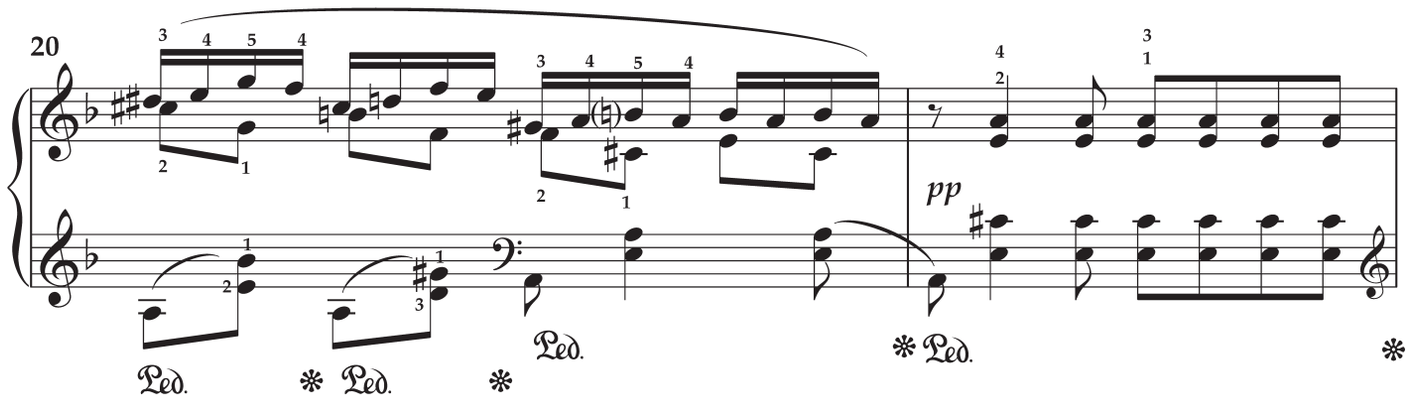
sf

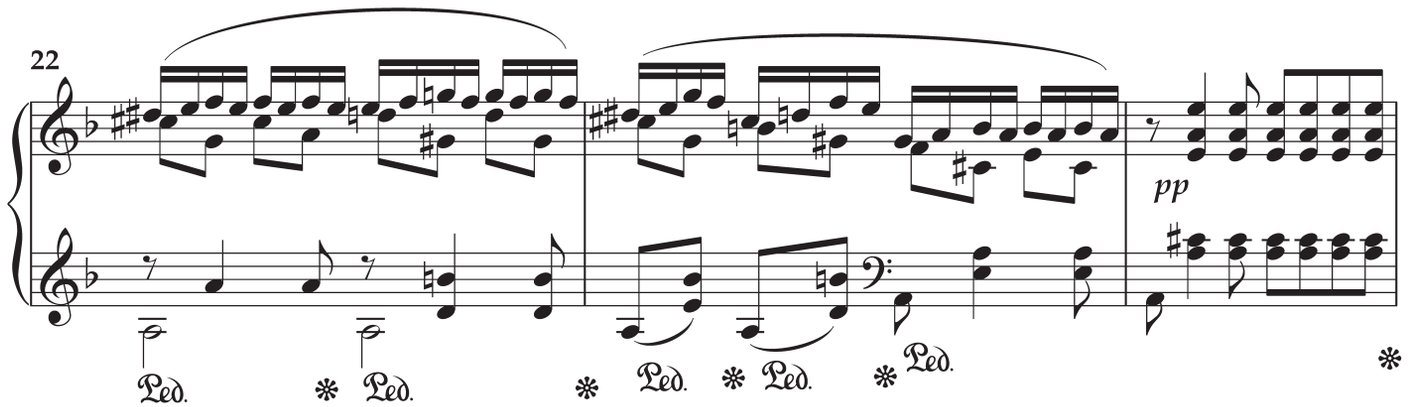
5

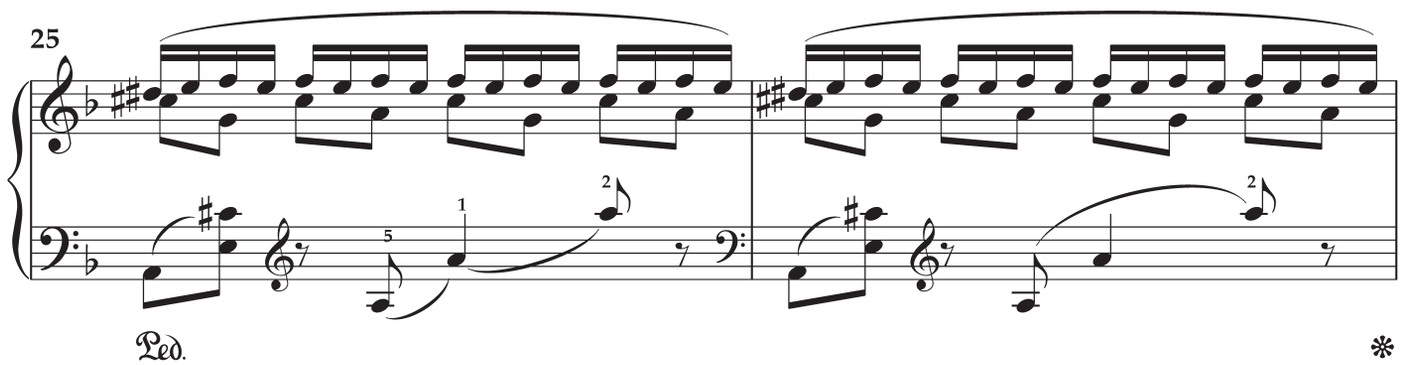
7

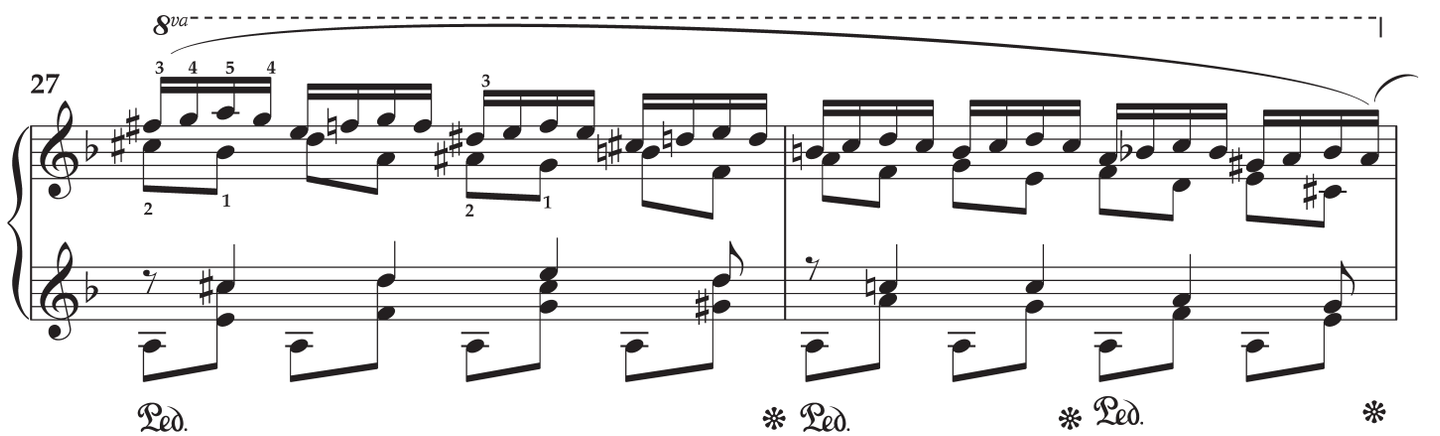
pp *legere*

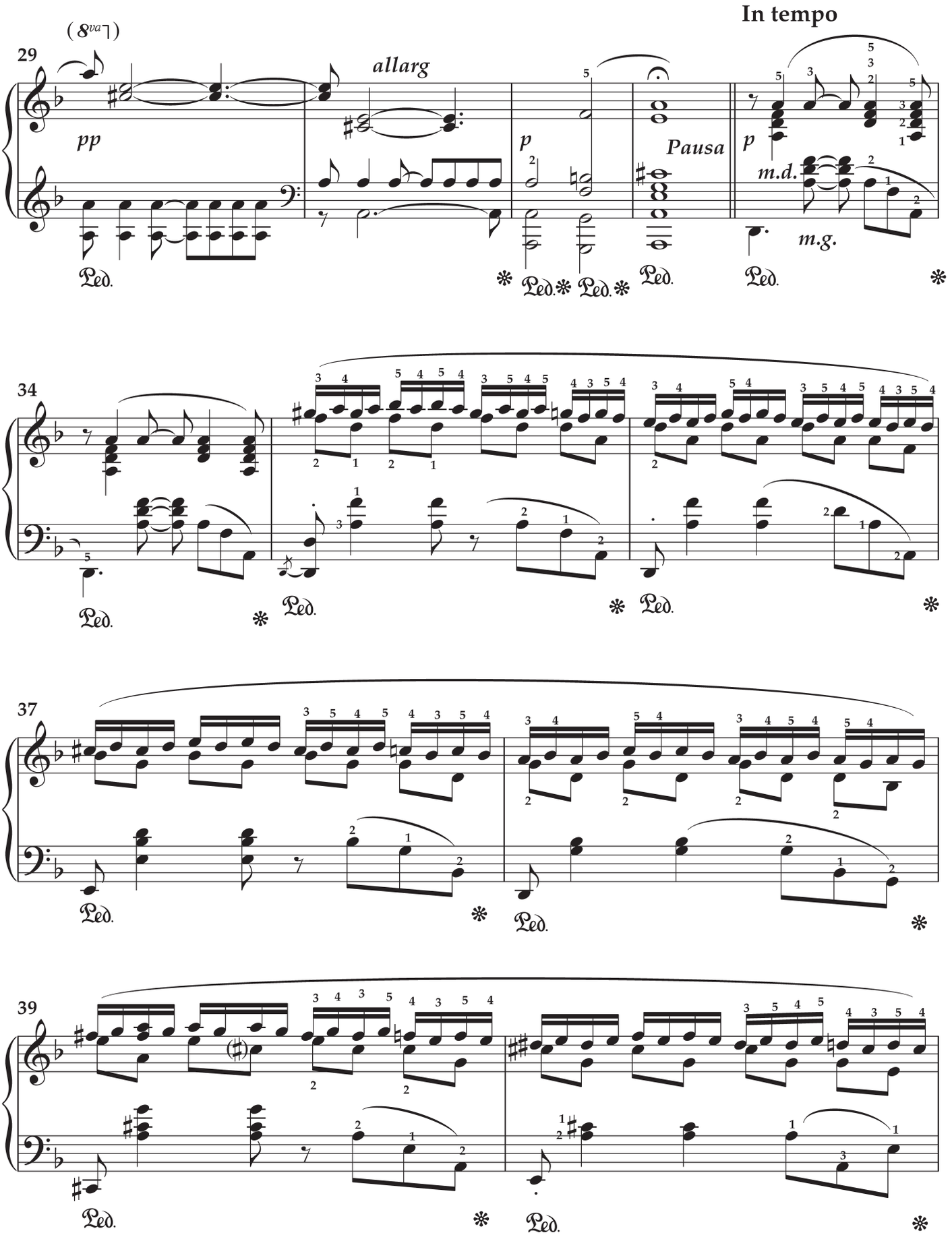

10
p
legere
Ped.
12
pp legere
Ped.
15
p
Ped.
17
pp
pp
Ped.

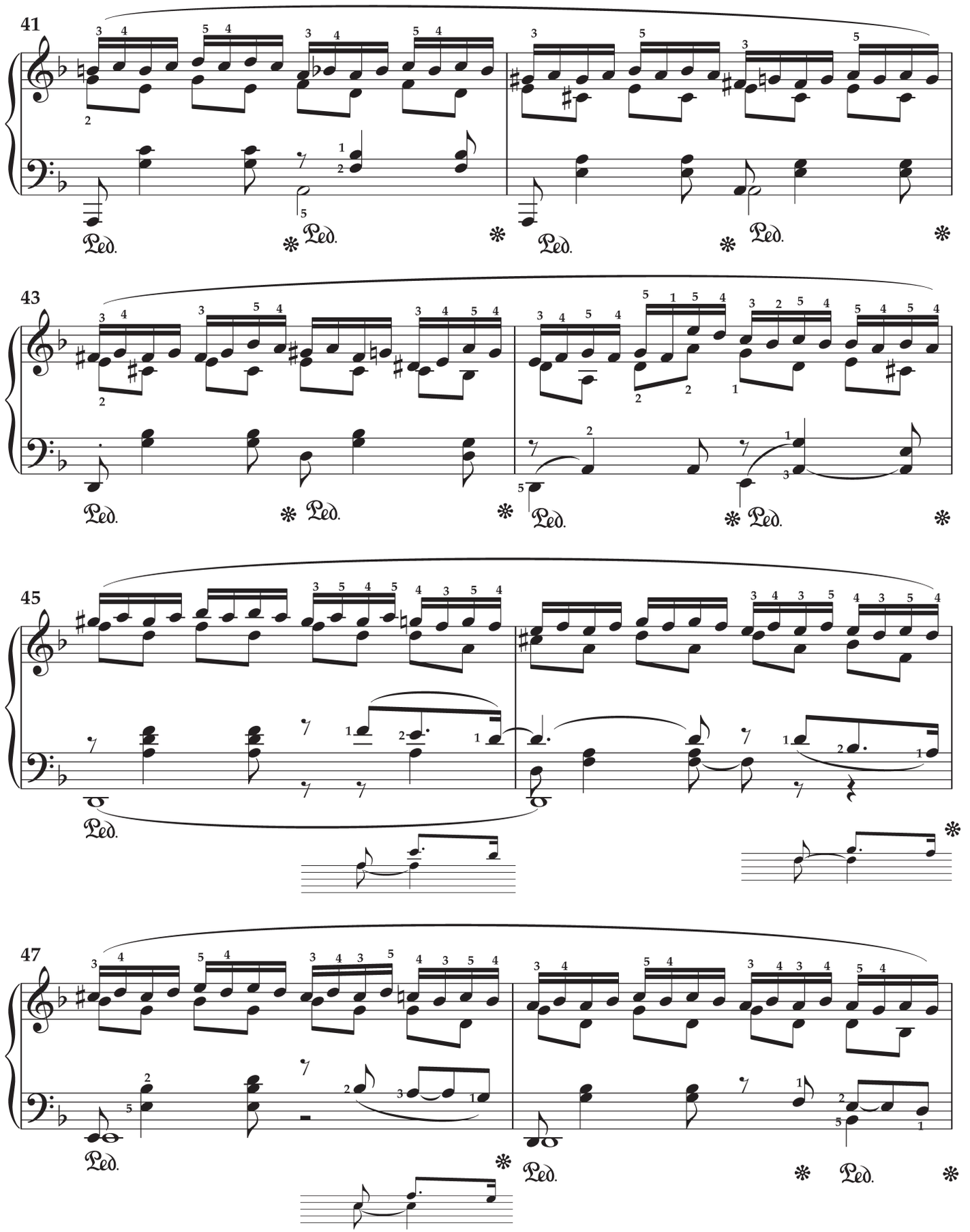

20
pp
Ped.

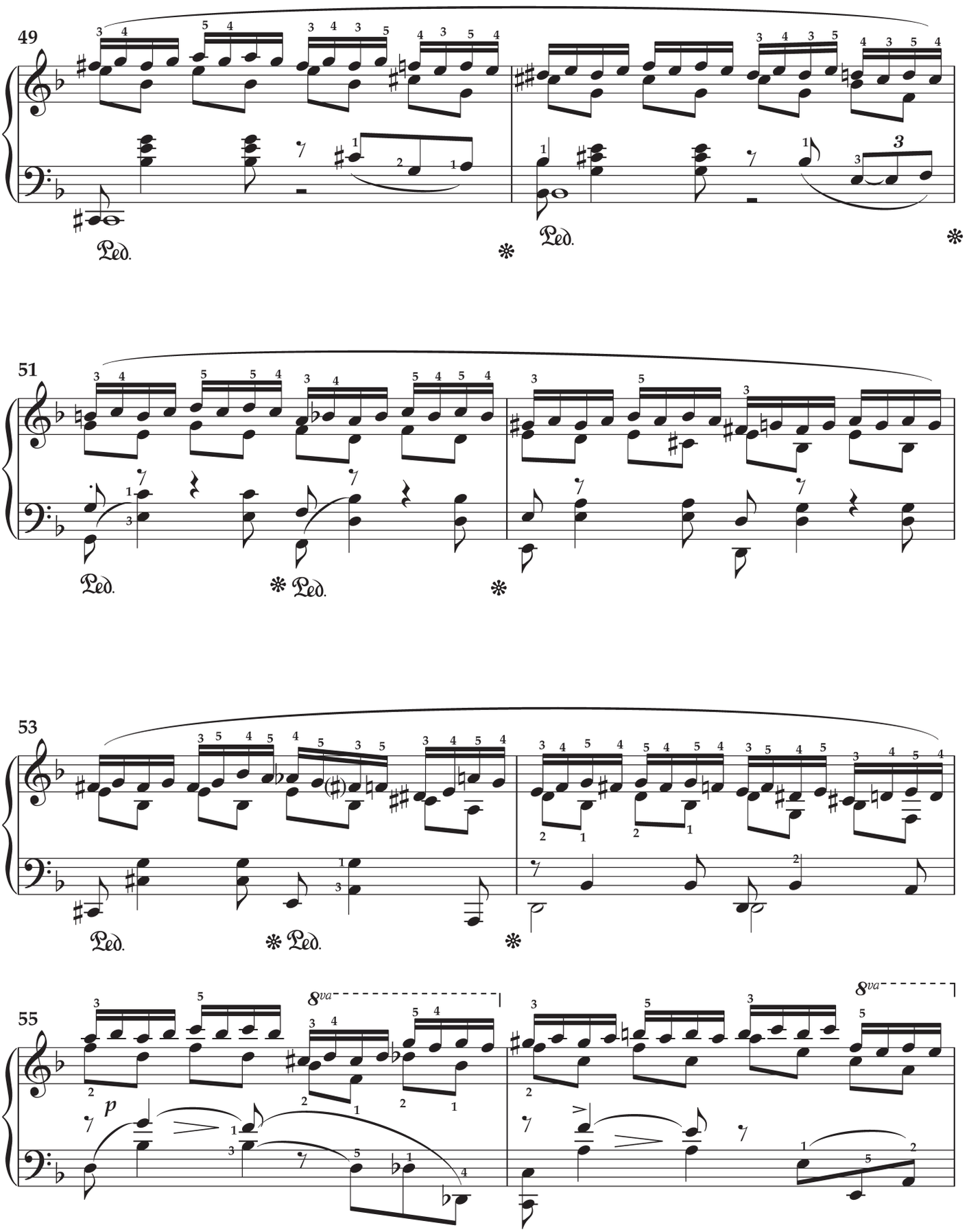

22
pp
Ped.

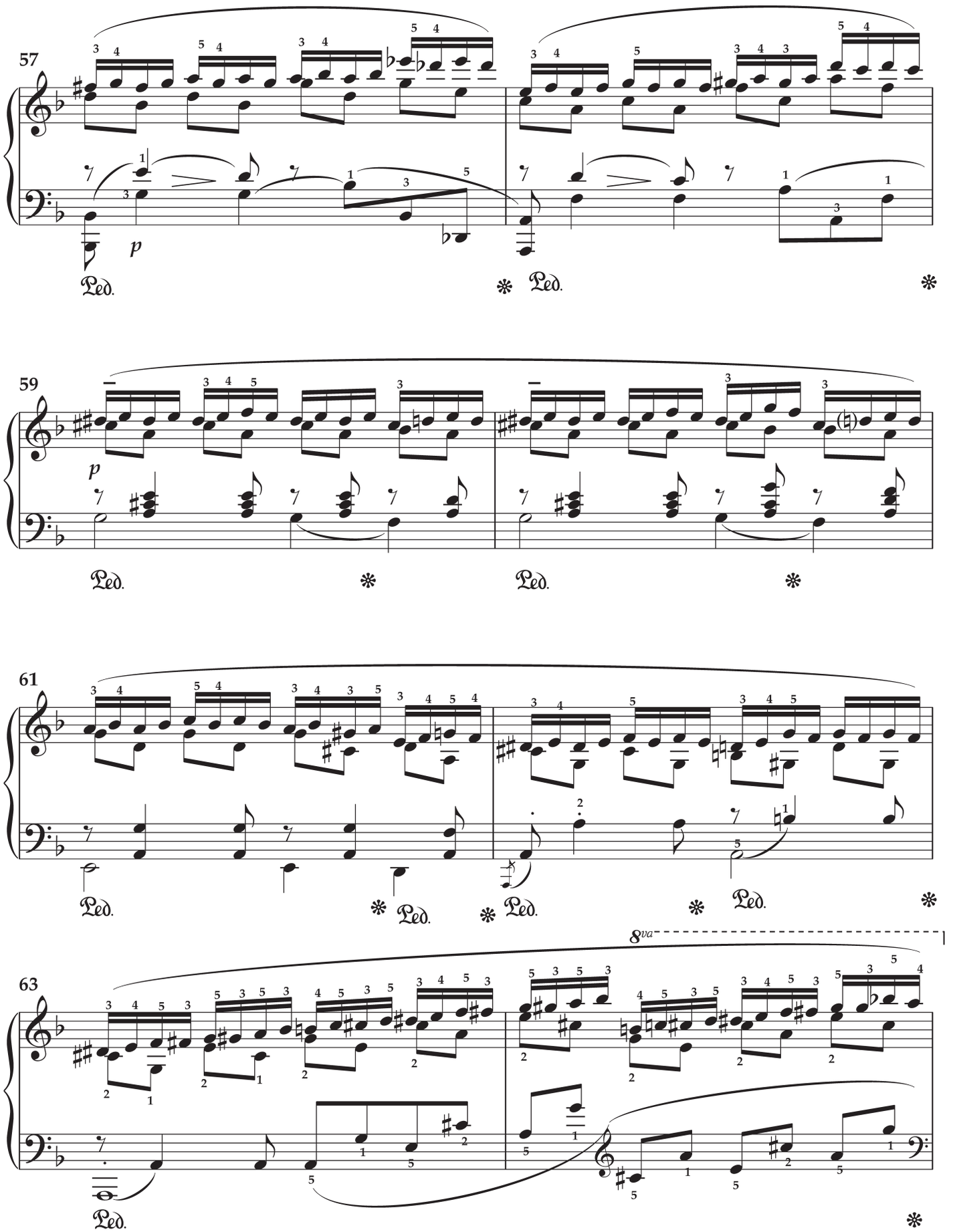

25
Ped.

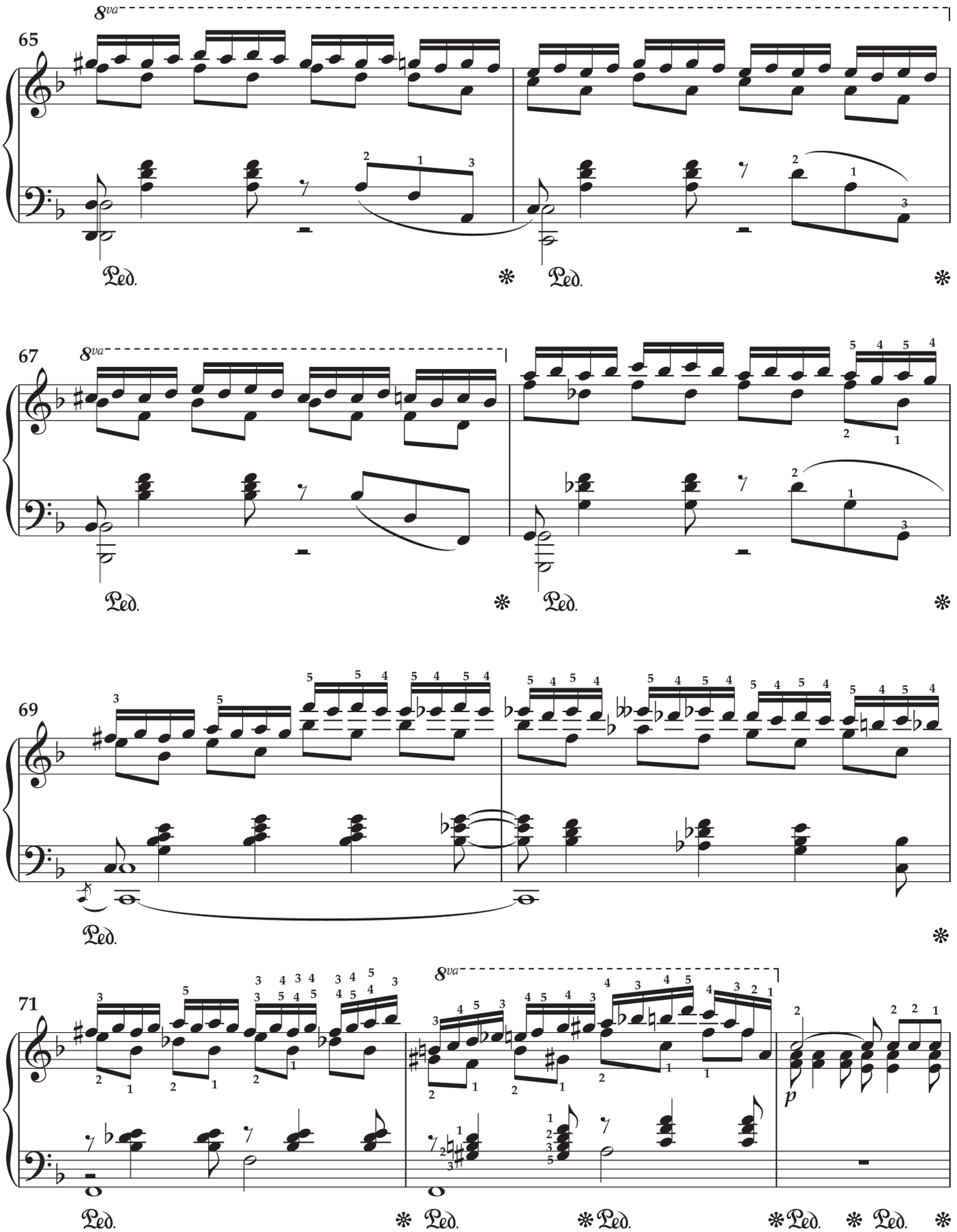

8va
27
Ped.

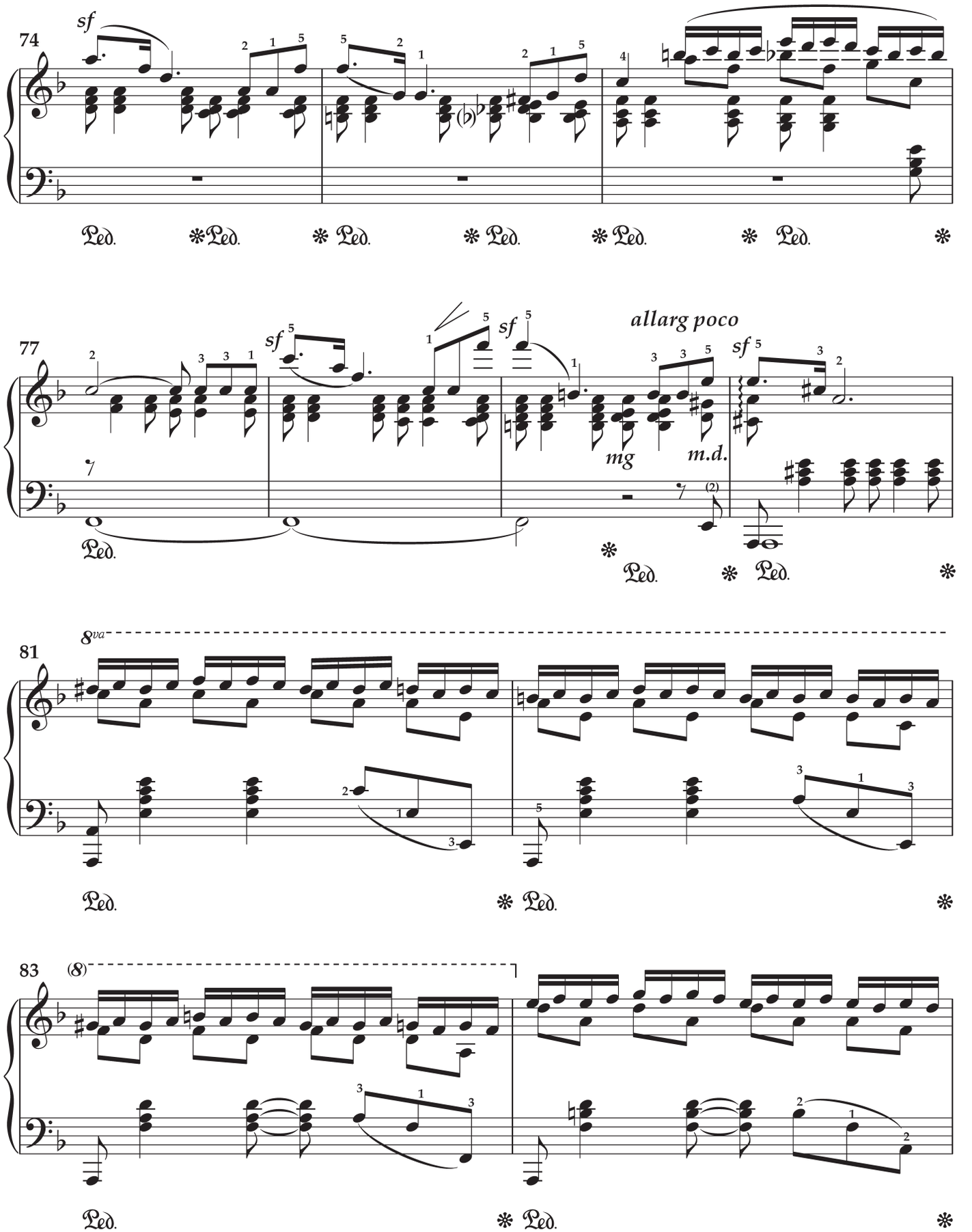

In tempo
29
(8va)
pp
allarg
p
Pausa
p
m.d.
m.g.
34
37
39

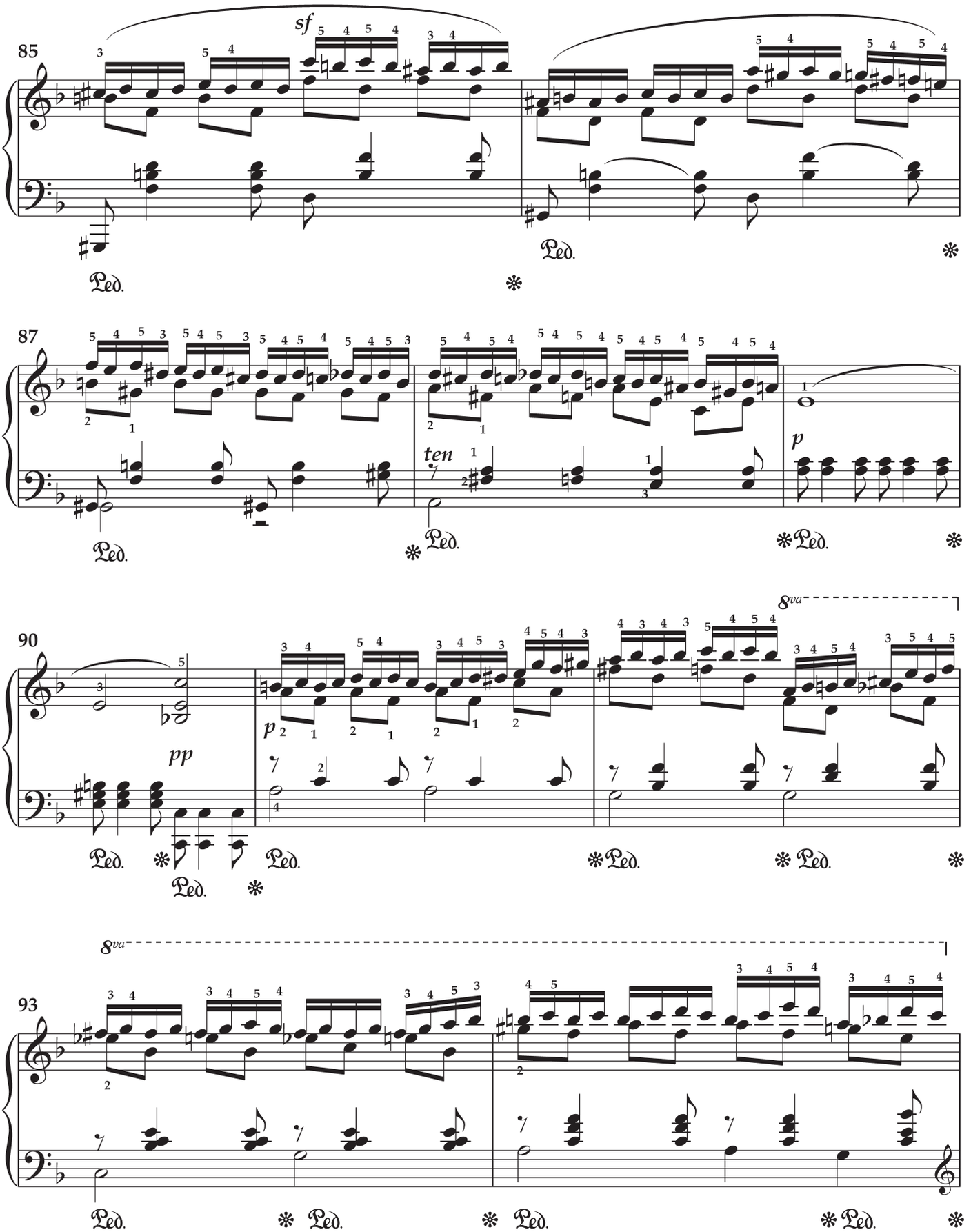

41
43
45
47
Ped.

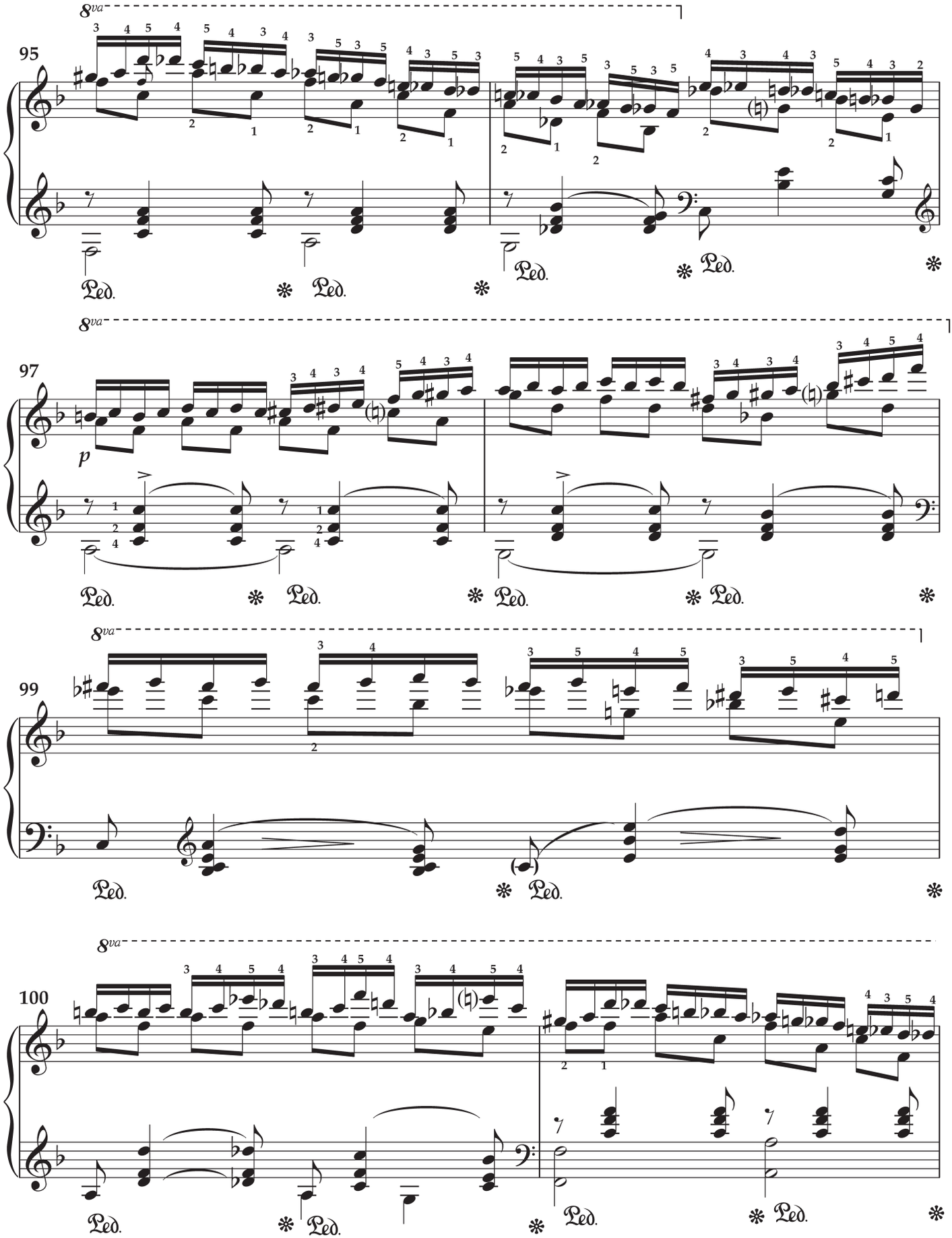

49
51
53
55
Ped.
8va
p

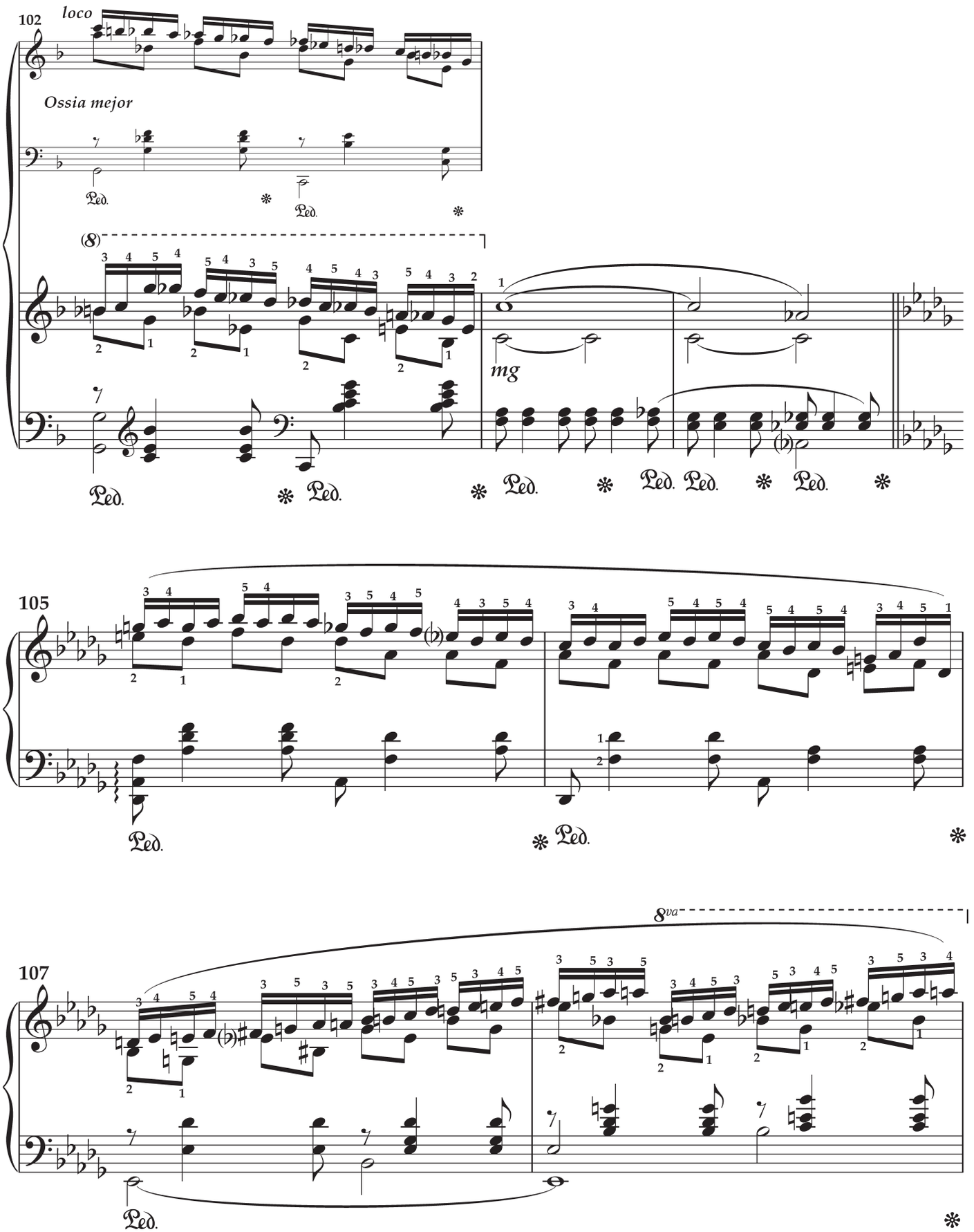

57
p
Ped.
59
p
61
63
8va

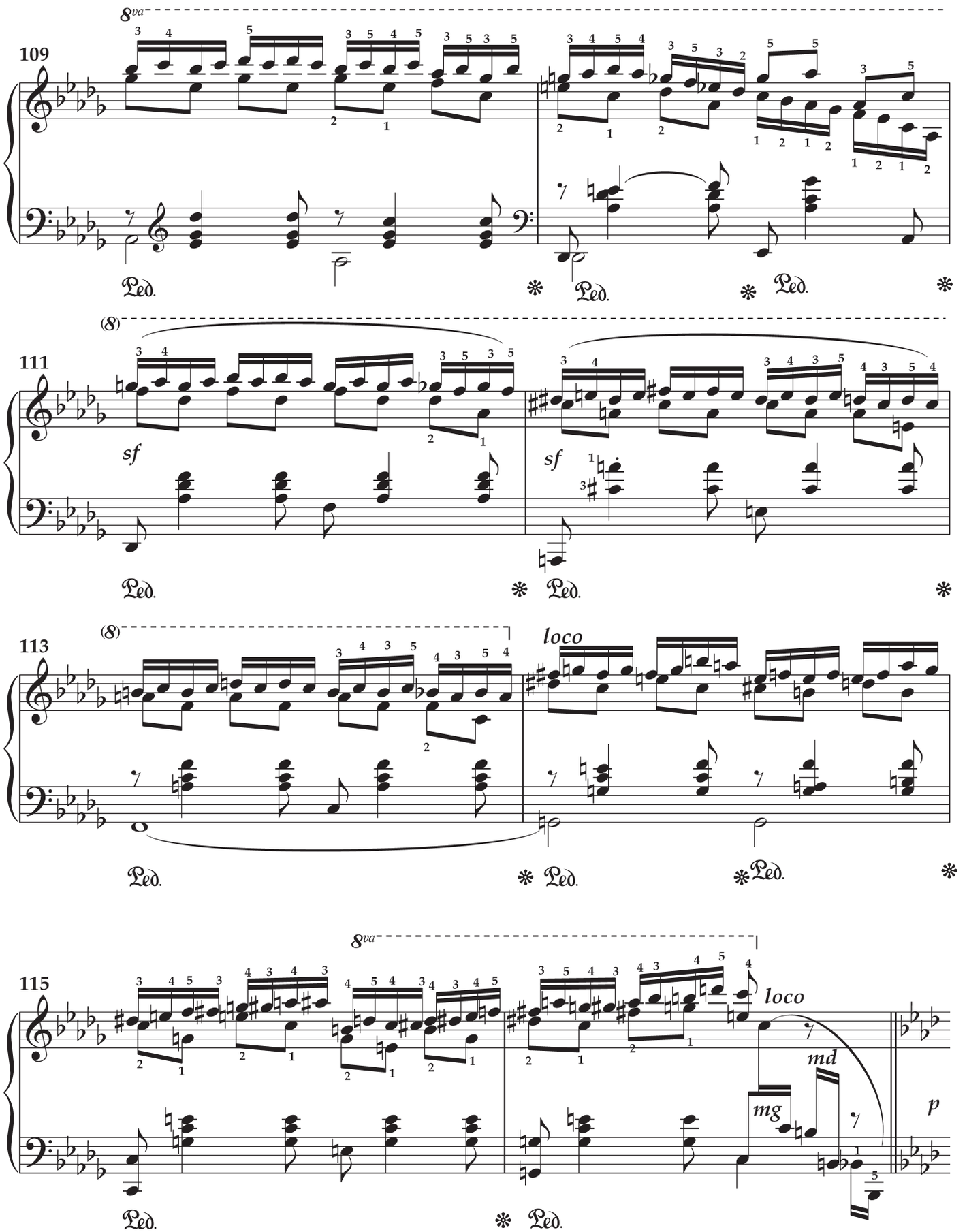

65
8va
Ped.
67
8va
Ped.
69
Ped.
71
8va
p
Ped.

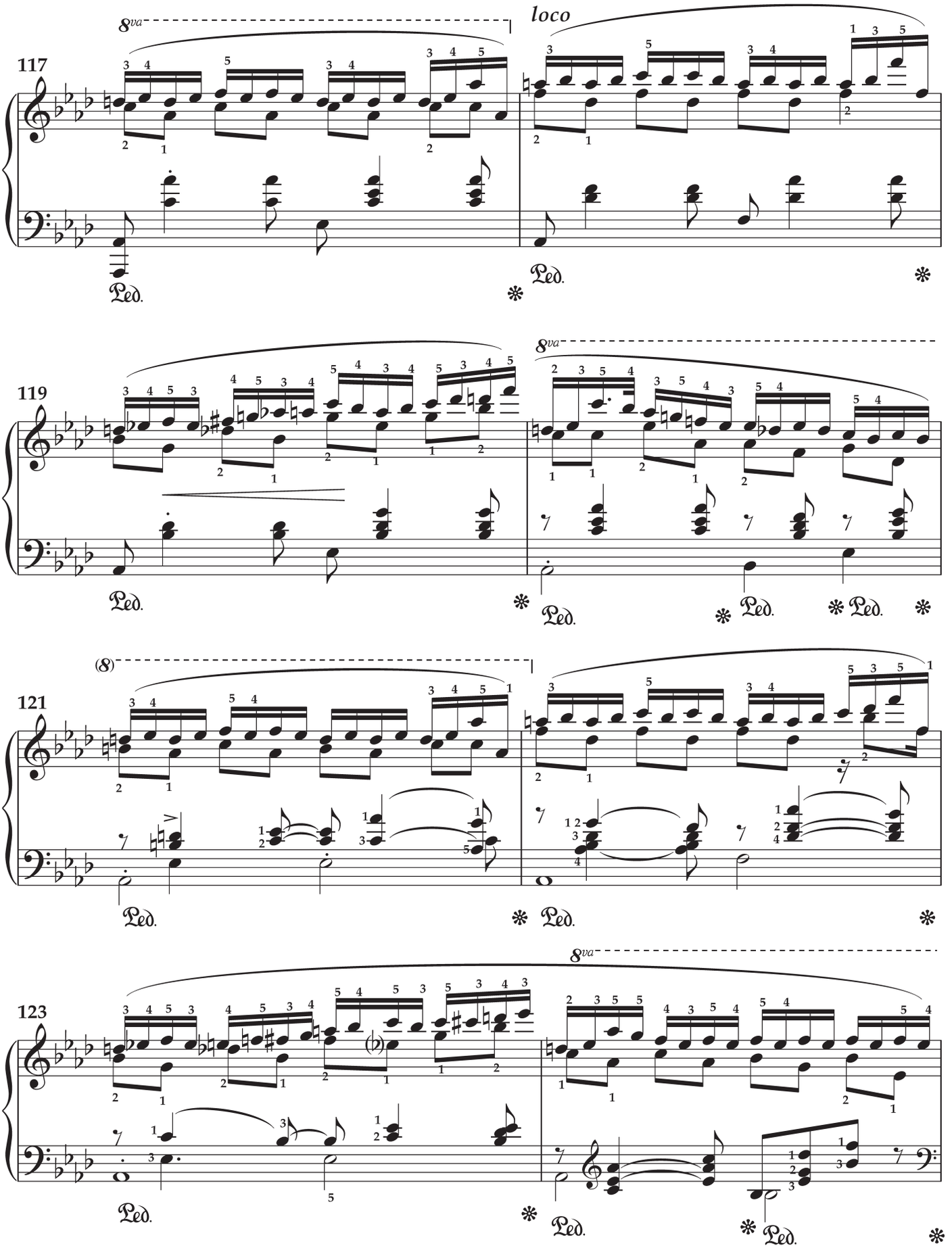

74
sf
77
sf
sf
allarg poco
sf
mg
m.d.
81
8va
83
(8)

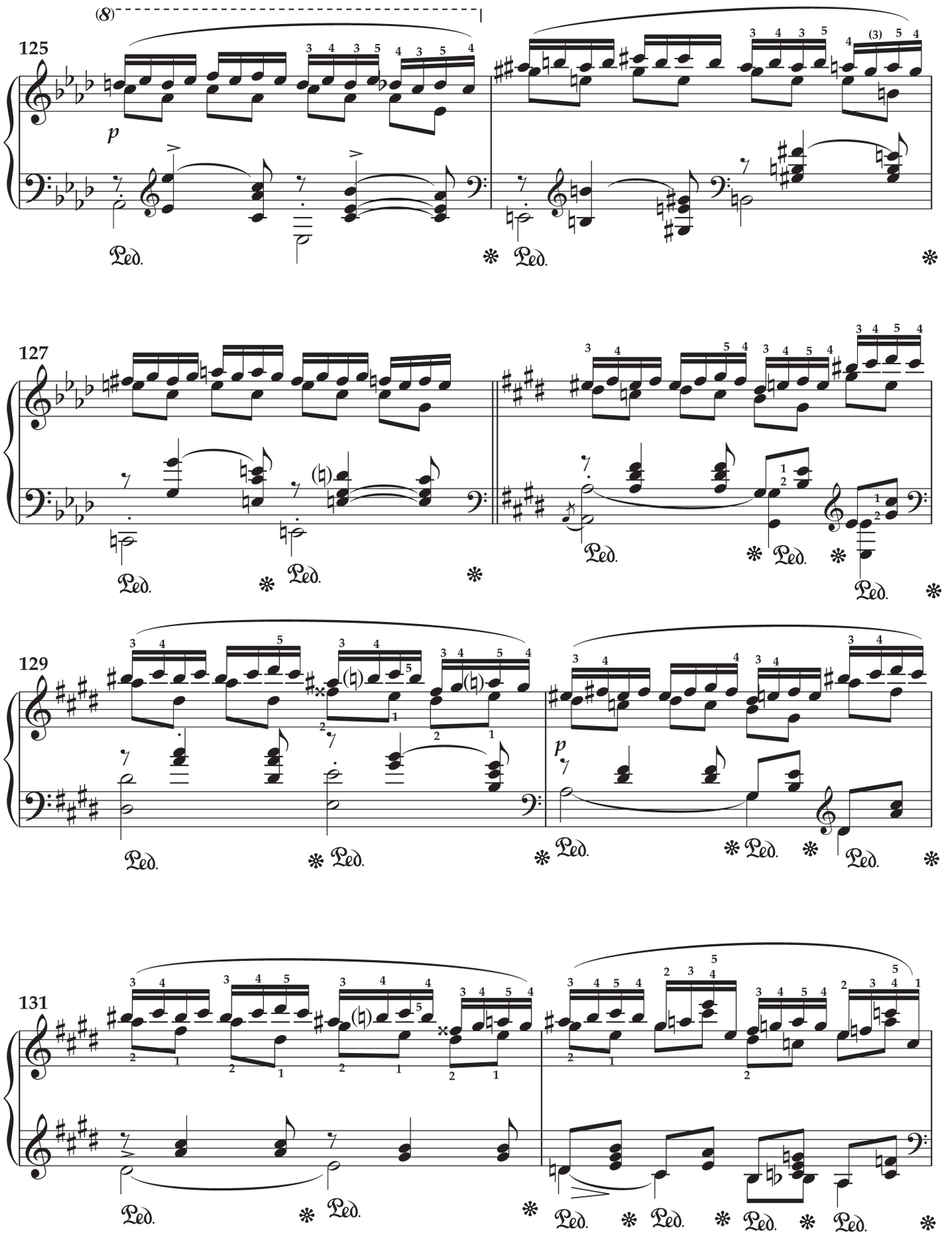

85
sf
Ped.
87
ten
p
Ped.
90
pp
p
8va
Ped.
93
8va
Ped.

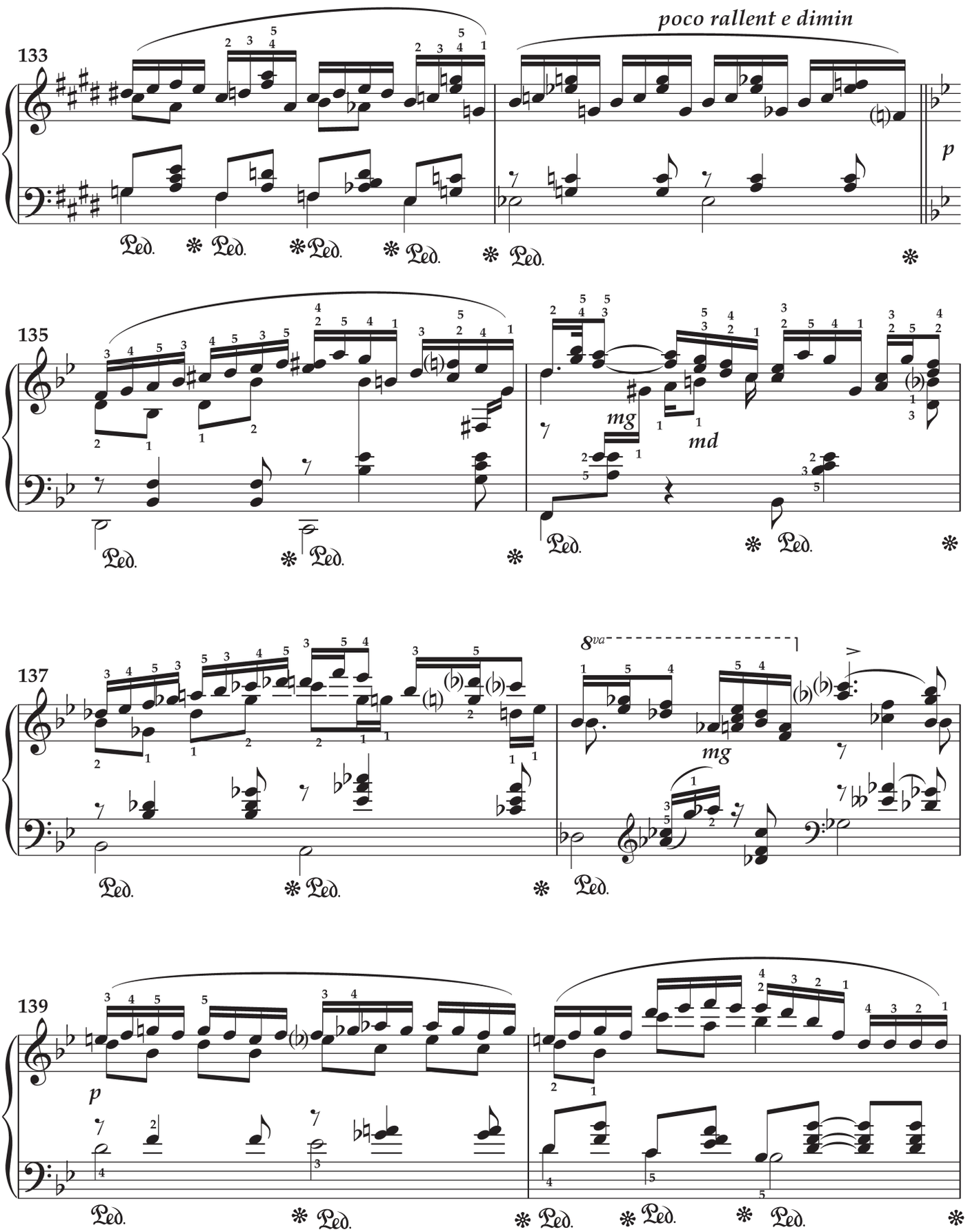

95
97
99
100
8va
p
Ped.

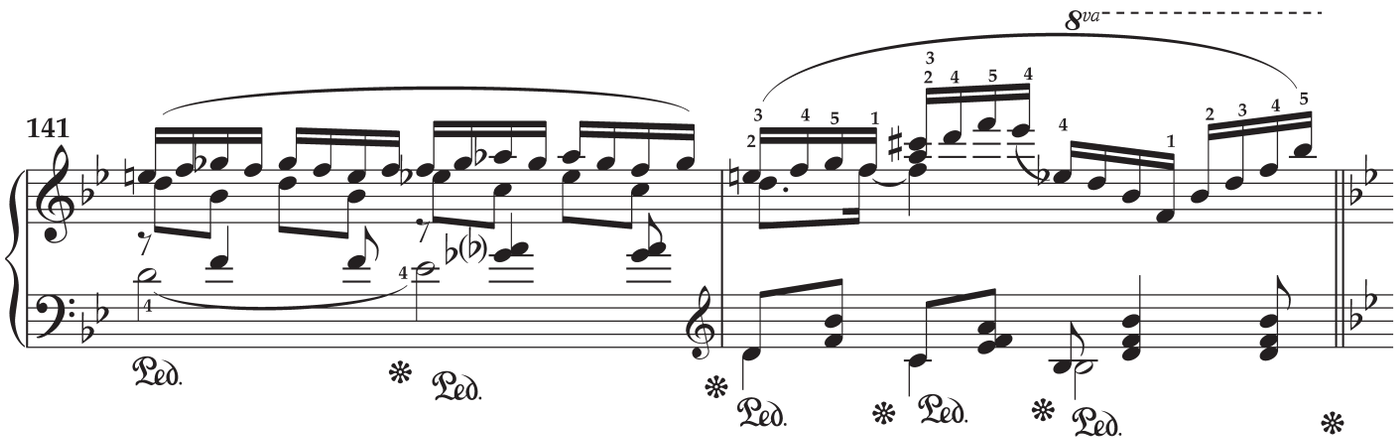

102
loco
Ossia mejor
(8)
mg
105
107
8va


8va
109
Ped.
111
sf
113
loco
115
md
mg
p

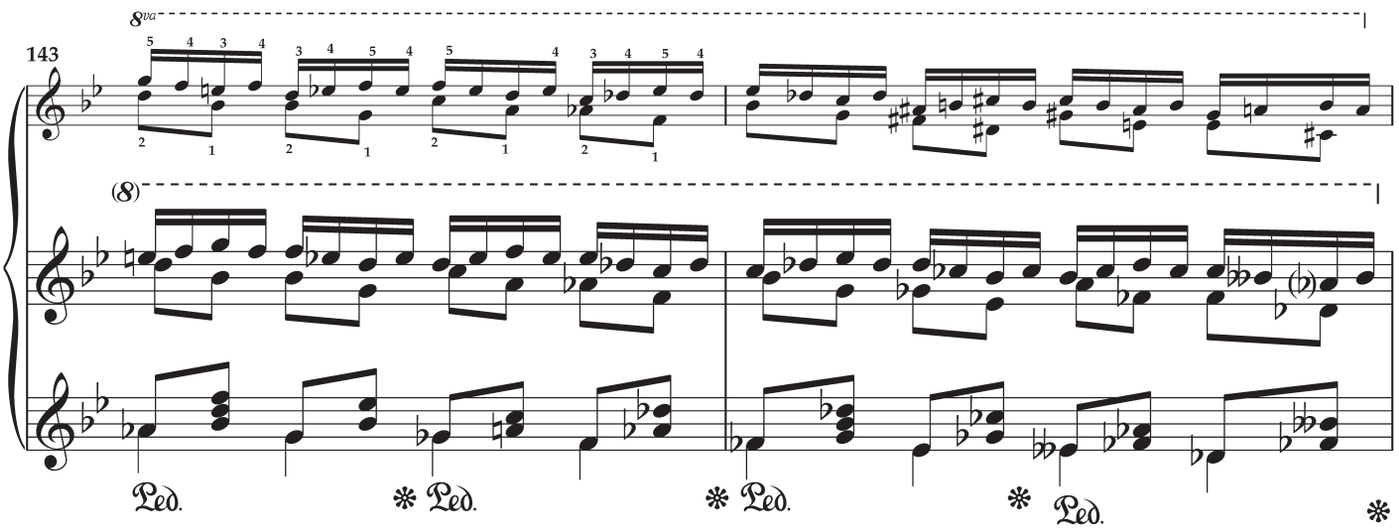

117
8va
loco
Ped.
119
8va
Ped.
121
(8)
Ped.
123
8va
Ped.

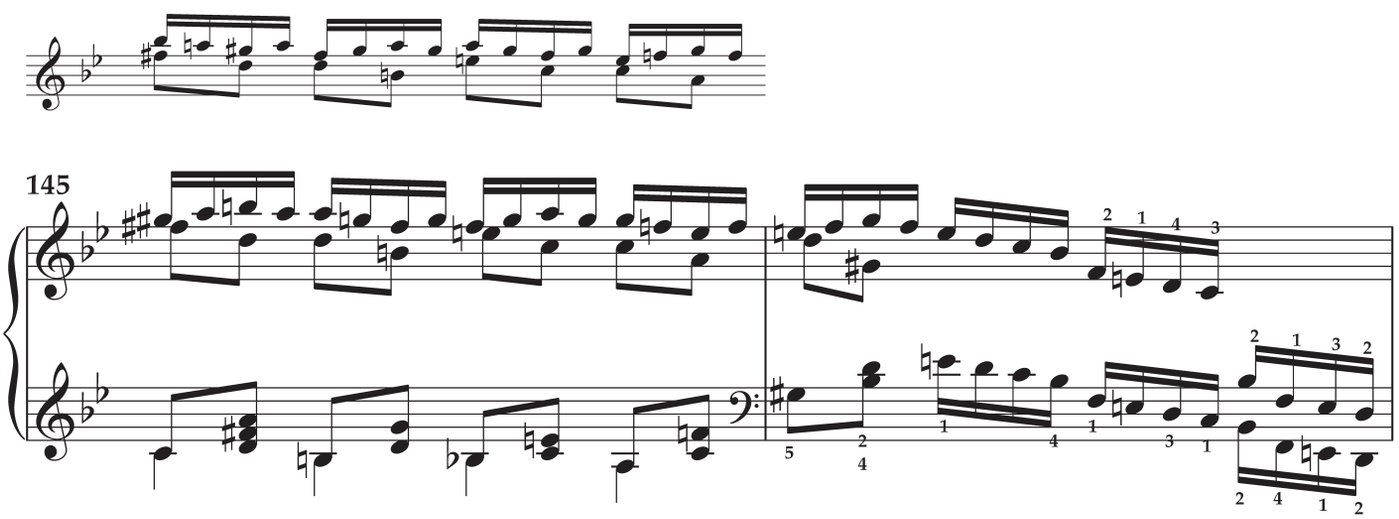

125
127
129
131
p
Ped.

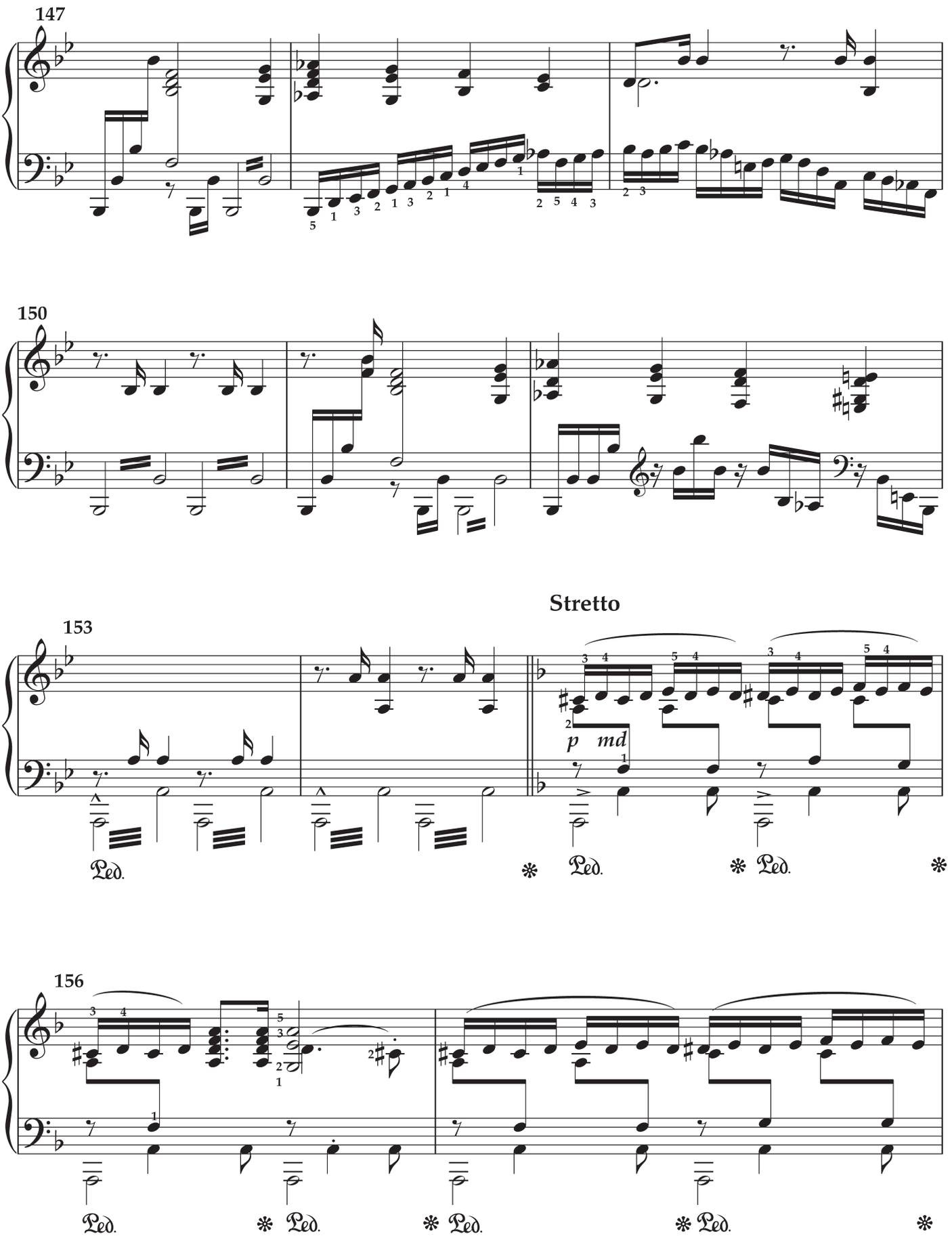

133
poco rallent e dimin
p
135
mg
md
137
8va
mg
139
p

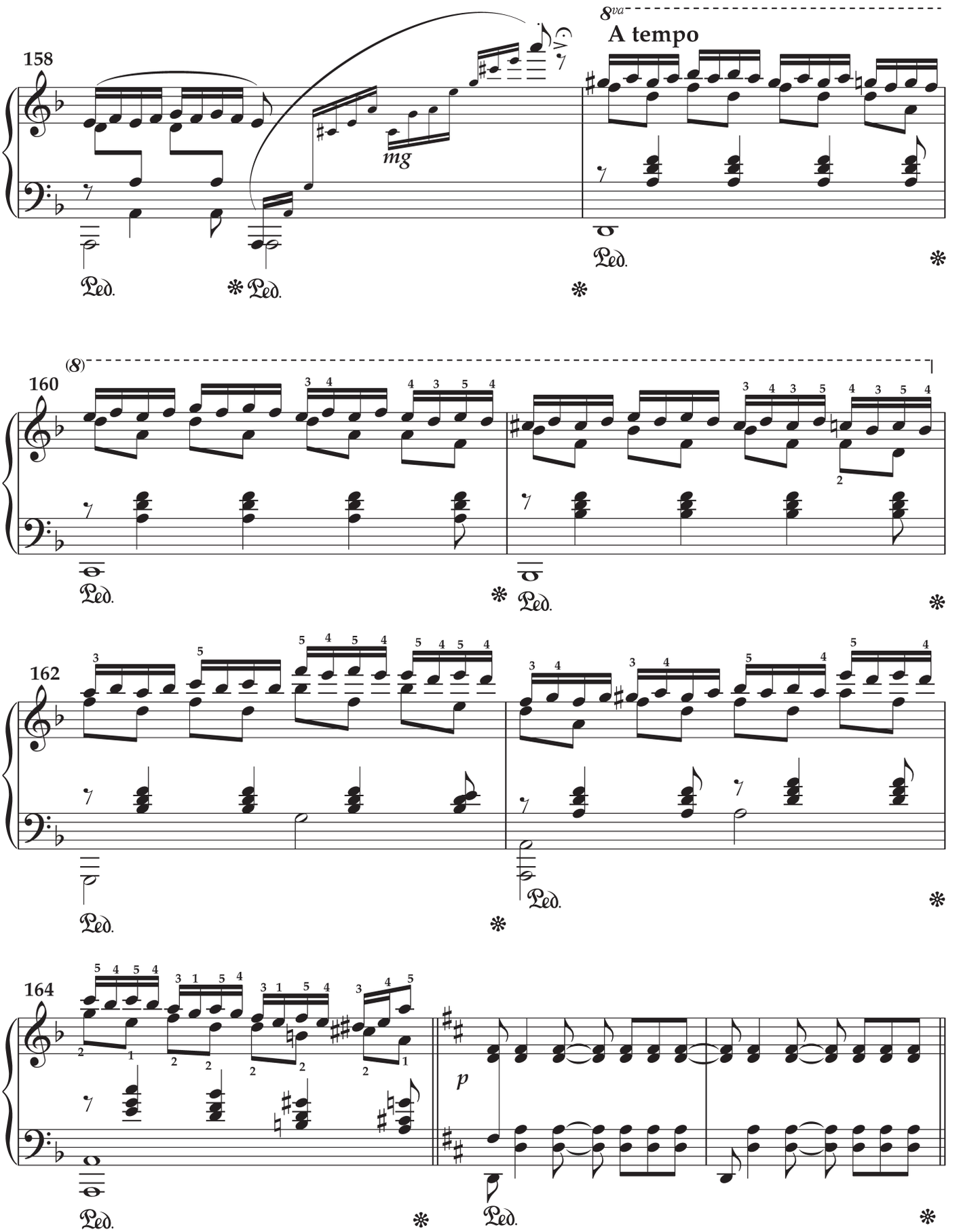


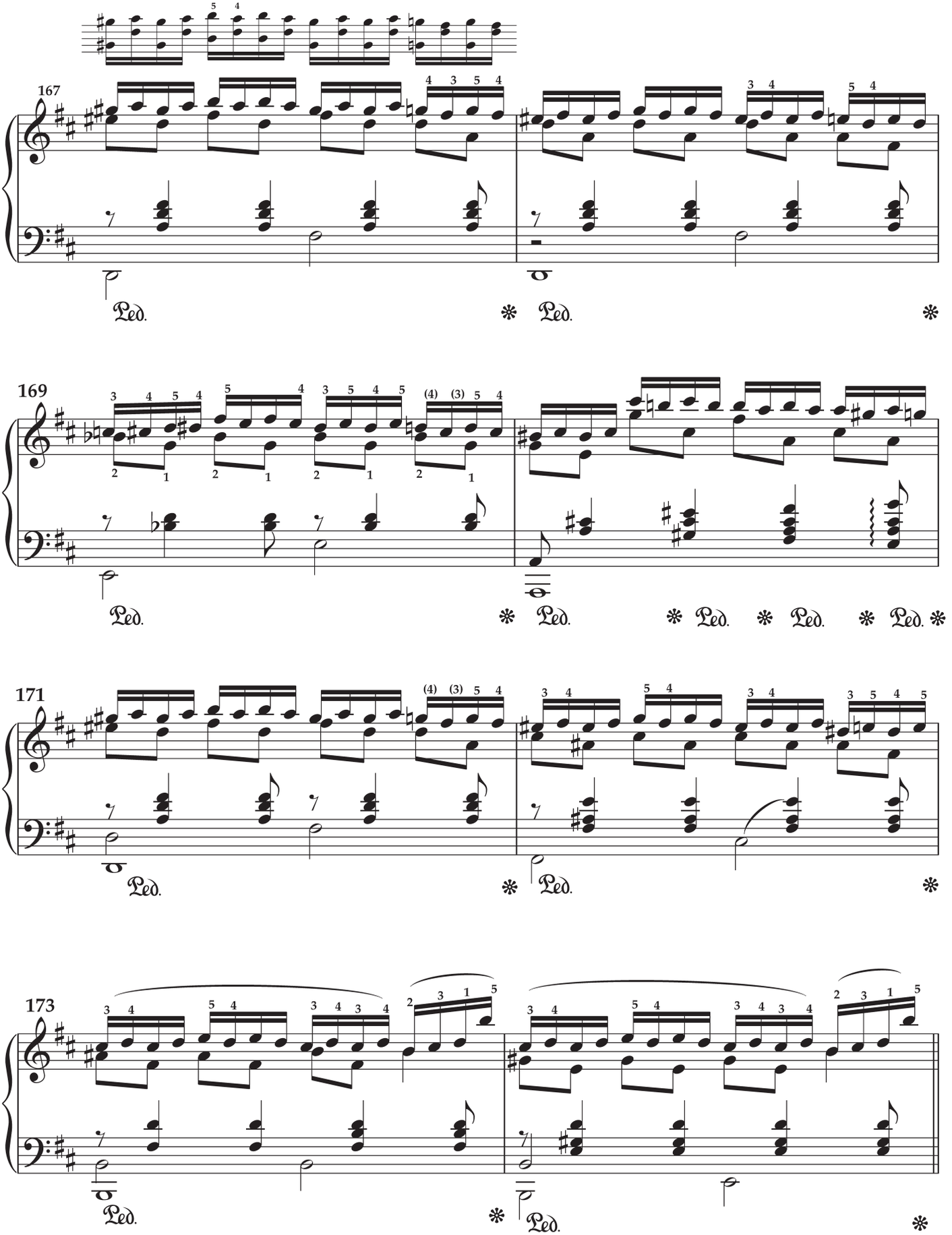
Ossia

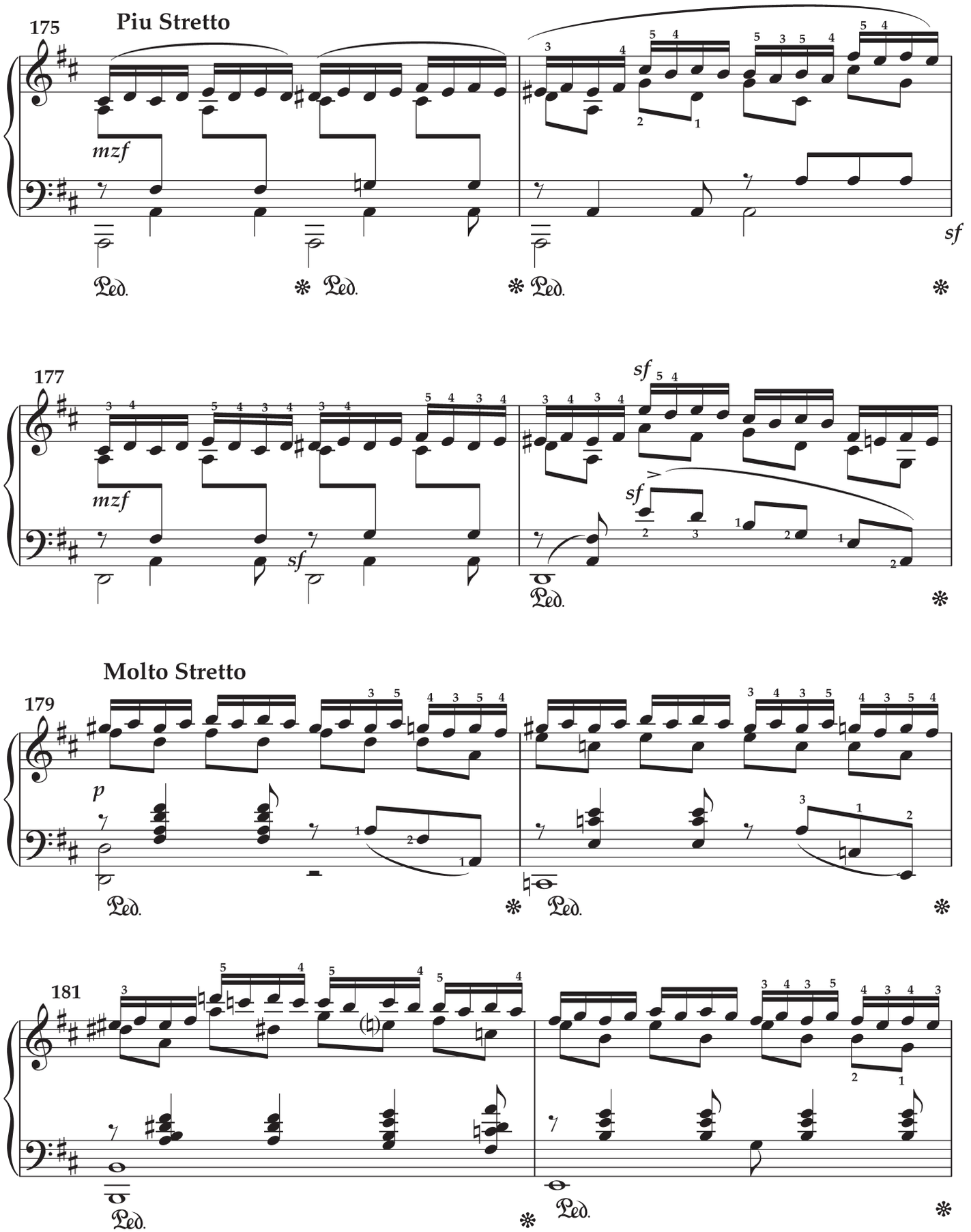


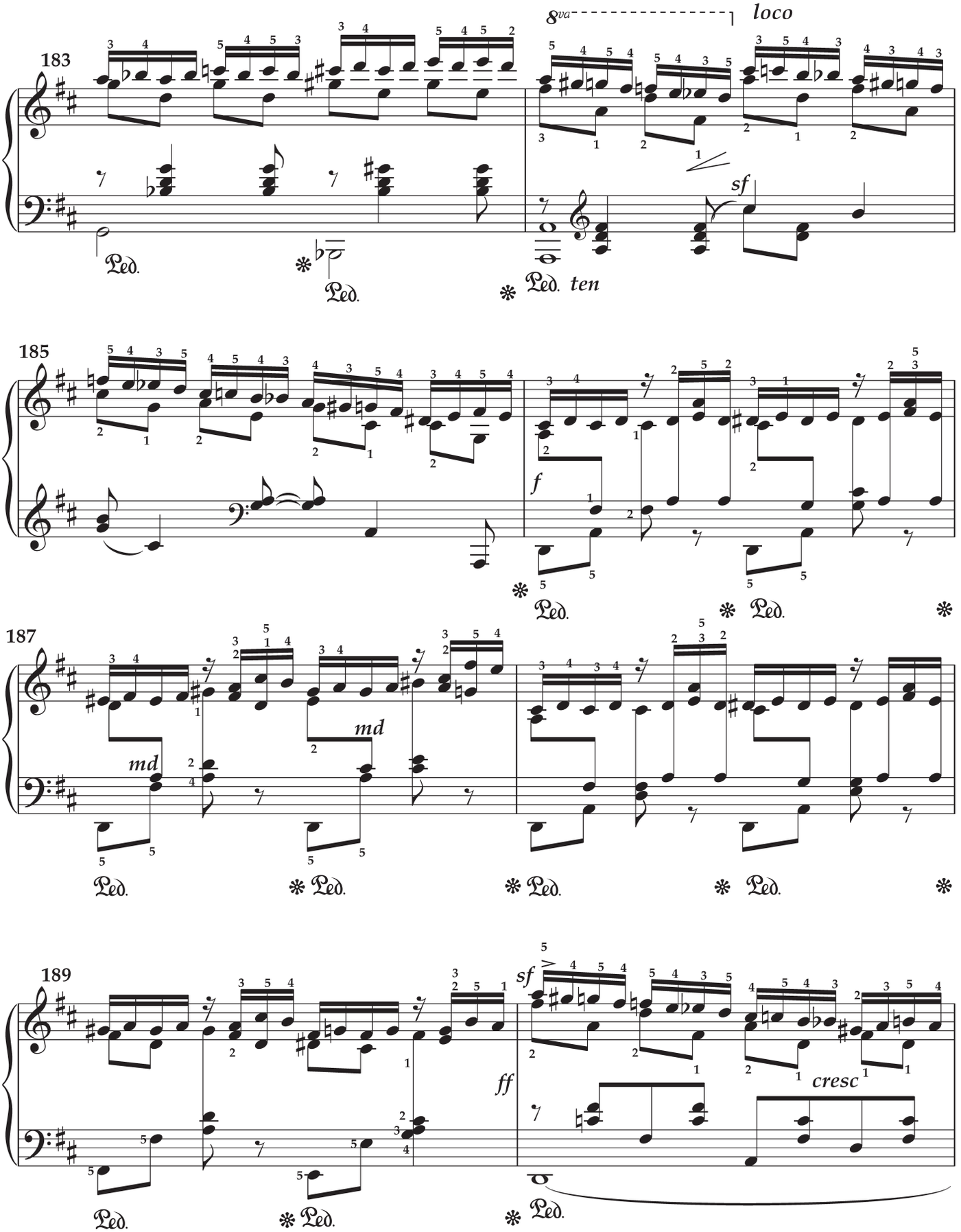


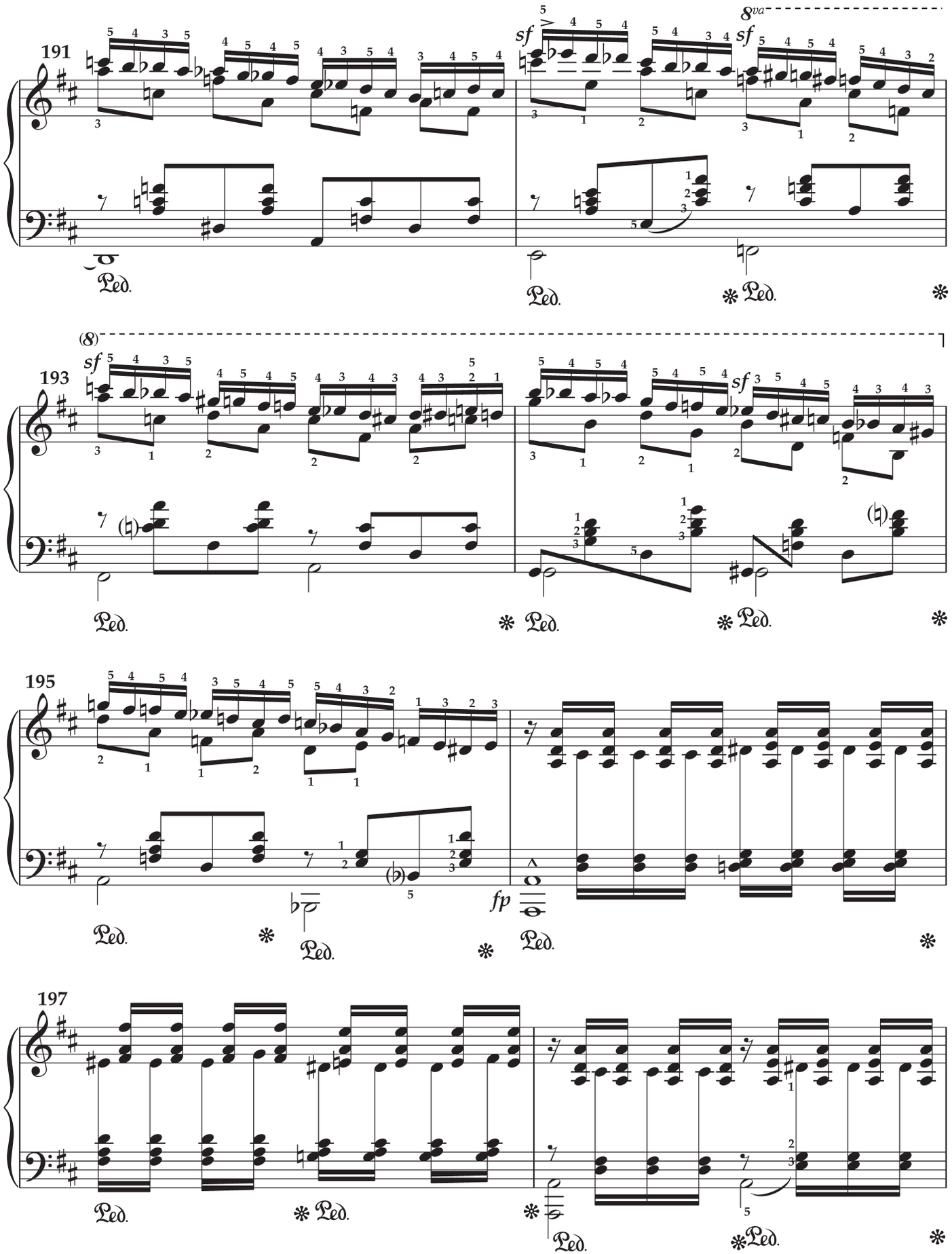

147
150
153
Stretto
p md
Ped.
156

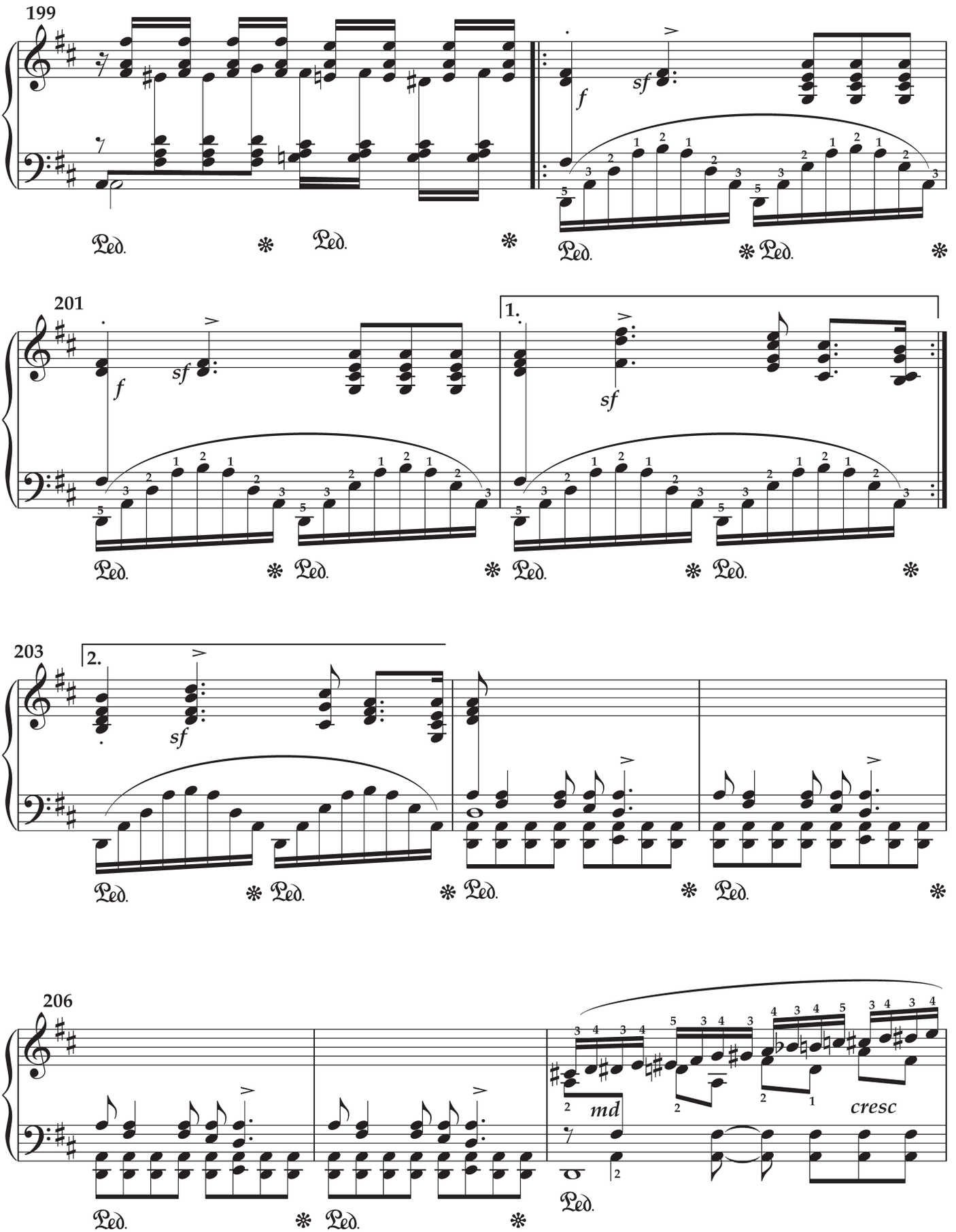

158
8va
A tempo
mg
Ped.
160
(8)
162
164
p

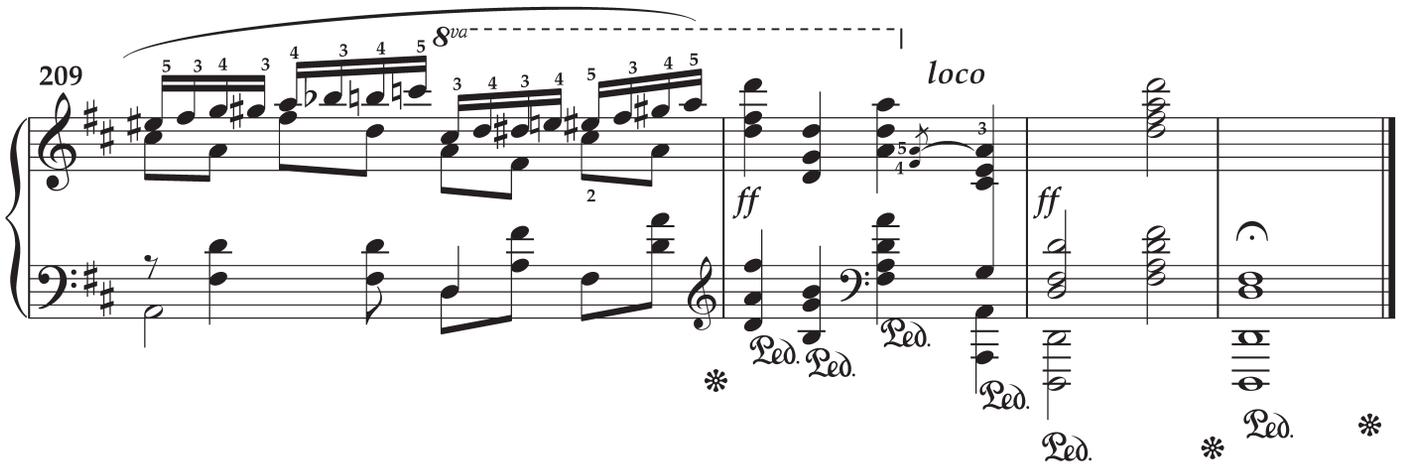

167
169
171
173
Ped.


175
Piu Stretto
mzf
sf
177
mzf
sf
sf
sf
Molto Stretto
179
p
181


183
8va
loco
sf
Ped.
ten
185
f
187
md
189
ff
cresc


191
sf
8va
sf
Ped.
Ped.
Ped.
193
sf
sf
Ped.
Ped.
Ped.
195
fp
Ped.
Ped.
Ped.
197
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


199
f
sf
Ped.
201
1.
203
2.
206
md
cresc


209
8va
loco
ff
ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

5ème Grande Etude de Mecanisme Transcendante Pour Piano

par

N. R. Espadero.

N° 5 en si b –

Étude de mécanisme transcendant nº 5

Signatura

BNC, Ms(Mús)/Rui/G

Datos de portada

«5.eme / Grande / Etude / de / Mecanisme Transcendante / Pour / Piano / par / N. R. Espadero / Nº 5 en sib -»

Características del documento

El *Estudio nº 5* es la quinta obra del álbum manuscrito y autógrafo (ff. 49r-55v) que contiene los ocho estudios (Anexo II). Aparece descrito en CCT, obra 86, pp. 296 y 325. Se ha preservado el título original en francés.

Comentarios

Estudio nº 5 (sin título) en *sib* mayor (163 cc.). Es básicamente un estudio cromático para la mano derecha derivado del *op.* 10, nº 2 de Chopin. En general, en esta obra Espadero ha descuidado una revisión precisa del cromatismo y escribe la voz inferior de la MD con imprecisión rítmica, algo que ha sido revisado y enmendado.

Notas

--En varias ocasiones, el uso de una negra al final del compás podría significar prolongación (equivalente a una ligadura con la primera nota del siguiente compás, pero cada vez que se indica no representa el efecto descrito. En esos casos se ha ajustado el ritmo: ♩ = ♪

--cc. 1, 7, 13, MD, t. 4: debe ser *fa* becuadro.

--cc. 4, 15 y 17, MD, t. 4: debe ser *do* becuadro.

--c. 6, MD, t. 2: debe ser *sib*.

--c. 12, MD, t. 3: debe ser *fa* becuadro.

--c. 13, MD, t. 3: debe ser *mib*, MD, t. 1: Espadero no provee silencio de corchea ni ligadura, algo que se repite con frecuencia en esta obra.

--c. 14, MD, t. 4: debe ser *mib*.

--c. 17, MI, t. 4: debe ser *fa* becuadro.

--cc. 19 y 21, MD, t. 4: debe ser *mib*.

--c. 25, MD, t. 3: debe ser *solb*.

--c. 26, MD, t. 4: debe ser *do* becuadro.

--c. 27 y 29, MD, t. 4: debe ser *mib*.

--c. 29, MI, t. 3-4: debe ser *lab* y *sib*.

--c. 33, MD, t. 2: debe ser *mib*, t. 4: debe ser *do* becuadro, MI, t. 2: debe ser *sib*.

--c. 35, MI, t. 2: debe ser *sol* becuadro.

--c. 40, MD, t. 2: debe ser *reb*.

--cc. 53-54: se ha transcrito el «*ossia meilleur*» que sugiere Espadero.

--c. 57, MI, t. 1: ritmo ajustado ♪= ♩. Espadero emplea la abreviatura francesa: «m.d.» (*main droite*) para señalar el uso de la mano derecha.

--cc. 59-60, MD, t. 2: debe ser *sib*.

--c. 60, MD, t. 4: debe ser *sol* becuadro.

--c. 62, MD, t. 2: debe ser *do* becuadro.

--c. 63, MD, t. 4: debe ser *la* becuadro.

--c. 66, MD, t. 3: debe ser *sib*.

--c. 67, MD, t. 1: debe ser *sol* becuadro.

--c. 75, MD, t. 3: debe ser *sol* becuadro.

--c. 86, MI, t. 2: debe ser *fa#*.

--c. 88, MD, t. 4: debe ser *mi* becuadro.

--c. 92, MI, t. 4: debe ser *fa* becuadro. Espadero sugiere un «*ossia deciso*» intercalado en el t. 4.

--c. 107: aparece dividido por una línea divisoria que Espadero ha olvidado remover. El mismo error aparece enmendado por Espadero en los cc. 111-114, donde se observa la huella de la línea borrada.

--c. 115, MD, t. 4: debe ser *fa*.

--c. 116, MD, t. 4: debe ser *do* becuadro y *sol* becuadro.

--c. 118, MD, t. 4: debe ser *do* becuadro.

--c. 120, MD, t. 2: debe ser *sib*, t. 4: debe ser *do* becuadro.

--c. 121, MD, t. 4: debe ser *fa* becuadro.

--c. 122, MD, t. 4: debe ser *sol* becuadro y *do* becuadro.

--c. 128, MD, t. 3: debe ser *sib*.

--c. 129, MD, t. 3: debe ser *sol* becuadro.

--c. 132, MD, t. 4: debe ser *do* becuadro.

--cc. 133-134, MD, t. 3: debe ser *do* becuadro.

--c. 140, MD, t. 1: debe ser *mib*.

--c. 141, MD, t. 4: debe ser *sib*.

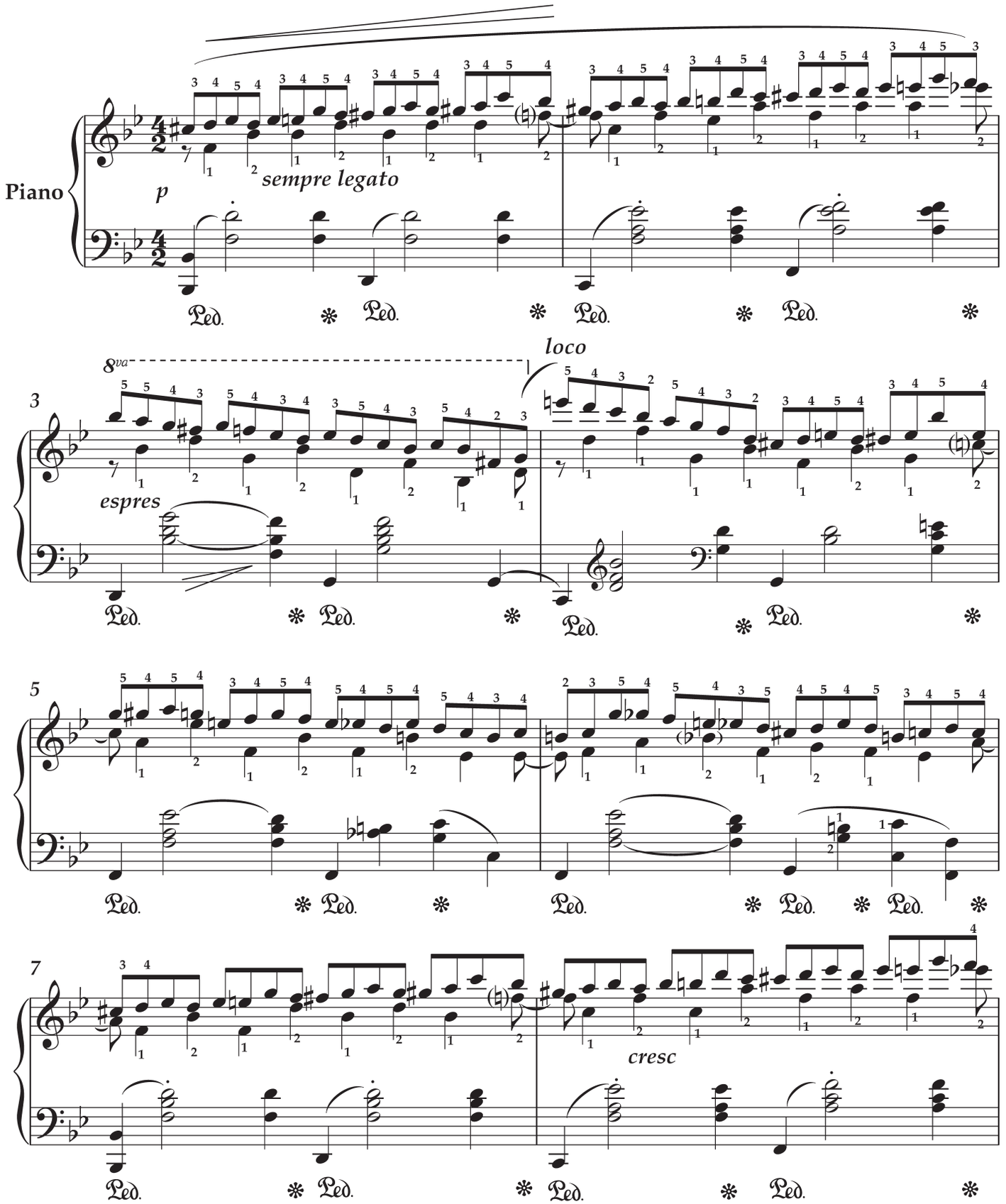
--c. 144, MD, t. 3: debe ser *do* becuadro.

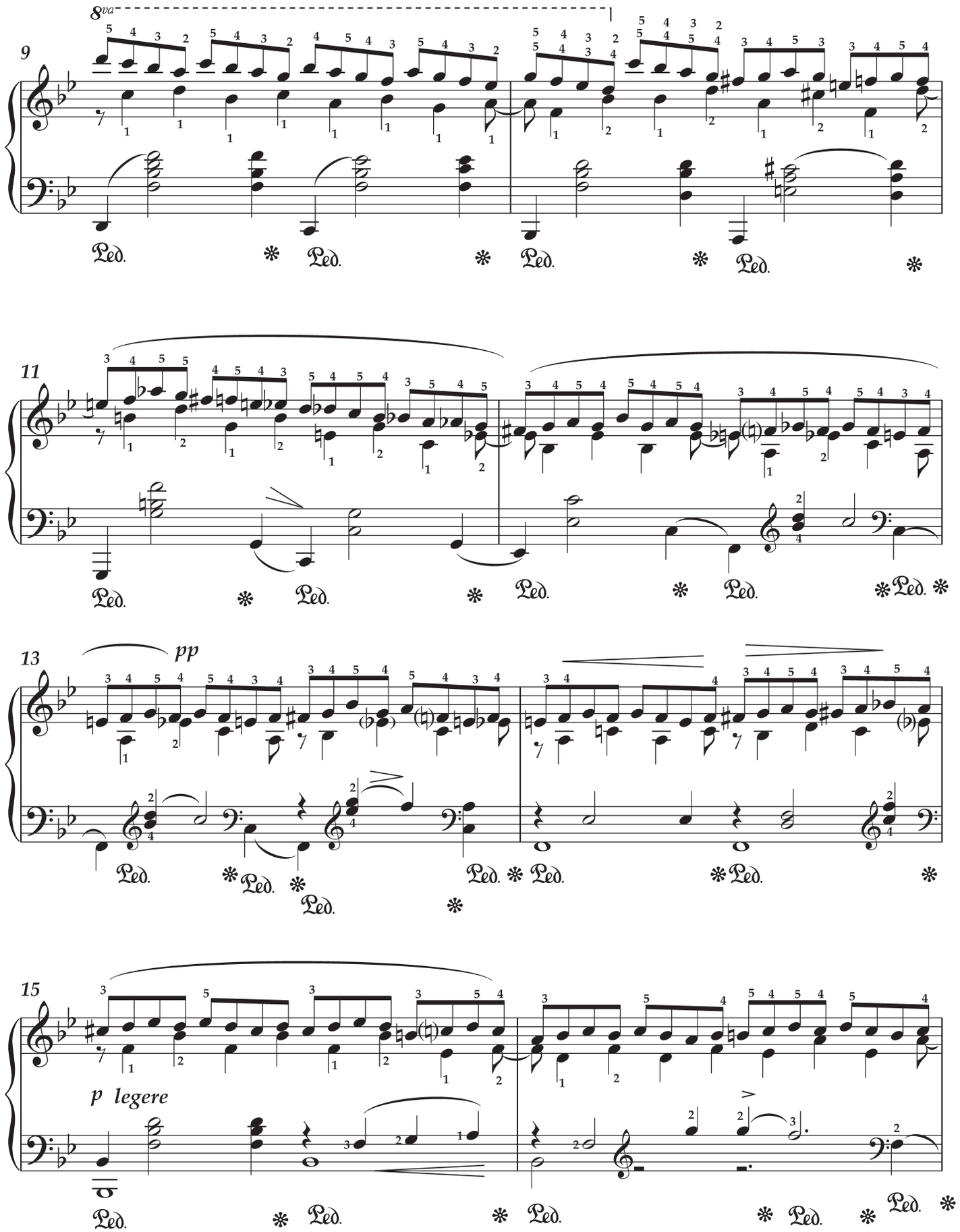
--c. 145, MD, t. 4 y MI, t. 3: debe ser *mib*.
--c. 147, MD, t. 4: debe ser *do* becuadro.
--c. 148, MD, t. 2: debe ser *fa* becuadro.
--c. 152, MD y MI, t. 4: debe ser *fa* becuadro.
--c. 154, MD, t. 3: debe ser *mi* becuadro, t. 4: debe ser *sol* becuadro.
--cc. 158-159, t. 3: se ha completado el silencio de negra que faltaba.
--cc. 160-163: se ha transcrito el final correspondiente al f. 55v, cc. 160b-163b ms.

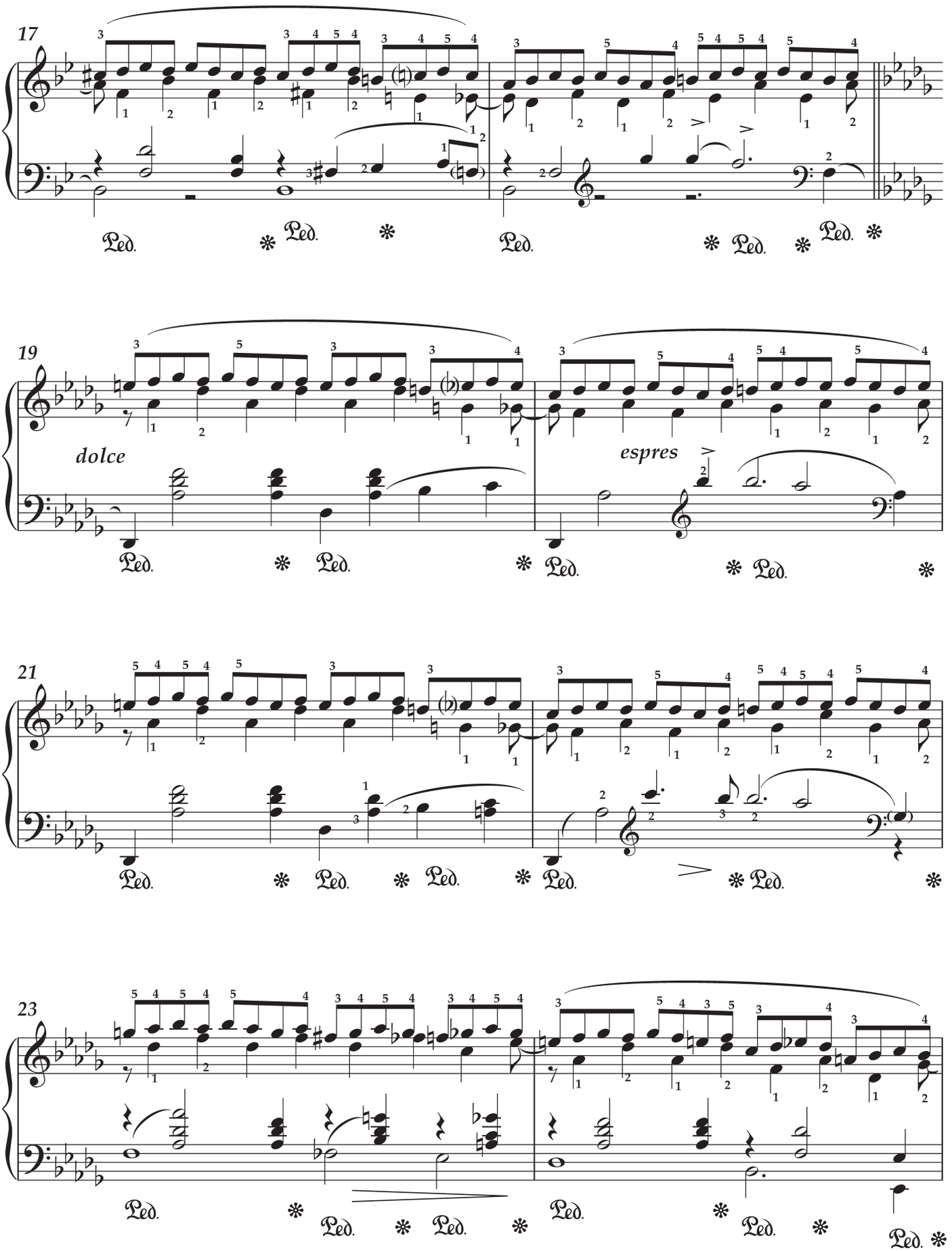
Étude de mécanisme transcendant nº 5

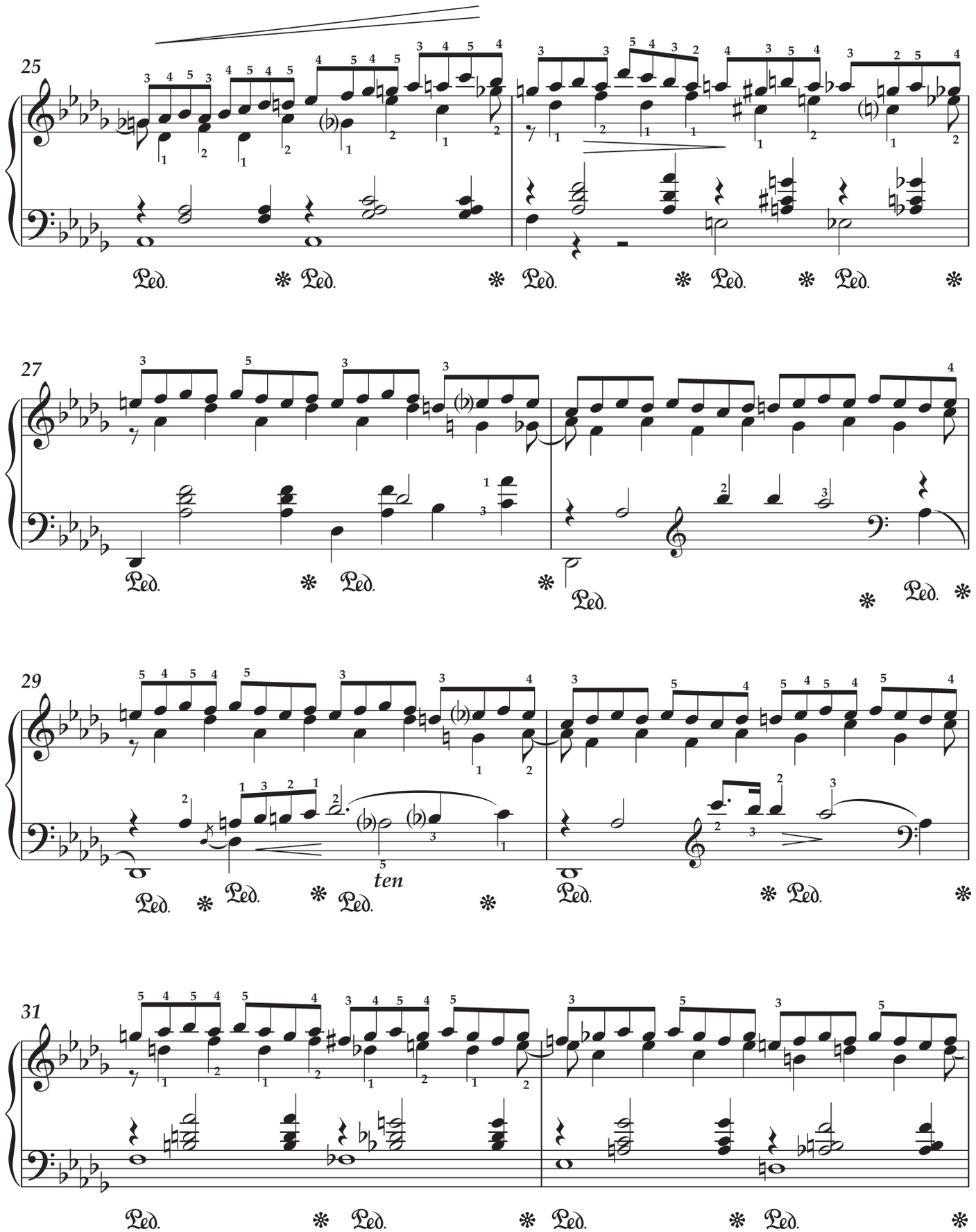
Tr. José Raúl López

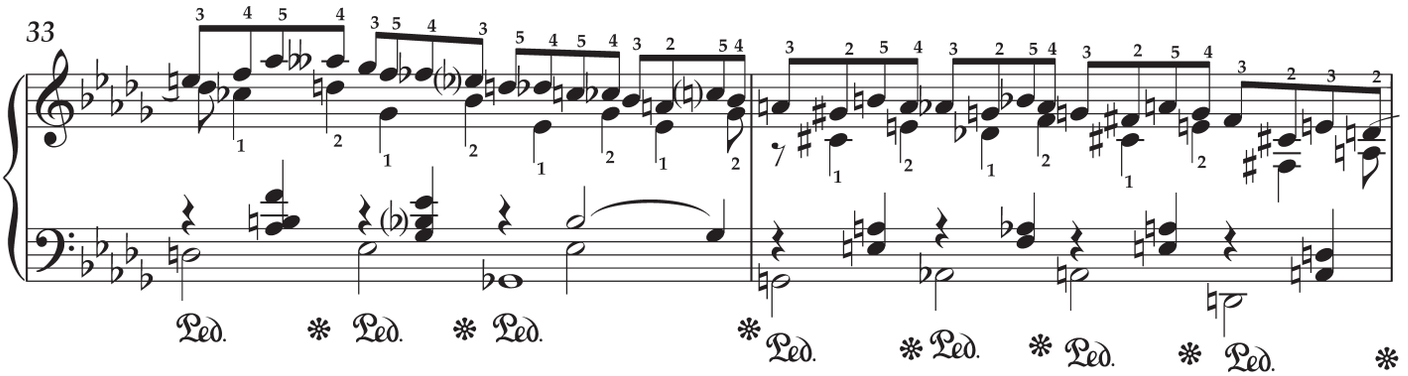
Nicolás Ruiz Espadero
(La Habana, 1832-1890)

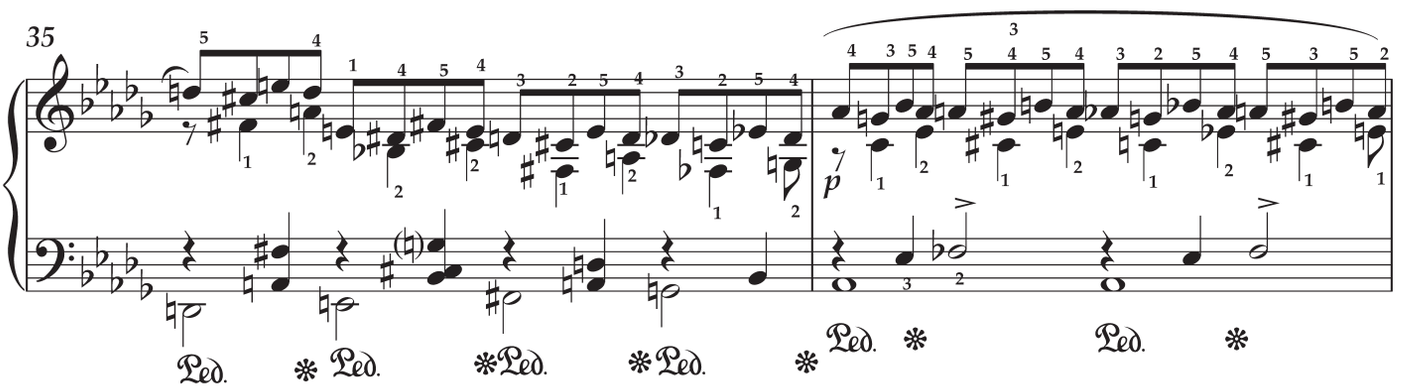


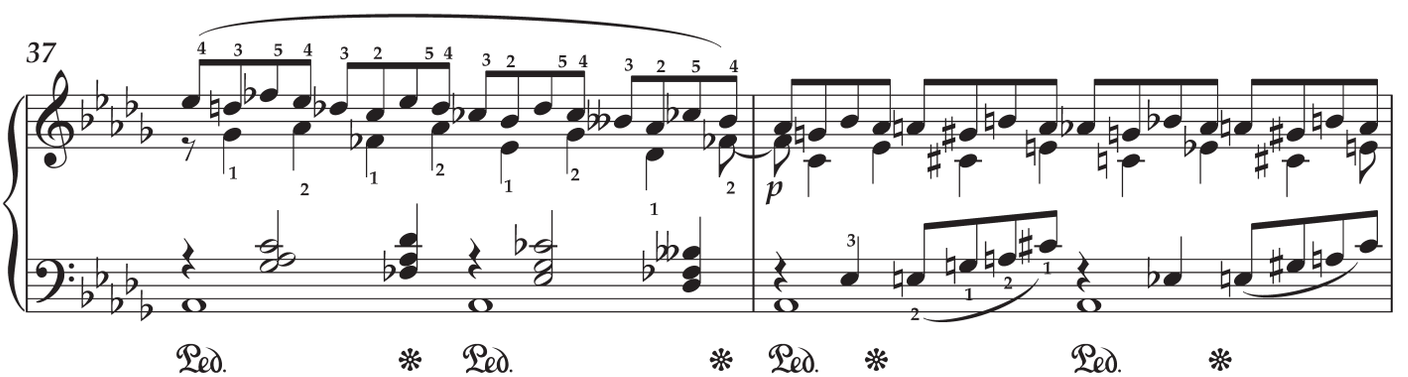

8va
9
11
13
pp
15
p legere

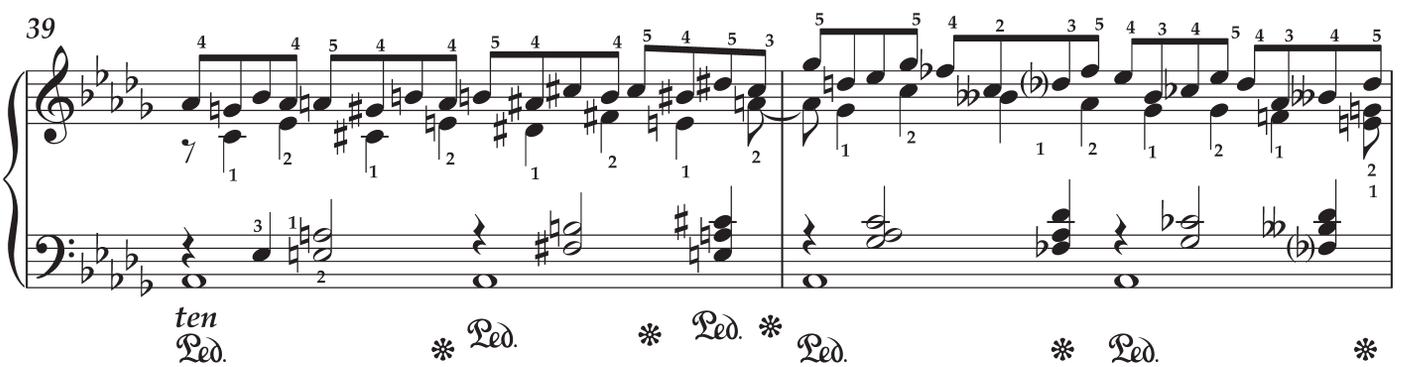

17
19
dolce
espres
21
23

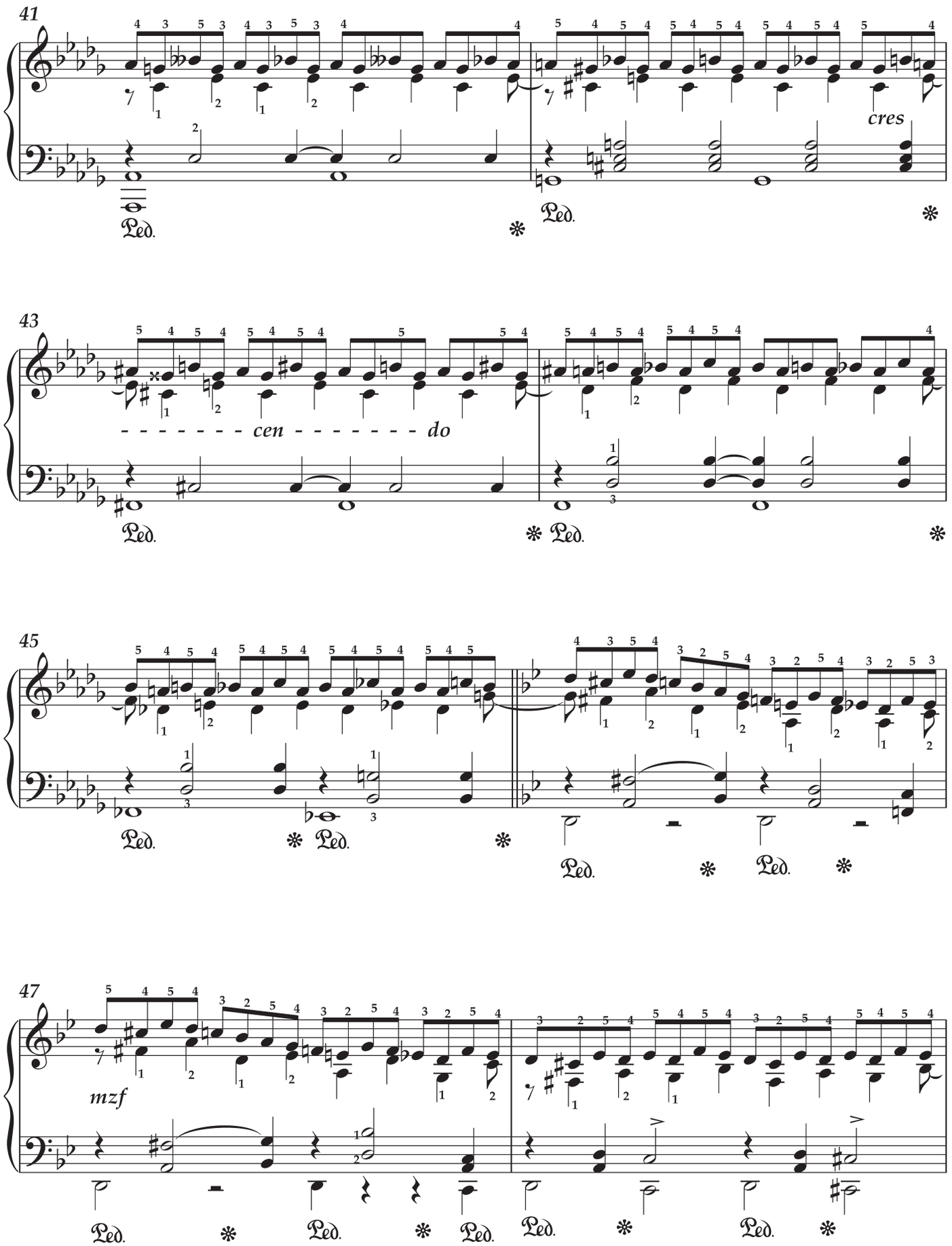

25
27
29
ten
31

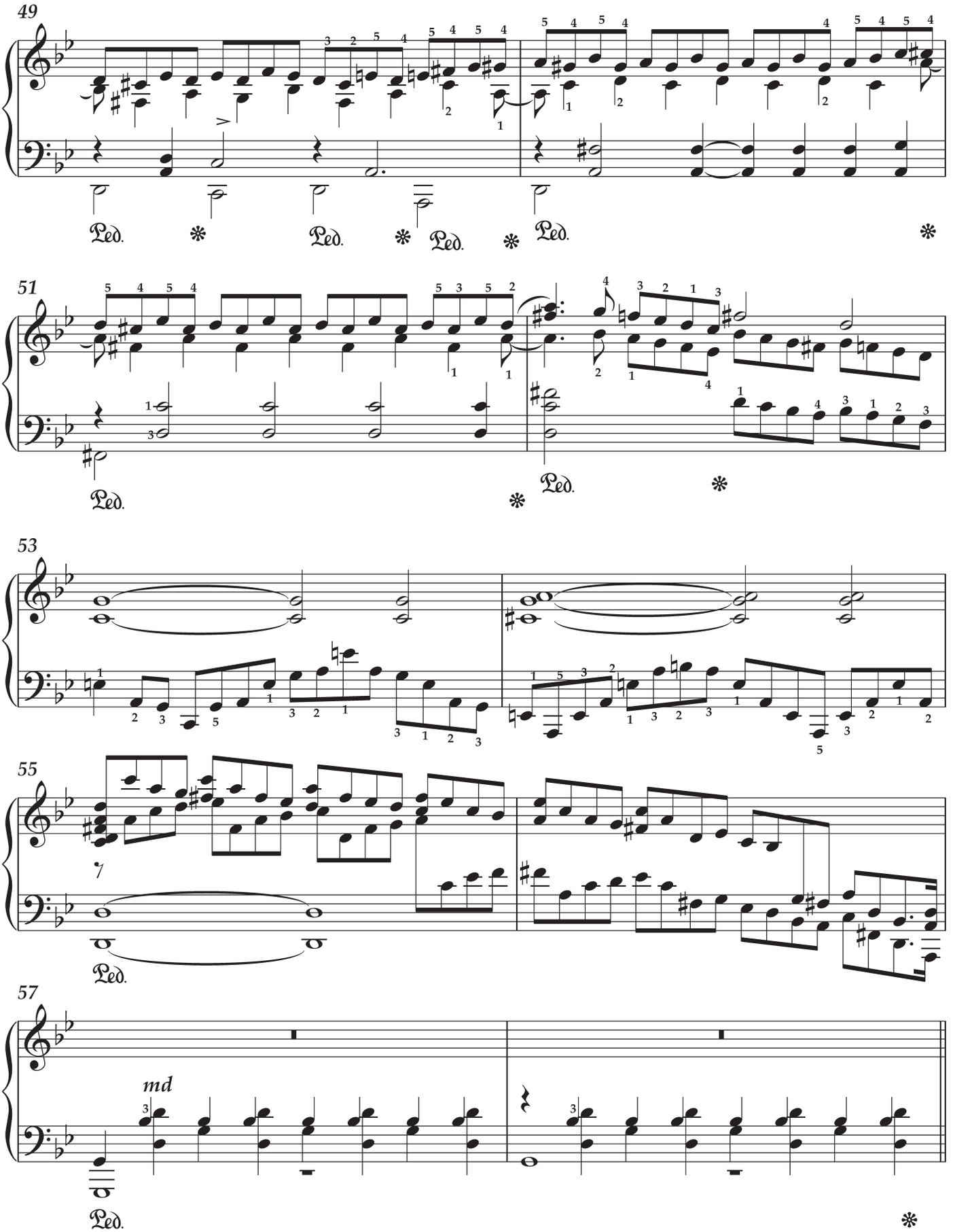

33
Ped.

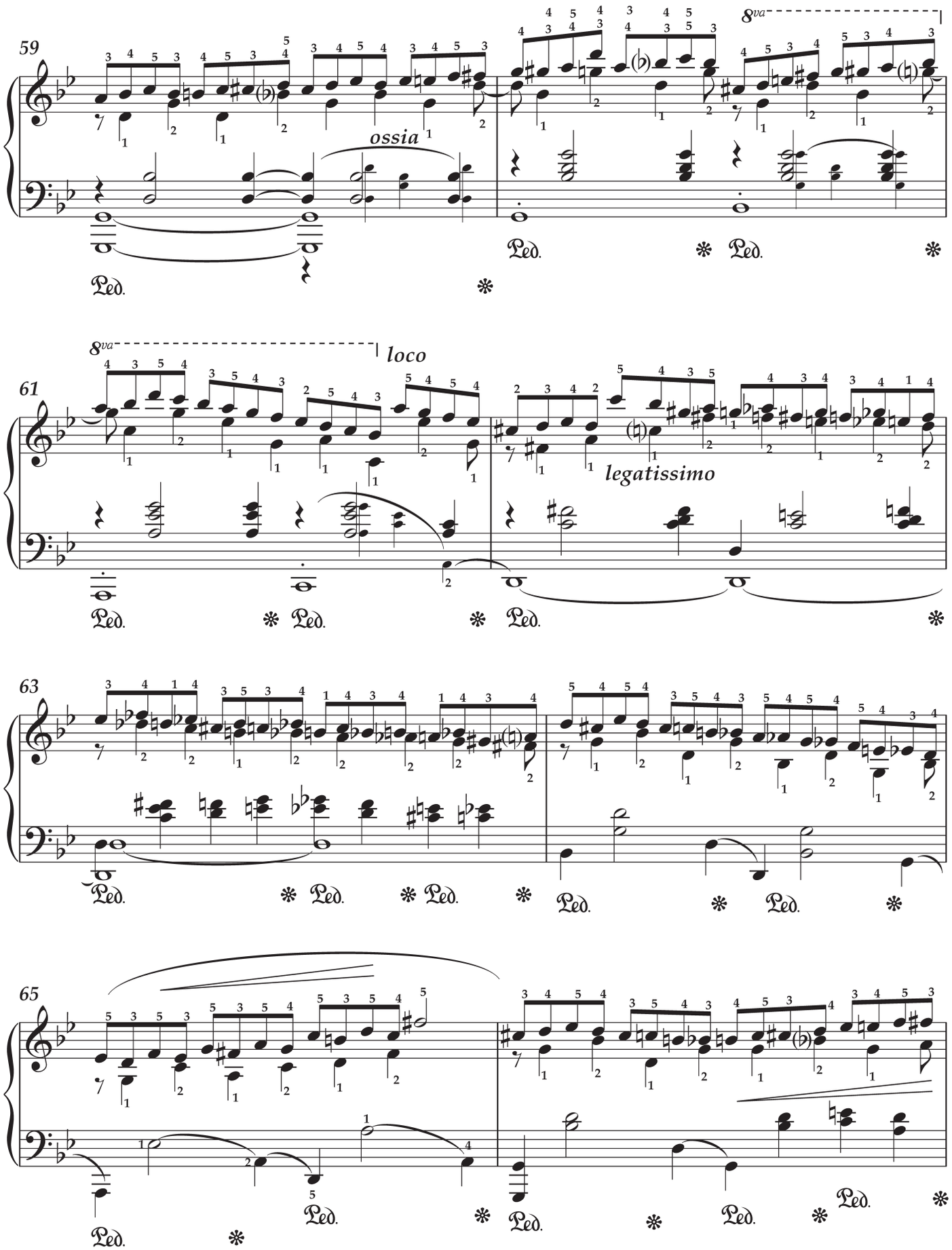

35
p
Ped.

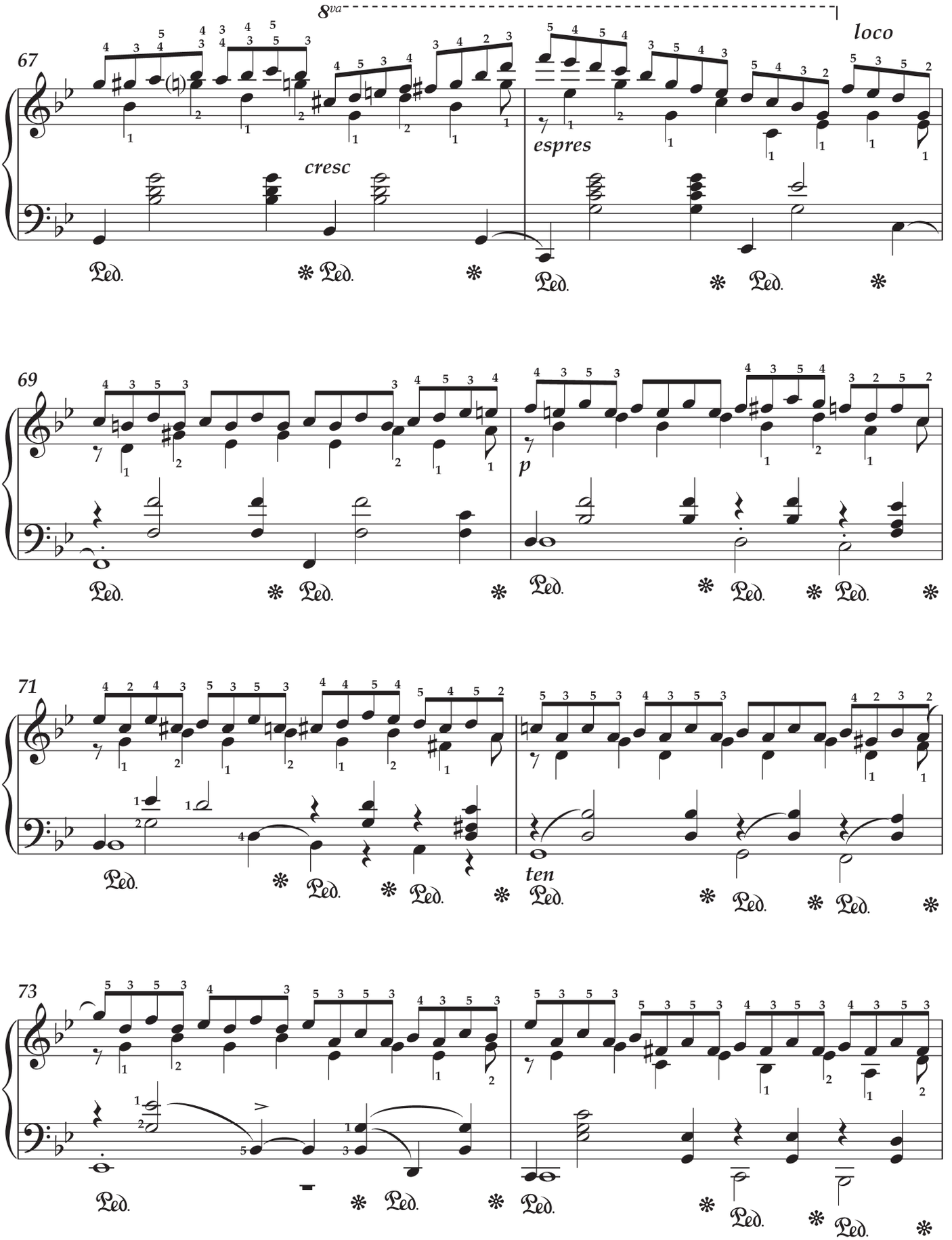

37
p
Ped.

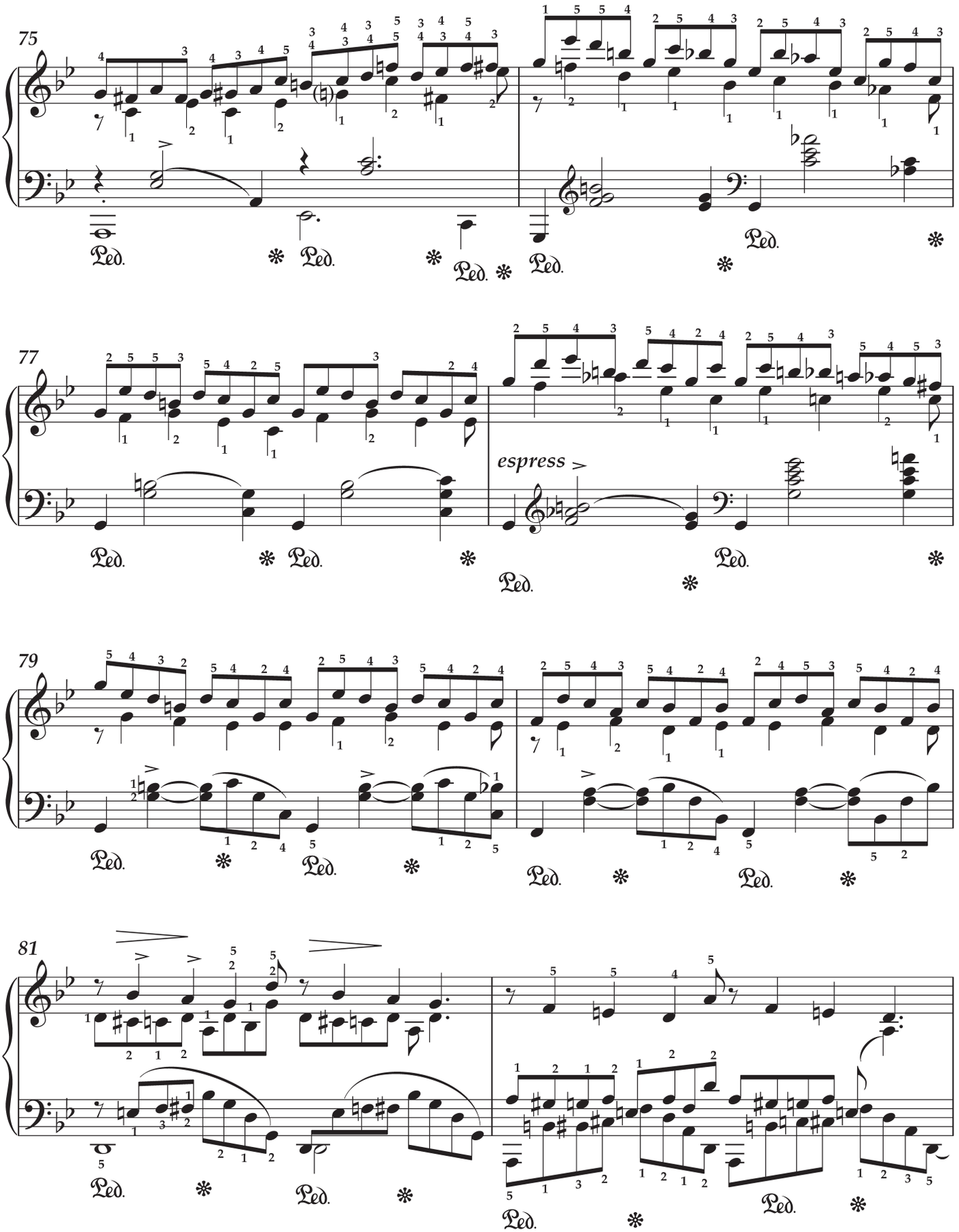

39
ten
Ped.

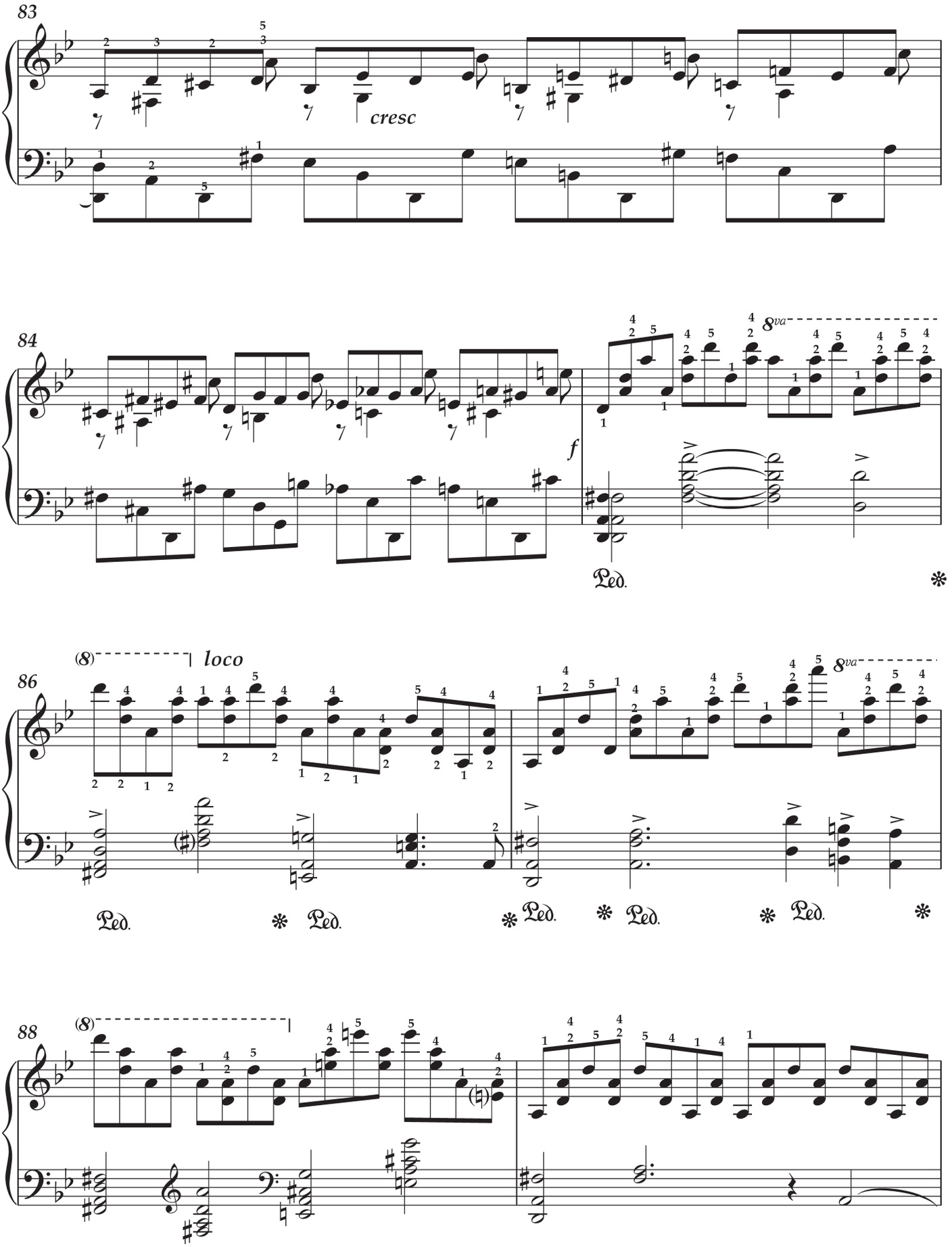

41
cres
43
cen do
45
47
mzf

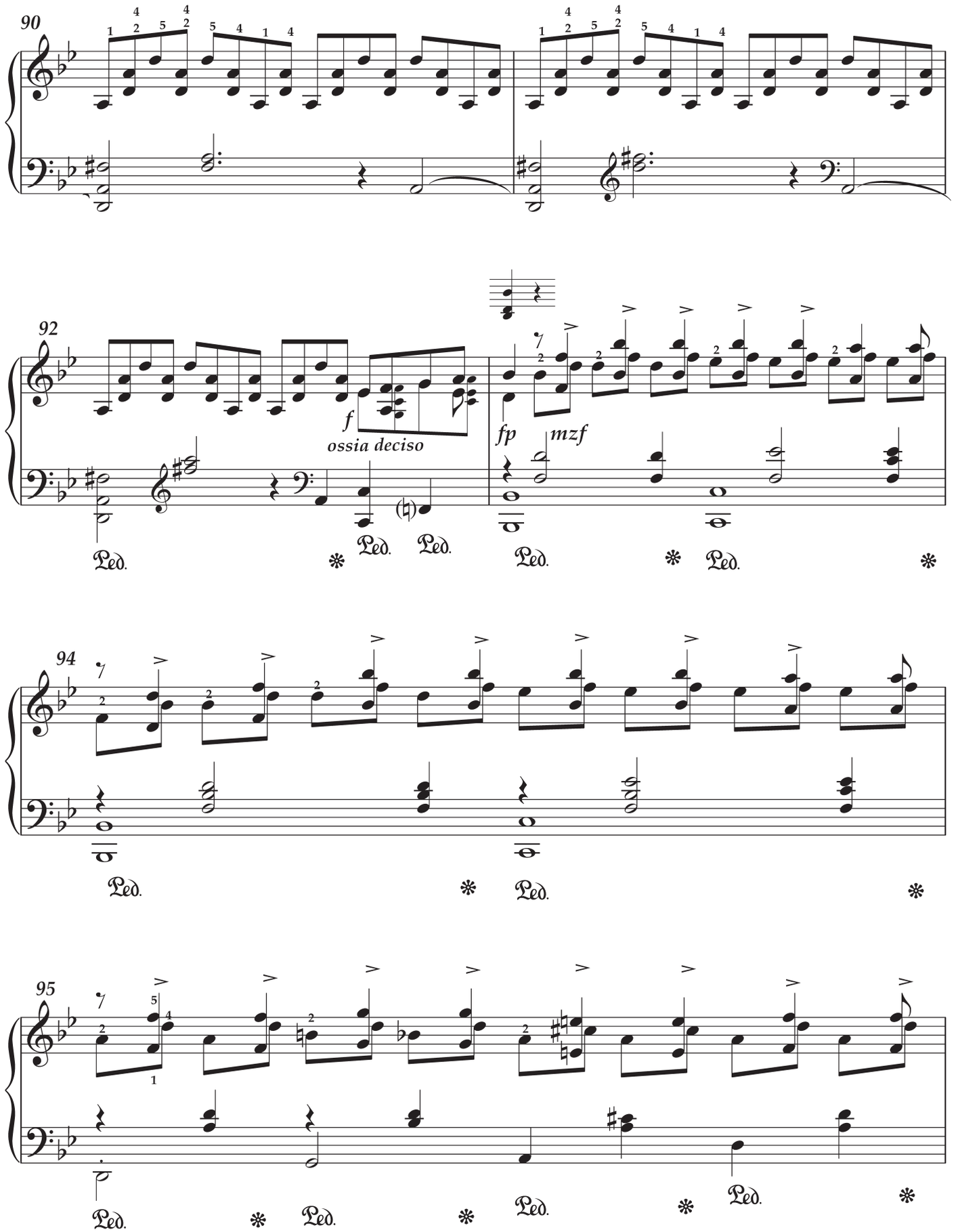

49
51
53
55
57
Ped.
md

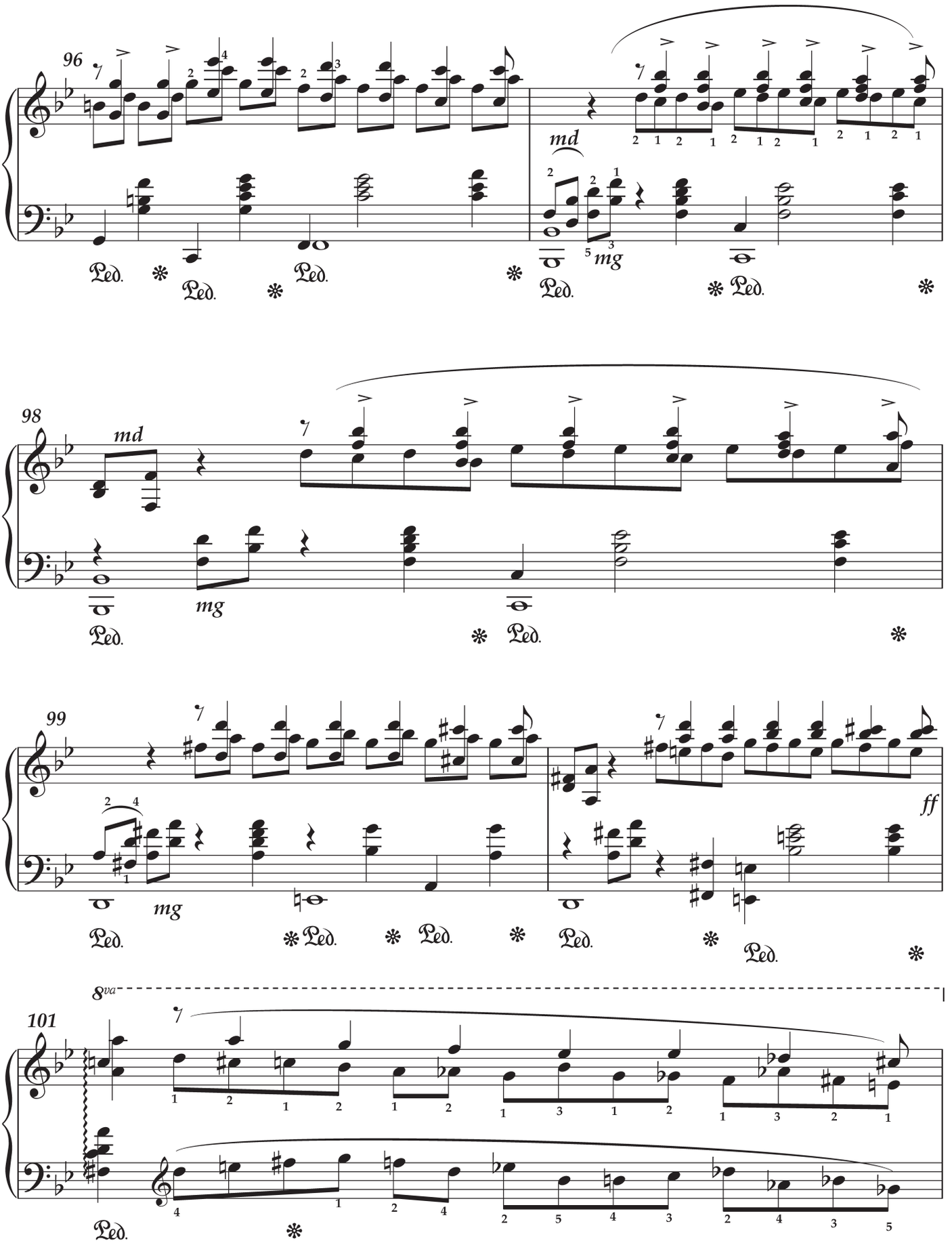

59
ossia
8va
61
8va
loco
legatissimo
63
65

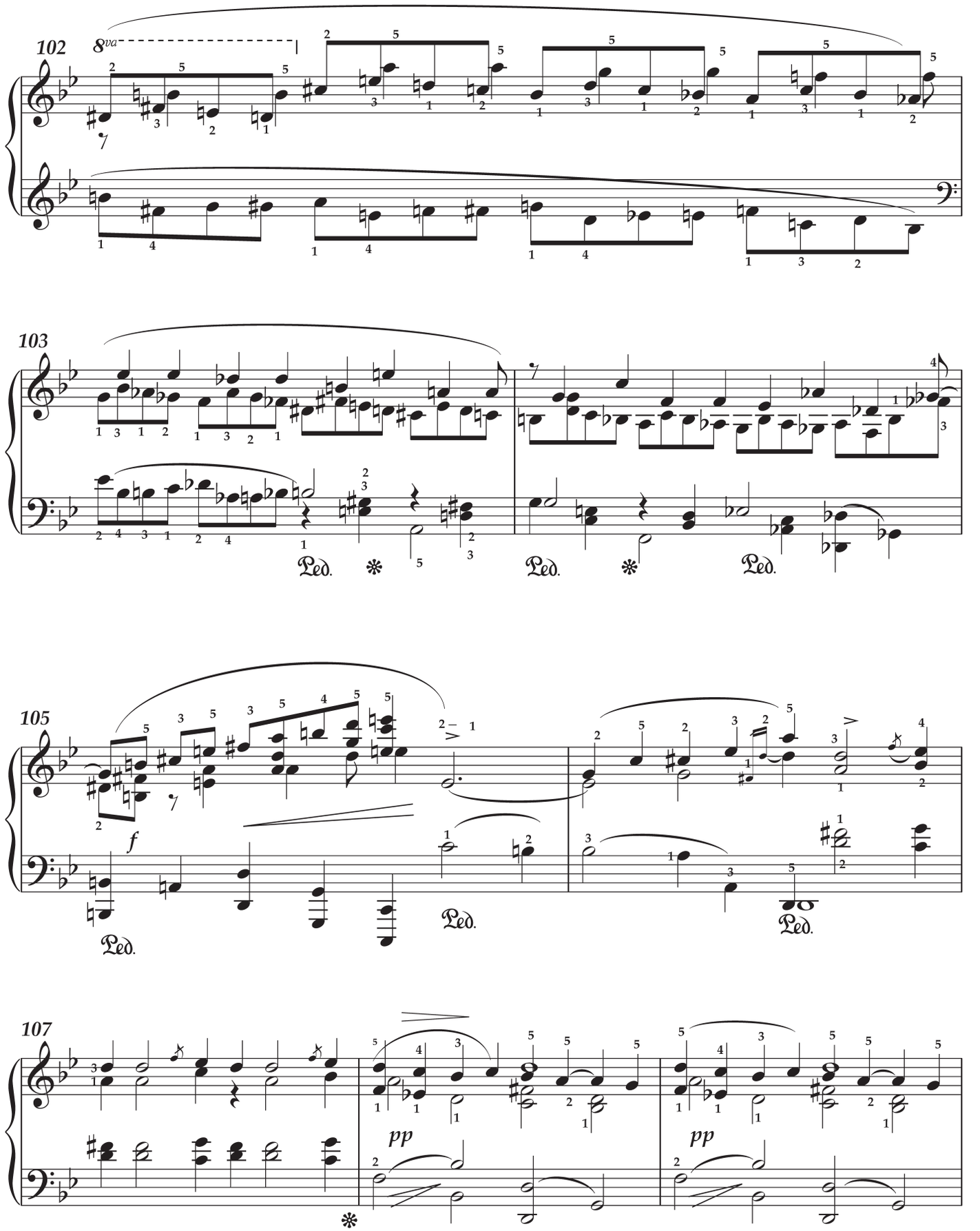

8va
loco
67
cresc
espres
69
p
71
ten
73

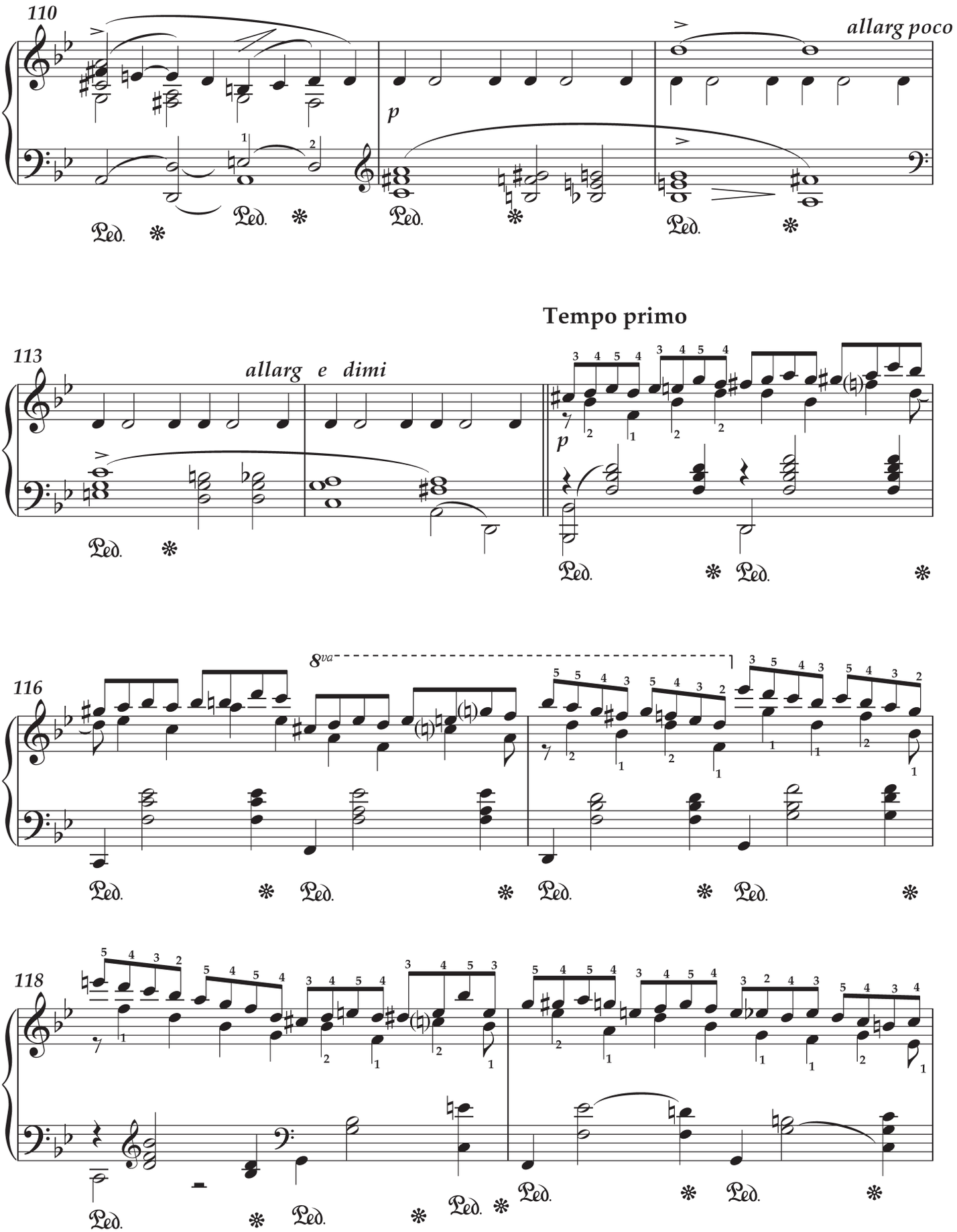

75
77
espress
79
81

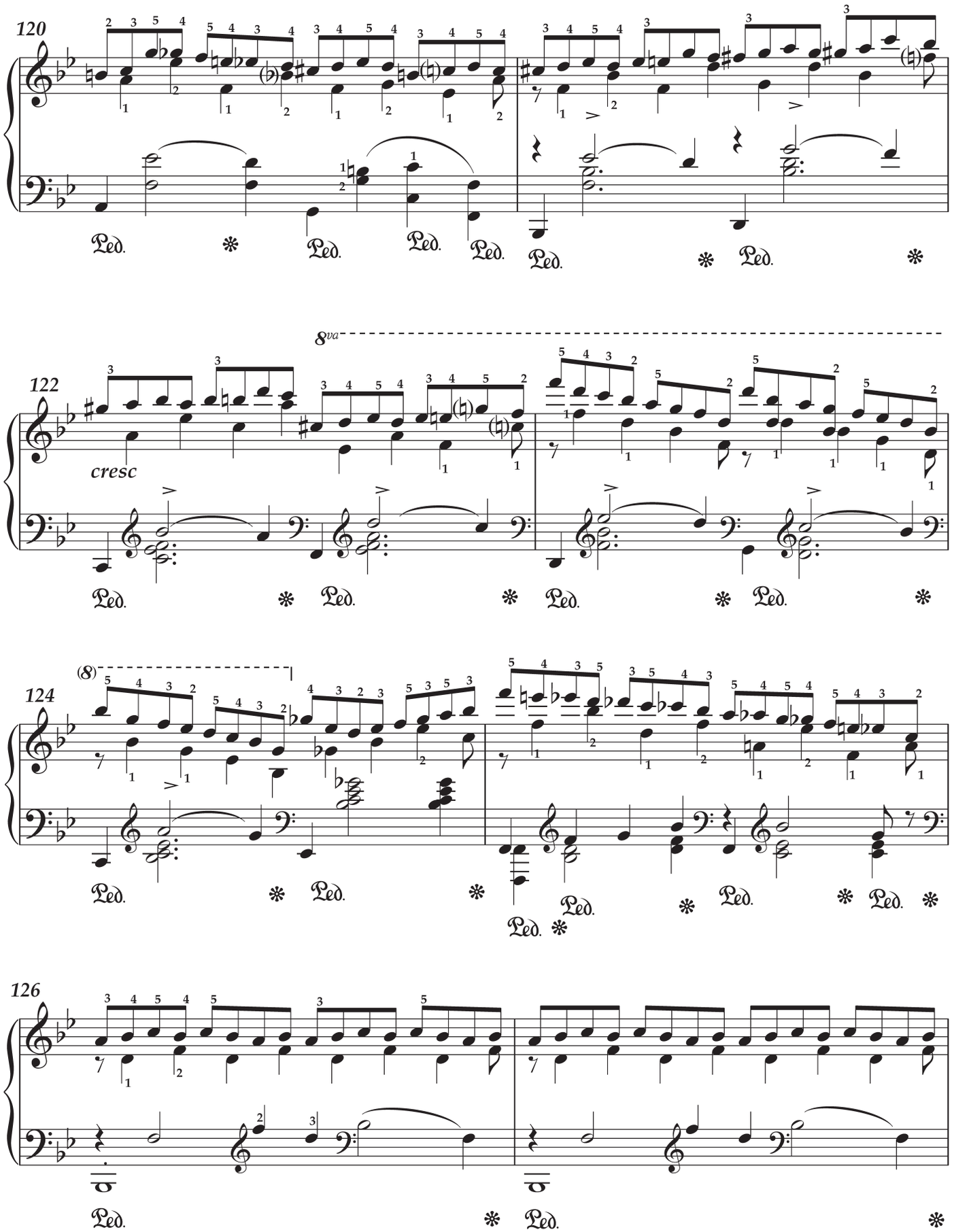

83
cresc
84
f
8va
Ped.
86
(8)
loco
8va
Ped.
88
(8)

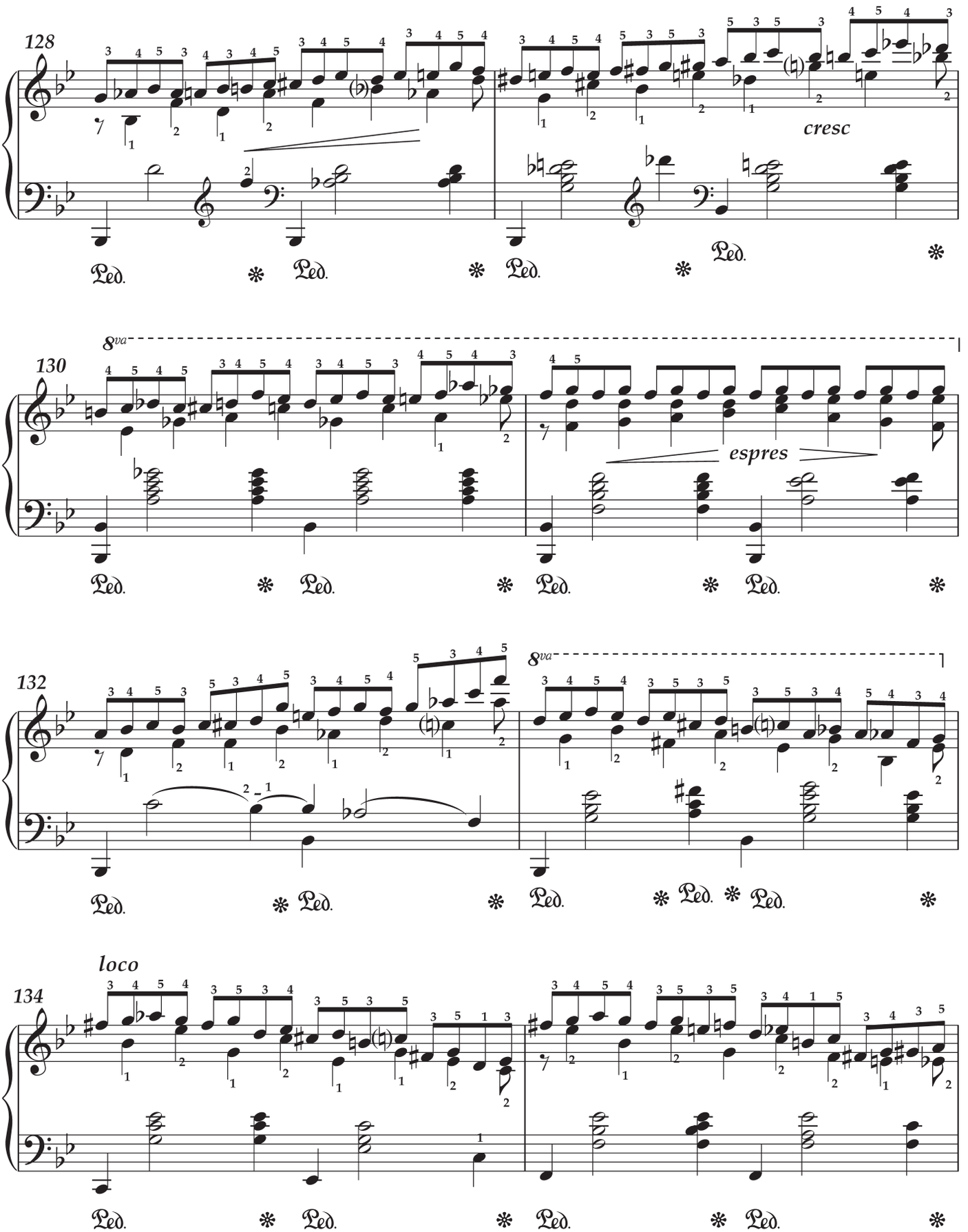

90
92
f
ossia deciso
fp
mzf
94
95
Ped.

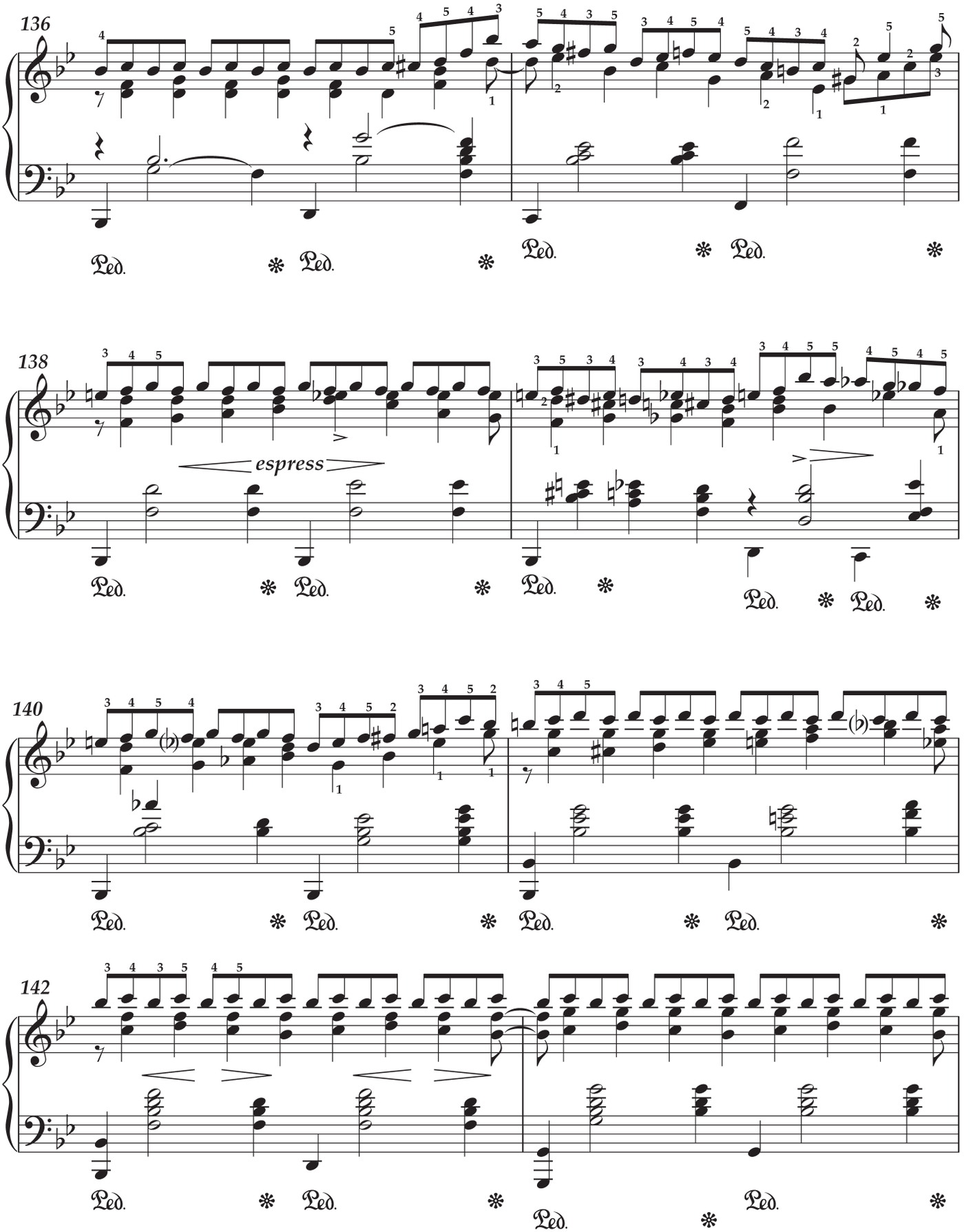

96
md
mg
98
md
mg
99
mg
ff
101
8va

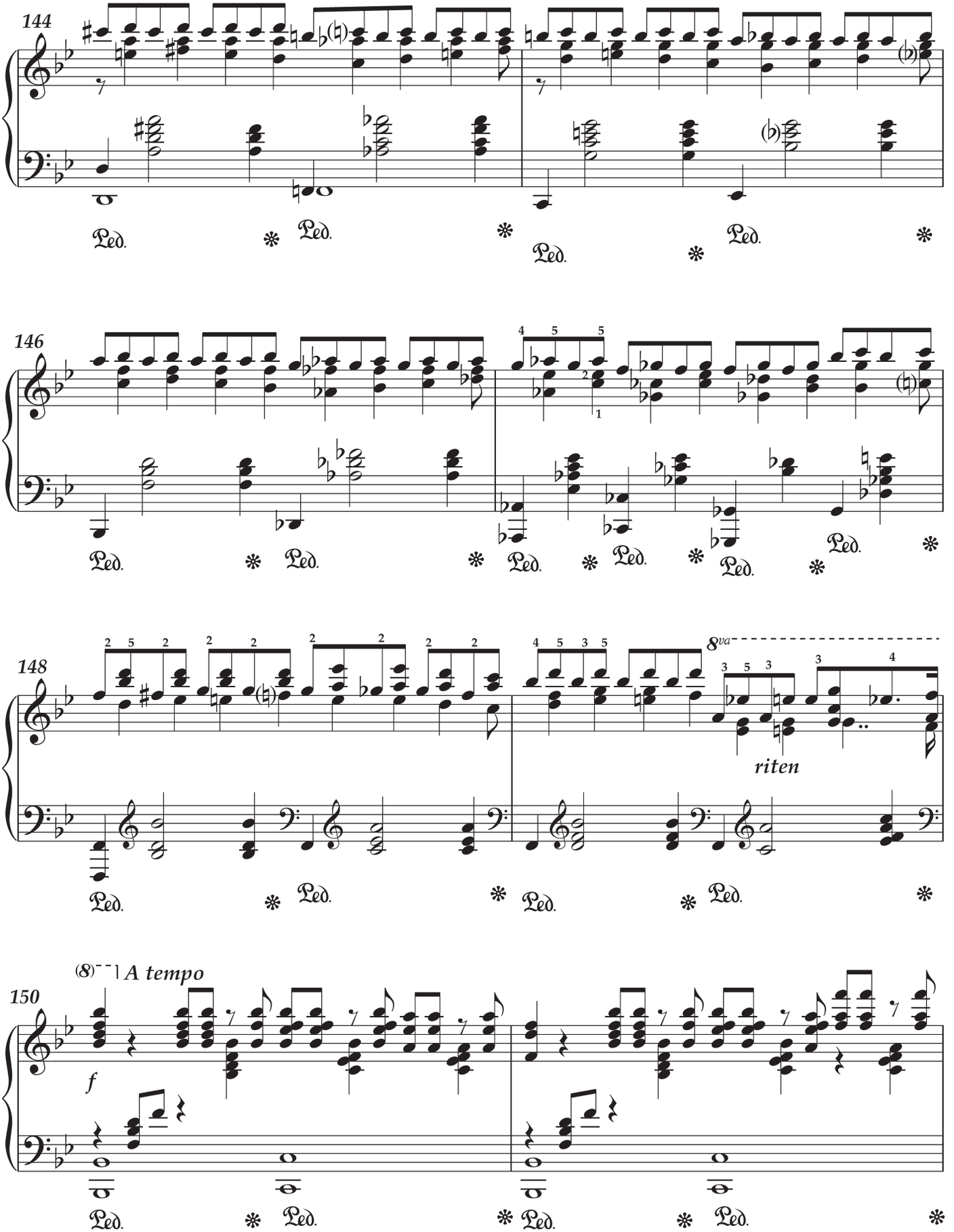

102
8va
103
Ped.
105
f
Ped.
Ped.
Ped.
107
pp
pp

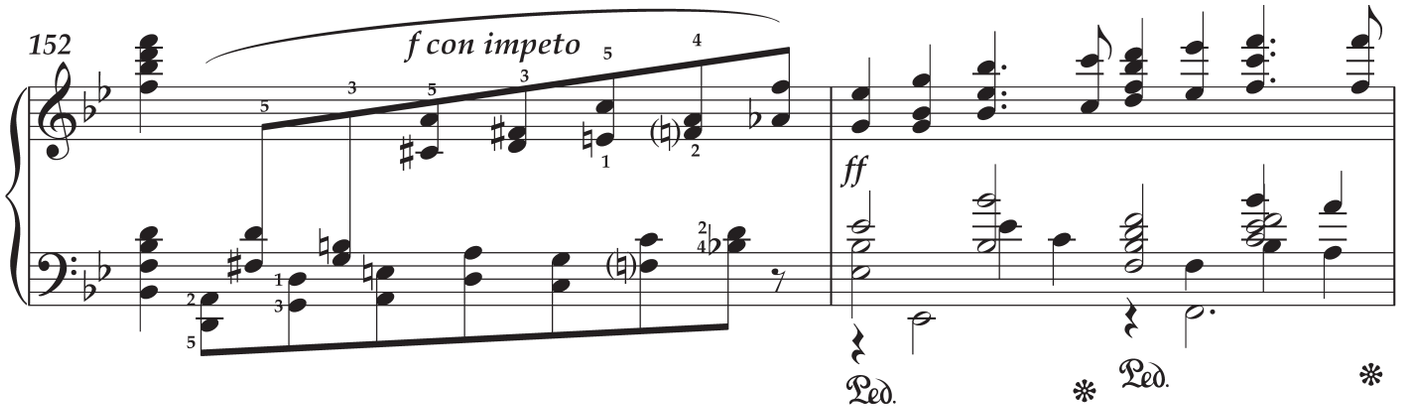

110
allarg poco
p
113
allarg e dimi
Tempo primo
p
116
8va
118

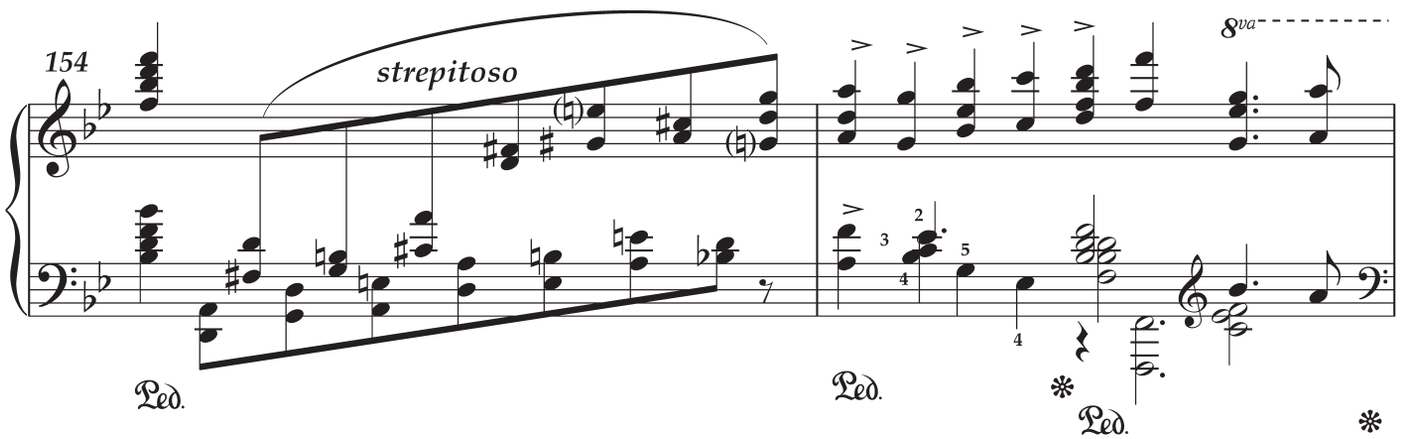

120
122
cresc
8va
124
(8)
126
Ped.

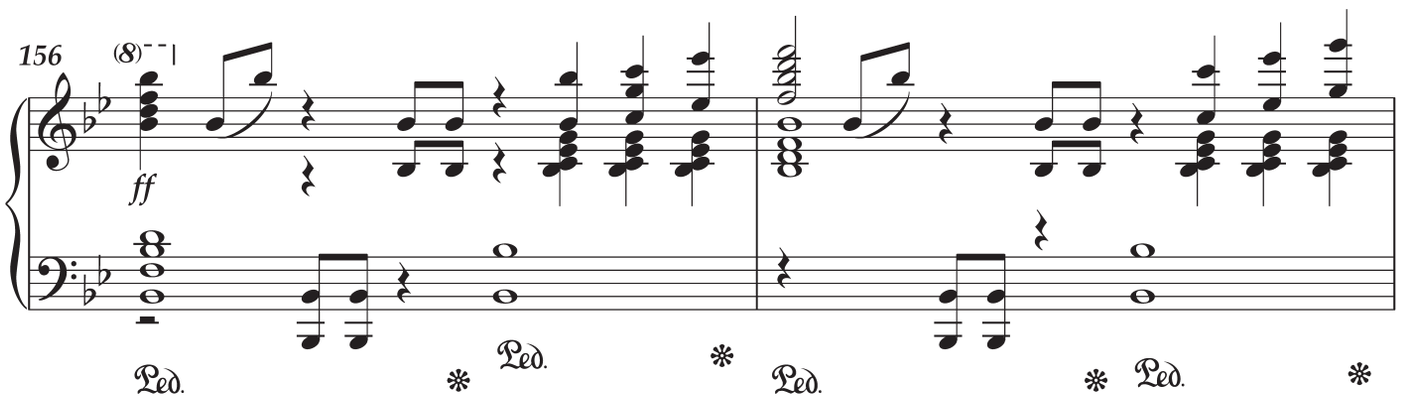

128
cresc
130
8va
espres
132
8va
134
loco

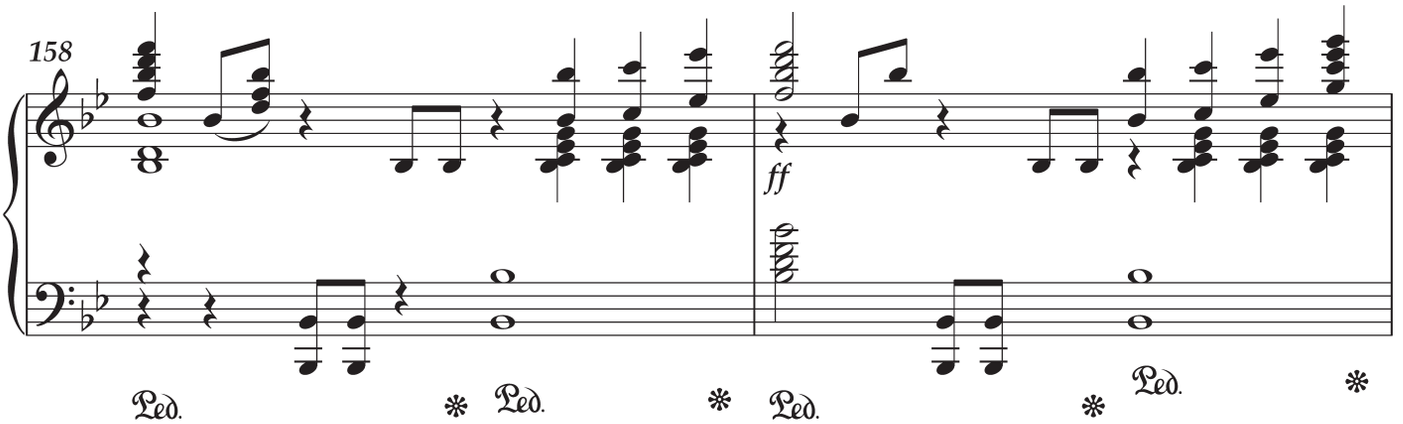

136
138
espress
140
142

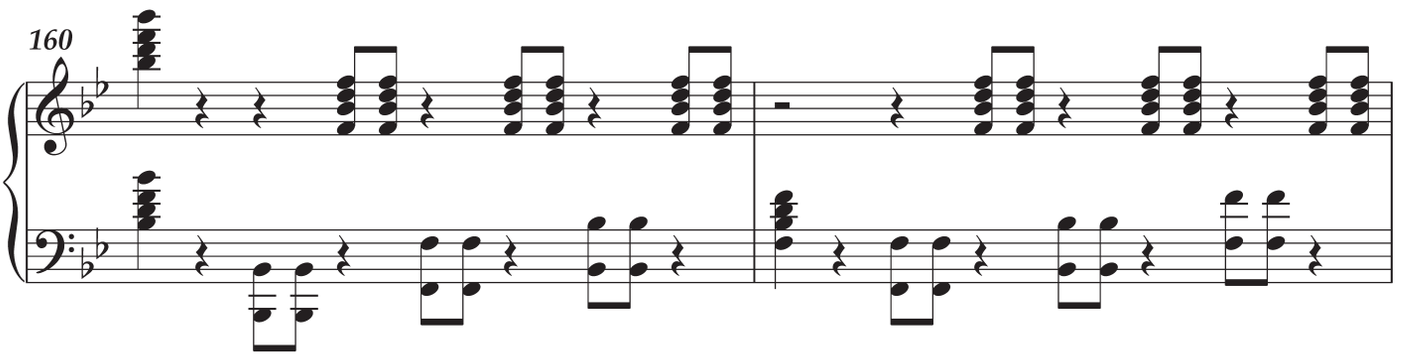

144
146
148
8va
riten
150
(8)
A tempo
f

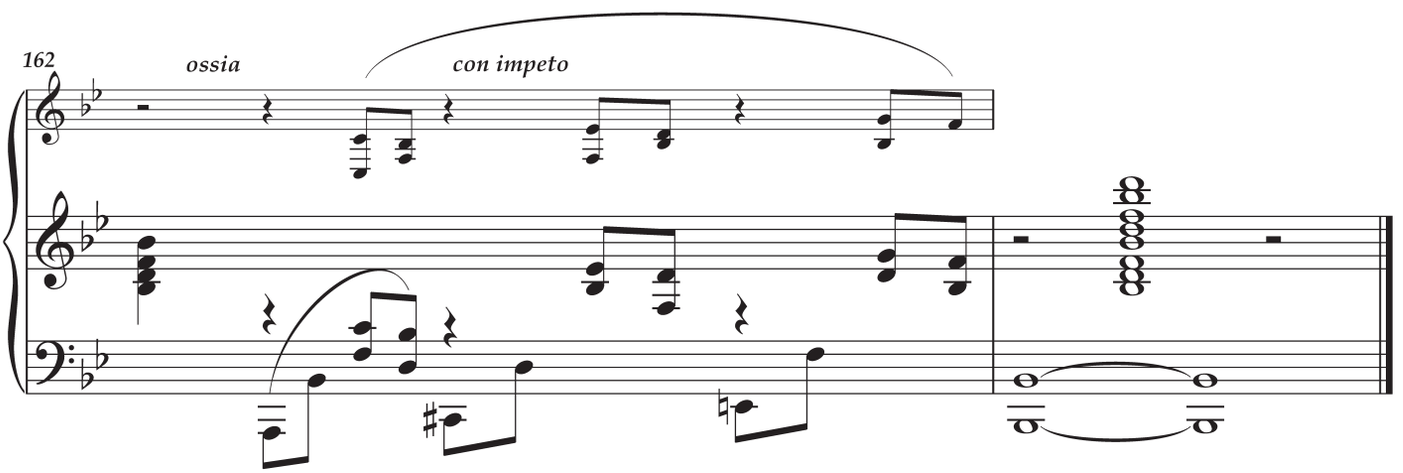

152
f con impeto
ff
Ped.


154
strepitoso
8va
Ped.


156
(8)
ff
Ped.


158
ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


160


162
ossia
con impeto

6ème

Grande Etude

de

Mecanisme Trascendante

Pour

Piano

par

N. R. Espadero

N° 6 en Fa♯ mineur.

Étude de mécanisme transcendant nº 6

Signatura

BNC, Ms(Mús)/Rui/G

Datos de portada

«6.eme / Grande Etude / de / Mecanisme Trascendante / Pour / Piano / par / N. R. Espadero / Nº 6 en Fa# mineur.»

Características del documento

El *Estudio nº 6* es la sexta obra del álbum manuscrito y autógrafo (ff. 56r-64r) que contiene los ocho estudios (Anexo II). Aparece descrito en CCT, obra 87, pp. 296 y 325. Se ha preservado el título original en francés.

Comentarios

El *Estudio nº 6* (sin título) en *fa#* menor (223 cc.). Es quizás uno de los estudios más melódicos de los ocho. Su principal dificultad técnica se basa en la extensión para ambas manos, derivada del *Estudio en fa mayor, op. 25, nº 3* de Chopin. Está compuesto en forma tripartita, con una sección lírica en *mi* mayor / *do#* menor.

Notas

--c. 8, MD, t. 2: debe ser *re#*.

--c. 19, MD, t. 4: debe ser *si* becuadro.

--c. 22, MD, t. 1: debe ser *si#*.

--c. 29, MD, t. 2: debe ser *re#*.

--c. 30, MI, t. 2-4: Espadero ha escrito a lápiz otra posible versión del acompañamiento, intercalado entre las notas principales. En la transcripción se ha copiado el *ossia* dentro del propio compás, y para diferenciarlo se han empleado figuras de tamaño reducido.

--cc. 30-32: Se ha reconstruido la pedalización de estos compases que ha quedado oculta tras un papel pegado en el manuscrito.

--c. 31, MD, t. 3: debe ser *fa#*.

--c. 36, MI, t. 2: debe ser *re#*.

--c. 42, MD, t. 4: debe ser *si* becuadro.

--c. 55, MD, t. 3: Espadero ha escrito a lápiz otra posible versión, intercalada entre las notas principales. En la transcripción se ha copiado el *ossia* dentro del propio compás, y para diferenciarlo se han empleado figuras de tamaño reducido.

--c. 56, MD, t. 2: debe ser *re#*, t. 3: debe ser *si* becuadro.

--c. 58, MD, t. 4: debe ser *re#*.

--c. 59, MD, t. 1-2 y MI, t. 1: debe ser *re#*.

--cc. 63-64, MI, t. 1: debe ser *re#*.

--c. 65, MD, t. 4: debe ser *fa#*.

--c. 72, MD, t. 4: debe ser *si* becuadro.

--c. 79, MD, t. 4: debe ser *fa#*.

--cc. 63 y 117: Espadero emplea abreviatura del francés: «mg» (*main gauche*).

--c. 120, MI, t. 3: debe ser *re* becuadro, MI, t. 4, última corchea, Espadero sugiere la_1 en lugar de re_2.

--c. 124: debe ser *re* becuadro. Espadero ha escrito a lápiz otra posible versión, intercalada entre las notas principales del t. 3. En la transcripción se ha copiado el *ossia* dentro del propio compás, y para diferenciarlo se han empleado figuras de tamaño reducido.

--c. 125, MI: debe ser *re* becuadro.

--cc. 143-150. Espadero copia dentro de los cc. 143-146 una variación que constituye el material de los próximos cuatro compases (147-150). Se han transcrito de manera independiente y continua para facilitar la lectura.

--c. 146, MD, t. 4: debe ser *re* becuadro.

--c. 155, MD, t. 3: debe ser *re* becuadro.

--c. 163, MD, t. 4: debe ser *si* becuadro.

--c. 175, MD, t. 3: debe ser *re#*.

--c. 176, MD, t. 4: debe ser *sol#*.

--cc. 178-187. Espadero sugiere al editor o al intérprete, que este pasaje virtuoso puede suprimirse. Ello está indicado expresamente en un texto colocado debajo del c. 178: «Desde la linea al 𝄋 se puede cortar». Es decir, desde el final del c. 177, que cierra con una línea roja, gruesa (que equivale a la doble barra en la transcripción), hasta el final del c. 187, donde ha colocado el 𝄋, queda a criterio del ejecutante incluirlo o no, según su destreza.

--c. 185, MD, t. 1: debe ser *re#*, MI, t. 2: debe ser *si#*.

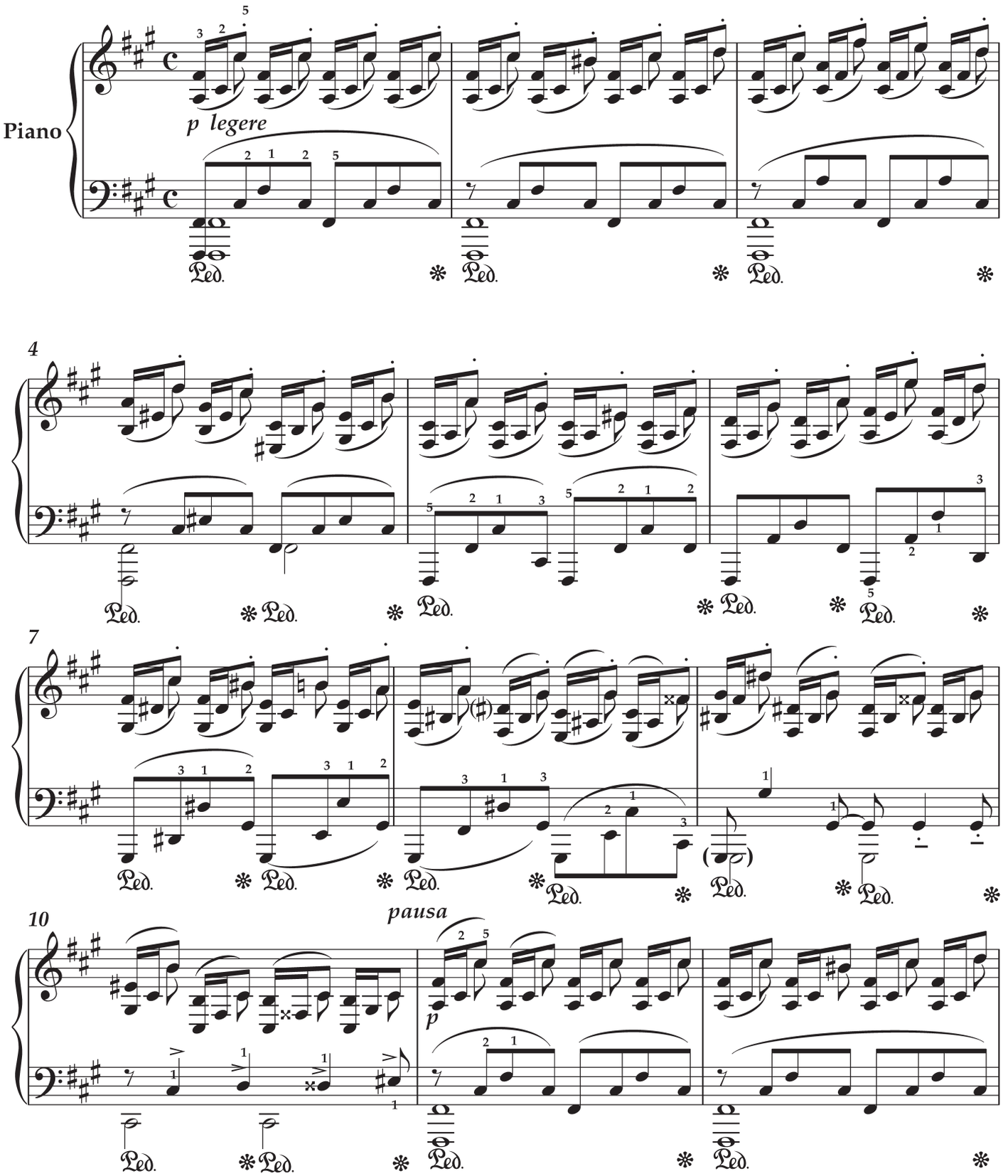
--c. 191, MI, t. 2: debe ser *mi#*.

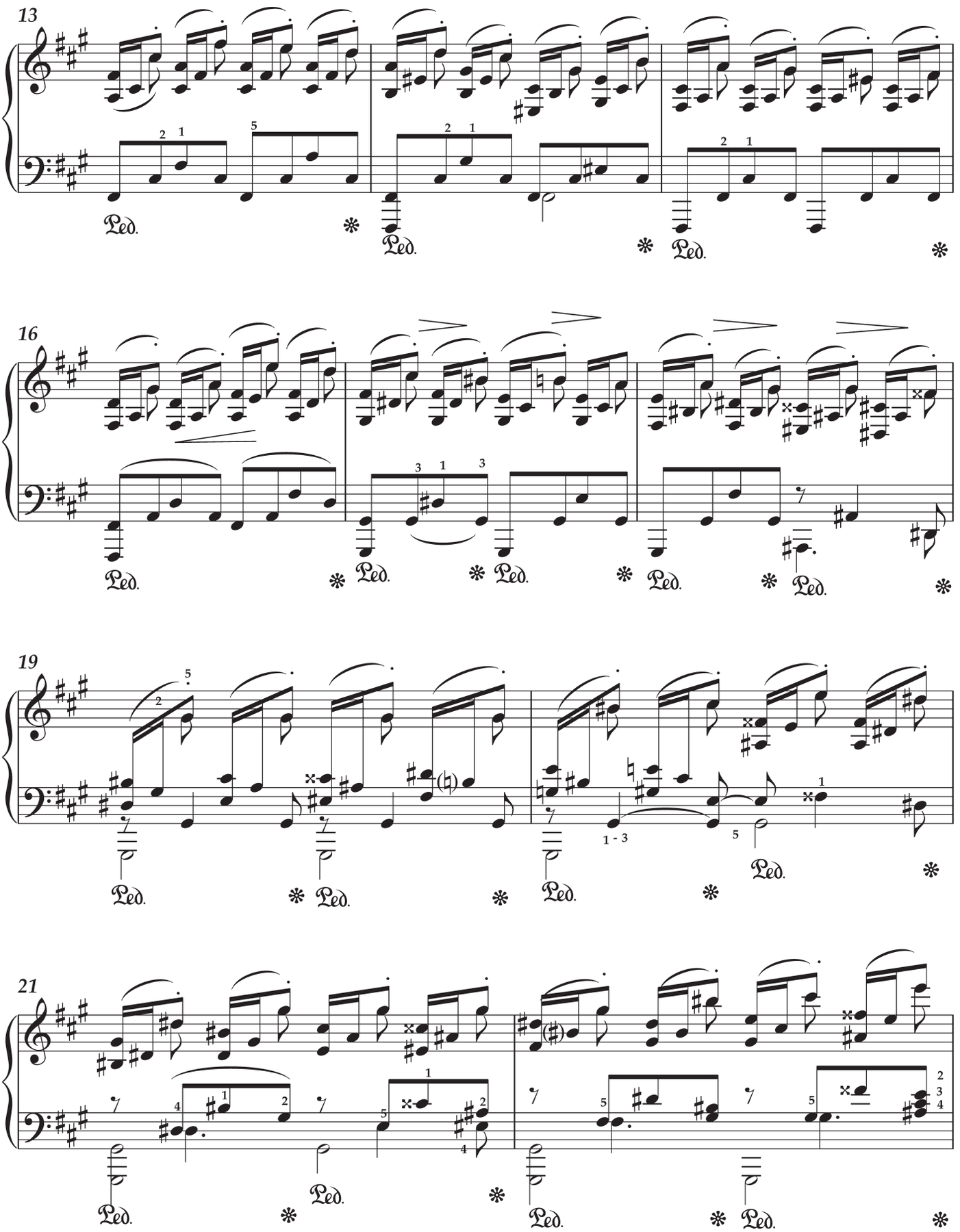
--c. 195, MD, t. 2: debe ser *la#*.

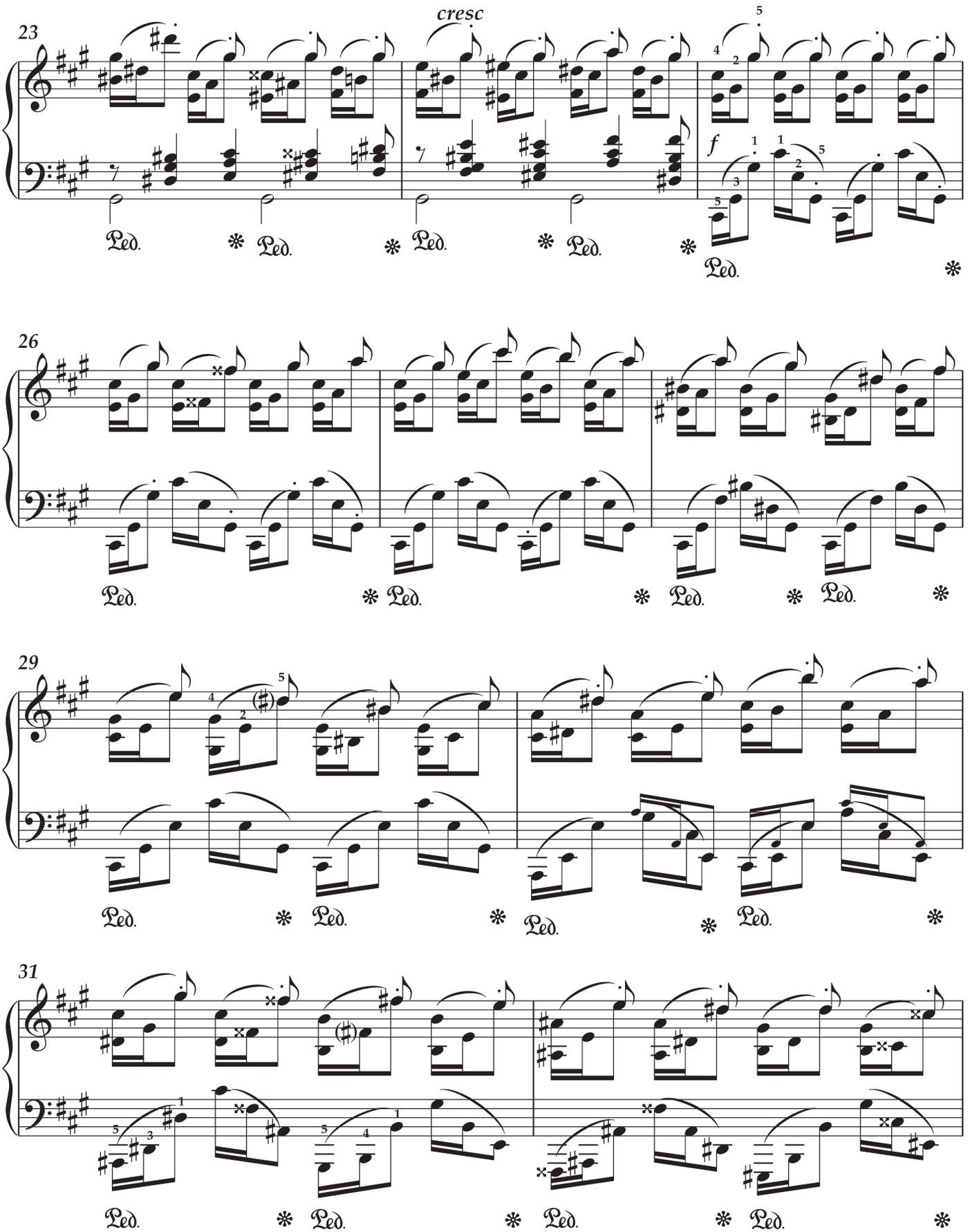
Étude de mécanisme transcendant nº 6

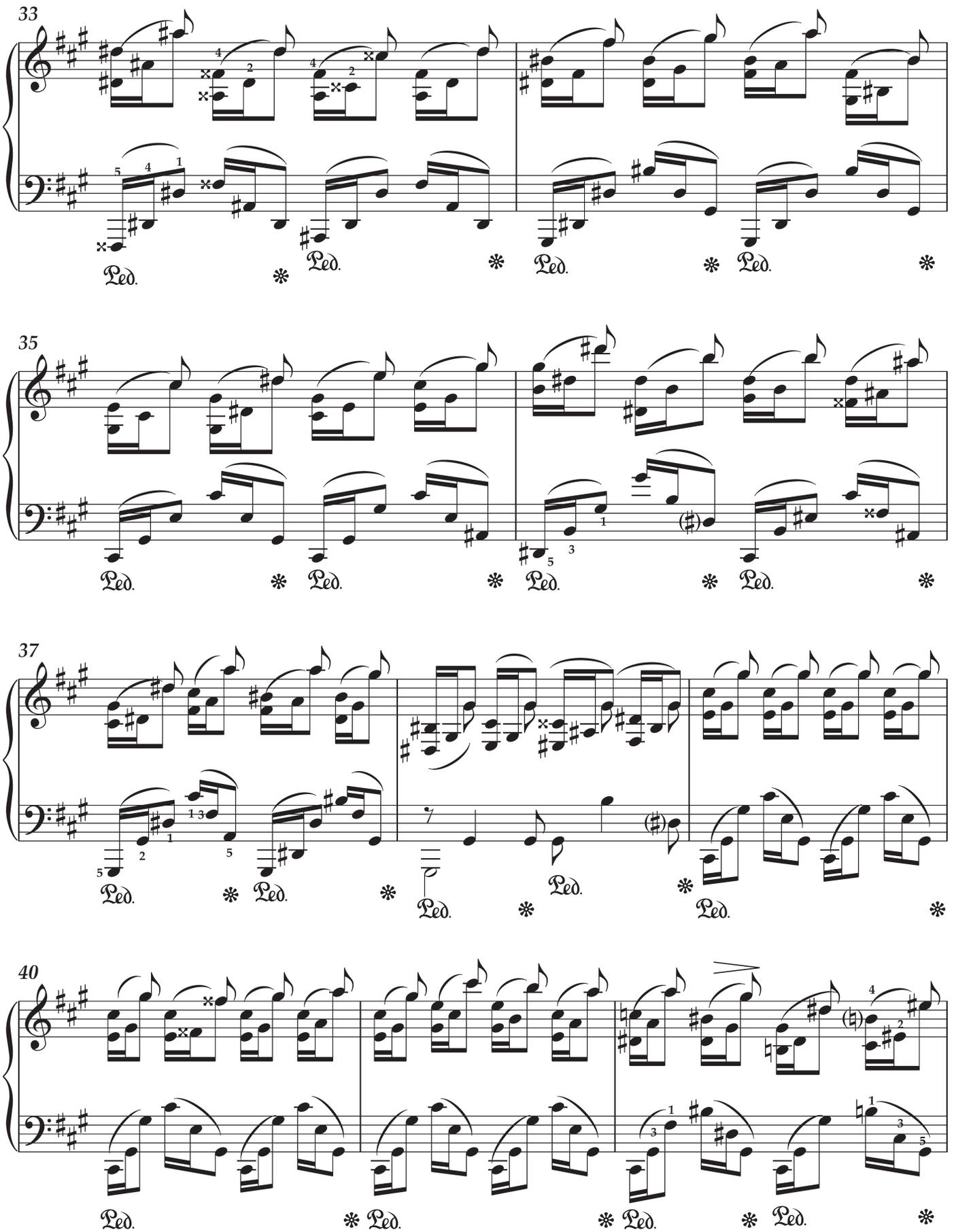
Tr. José Raúl Lopéz

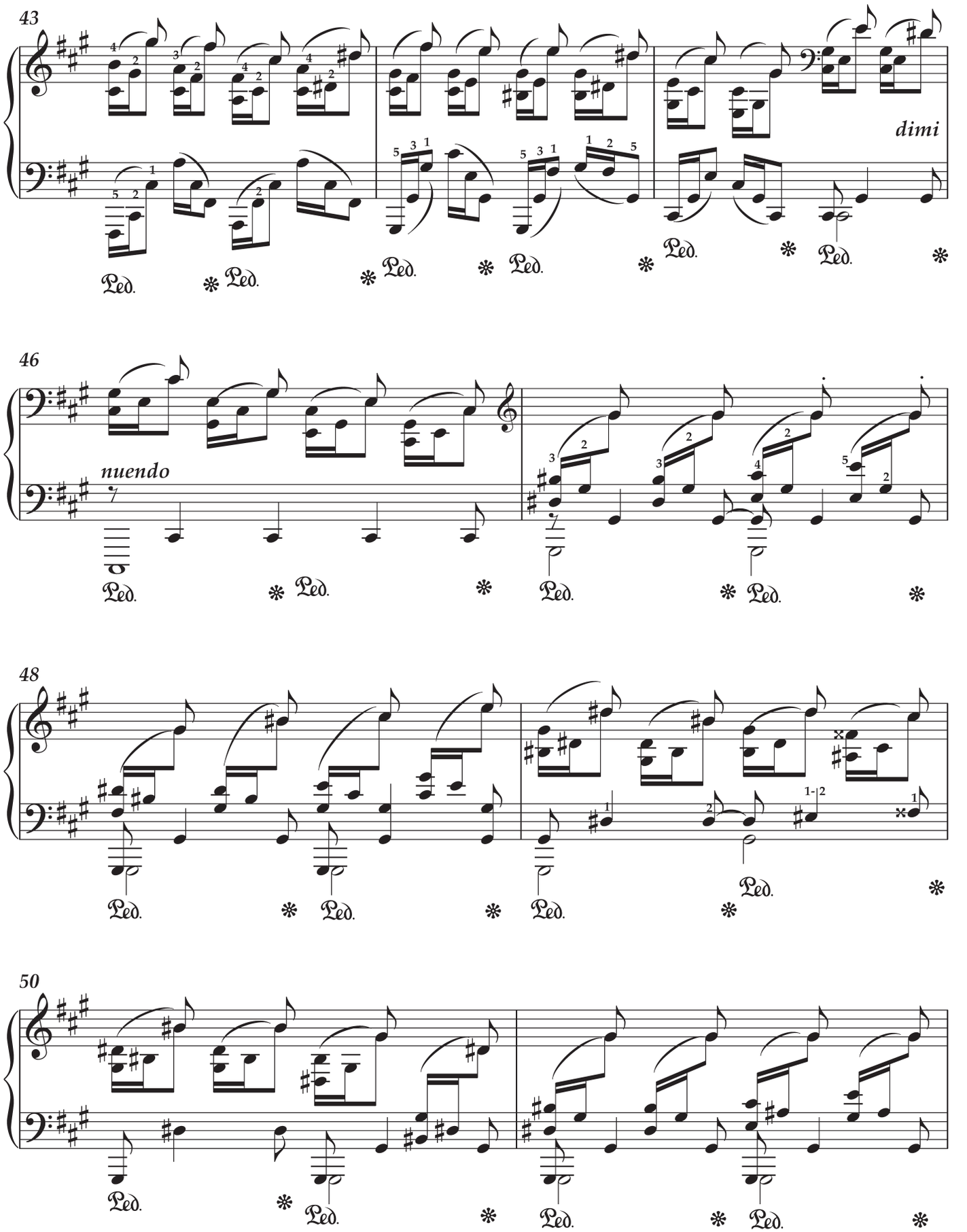
Nicolás Ruiz Espadero
(La Habana, 1832-1890)

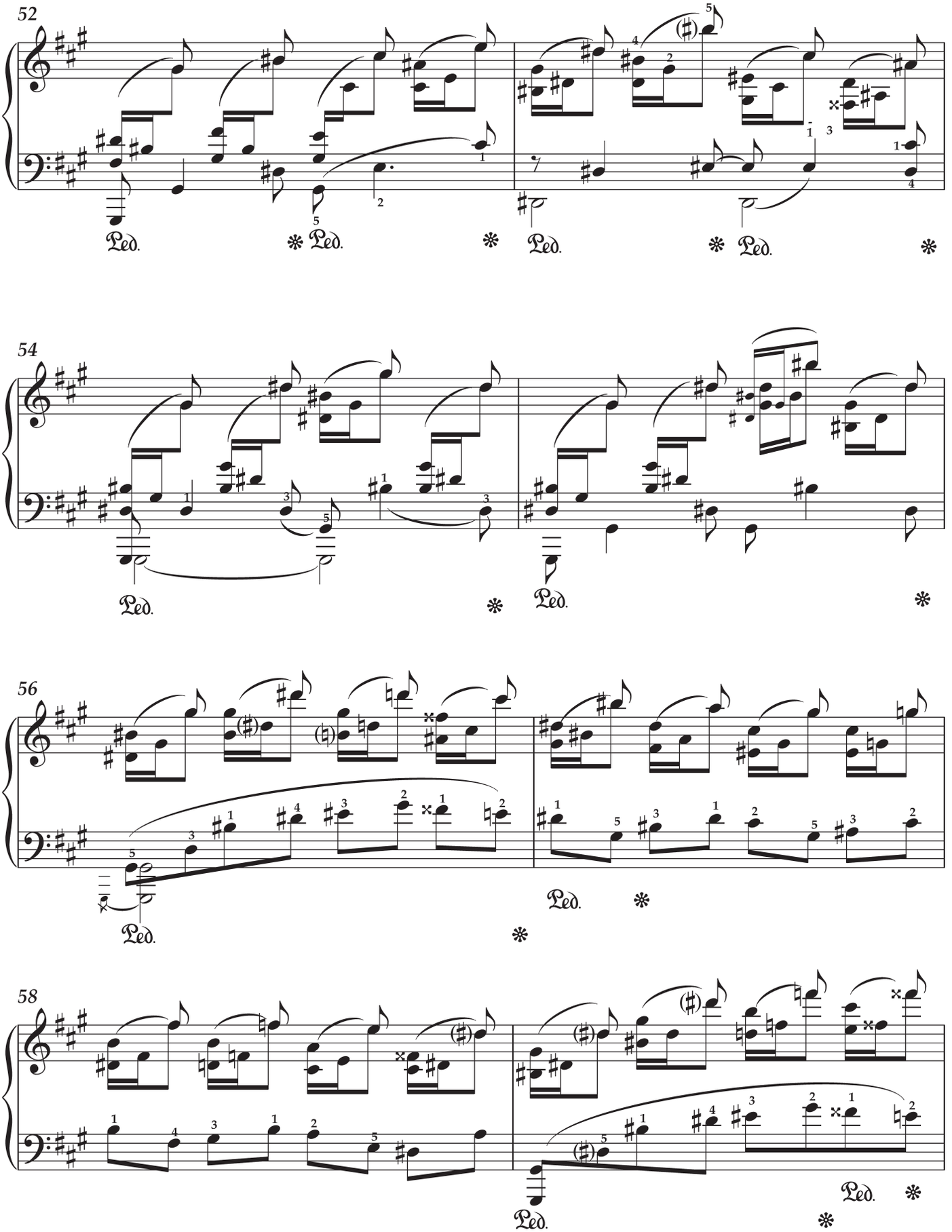


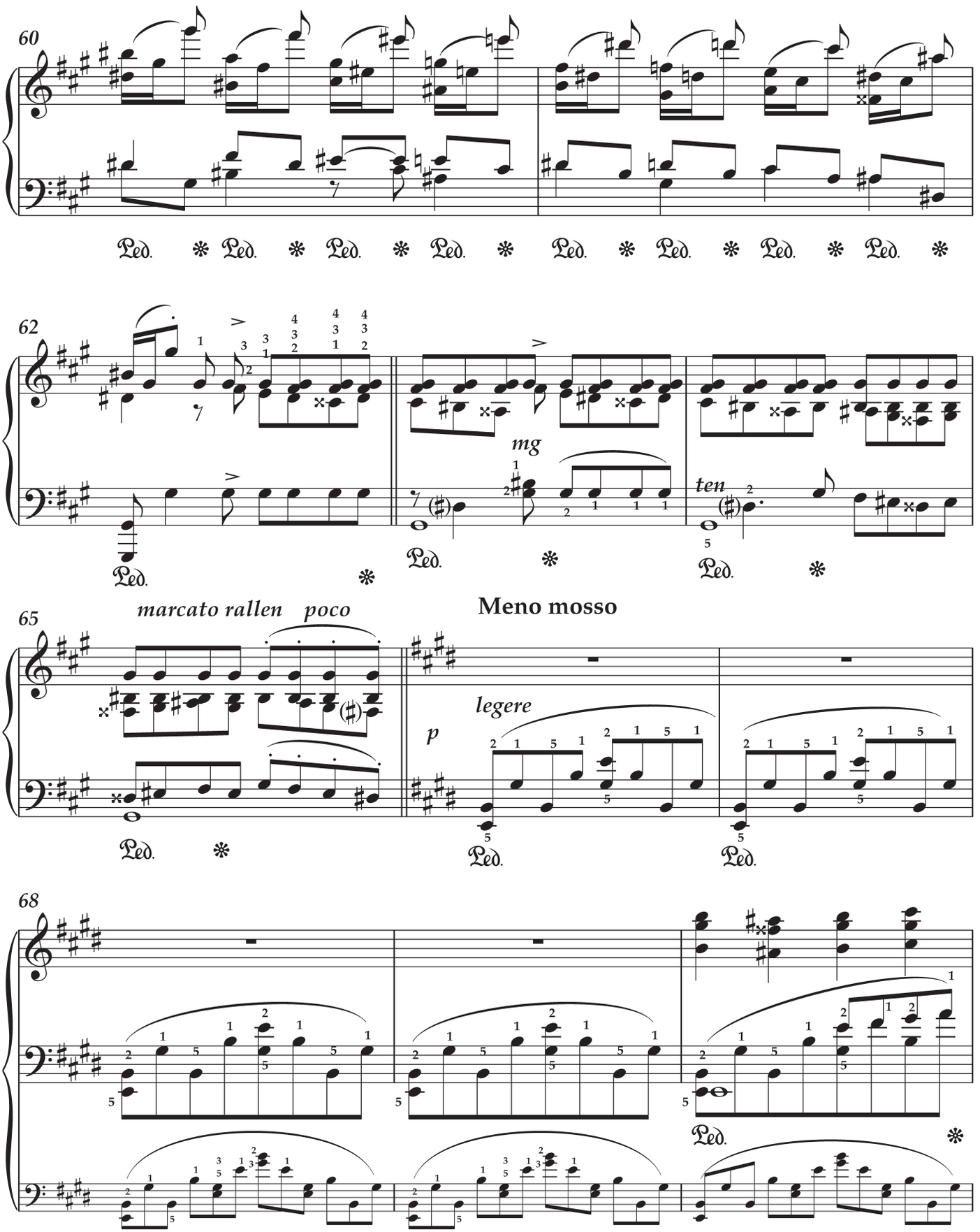

13
16
19
21
Ped.

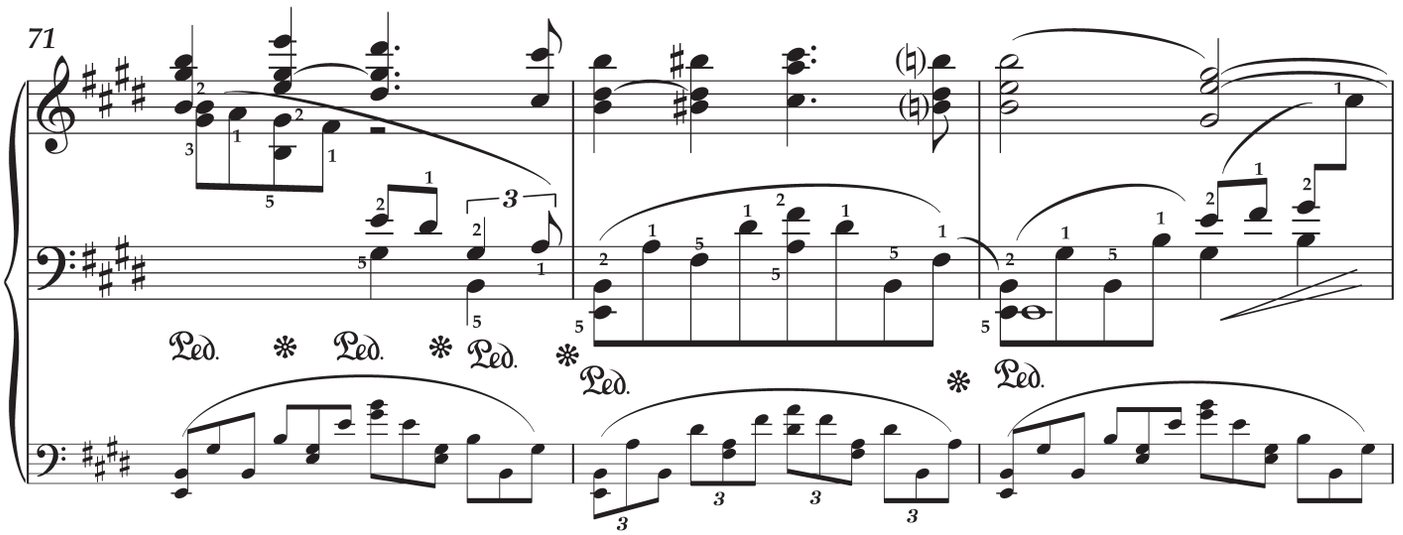

23
cresc
f
26
29
31

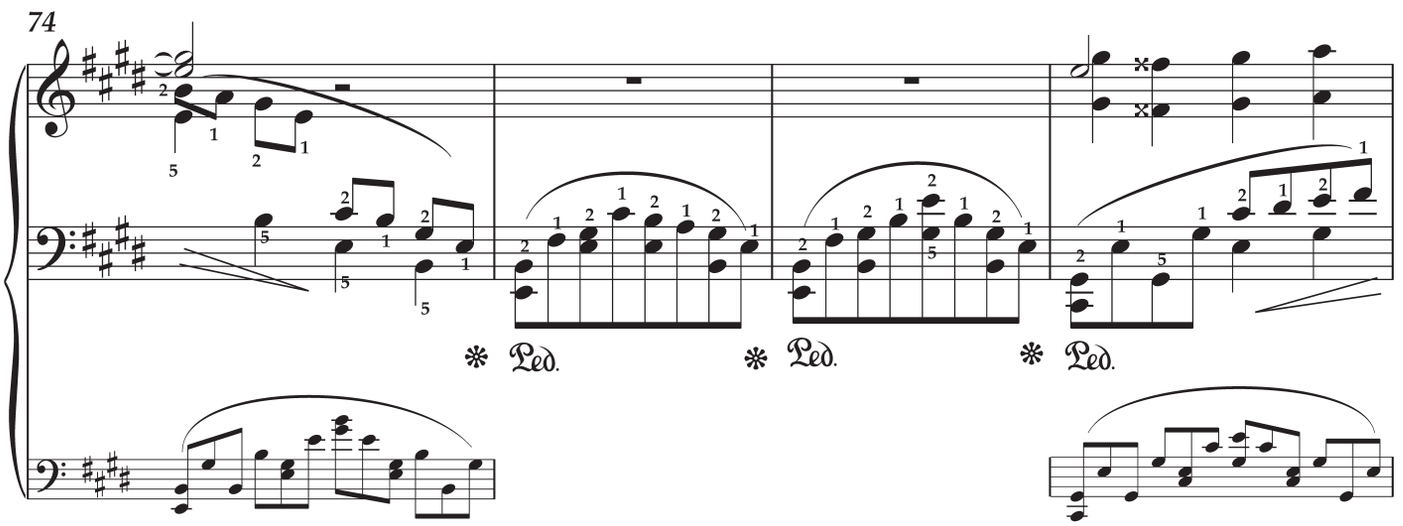

33
35
37
40
Ped.

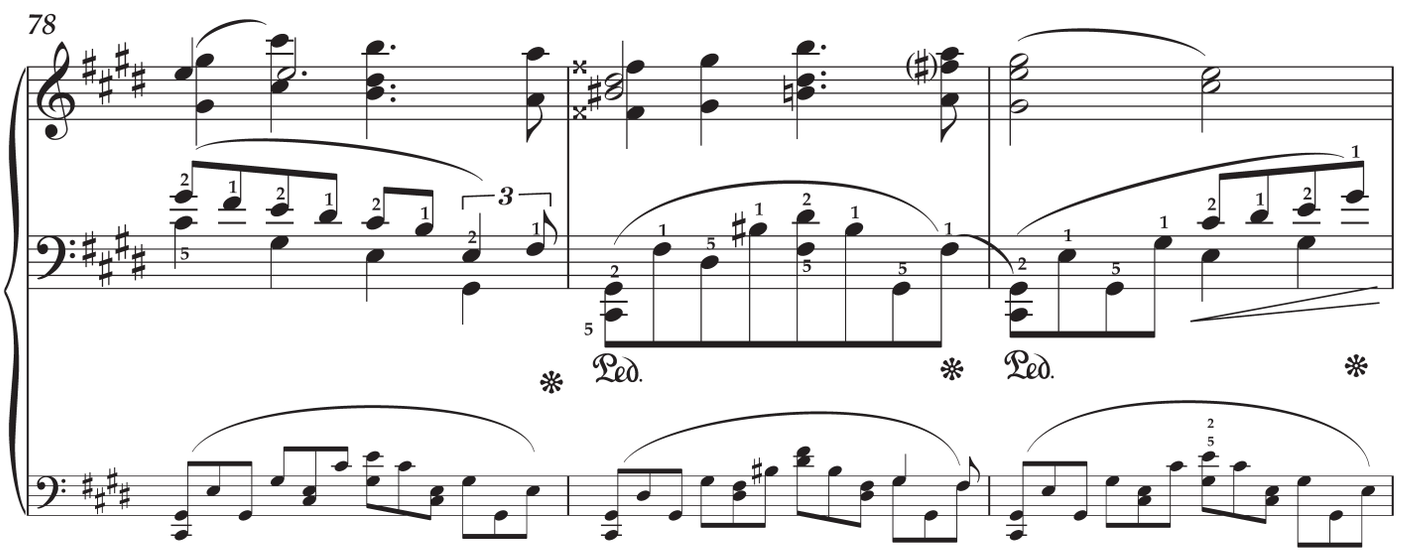

43
dimi
46
nuendo
48
50

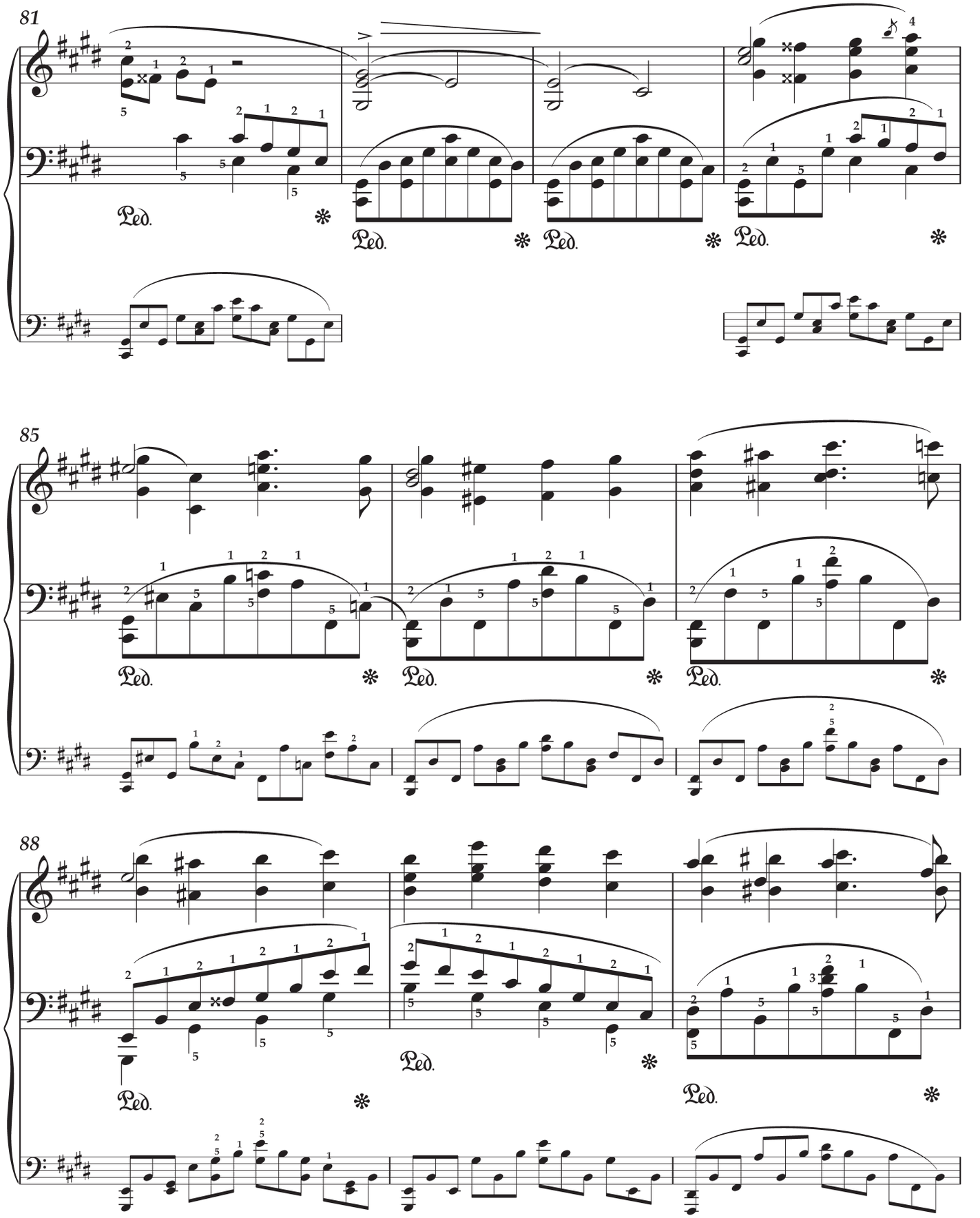

52
54
56
58

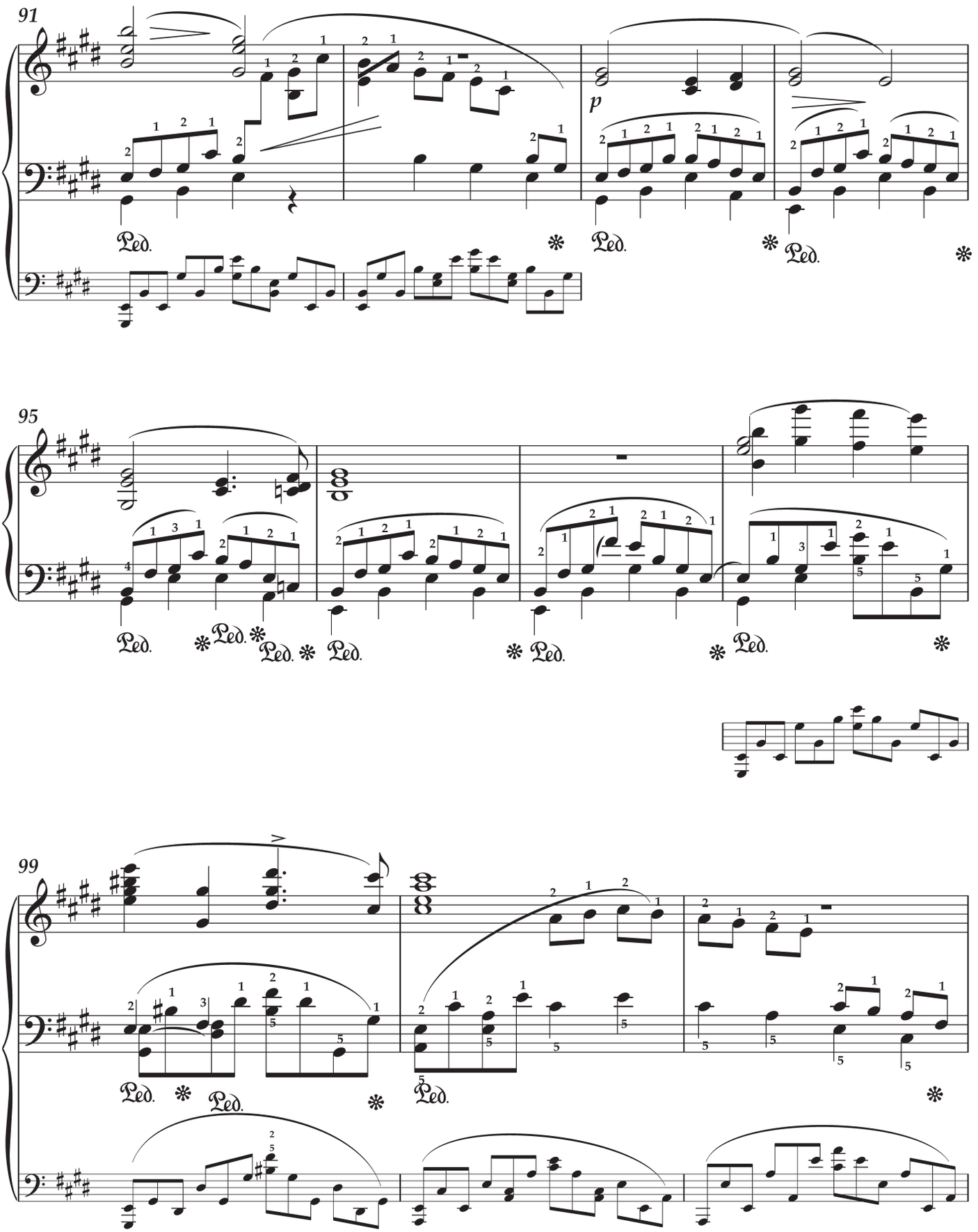

60
62
mg
ten
65
marcato rallen poco
Meno mosso
p
legere
68

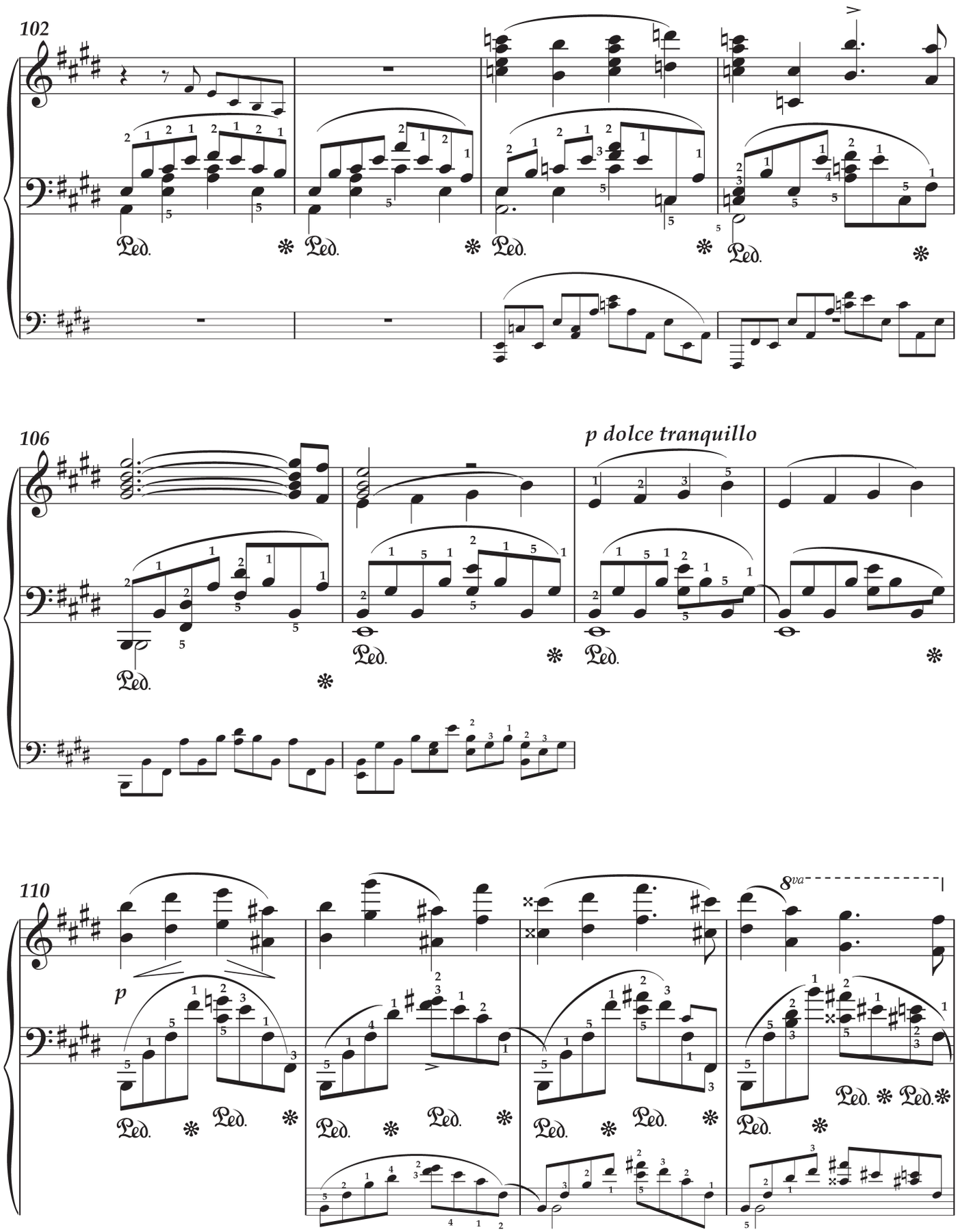

71
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

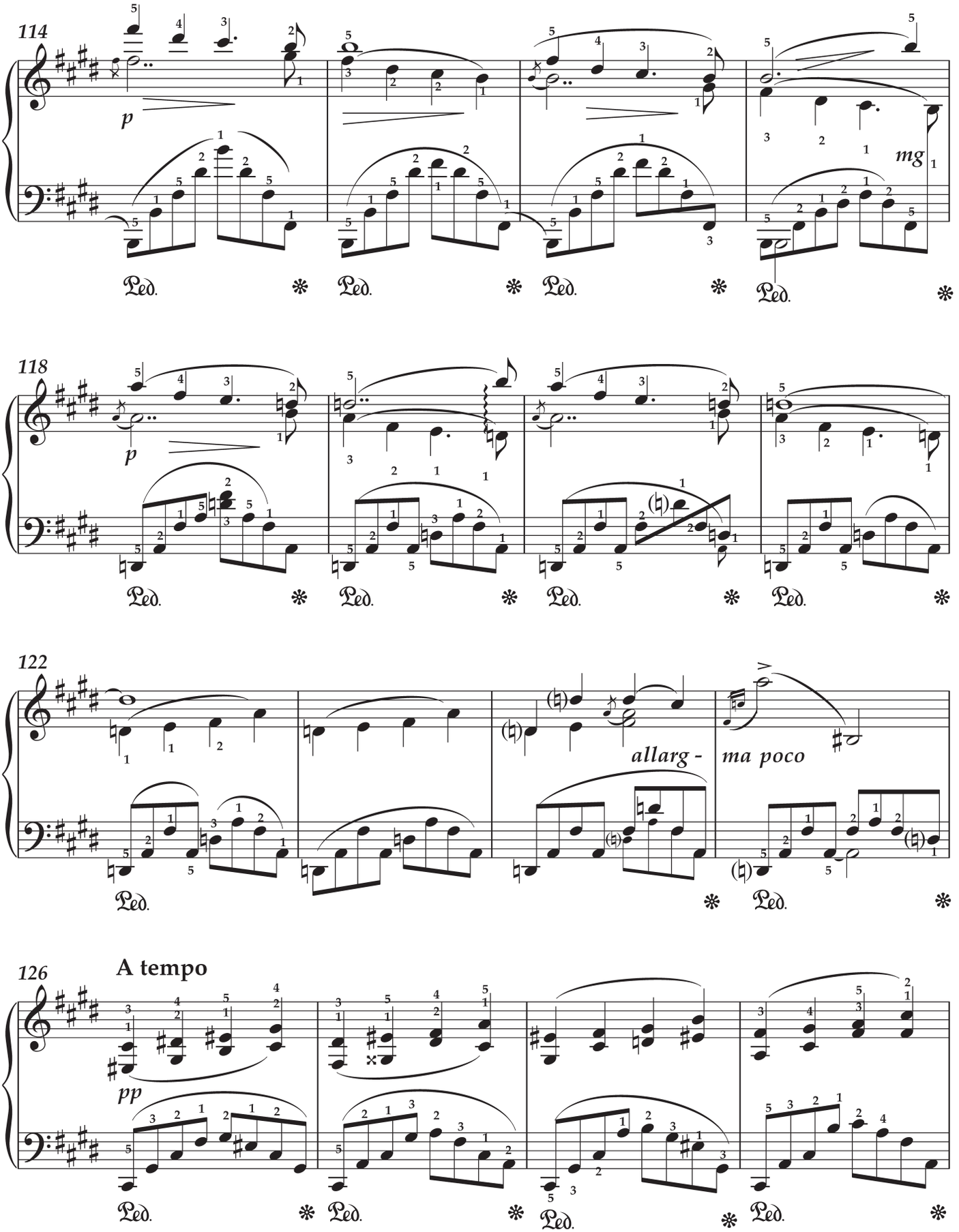

74
Ped.
Ped.
Ped.

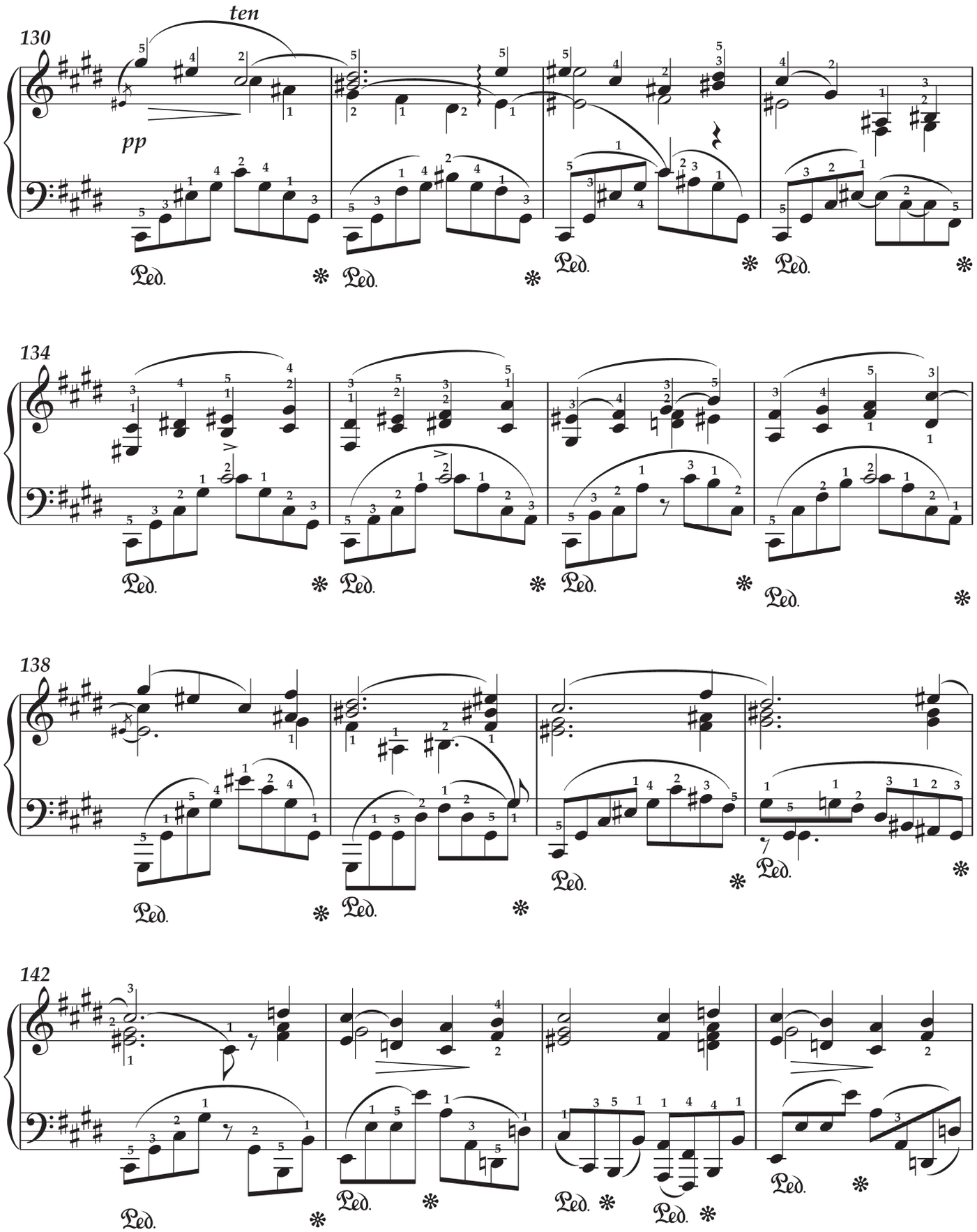

78
Ped.
Ped.

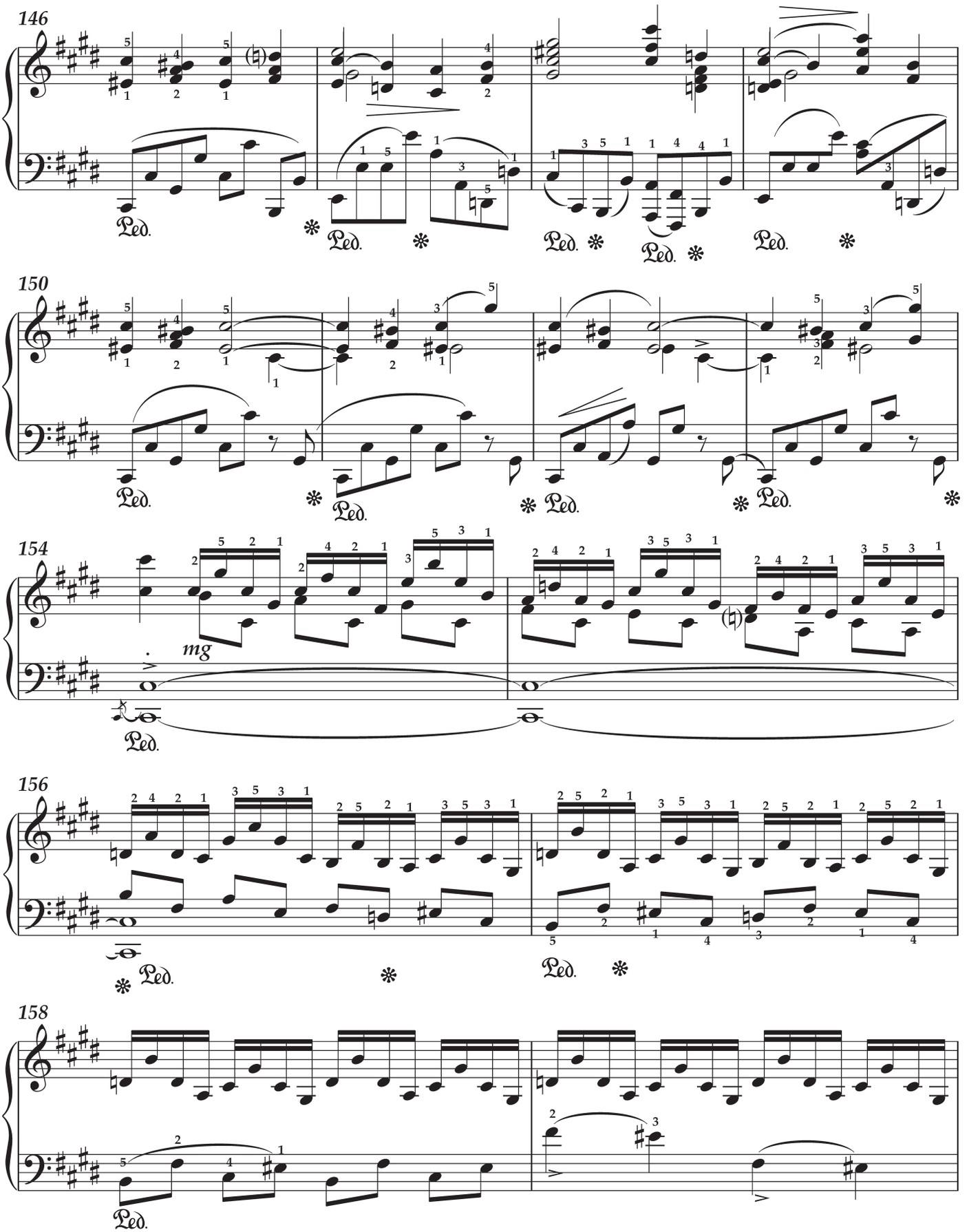

81
Ped.
85
Ped.
88
Ped.

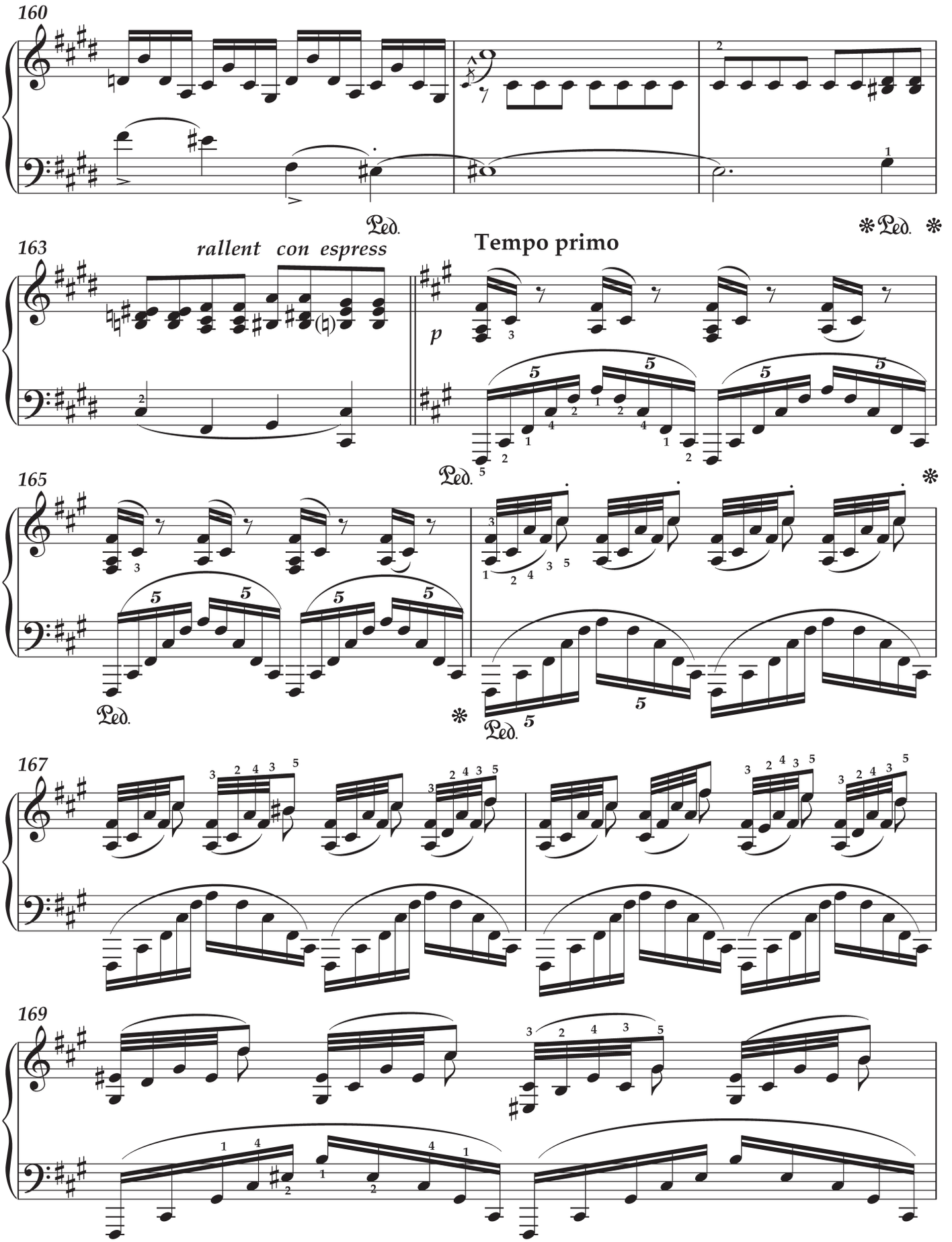

91
p
95
99

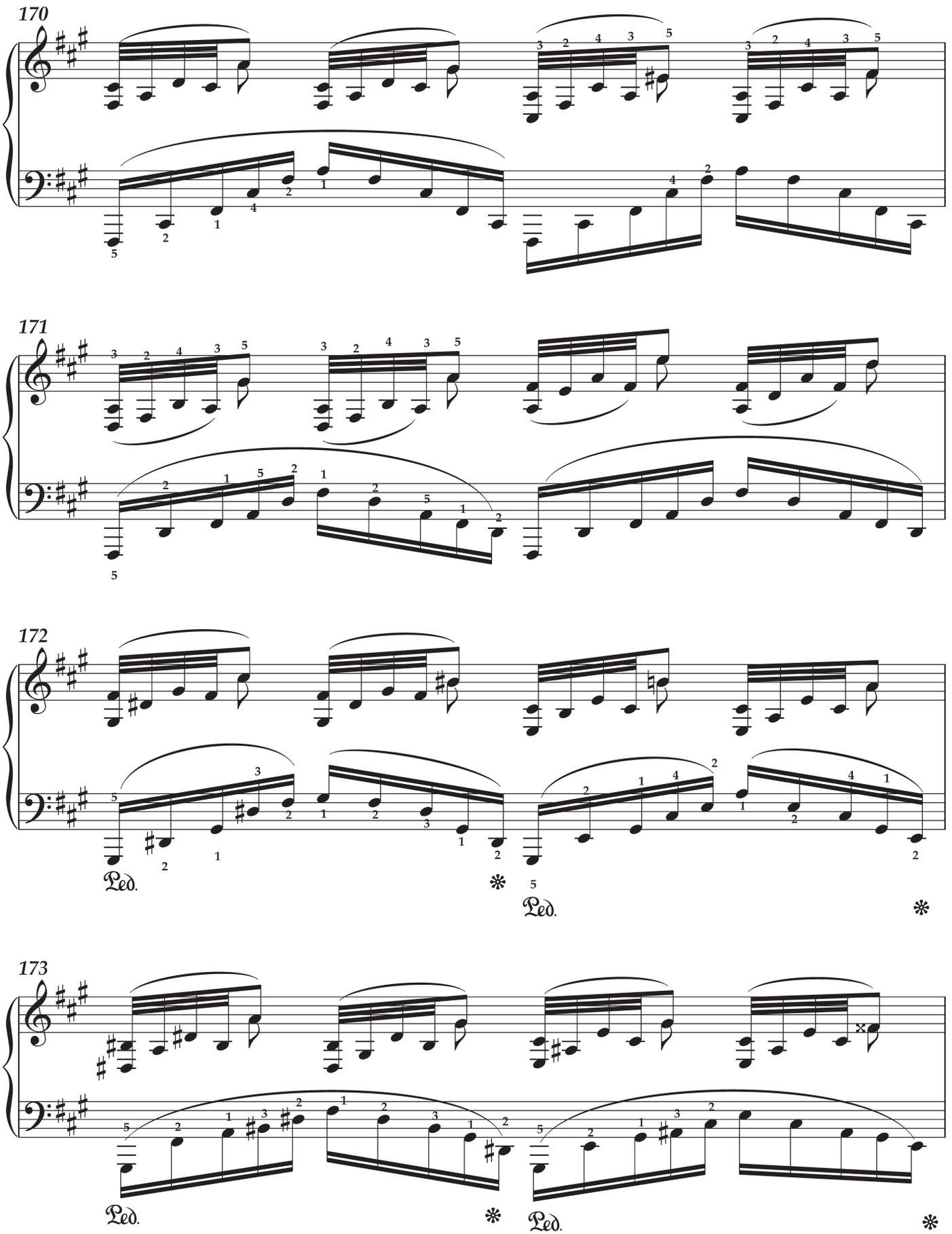

102
106
p dolce tranquillo
110
p
8va

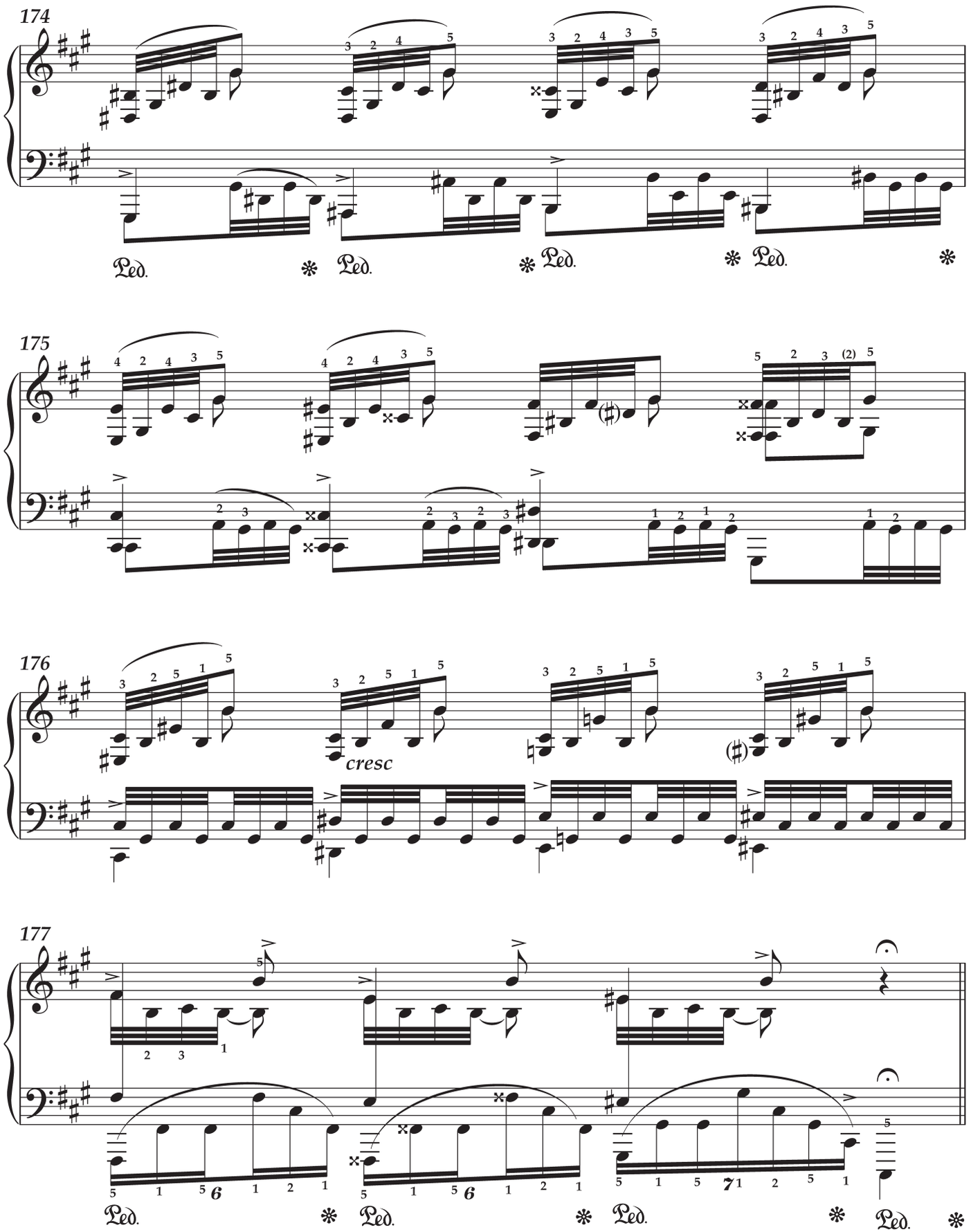

114
p
mg
118
p
122
allarg -
ma poco
126
A tempo
pp


130
ten
pp
134
138
142

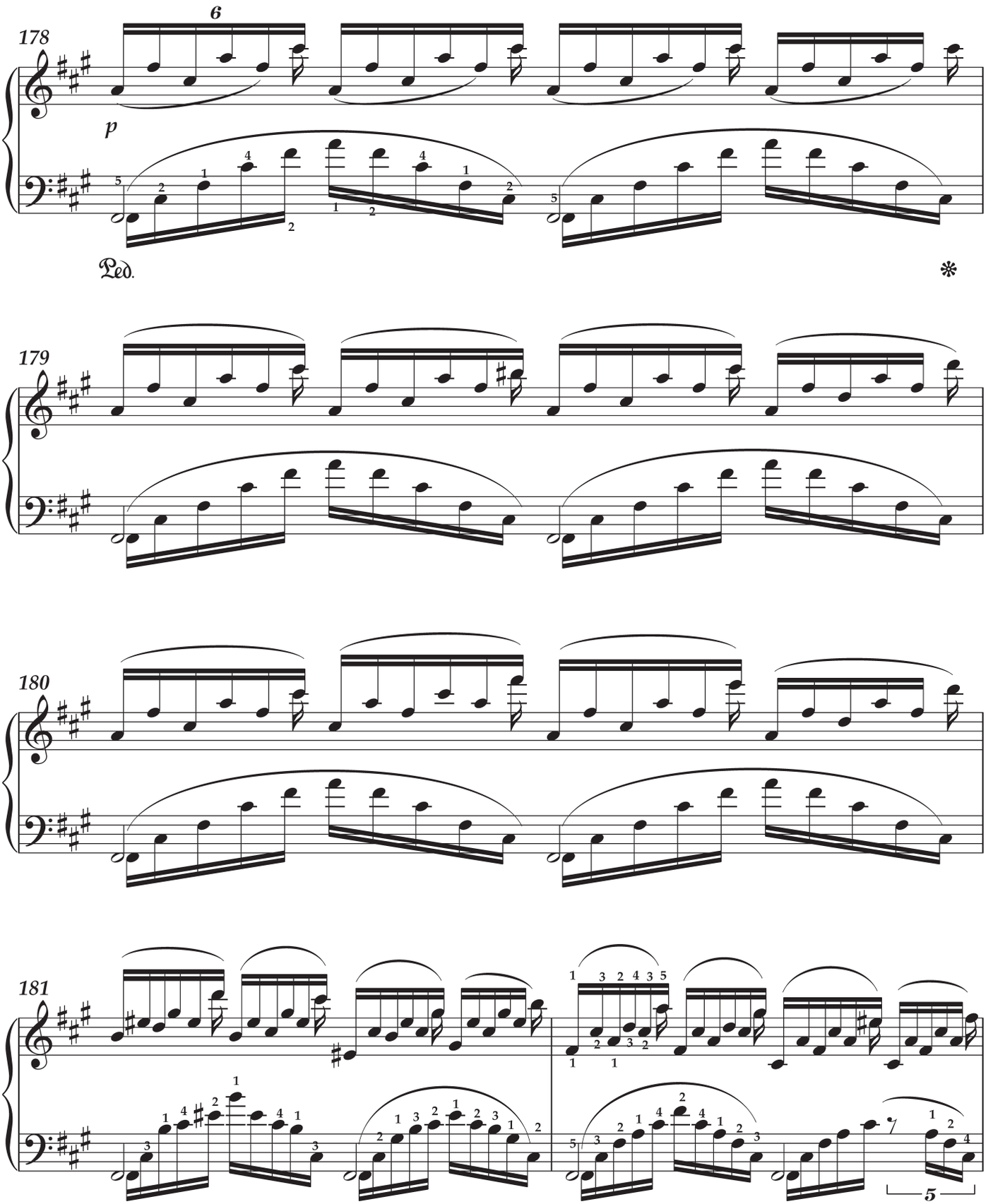

146
150
154
mg
156
158

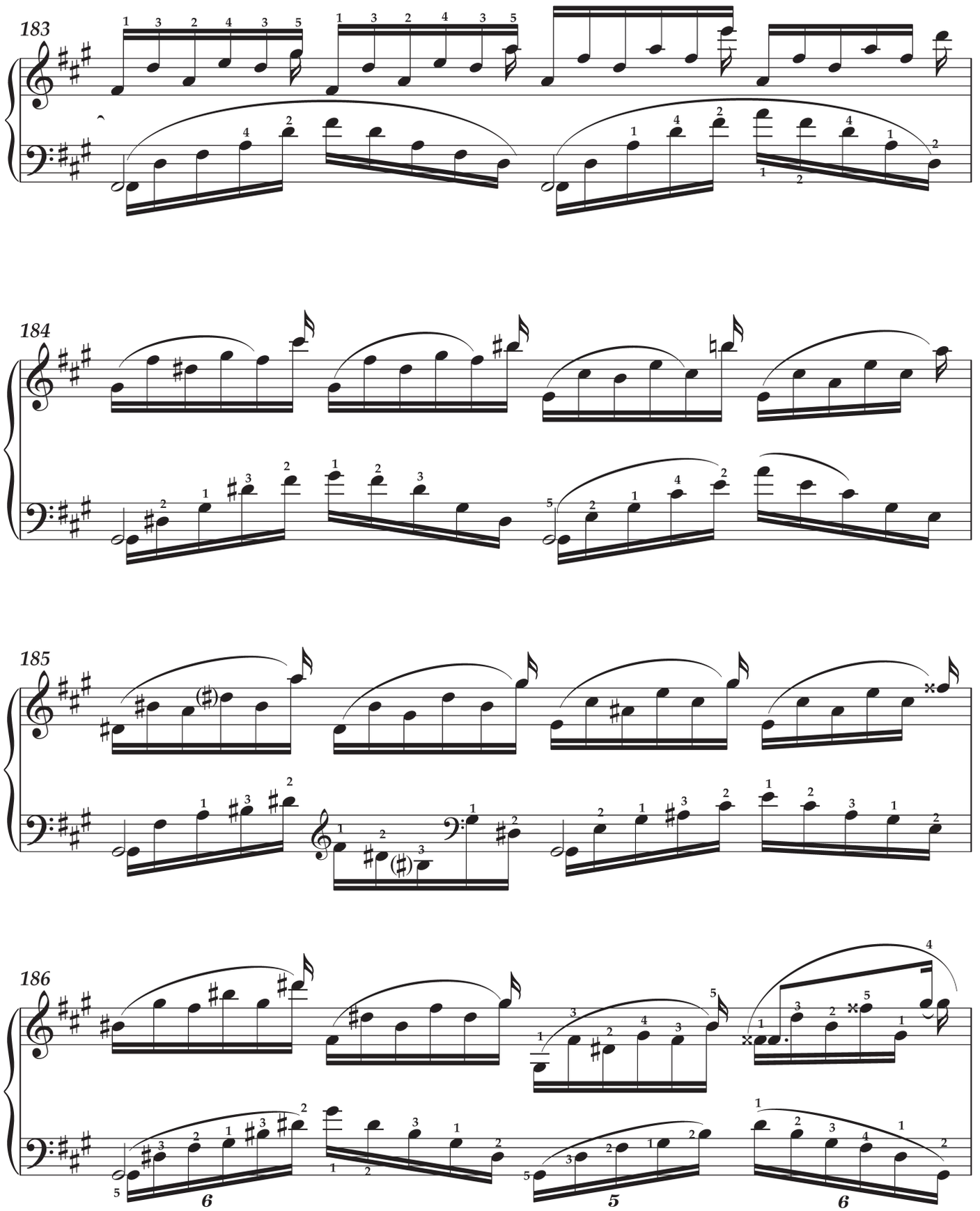

160
163
rallent con espress
Tempo primo
p
165
167
169

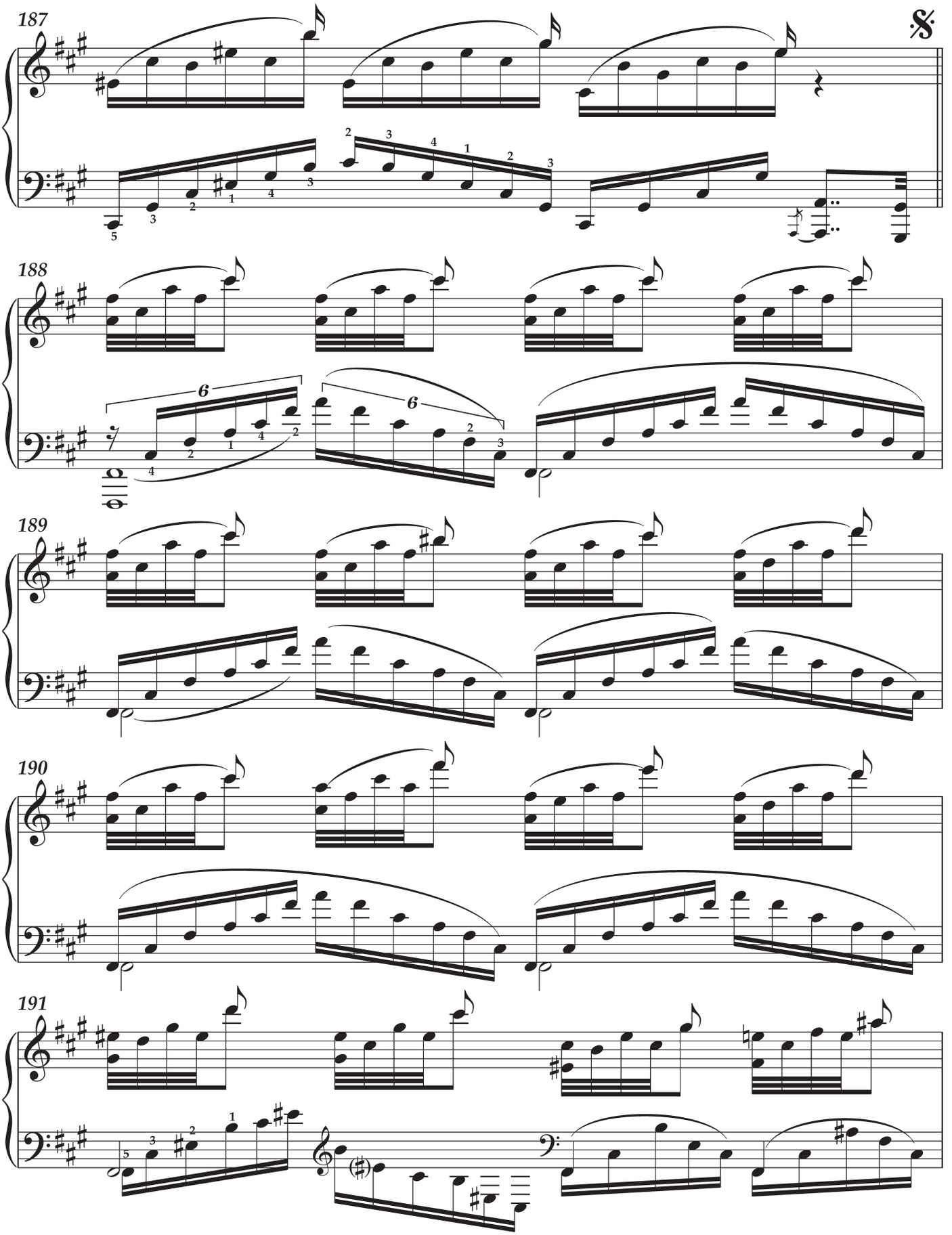

170
171
172
173
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

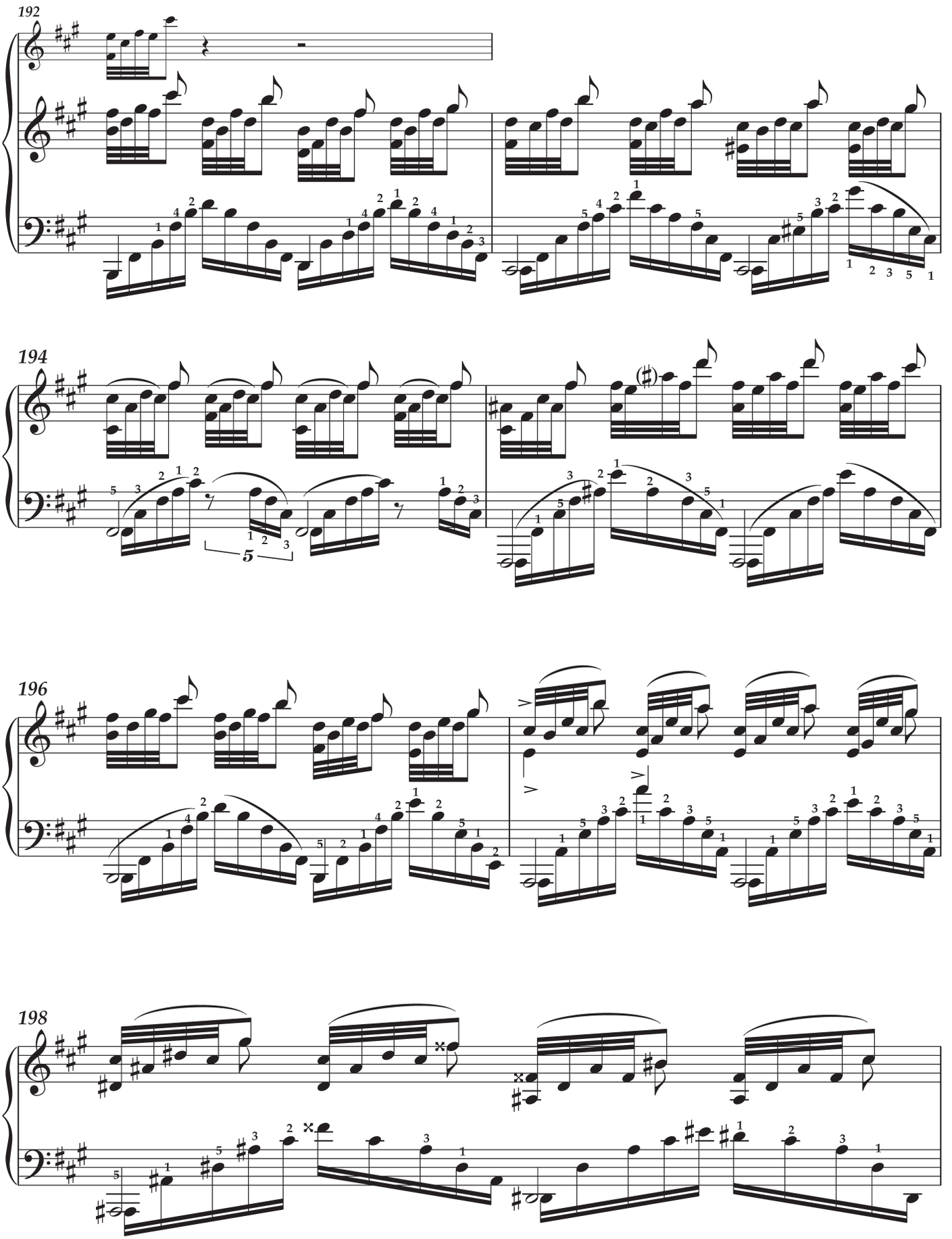

174
175
176
cresc
177
Ped.

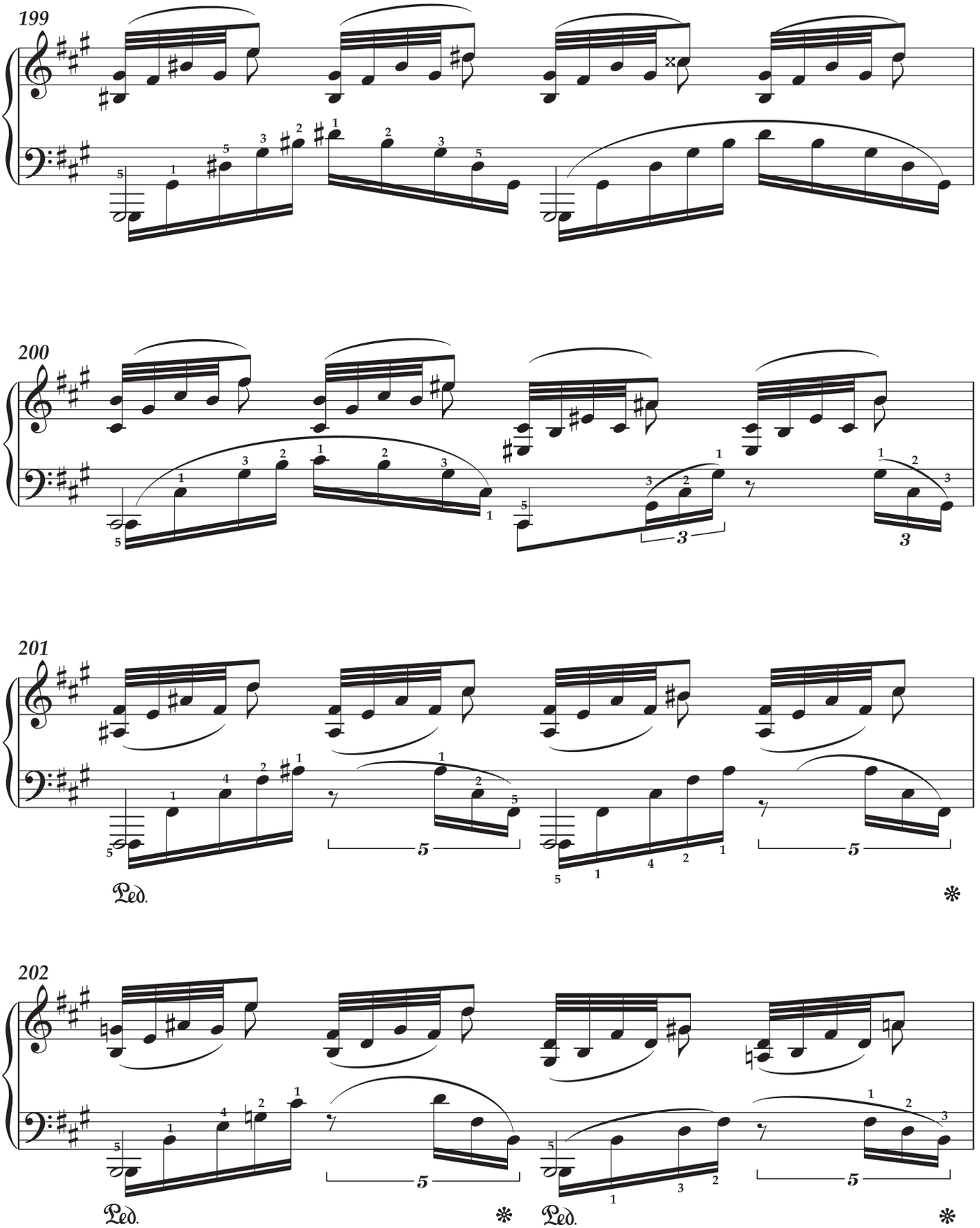
Desde la línea al 𝄋 se puede cortar

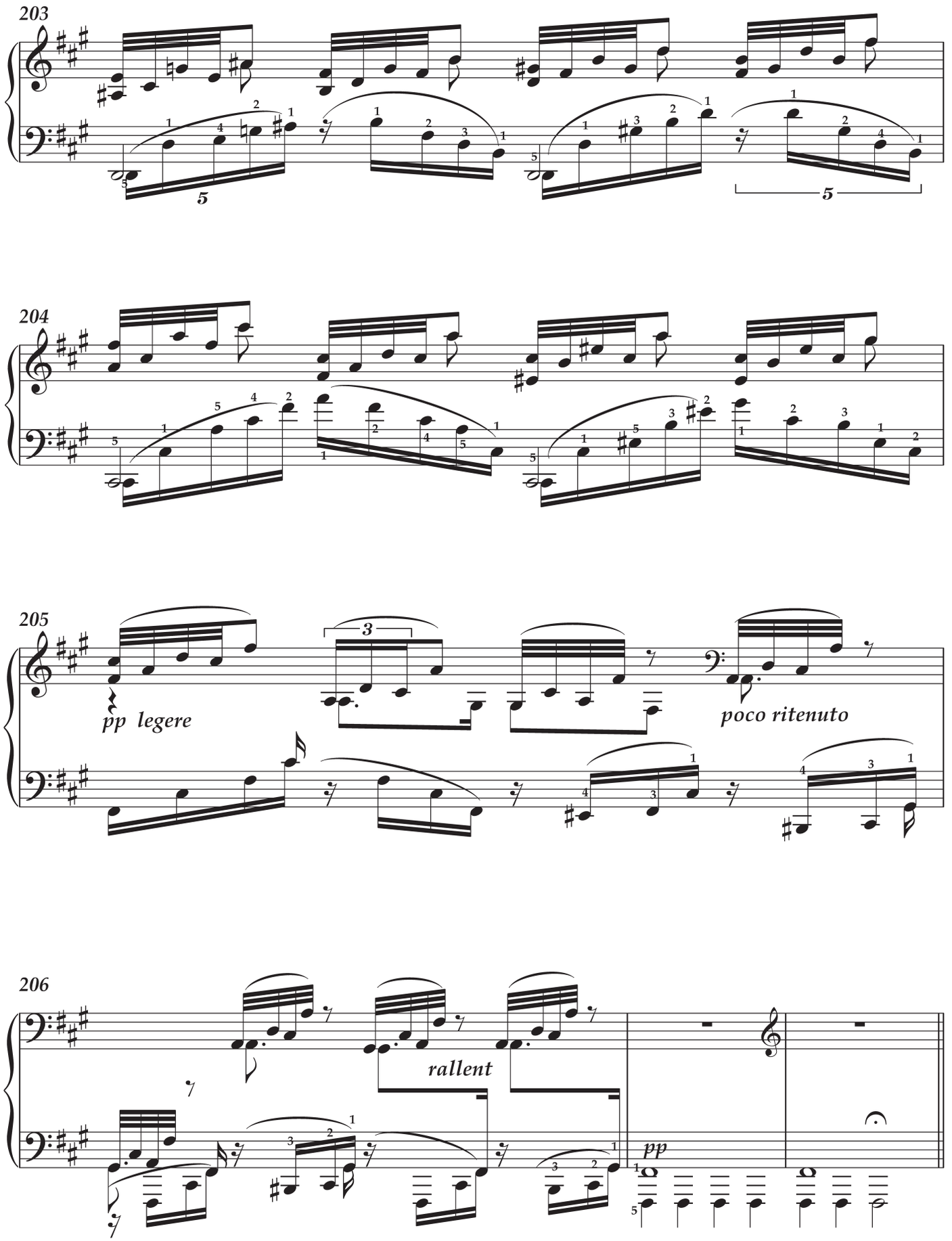


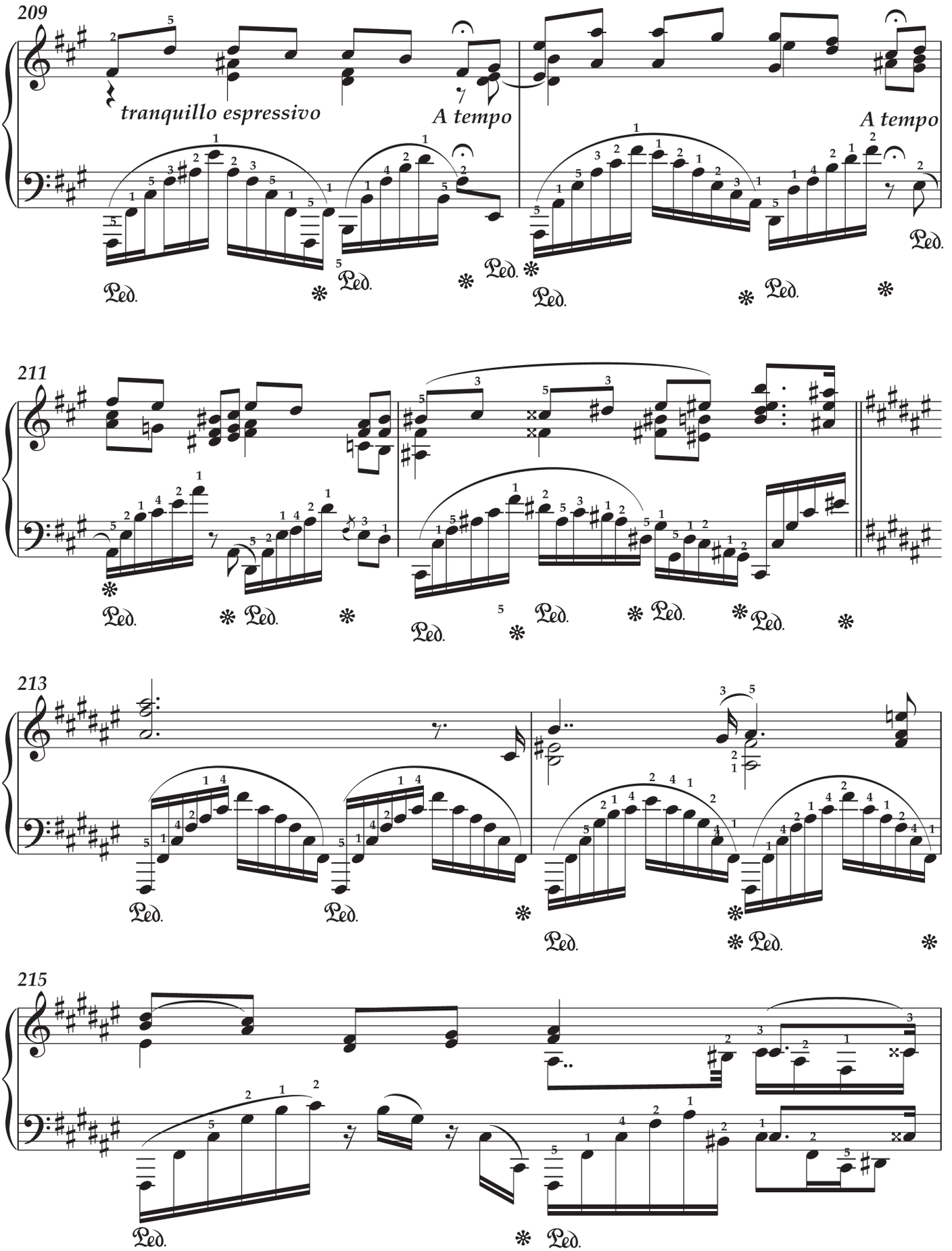

183
184
185
186

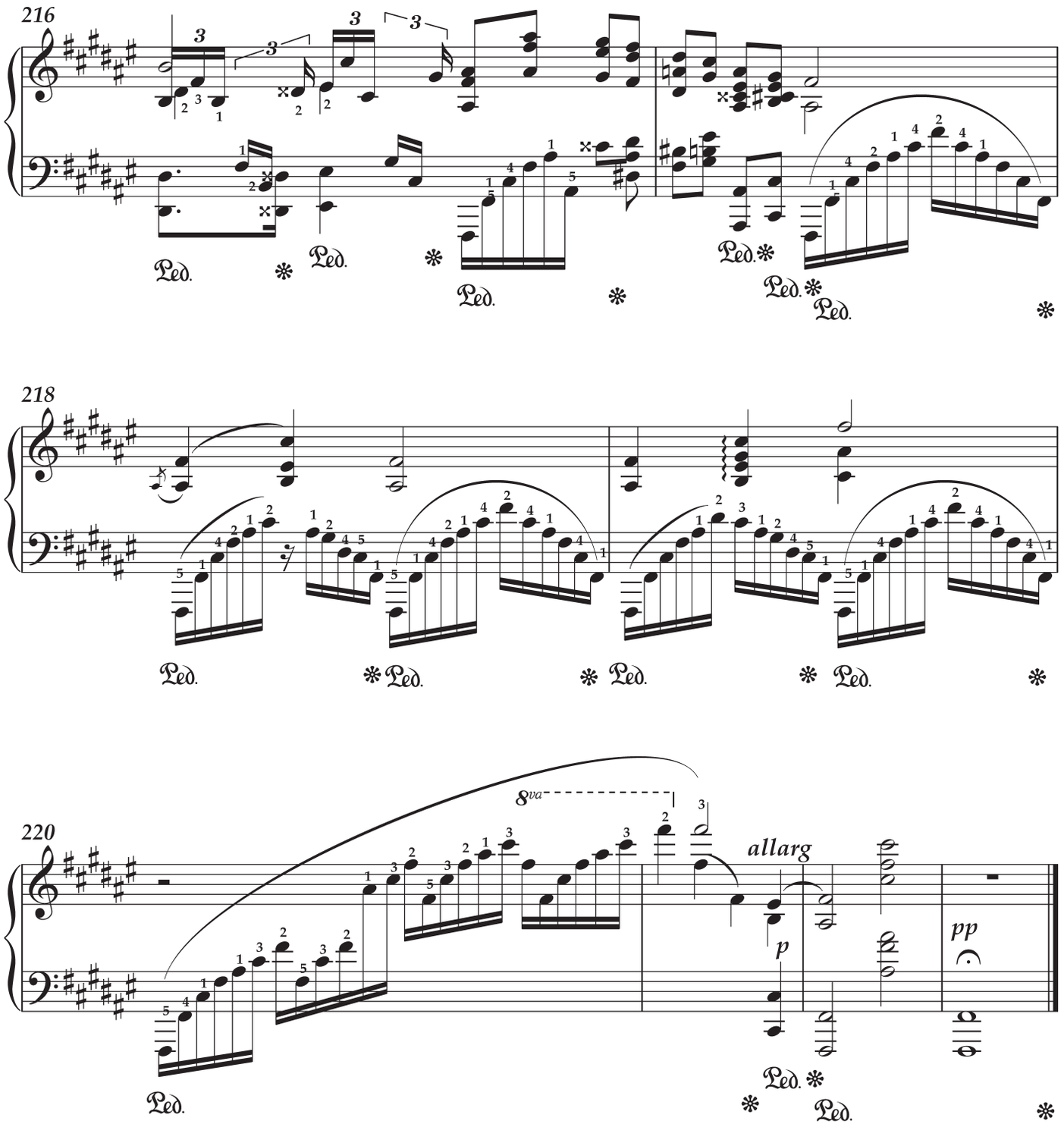

187
188
189
190
191


192
194
196
198


199
200
201
Ped.
202
Ped.
Ped.


203
204
205
pp legere
poco ritenuto
206
rallent
pp


209
tranquillo espressivo
A tempo
A tempo
211
213
215


216
218
220
8va
allarg
p
pp

7ème

Etude

de

Mecanisme Transcendante

pour

Piano

par

N. R. Espadero.

N° 7 en Si mineur

Étude de mécanisme transcendant nº 7

Signatura

BNC, Ms(Mús)/Rui/G

Datos de portada

«7eme / Etude / de / Mecanisme Trascendante / pour / Piano / par / N. R. Espadero / N.º 7 en Si mineur»

Características del documento

El *Estudio nº 7* es la séptima obra del álbum manuscrito y autógrafo (ff. 65r-70r) que contiene los ocho estudios (Anexo II). Aparece descrito en CCT, obra 88, pp. 296 y 325. Se ha preservado el título original en francés.

Comentarios

En el *Estudio nº 7* (sin título) en *si* menor (132 cc.), como ocurre en el quinto estudio, la influencia de Chopin es innegable y favorece el uso casi constante de la mano derecha a través de su desarrollo. Éste estudio, como el octavo, carece de numerosas indicaciones de dinámica y pedal, lo que nos hace pensar que, si Espadero hubiese vuelto a revisar los ocho estudios para publicarlos, añadiría abundantes indicaciones tal como se ven en los primeros cuatro estudios. Por ejemplo, en esta obra dejó compases incompletos, y otros planteados, pero vacíos: dos compases de transición (78-79) y los tres últimos compases (130-132). Para su ejecución los intérpretes pueden hacer uso de las soluciones que se proponen en la transcripción y que se explican en las notas correspondientes.

Notas

--c. 3, MD, t. 3: debe ser *mi* becuadro.

--c. 4, MD, t. 1: debe ser *mi* becuadro.

--c. 8, MD, t. 2: debe ser *re* becuadro.

--c. 15, MD, t. 3: debe ser *la#* y *mi* becuadro respectivamente.

--c. 16, MD, t. 3: debe ser *si* becuadro.

--c. 17, MD, t. 3: debe ser *la#*.

--c. 19, MD, t. 3: debe ser *si* becuadro.

--c. 21, MD, t. 3: debe ser *fa#*.

--cc. 22 y 24, MD, t. 3: debe ser *si* becuadro.

--c. 25, MD, t. 3: debe ser *do#*, MI, t. 2: debe ser *sol#*.

--c. 26, MD, t. 3: debe ser *la* y *sol* becuadro, respectivamente.

--c. 34, MD, t. 3: debe ser *sol* becuadro.

--cc. 35-36, MD, t. 3: debe ser *mi* becuadro.

--cc. 37 y 46-47, 51-52, MD, t. 3: debe ser *sol* becuadro.

--cc. 48, 52, 62, MD, t. 3: debe ser *mi* becuadro.

--c. 57, MD, t. 3: debe ser *la* becuadro y *do* becuadro.

--c. 59, MD, t. 2: debe ser *re* becuadro .

--c. 61: incompleto, Espadero solo escribió la voz superior, en MD y la primera nota del bajo, en MI. En la transcripción se completa el compás en correspondencia con el contexto (véase figuras en notación reducida).

--cc. 63, 74-75, MD, t. 3: debe ser *si* becuadro.

--c. 68, MD, t. 3: debe ser *re* becuadro.

--c. 69, MI, t. 1: debe ser *sol#*.

--c. 71: todas las alteraciones que se recomiendan (señaladas entre paréntesis) son para mantener la secuencia cromática del pasaje.

--c. 75: Espadero solo indica a lápiz, con el símbolo correspondiente, que se repita el compás anterior.

--c. 77, MD y MI, t. 2: debe ser *sol#*.

--cc. 78-79: estos dos compases aparecen planteados a tinta, en el manuscrito, pero están vacíos. Para este pasaje se proponen dos soluciones: 1) saltar del c. 77 al c. 80 directamente; 2) utilizar la sugerencia de la transcripción (cc. 78-79 entre corchetes), que alarga la transición de *si* menor a *si* mayor, siguiendo un patrón cromático ascendente.

--c. 80, MD, t. 3: debe ser *mi* becuadro.

--cc. 82, 95, 112, 114-115, 119-121, 126-129, MD, t. 3: debe ser *do#*.

--c. 83, MI, t. 3: falta, se ha completado imitando el c. 82, con figuras en notación reducida.

--c. 87: es un borrador a lápiz. Se reconstruye siguiendo las partes legibles y tomando como referencia el c. 88 pues poseen estructuras similares y contrarias.

--cc. 88, 92, MD, t. 3: debe ser *la* becuadro.

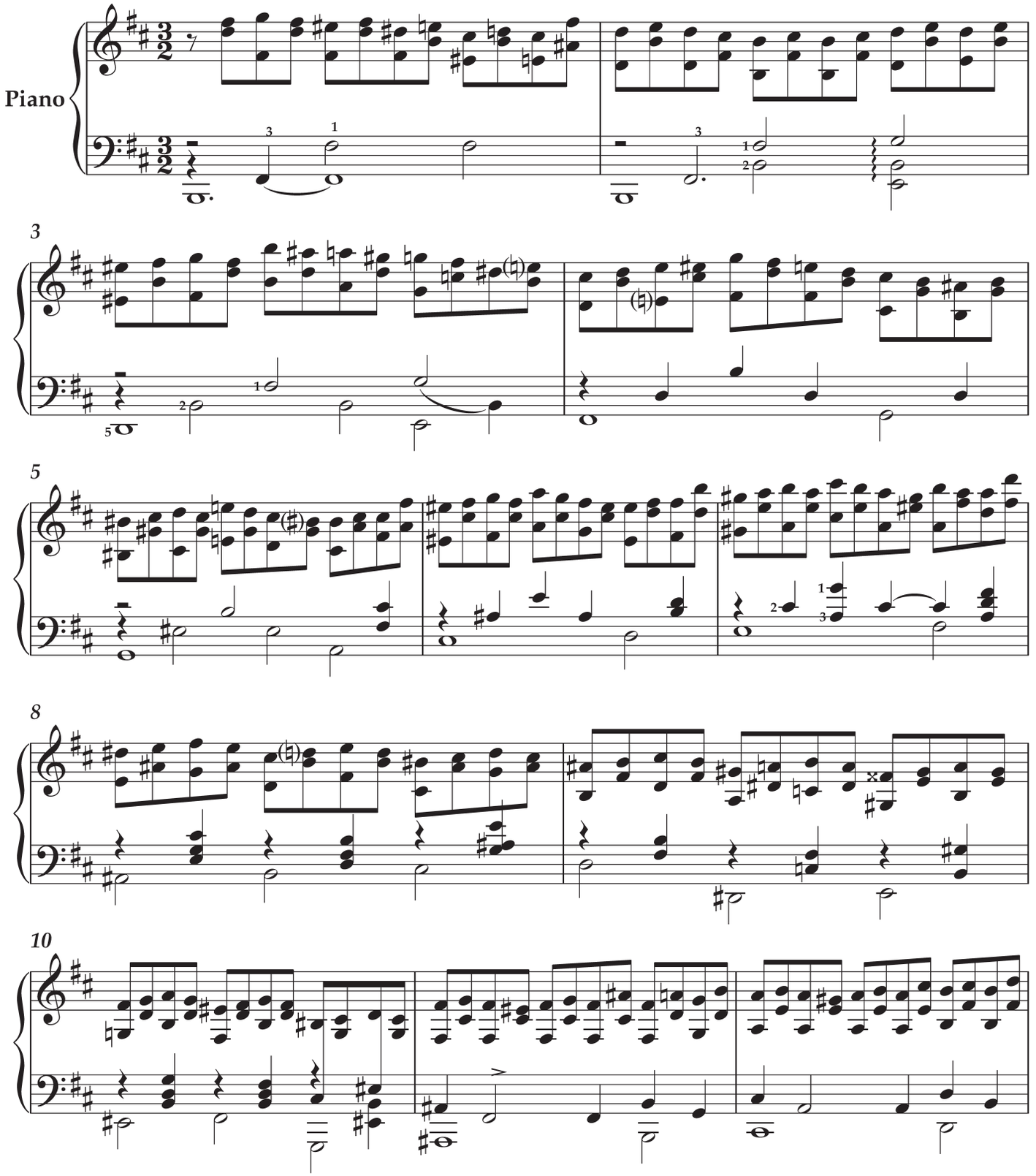
--c. 92, MD, t. 2: debe ser si_3 en lugar del la_3 que aparece en el ms.

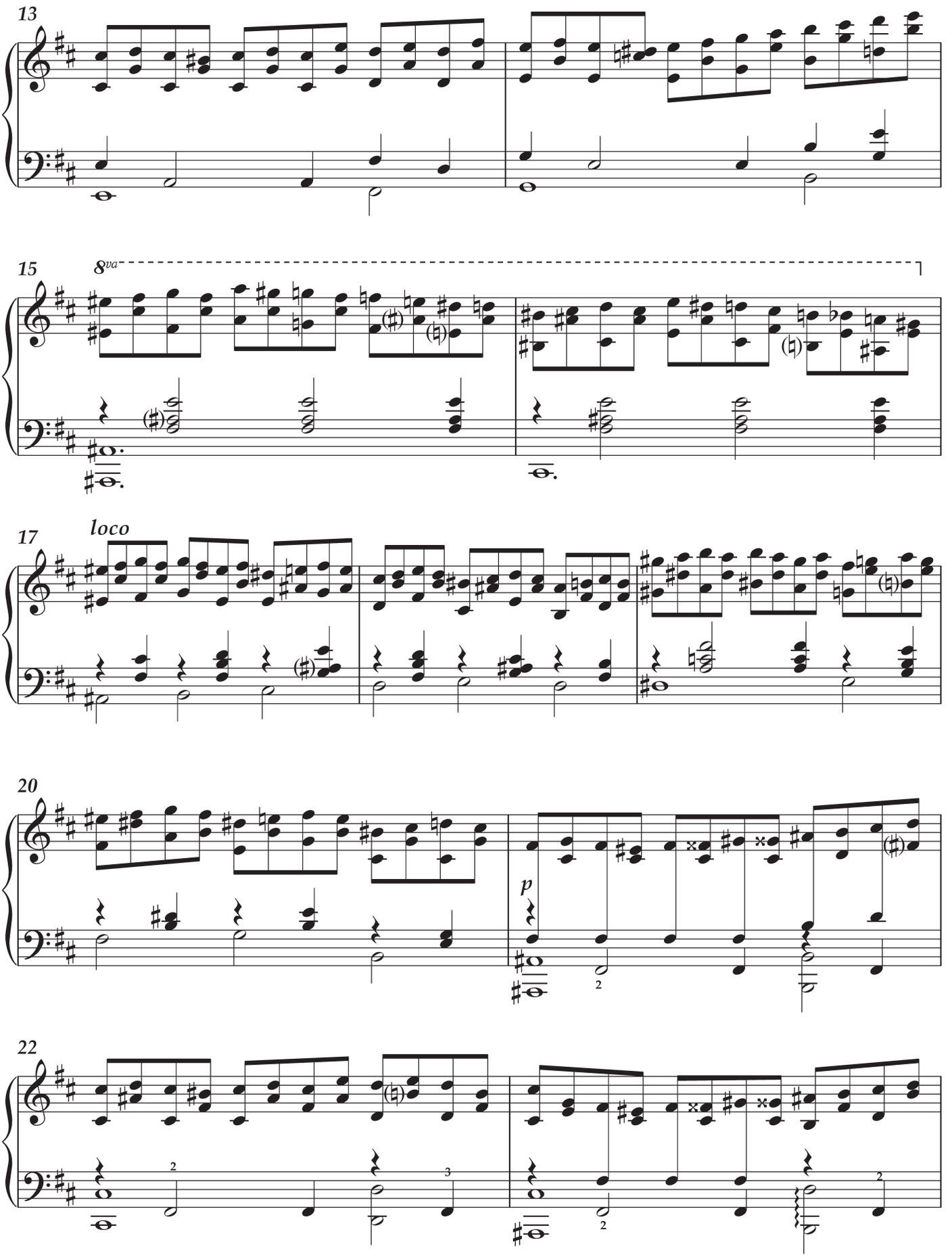
--cc. 130-132: estos tres compases aparecen planteados a tinta en el manuscrito, pero están vacíos. Ello sugiere varias hipótesis: 1) Espadero dejó inconclusa la obra (es el estudio más corto con solo 132 cc.); 2) se trata de un final abierto; 3) planteó los tres últimos cc. de la obra pero quedó pendiente de terminarlos. Como sugerencia de interpretación se presenta en la transcripción un final (señalado entre corchetes) a manera de progresión cromática descendente que reafirma la tónica.

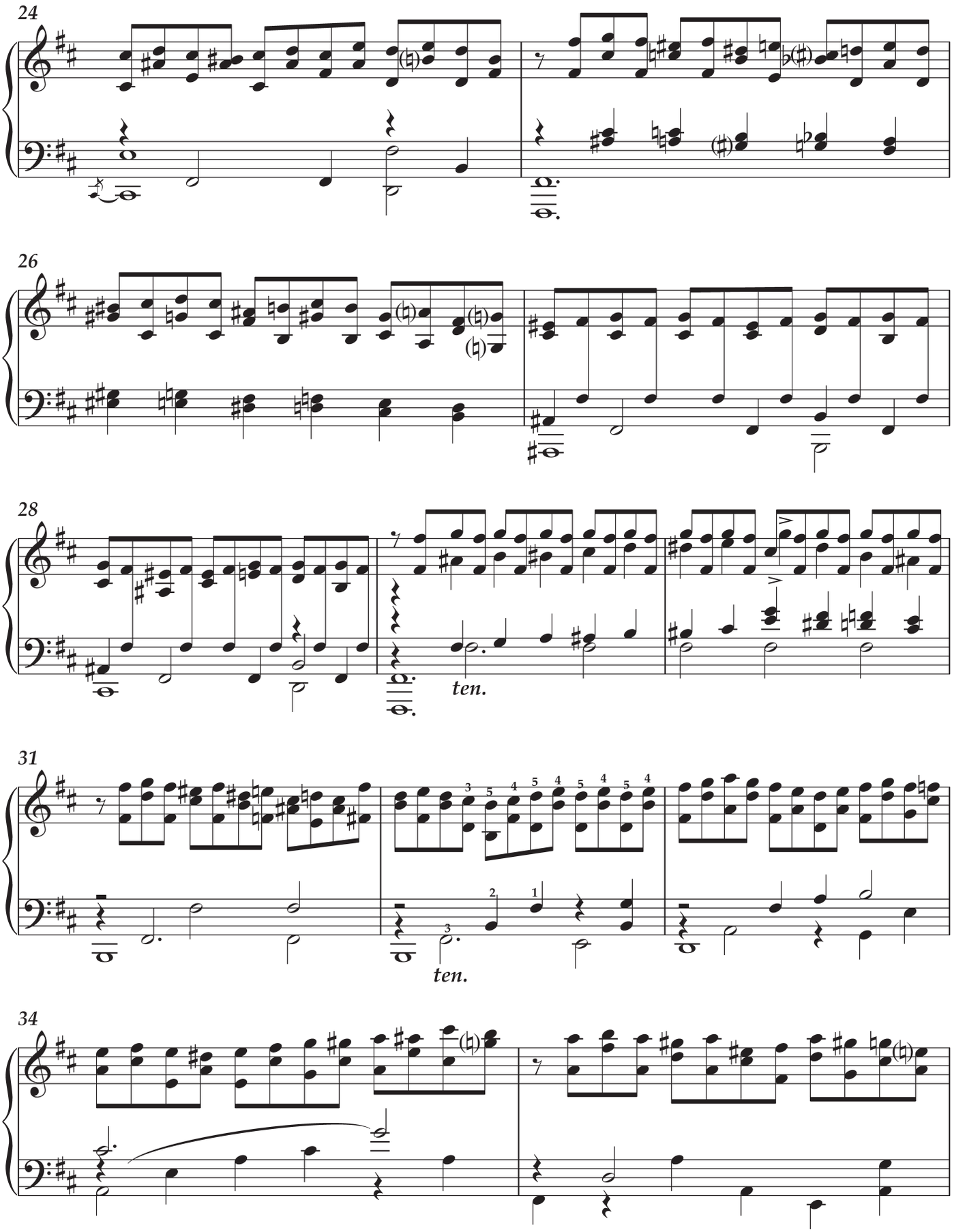
Étude de mécanisme transcendant nº 7

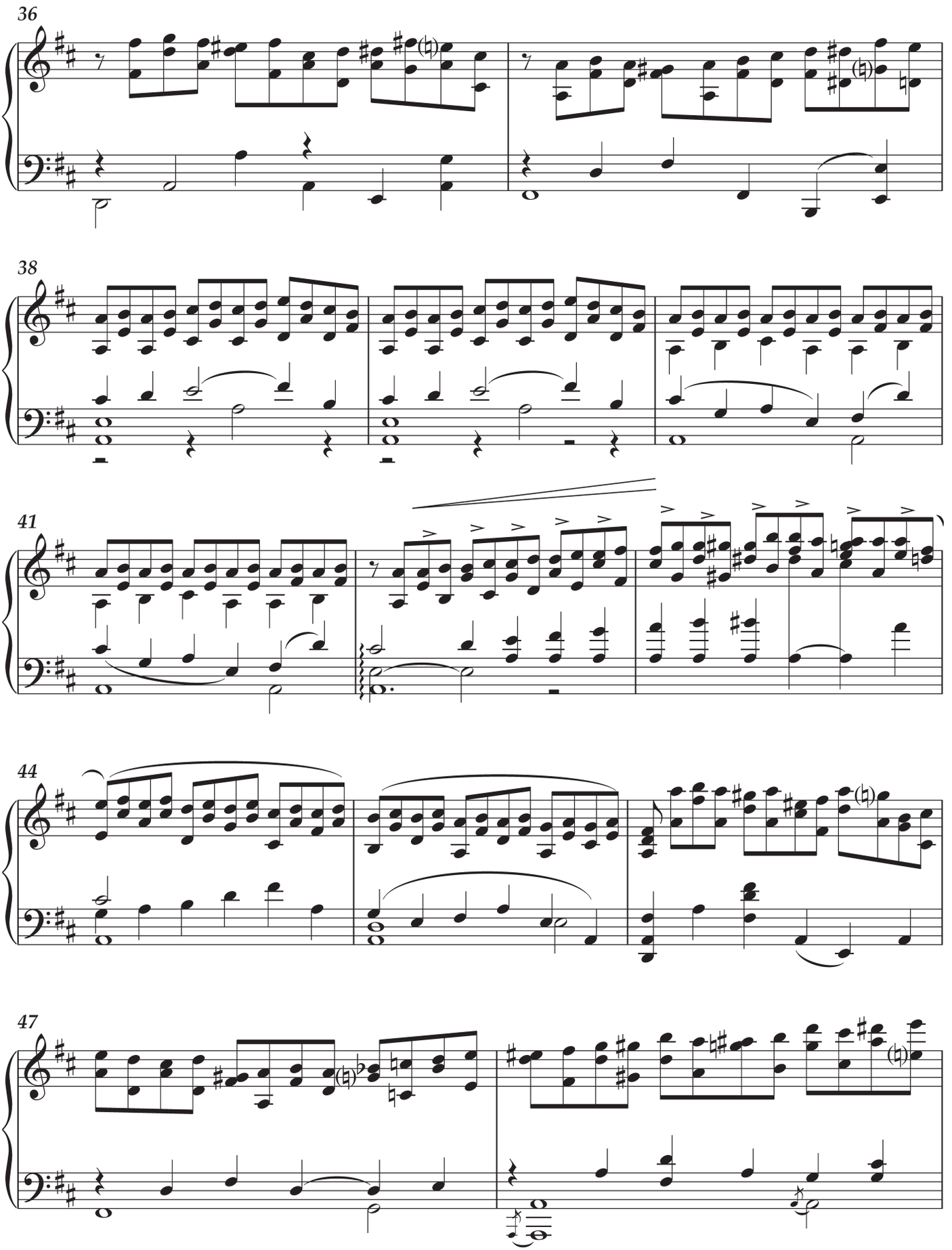
Tr. José Raúl López

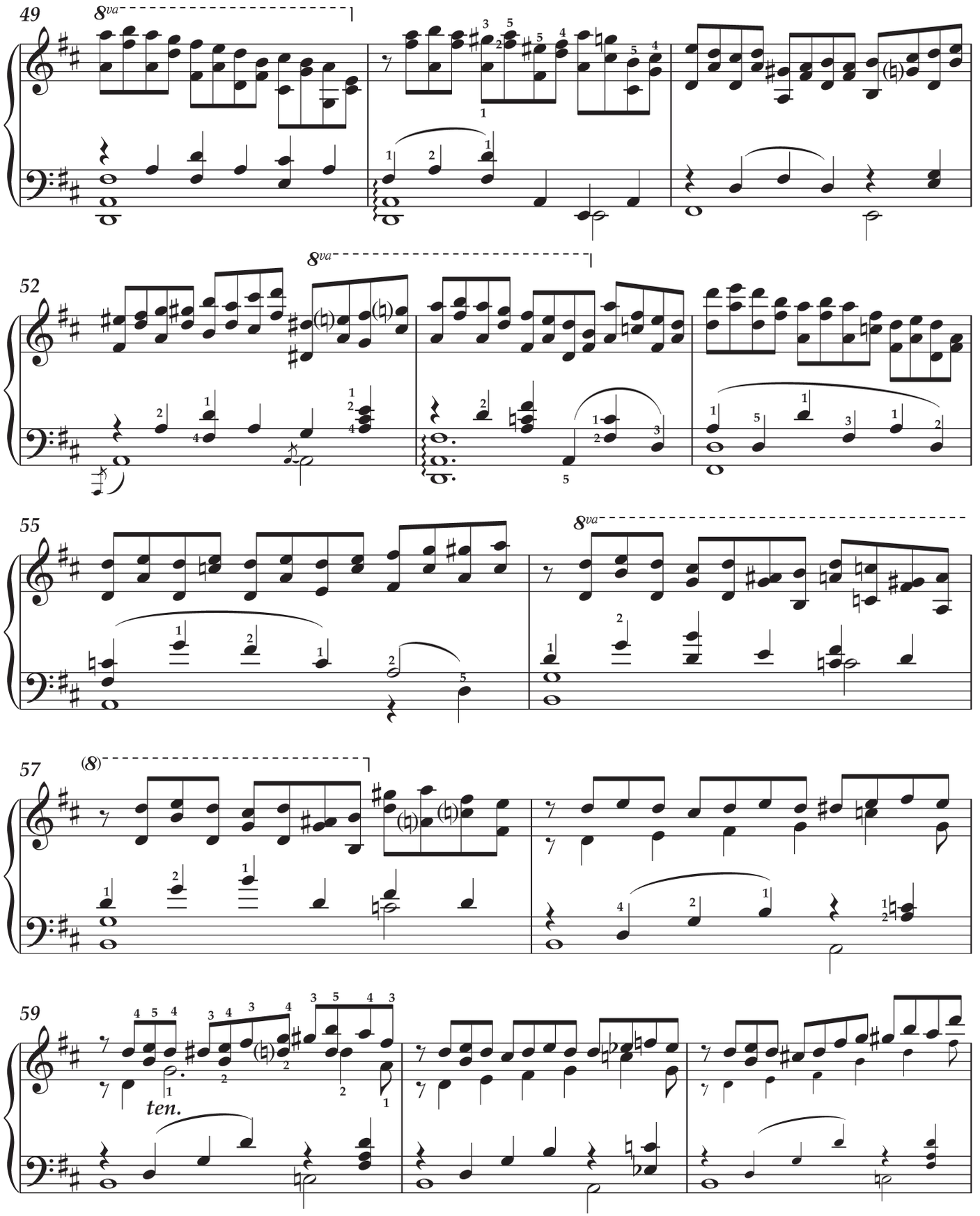
Nicolás Ruiz Espadero
(La Habana, 1832-1890)

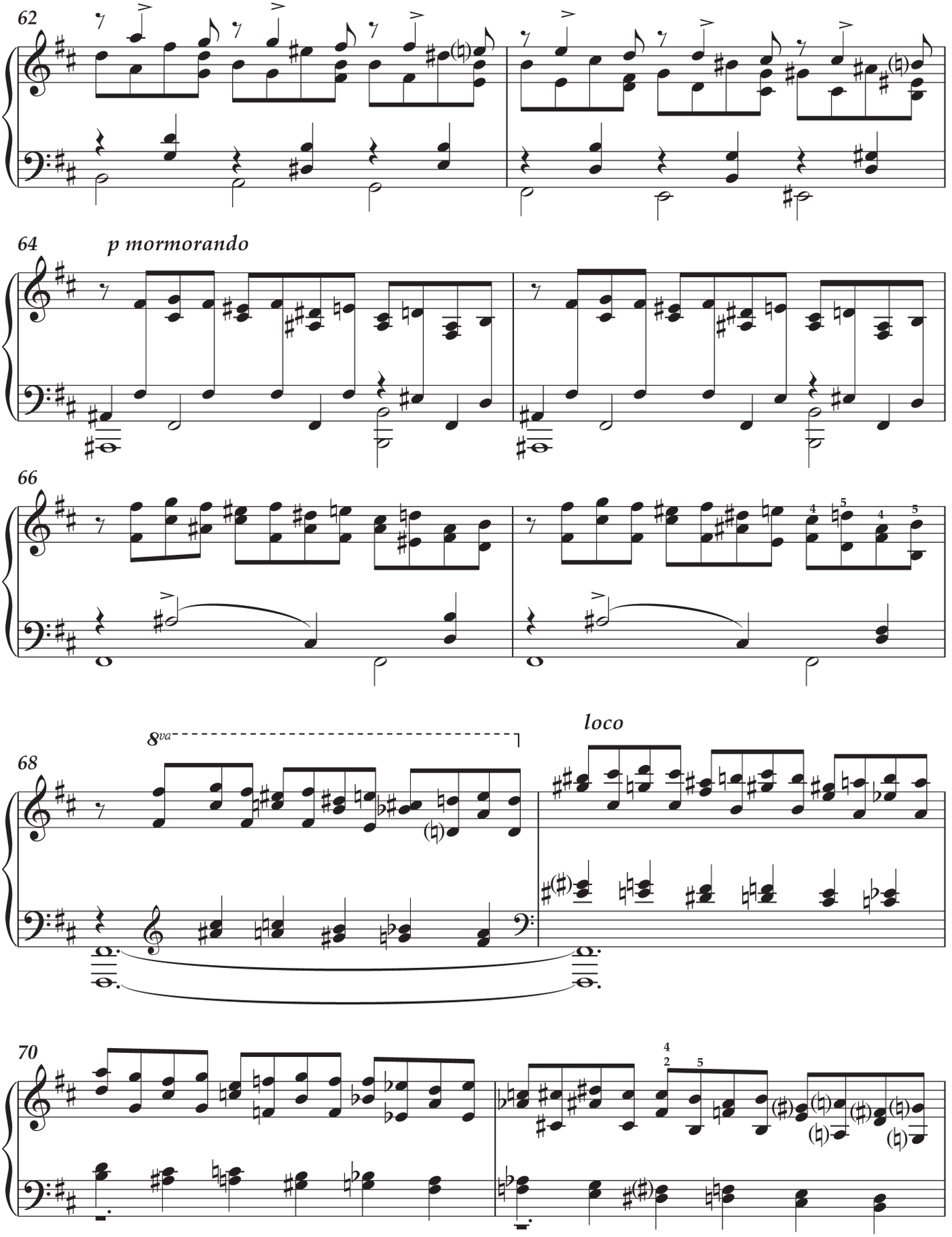


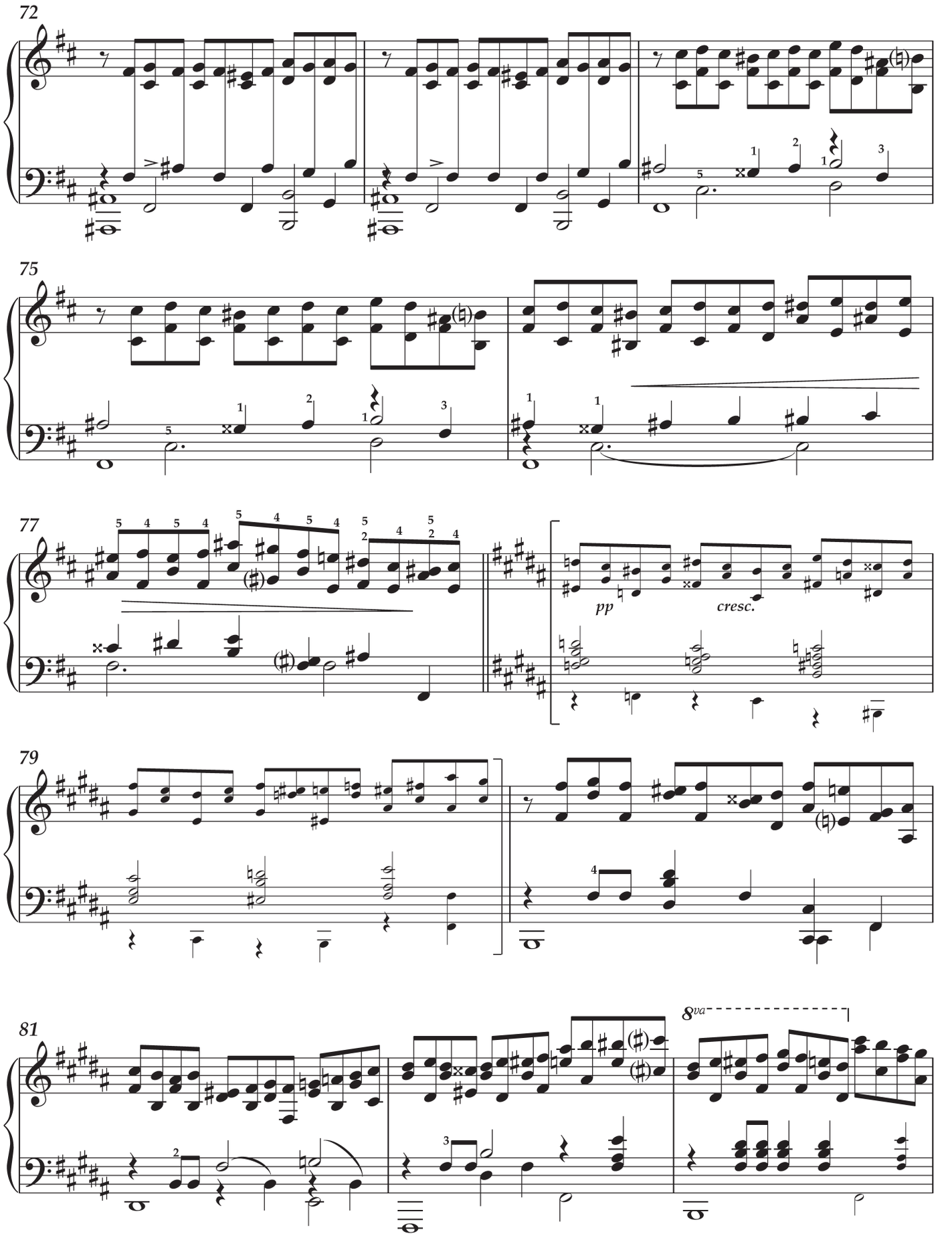

13
15
8va
17
loco
20
p
22

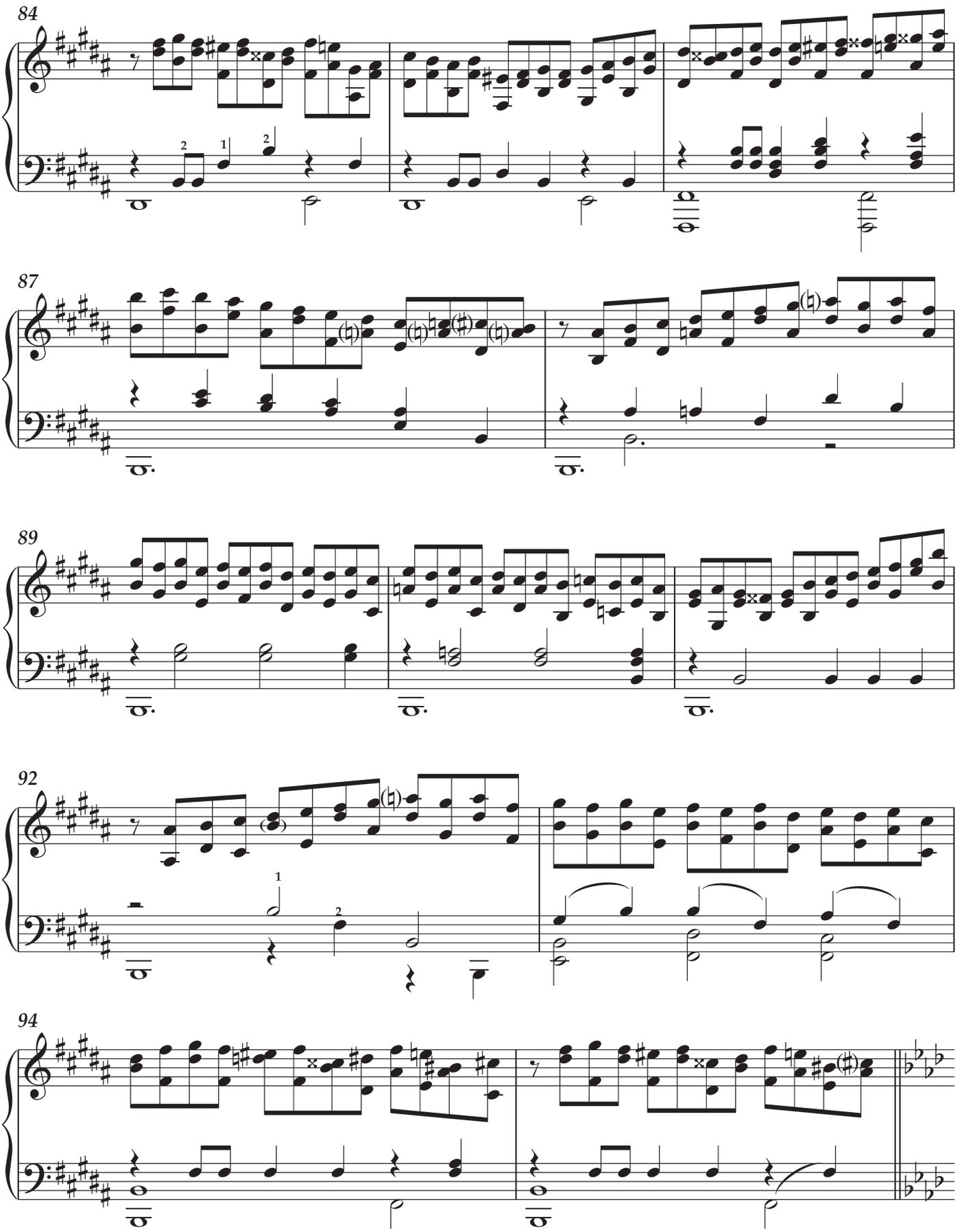

24
26
28
ten.
31
ten.
34

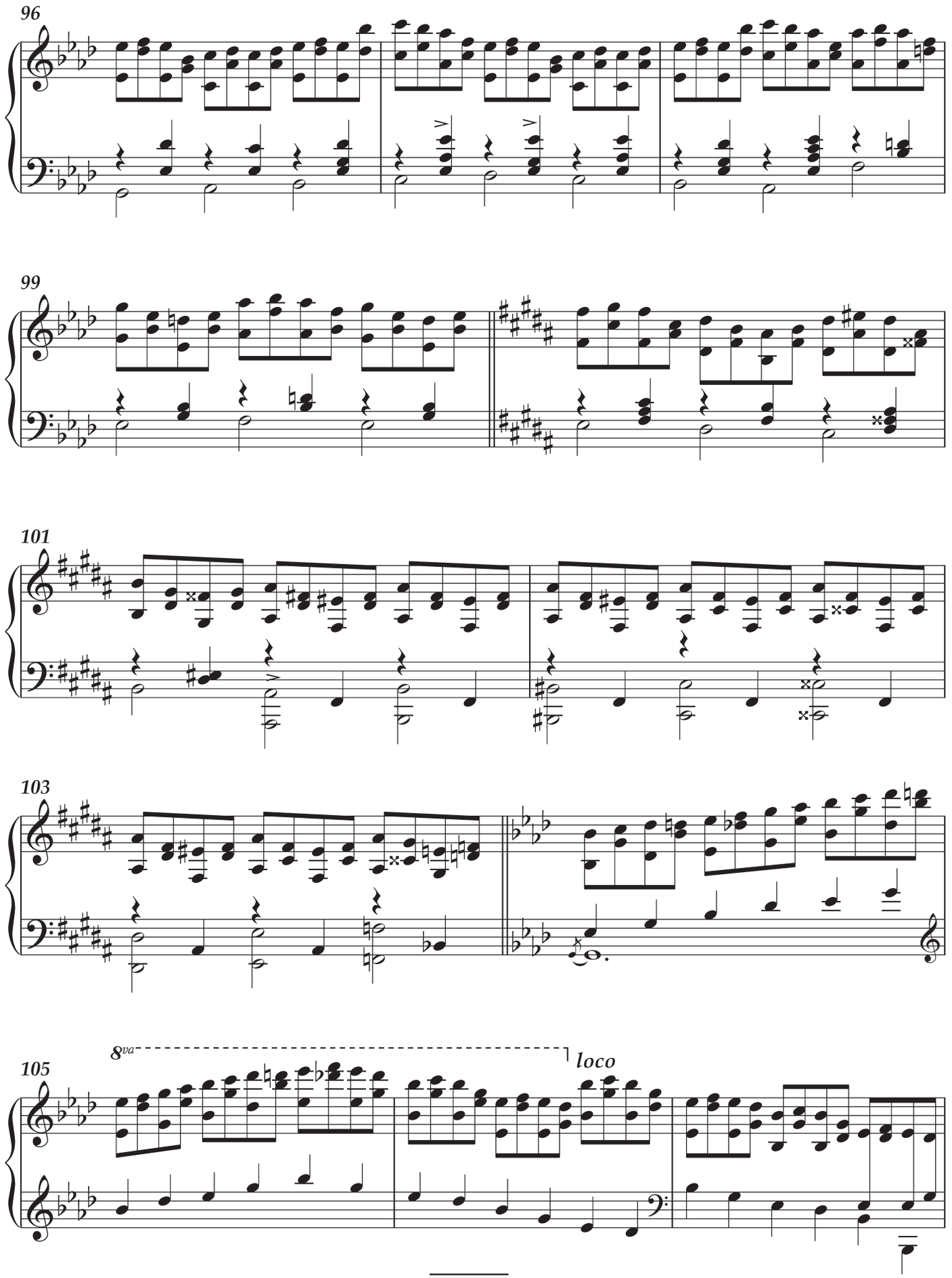

36
38
41
44
47

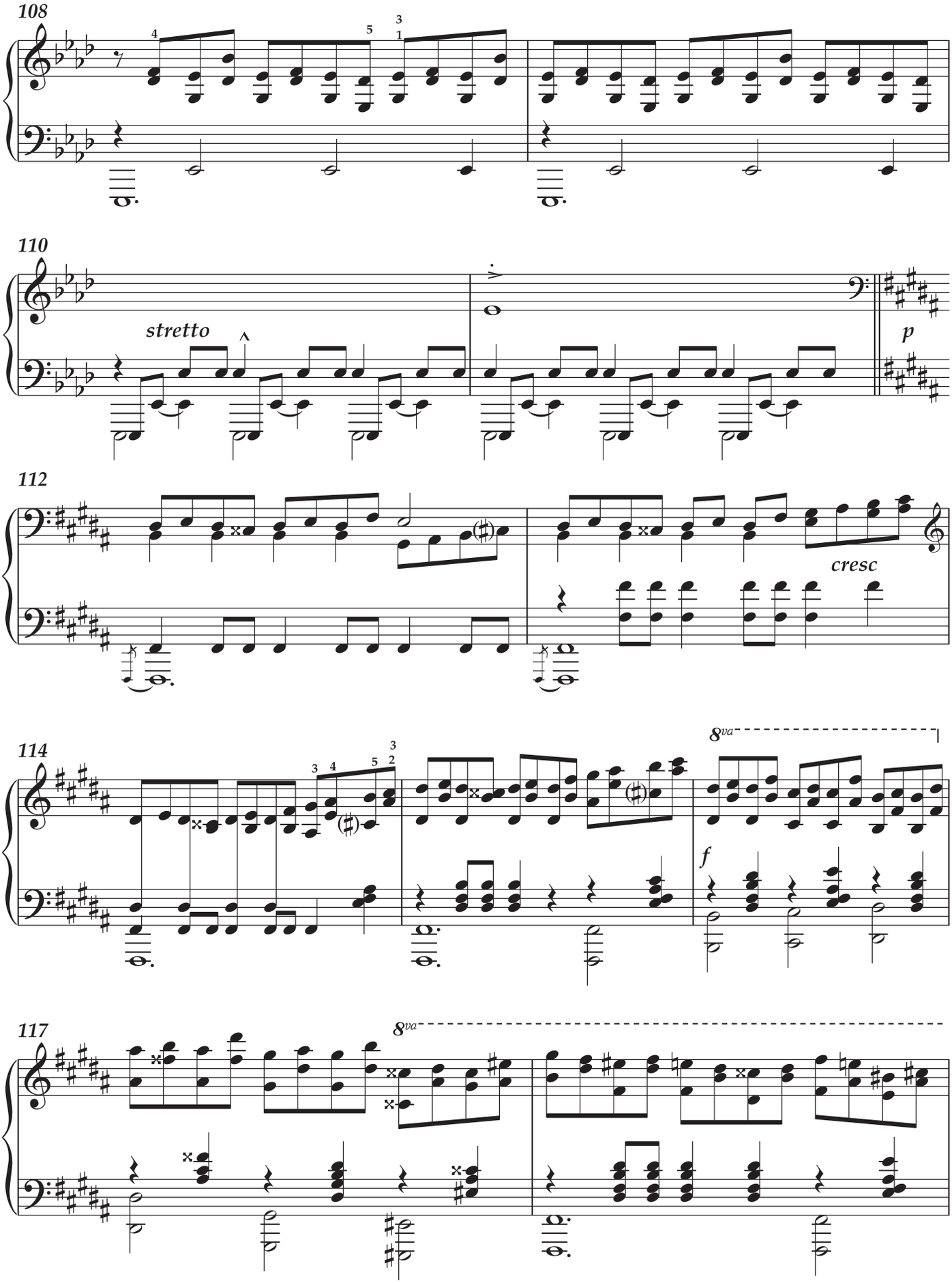

49
8va
52
8va
55
8va
57
(8)
59
ten.

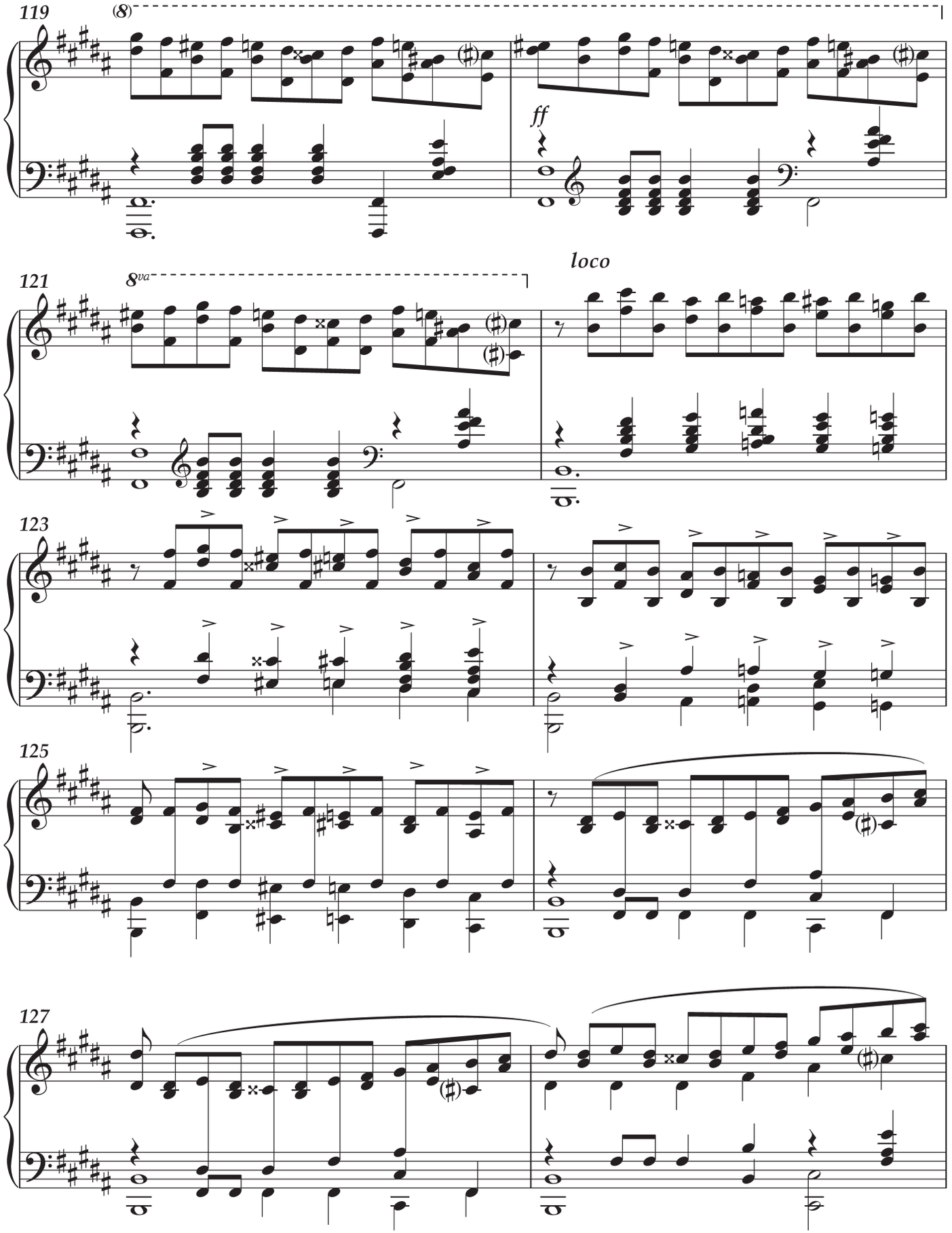

62
64
p mormorando
66
68
8va
loco
70

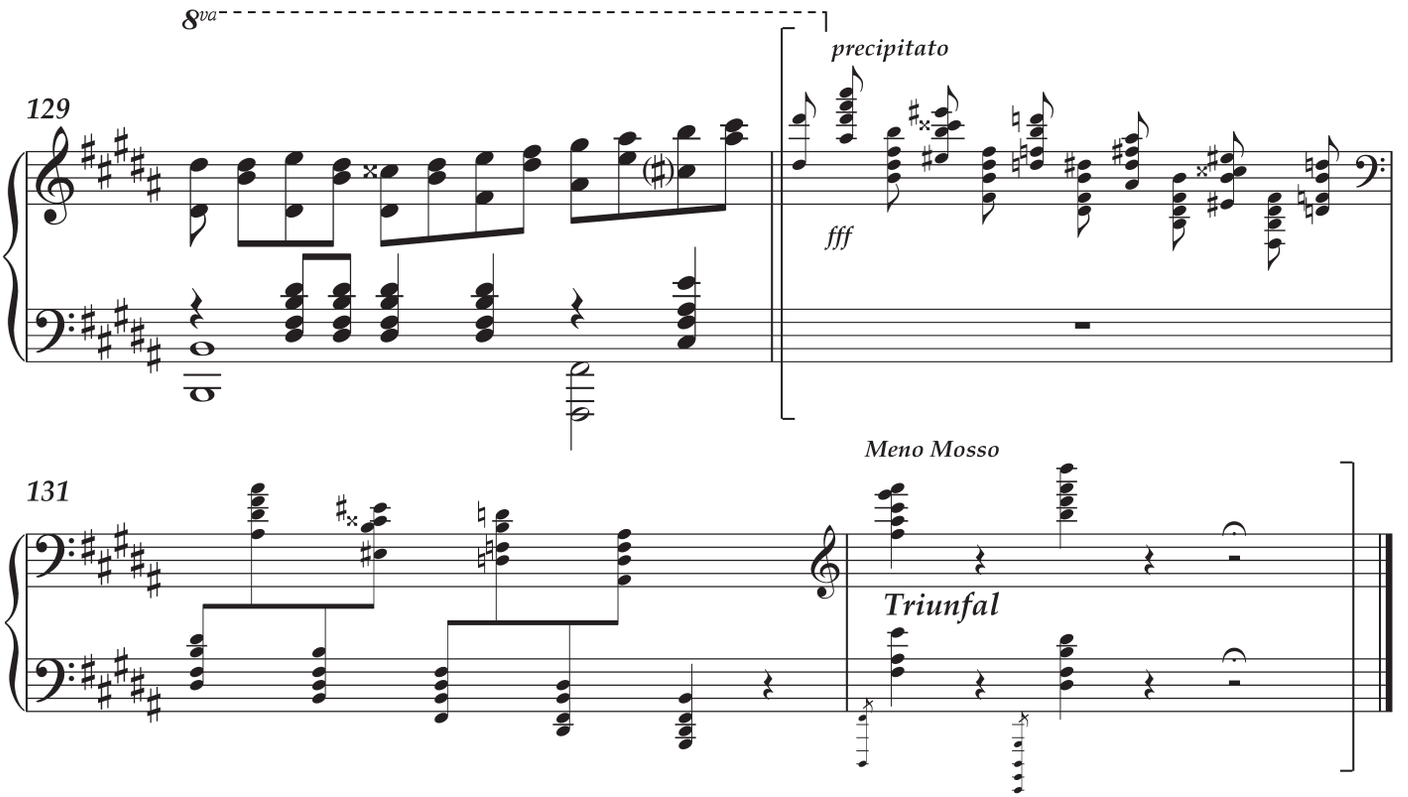

72
75
77
pp
cresc.
79
81
8va


84
87
89
92
94


96
99
101
103
105
8va
loco


108
110
stretto
p
112
cresc
114
8va
f
117
8va


119
(8)
ff
121
8va
loco
123
125
127


8va
129
precipitato
fff
131
Meno Mosso
Triunfal

8ème

Esquisse pour être arrangé

Etude

Transcendante

dans le

Style

Creole

pour

Piano

par

N. R. E.

N° 1a b –

Étude transcendante nº 8 «Dans le style créole»

Signatura

BNC, Ms(Mús)/Rui/G

Datos de portada

«8eme / Esquisse pour être arrangé / Etude / Trascendante / Dans le / Style / Creole / pour / Piano / par / N. R. E. / N.º la b -»

Características del documento

El *Estudio nº 8* es la octava obra del álbum manuscrito y autógrafo (ff. 71r-80r) que contiene los ocho estudios (Anexo II). Aparece descrito en CCT, obra 89, pp. 296 y 326. Se ha preservado el título original en francés «*Dans le style créole*» (En estilo criollo).

Comentarios

En el *Estudio nº 8 «dans le style Créole»* (en estilo criollo) en *lab* mayor (261 cc.). Como su título indica, hace uso de ciertas características «cubanas», incluyendo el uso frecuente del ritmo de su tresillo típico en el acompañamiento (♪. ♪. ♪). La forma es esencialmente una *toccata* (podría considerarse también como una forma rondó), con cuatro partes (A-B-C-A) que se asemeja a dos de los estudios de Thalberg del *op.* 26 (4 y 6) concebidos como *toccatas*. Este estudio representa a Espadero como precursor del nacionalismo con mucha más convicción que otras obras que suelen ser mencionadas como ejemplo.

En la portada inicial, Espadero escribe «*Esquisse pour être arrangé* [*sic*]» (bosquejo para ser arreglado). Es imposible acertar el significado: 1) podría ser un recordatorio para re-escribir partes de la obra pues, tal como sucede con el *Estudio 7*, hay compases en blanco, borradores a lápiz y marca en escasas ocasiones la digitación y la dinámica, lo que indica que la revisión de estos estudios no fue completada; 2) también es posible que se refiera a la intención de hacer un arreglo instrumental, a cuatro manos, como hizo con el *Estudio nº 2*.

Se ha realizado la transcripción de dos versiones de la obra: 1) el estudio completo, con el material original tal como aparece escrito en el manuscrito de Espadero, con sugerencias para completar algunos vacíos; 2) un *Addendum* que comprende la modificación de la tonalidad de la sección central (cc. 127-198) justificado

por una nota escrita a lápiz por el propio Espadero, a modo de recordatorio, que sugiere transportar ese pasaje de *reb* mayor a *mi* mayor. En el *Addendum* solo se reproducen las páginas comprendidas en la sección transportada. Su uso queda a consideración de los intérpretes. Las notas críticas a continuación aplican a las dos versiones de la obra.

Notas

--c. 8, MD, t. 2: debe ser *sib*.

--c. 11, MD, t. 1: debe ser *reb*.

--c. 17, MD, t. 1: debe ser *re* becuadro, MI, t. 2: debe ser *do* becuadro.

--c. 18, MI, t. 2: debe ser *mi* becuadro.

--c. 53, MD, t. 2: debe ser *sol* becuadro.

--c. 58, MD, t. 1: debe ser *fa#*.

--c. 59, MD, t. 2: debe ser *sol#*.

--c. 60-61, MD, t. 1: debe ser *la* becuadro.

--c. 61, MI, t. 1: debe ser *re* becuadro.

--c. 84, MI, t. 2: debe ser *re#*.

--c. 87, MD, t. 2: debe ser *sol#*.

--c. 90, MD, t. 1: debe ser *sol#*.

--c. 91, MD, t. 2: debe ser *si* becuadro y *re* becuadro respectivamente.

--c. 103, MI, t. 2: debe ser *re#*.

--c. 113, MI, t. 2: debe ser *dob*.

--c. 116, MD, *ossia*: debe ser *lab*.

--cc. 127-198: Espadero ha escrito con lápiz sobre el compás 127: «desde aquí al signo» y luego dentro del compás: «en mi majeur» (en *mi* mayor). Aun cuando la tonalidad original, *reb* mayor, articula perfectamente con el discurso se ha decidido proveer una variante extra en la cual se transporta esta parte a la tonalidad de *mi* mayor. No hay huellas que delaten cambios anteriores en la obra para preparar este cambio, quizás solo fuera una sugerencia para una segunda revisión. Por tanto en la variante se presenta la nueva tonalidad sin modulación, teniendo en cuenta que en el período romántico el cambio tonal sorpresivo es un recurso dramatúrgico comúnmente empleado.

--c. 144, MI: debe ser *sol* becuadro.

--cc. 139-146, 155, 157-158, MI: Espadero ha escrito con lápiz solo notas sin indicar el ritmo. Sin embargo, la posición de los sonidos y el ritmo que desarrolla en los cc. subsiguientes, sugieren claramente la figuración de tresillo cubano que se ha transcrito en cada caso.

--c. 157, MI: debe ser clave de *sol*.

--c. 158, 164, MI, t. 1: debe ser *dob*.

--c. 167, MD, t. 1: debe ser *dob*.

--c. 174, MD, *ossia* y MI, t. 2: debe ser *dob*.

--cc. 184-193: Espadero coloca unos signos que sugieren obviar el pasaje conformado por los cc. 185-192 y saltar directamente del c. 184 al c. 193. Los signos aparecen en la transcripción tal cual fueron escritos por Espadero. Queda a decisión del intérprete suprimir, o no, el pasaje.

--c. 193, MD, t. 1: debe ser *la* becuadro.

--c. 197, MD, t. 1: debe ser *sol* becuadro.

--c. 216: incompleto, Espadero solo escribió la voz superior en MD. En la transcripción se completa el compás en correspondencia con el contexto (véase las figuras en notación reducida entre corchetes).

--c. 223, MD, t. 2: debe ser *mi* becuadro.

--cc. 225-226: estos dos compases aparecen planteados a tinta, en el manuscrito, pero están vacíos. Para este pasaje se proponen dos soluciones: 1) saltar del c. 224 al c. 227 directamente; 2) utilizar la sugerencia de la transcripción (cc. 225-226 entre corchetes), que preparan la transición a la tonalidad de *lab* mayor, siguiendo el patrón cromático del contexto.

--c. 234, MD, t. 2: debe ser *sib*.

--c. 247, 253, MD, t. 2: debe ser *re* becuadro.

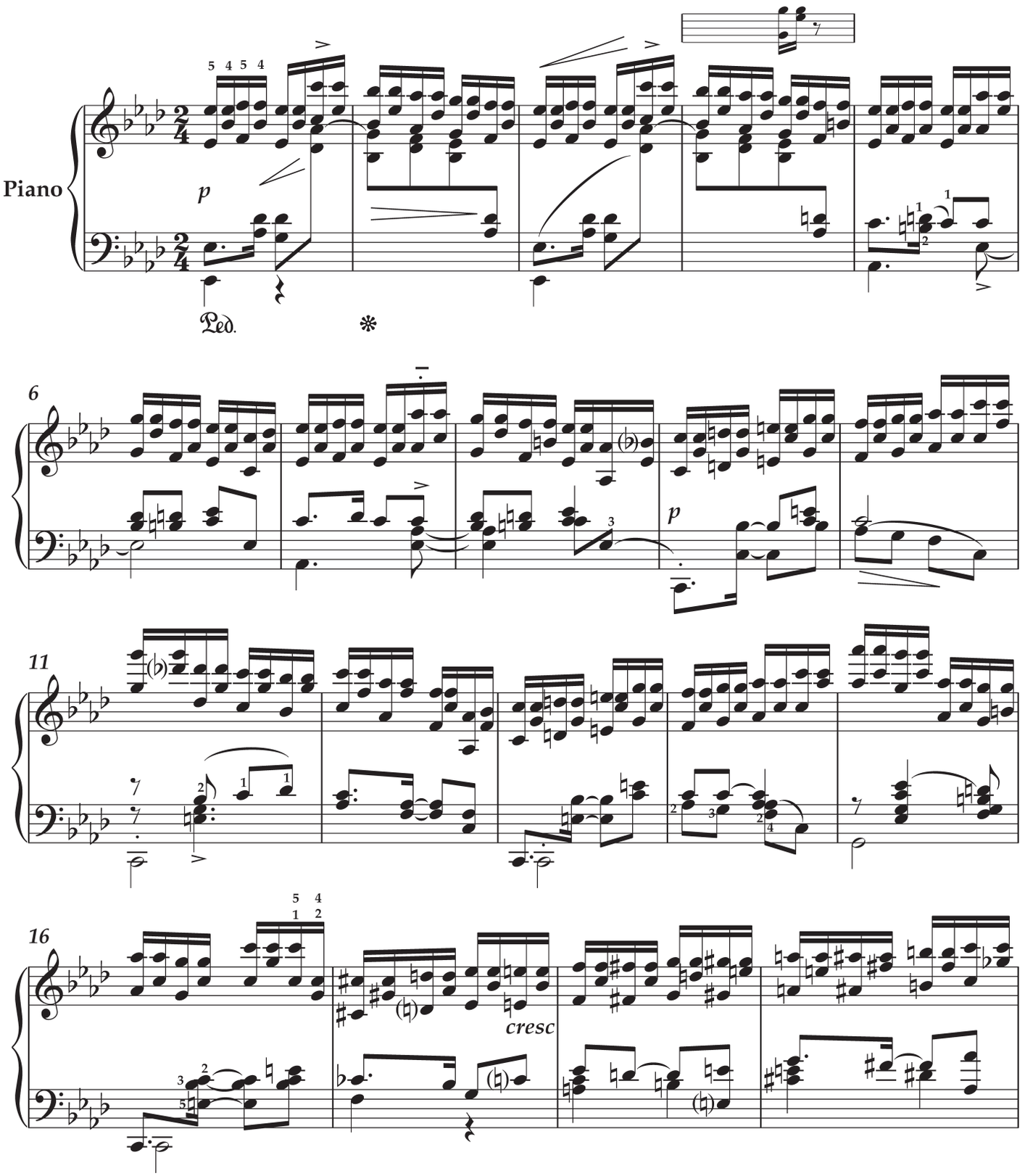
--c. 249, MD, t. 2: debe ser *reb*.

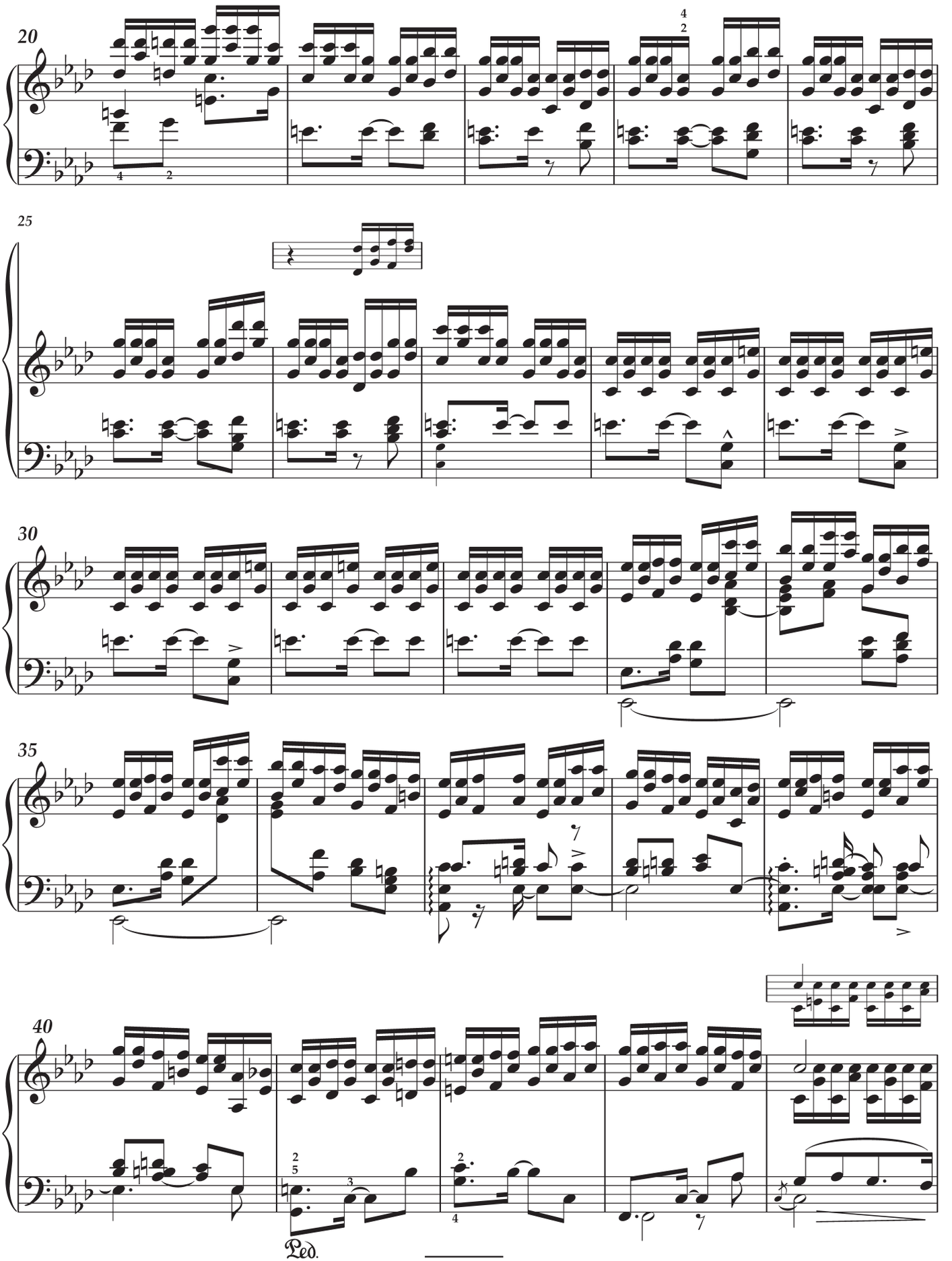
--cc. 256-261: Espadero sólo trazó a lápiz un esbozo incompleto de los últimos seis compases de la obra. Se señalan entre corchetes los cc. 256-261 porque combinan en notación normal lo escrito por Espadero y en notación reducida lo añadido en la transcripción.

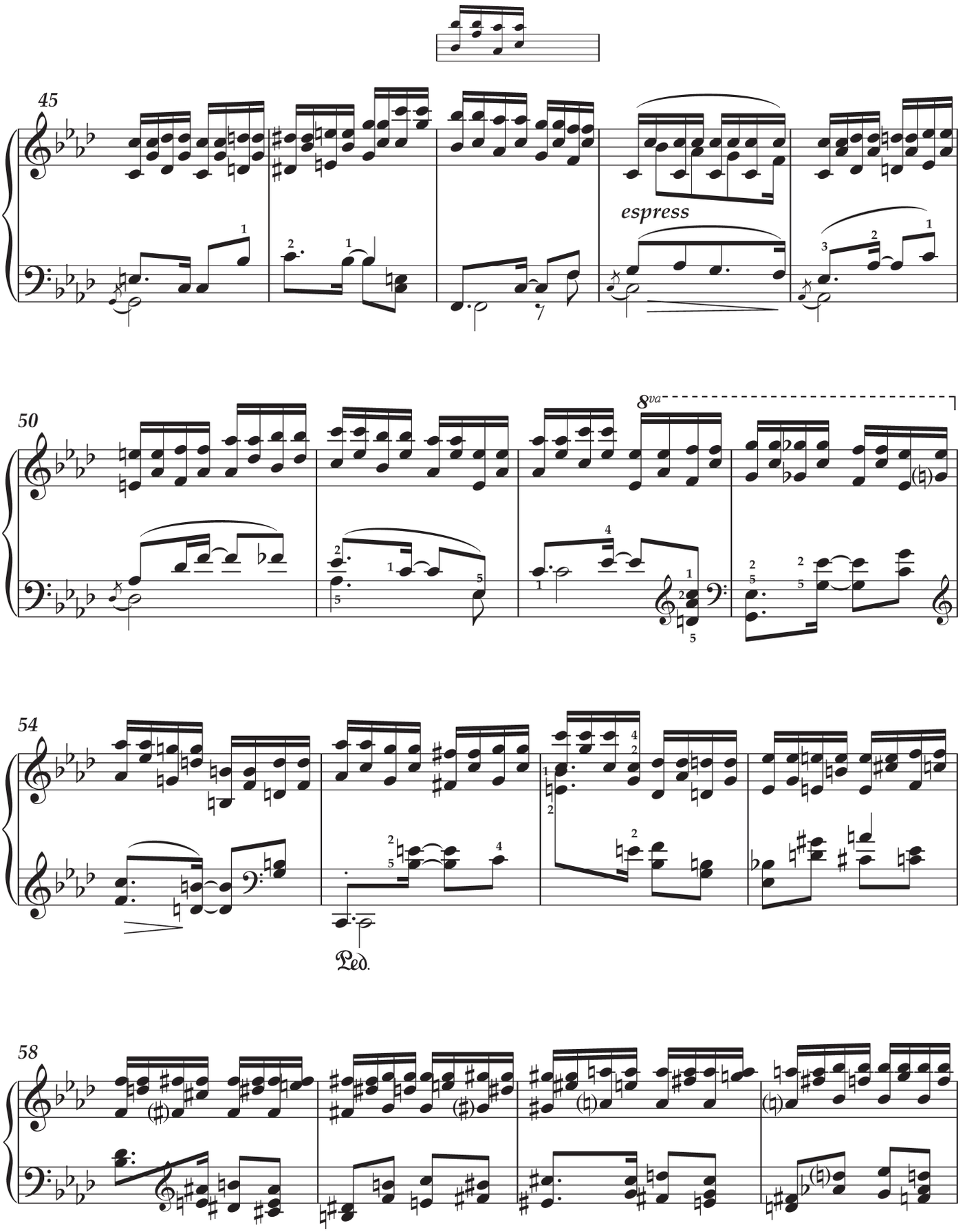
Étude transcendante nº 8
«Dans le style créole»

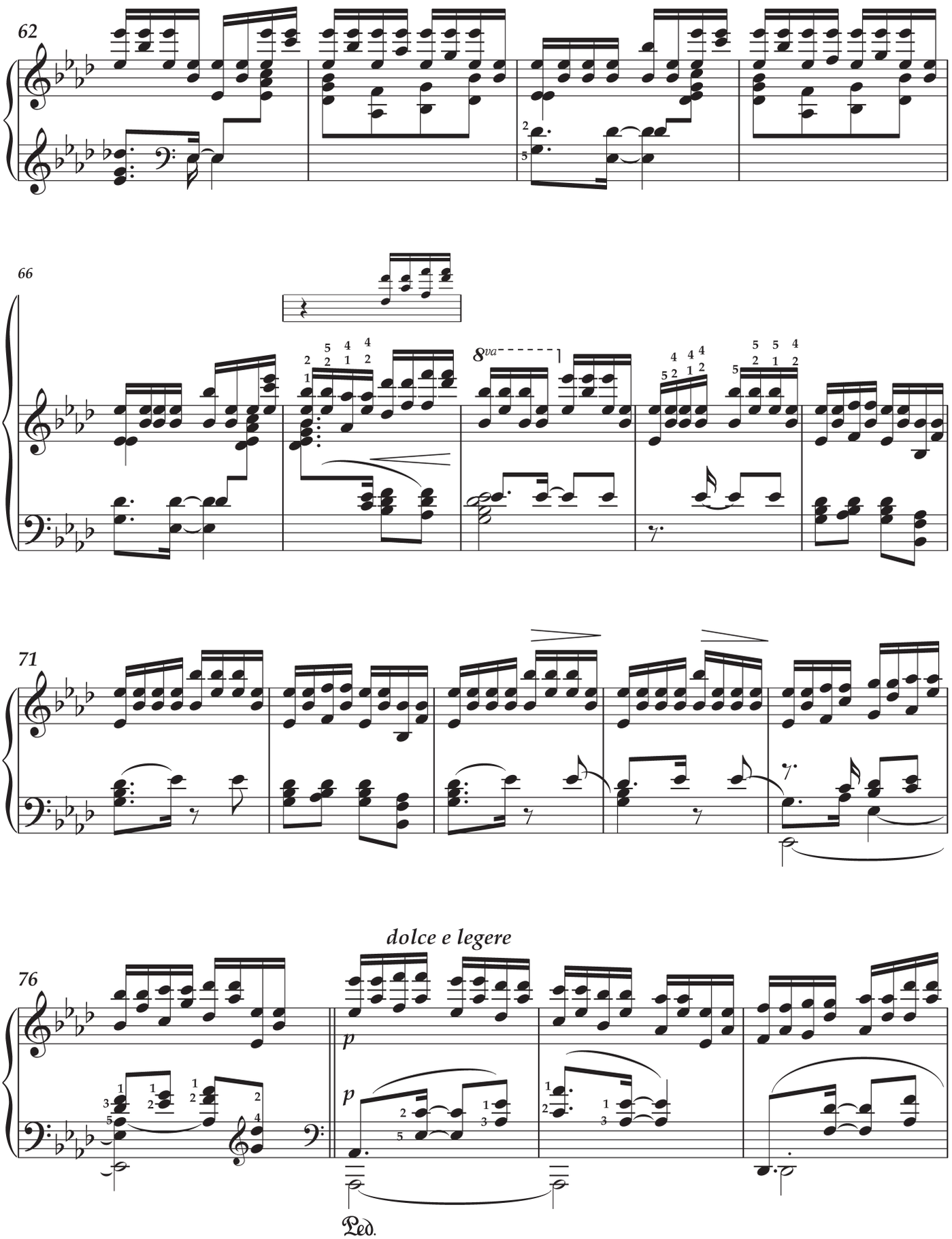
Tr. José Raúl López

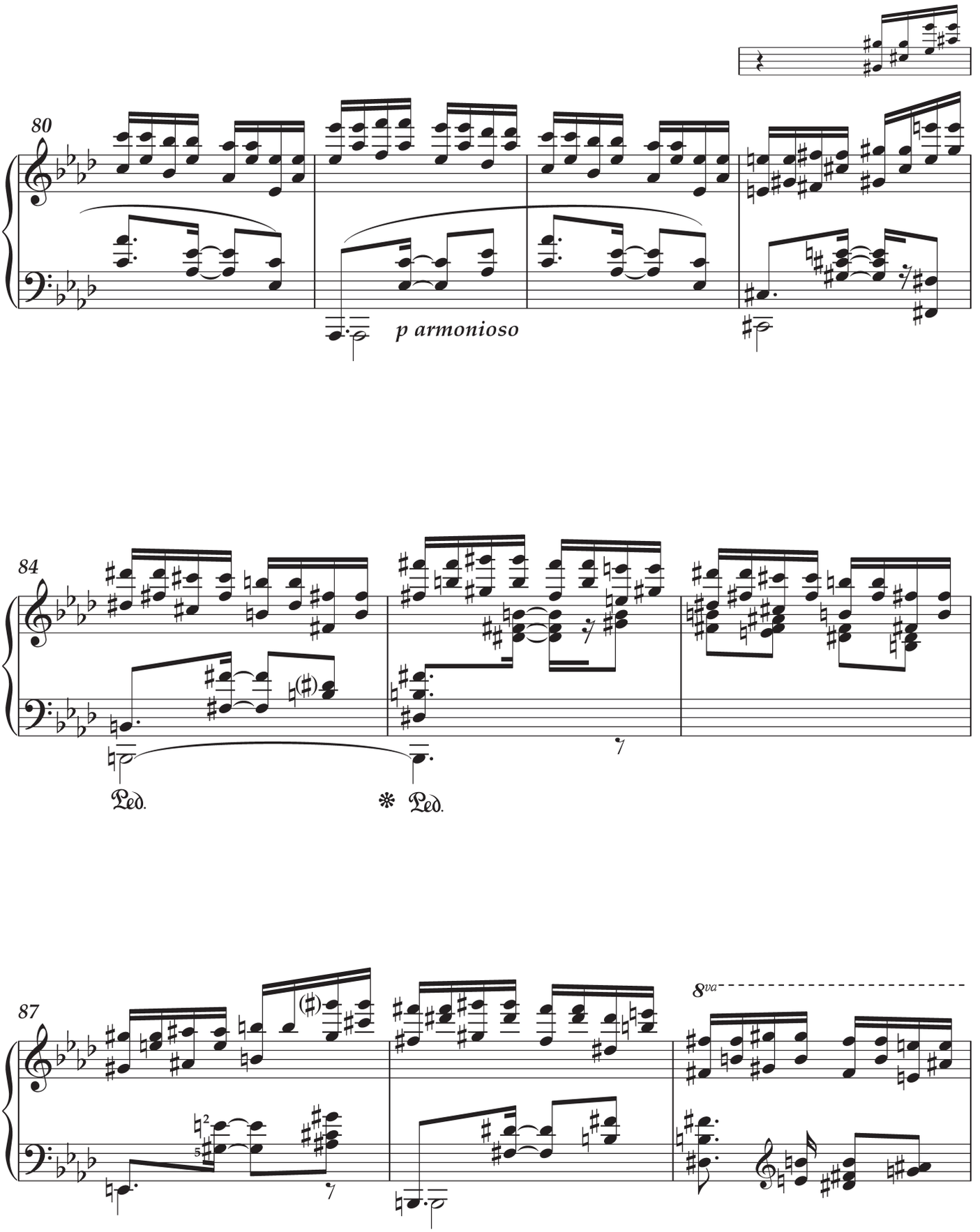
Nicolás Ruiz Espadero
(La Habana, 1832-1890)

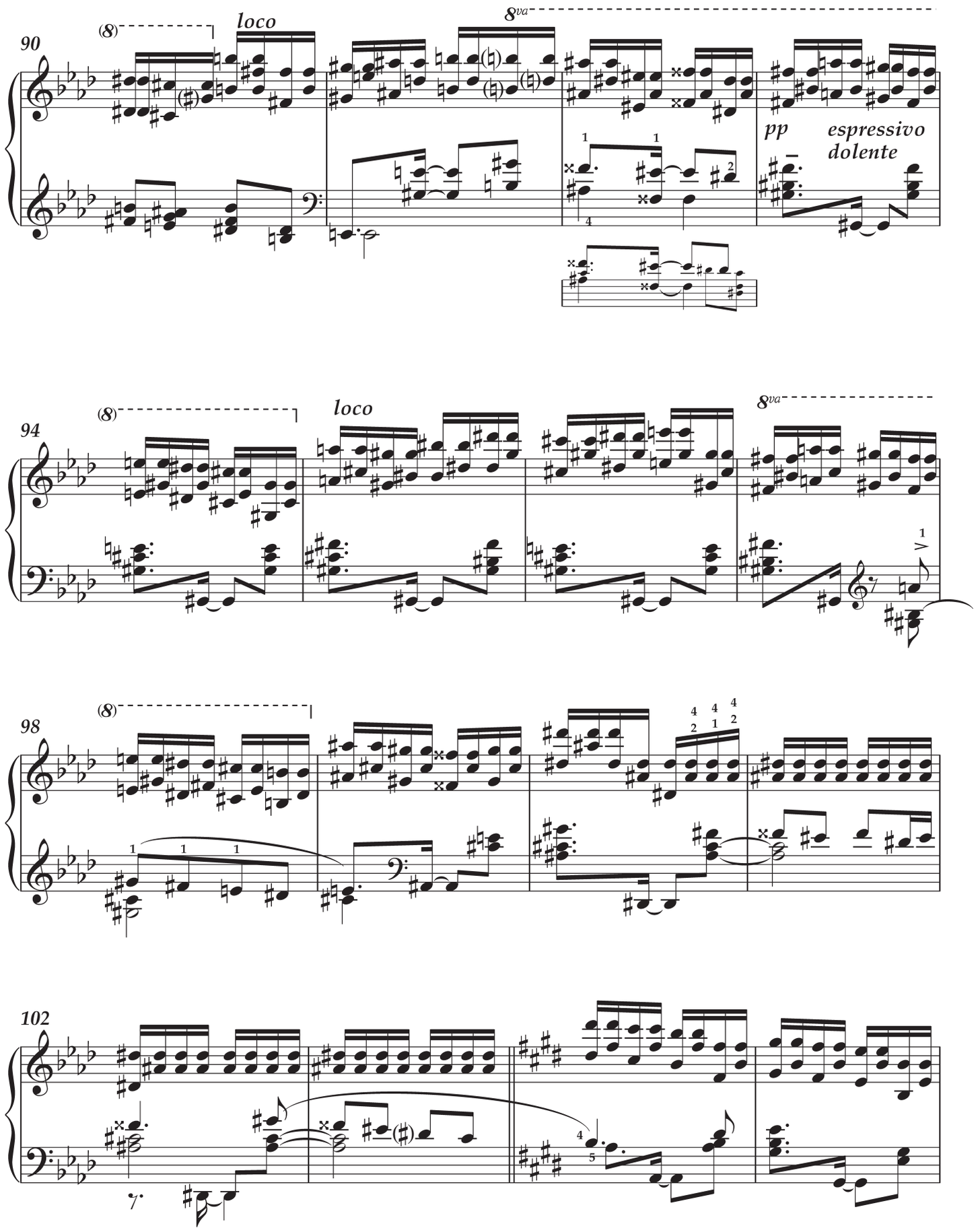


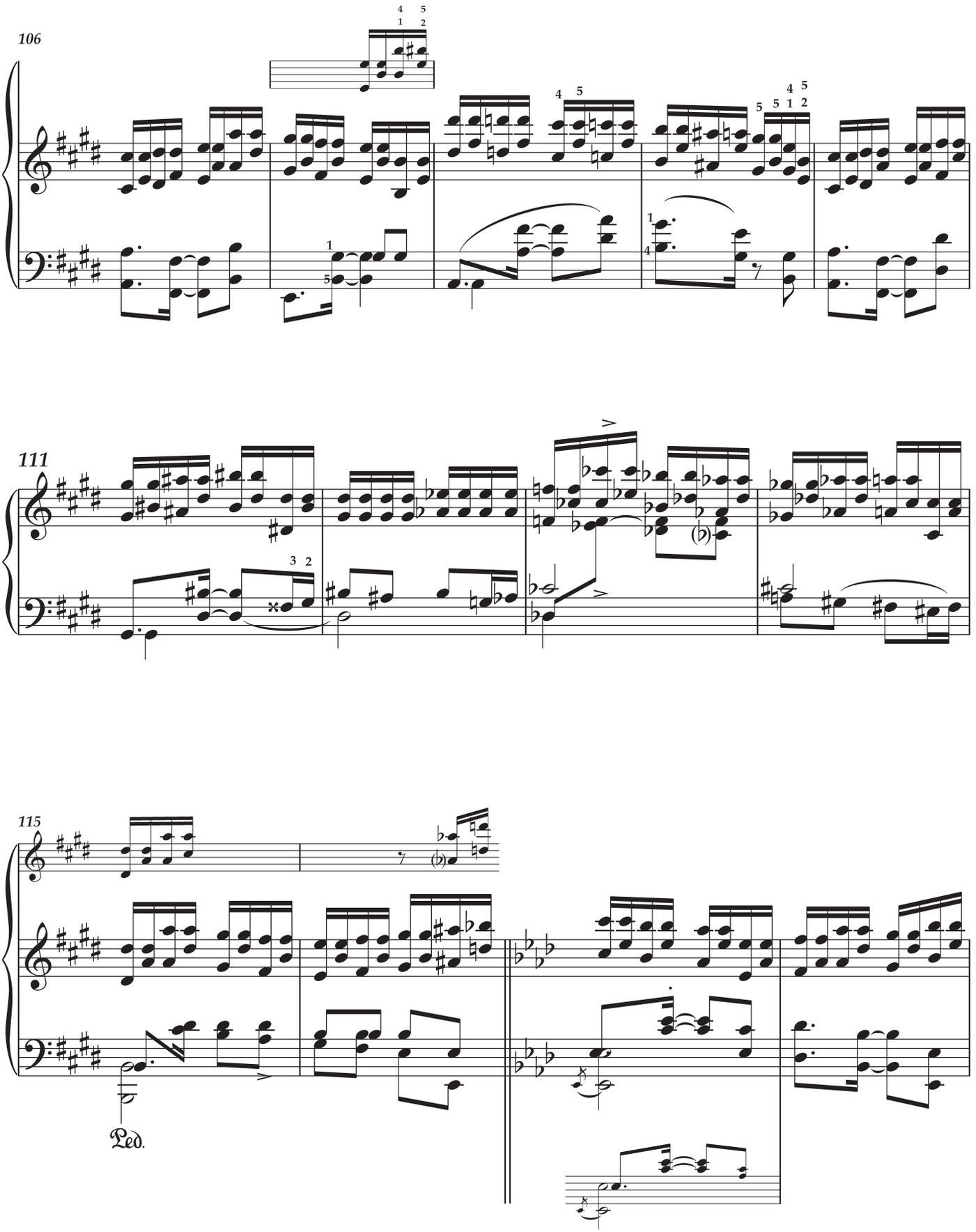

20
25
30
35
40
Ped.

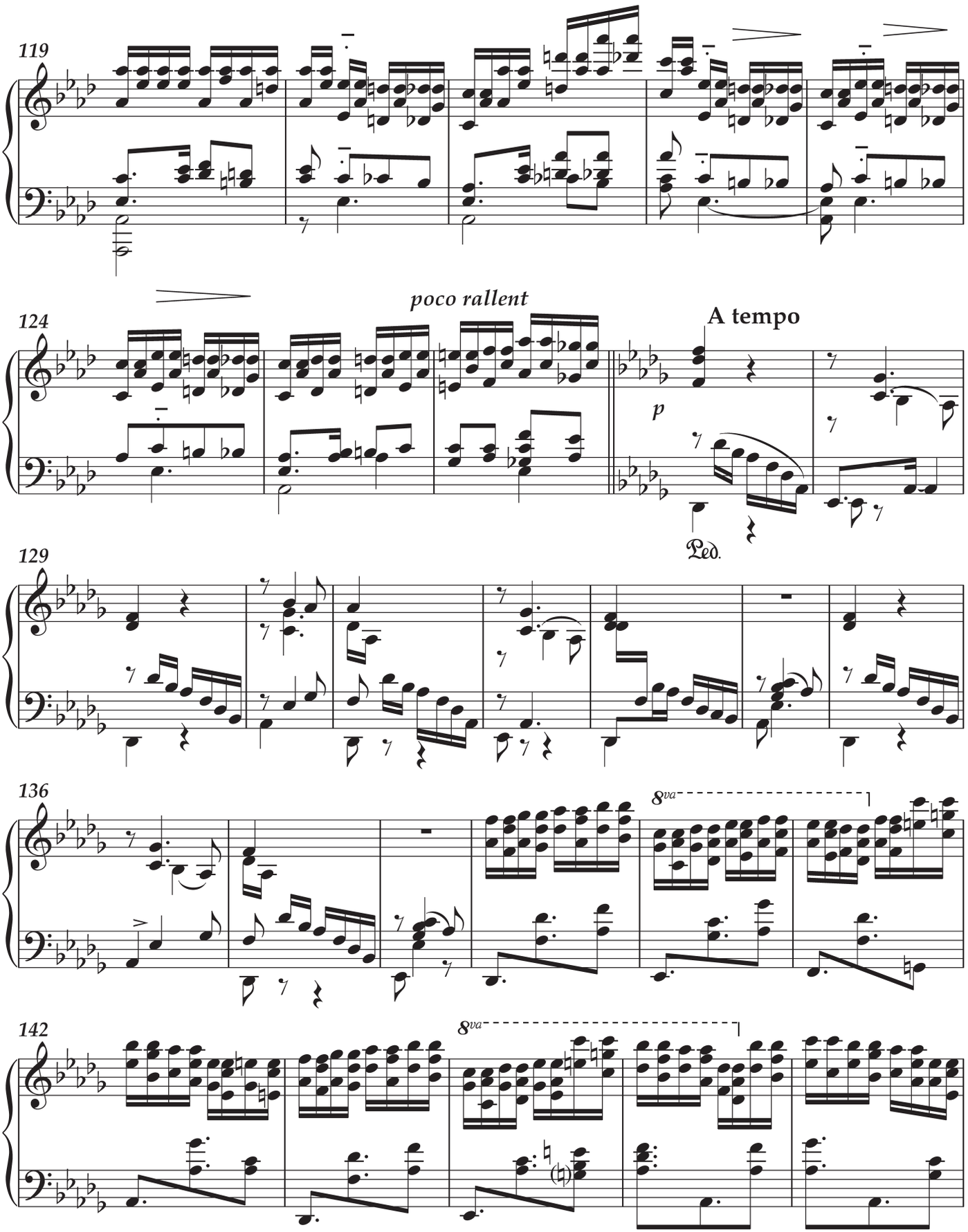

45
espress
50
8va
54
Ped.
58

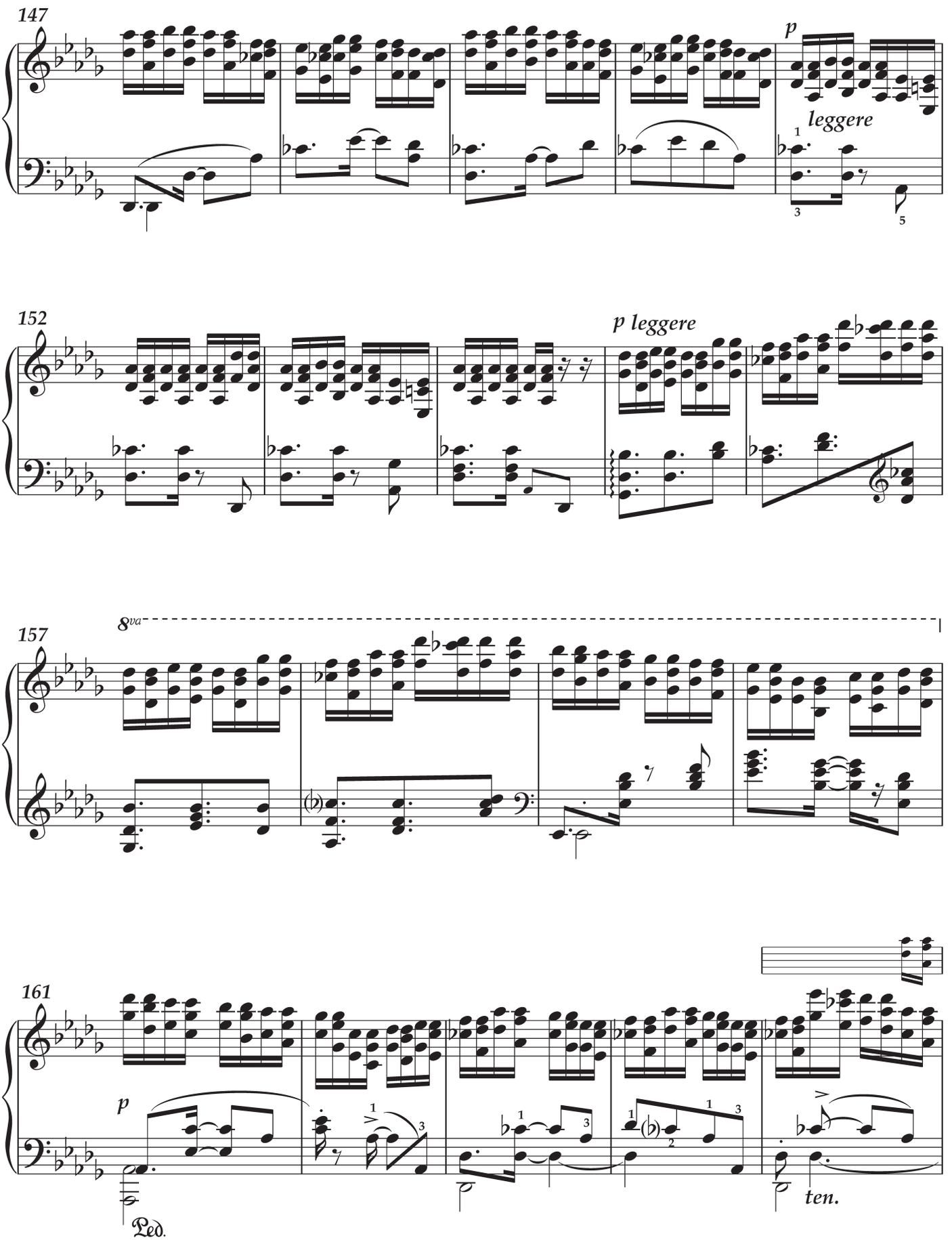

62
66
8va
71
dolce e legere
76
p
p
Ped.

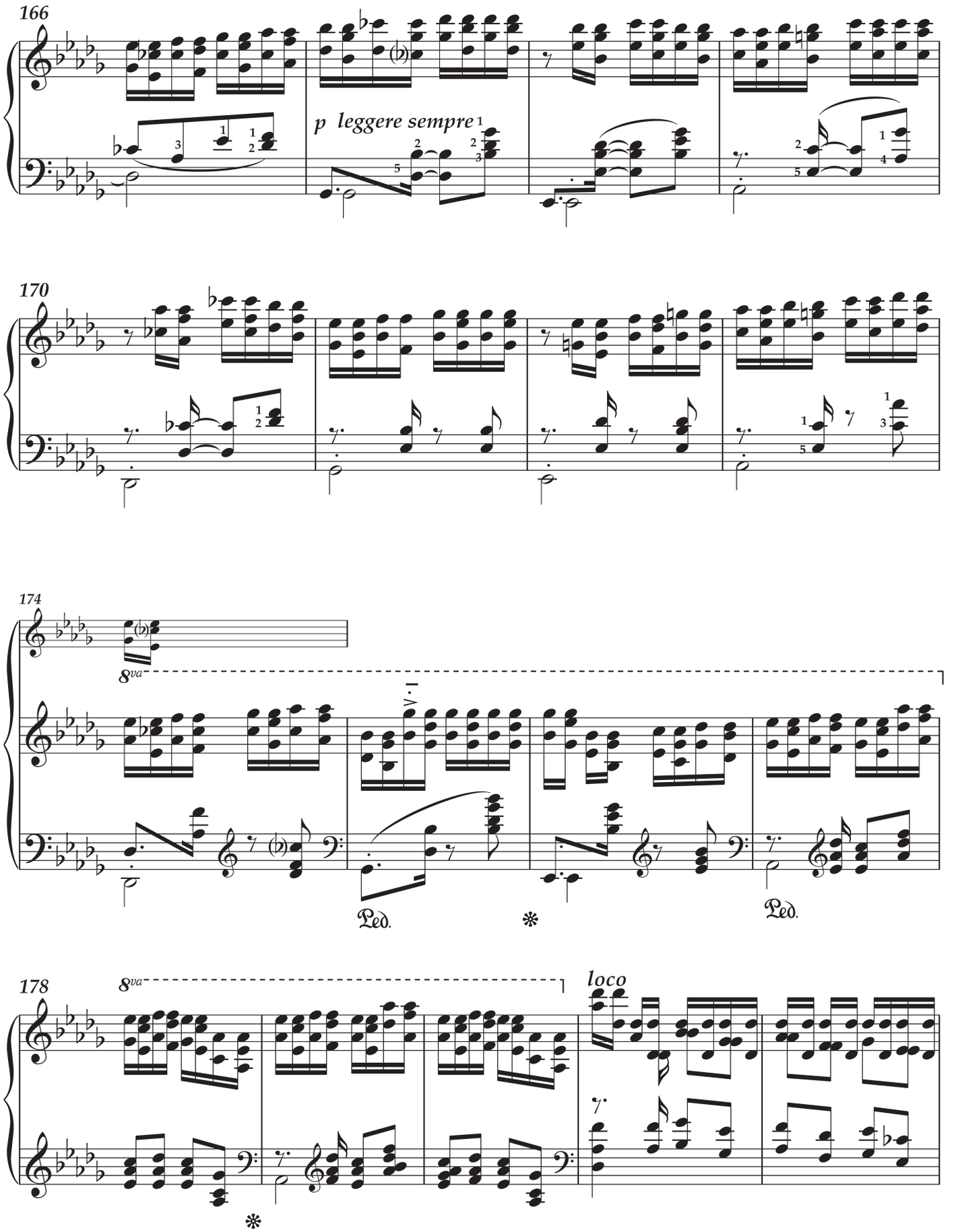

80
p armonioso
84
Ped.
Ped.
87
8va

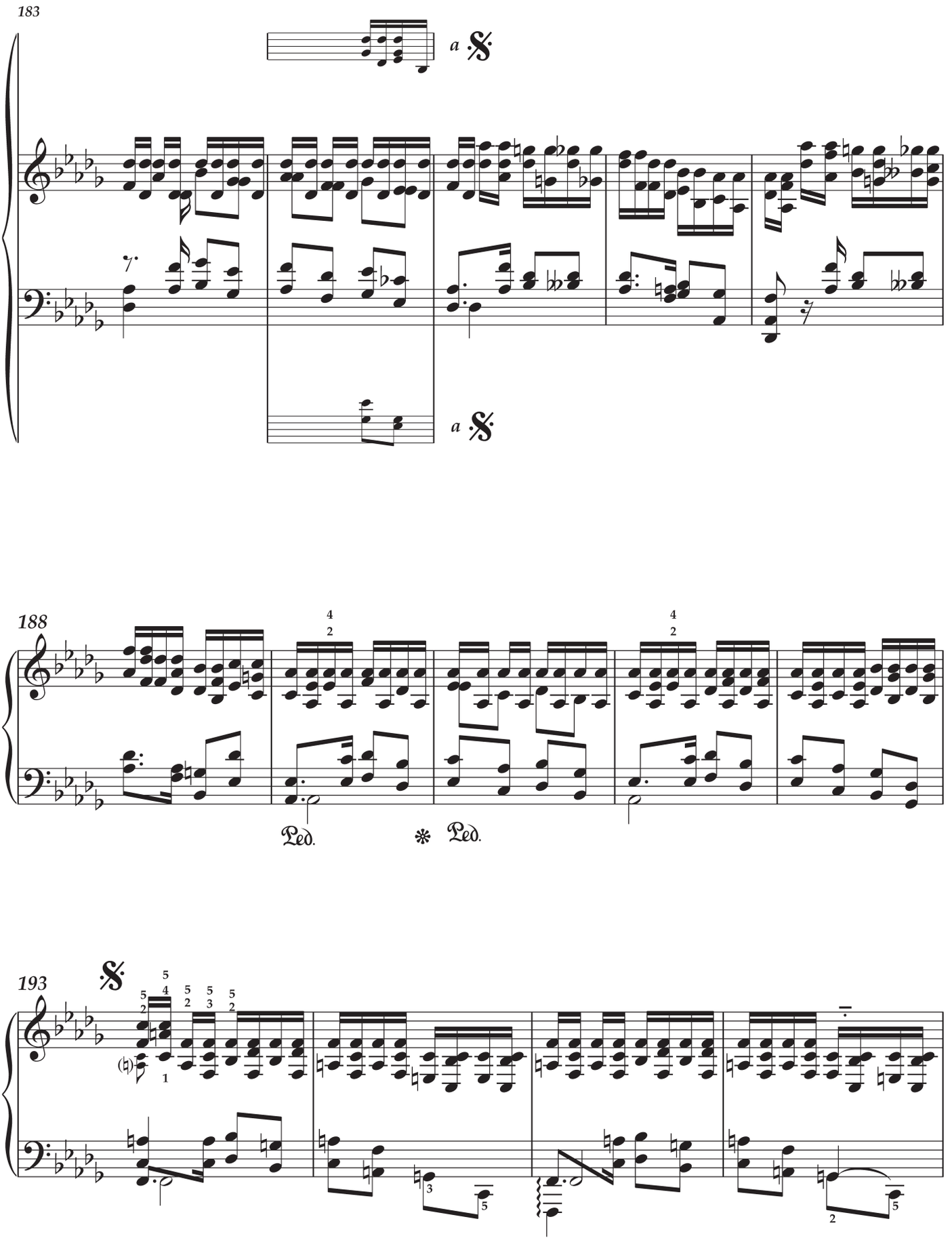

90
(8)
loco
8va
pp
espressivo
dolente
94
(8)
loco
8va
98
(8)
102

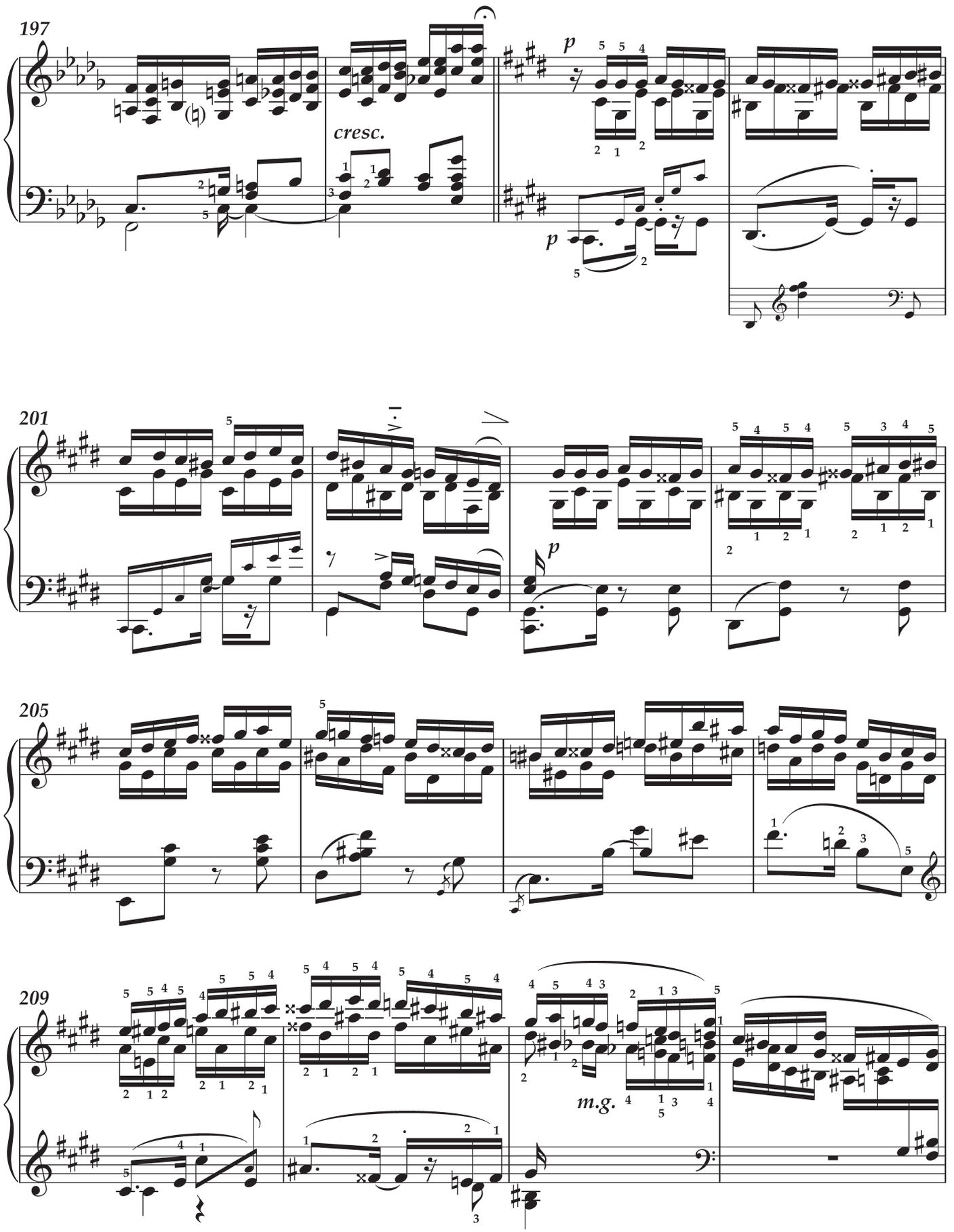

106
111
115
Ped.

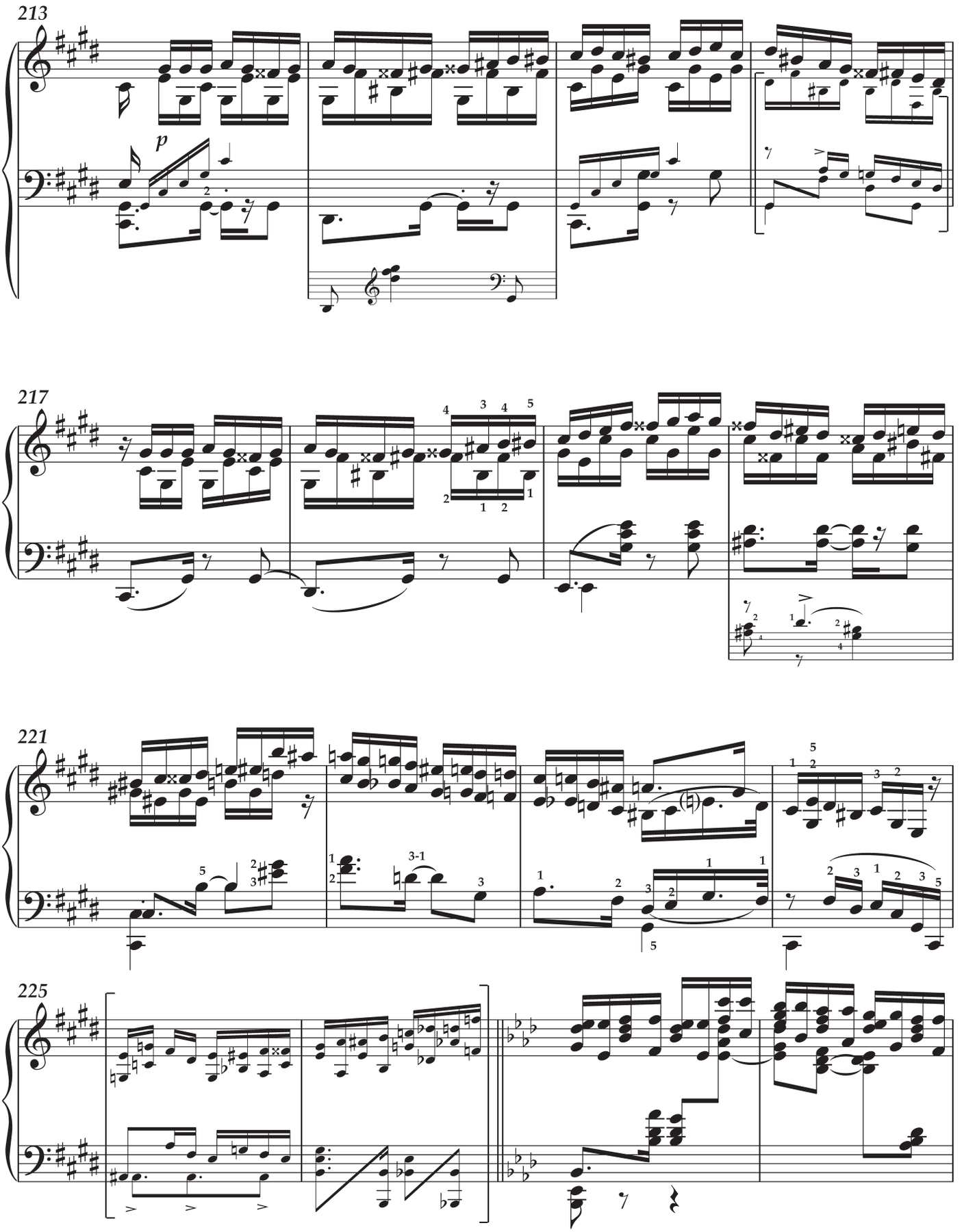

119
124
poco rallent
A tempo
p
Ped.
129
136
8va
142
8va

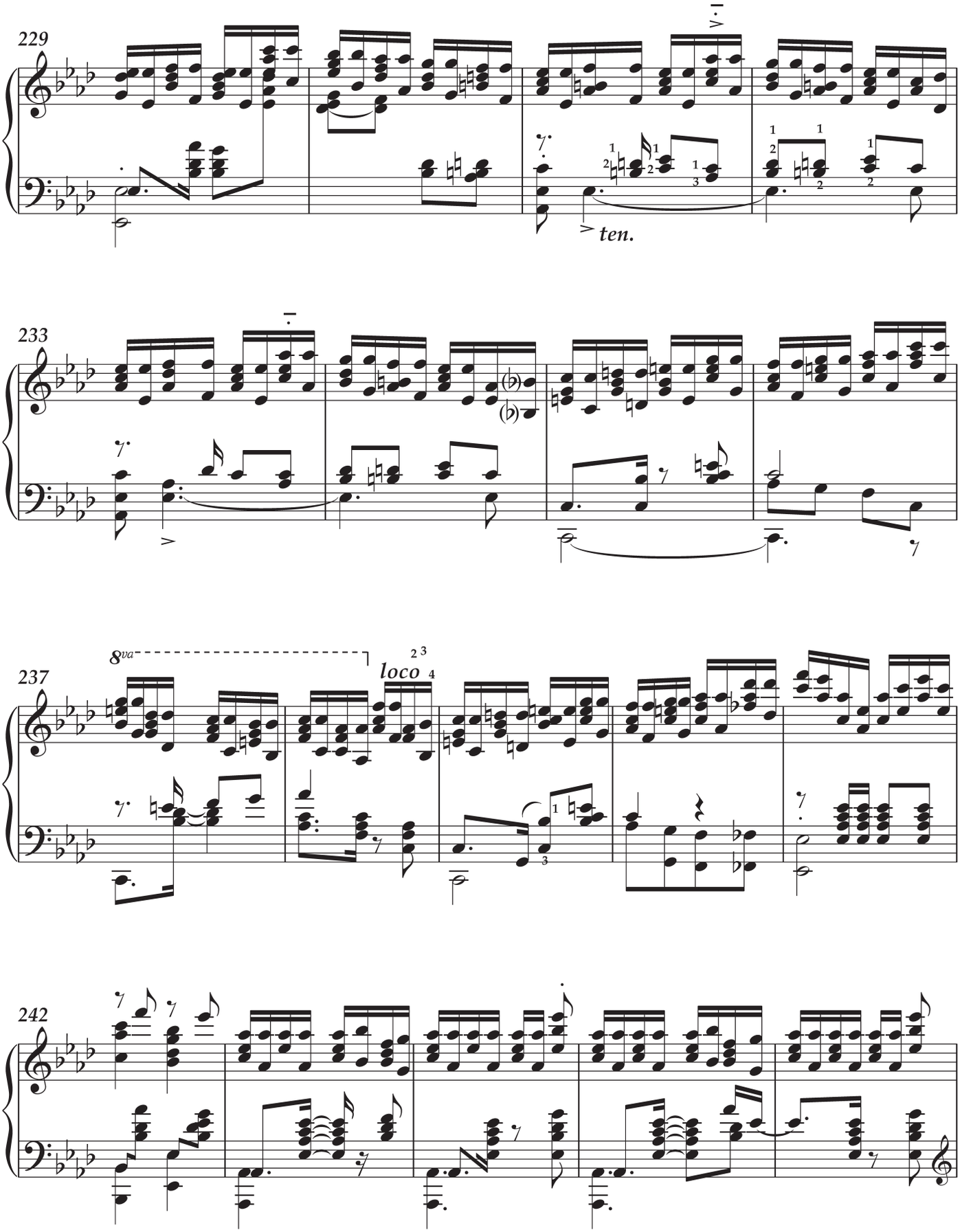

147
p
leggere
152
p leggere
157
8va
161
p
Ped.
ten.

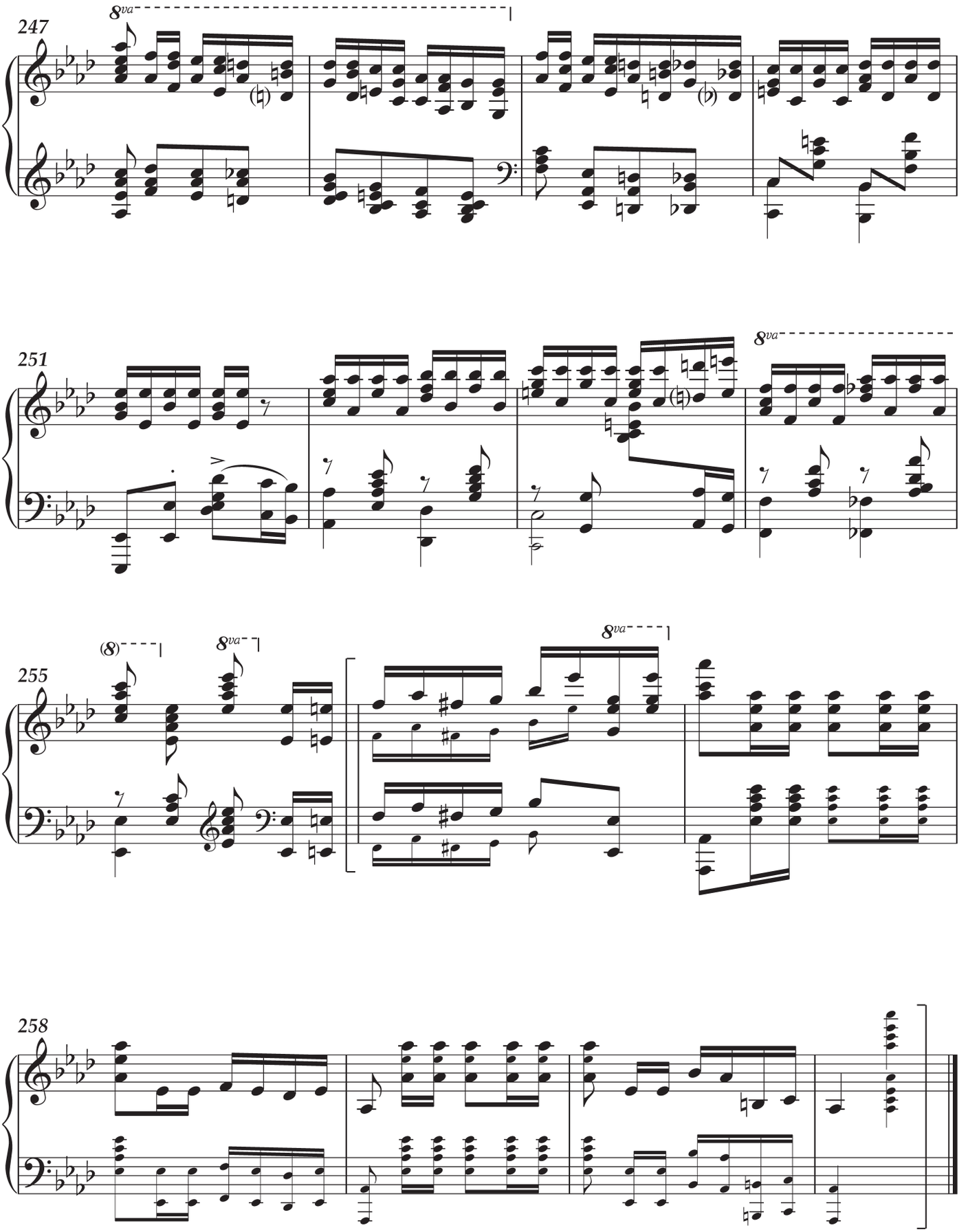

166
p leggere sempre
170
174
8va
Ped.
178
8va
loco


183
a
a
188
Ped.
Ped.
193


197
cresc.
p
p
201
p
205
209
m.g.


213
p
217
221
225

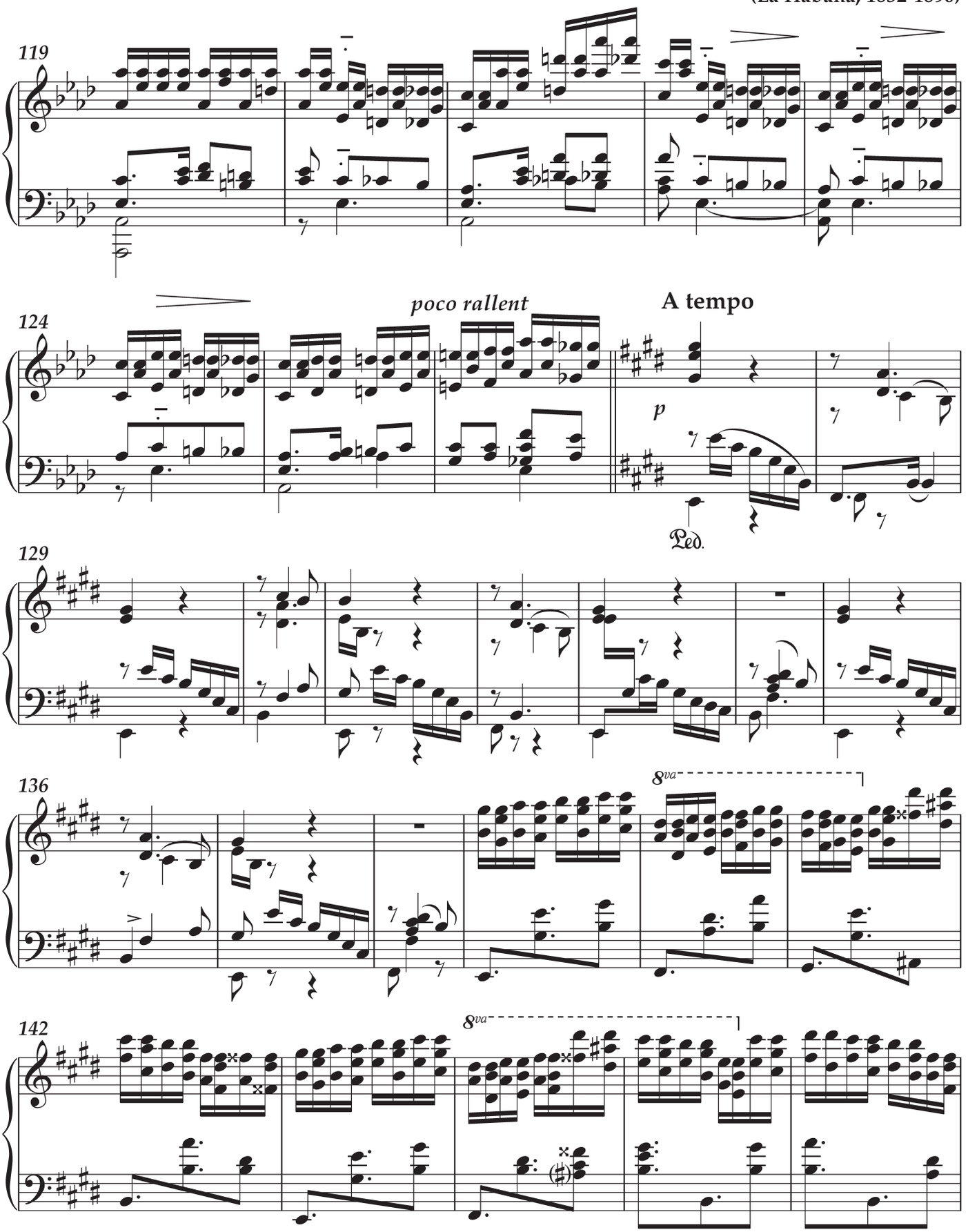

229
ten.
233
237
8va
loco
242

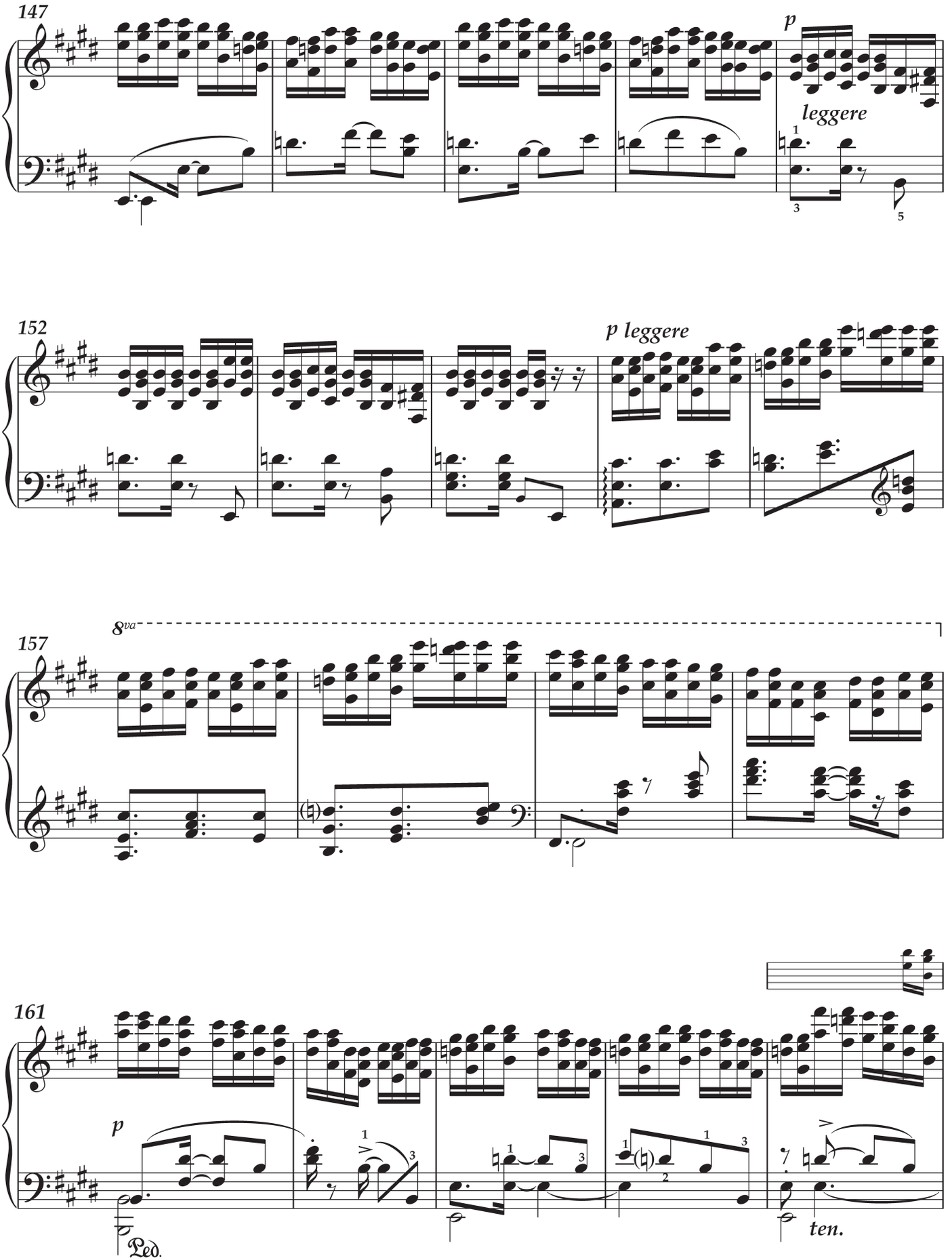

247
8va
251
8va
255
(8)
8va
8va
258

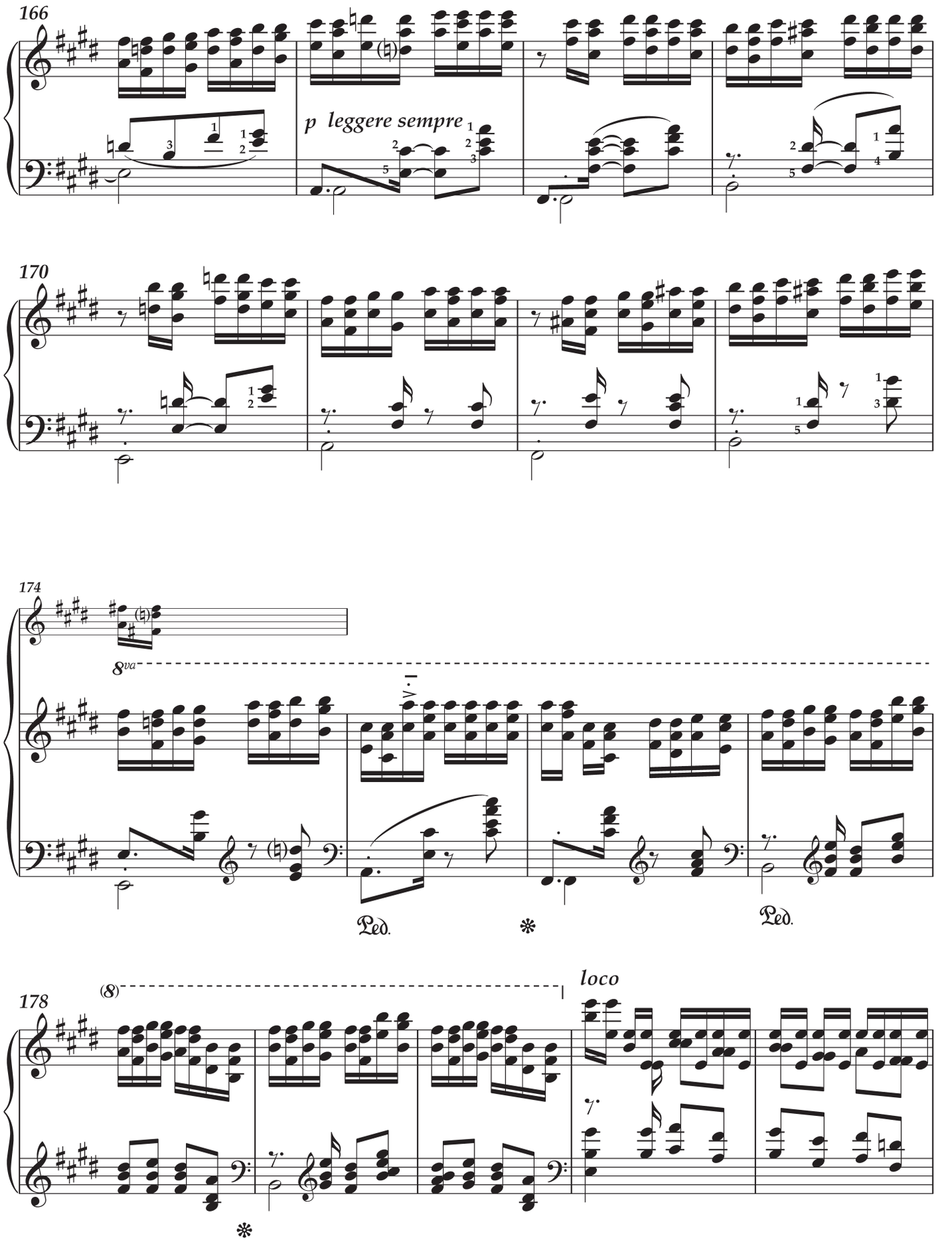
Étude transcendante nº 8 «Dans le style créole»
(Addendum)

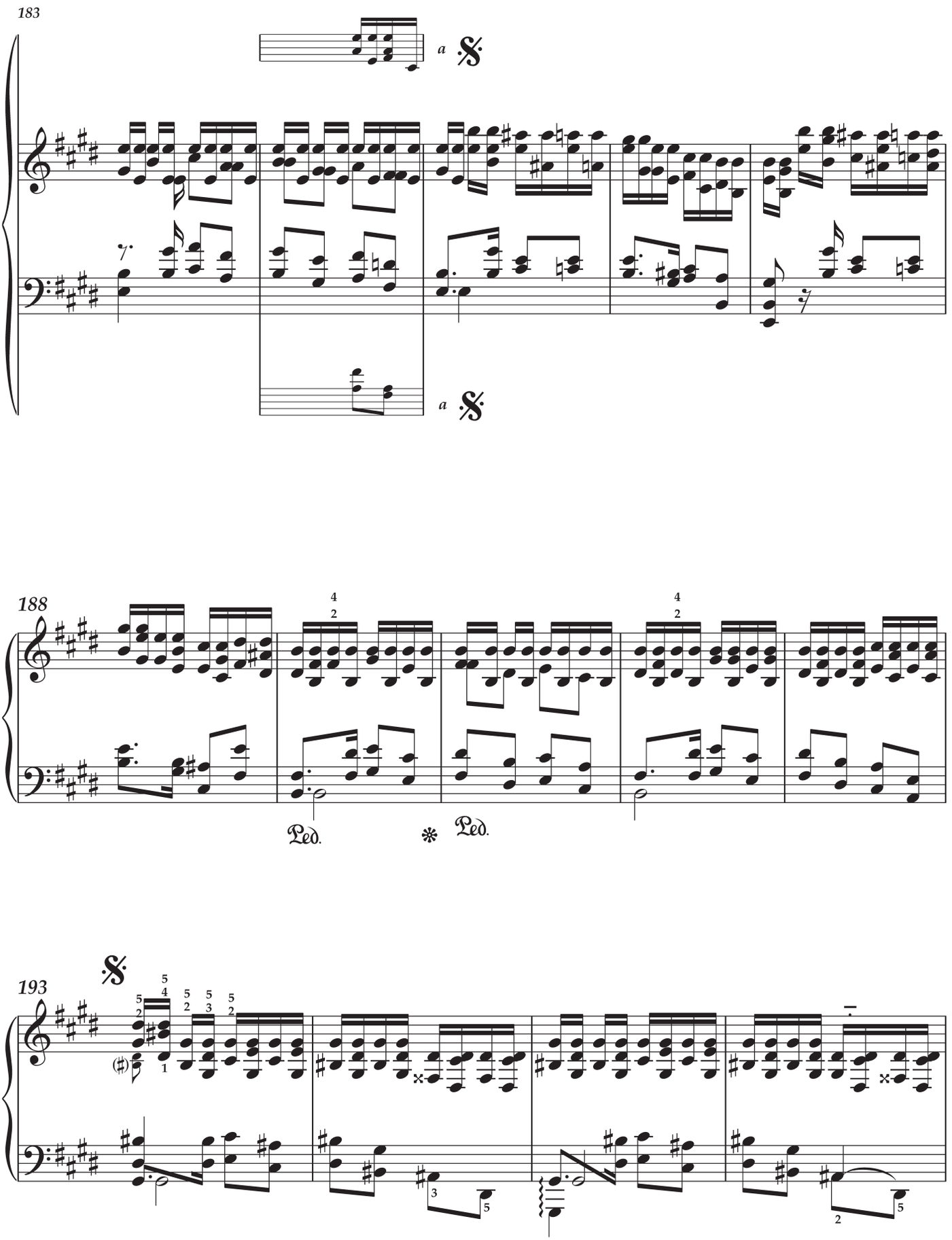
Tr. José Raúl López

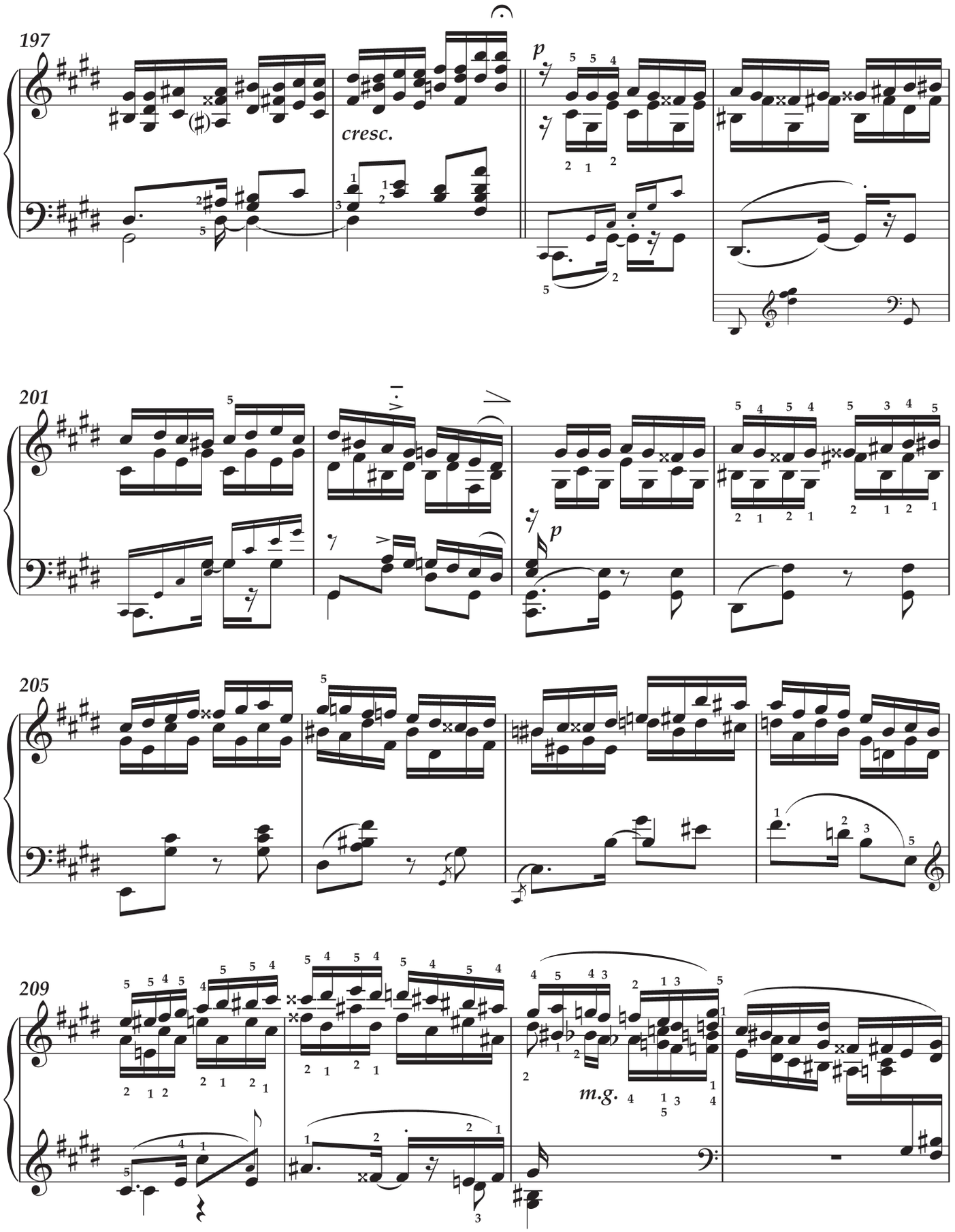
Nicolás Ruiz Espadero
(La Habana, 1832-1890)




147
p
leggere
152
p leggere
157
8va
161
p
Ped.
ten.


166
p leggere sempre
170
174
8va
Ped.
Ped.
178
(8)
loco


183
a
a
188
Ped.
Ped.
193


197
cresc.
p
201
p
205
209
m.g.

N.º 1. POLIUTO.
„ 2. FAUST.
N.º 3. UN BALLO in MASCHERA.
„ 4. IL TROVATORE.
N.º 5. LA TRAVIATA.

Propiedad.

Depositado.

MADRID.
ANTONIO ROMERO. EDITOR.
Calle de Preciados Nº 1.
Almacen de Música, Pianos, Organos é Instrumentos.

A MONSIEUR ED. WOLFF.

POLIUTO

(I MARTIRI)

FINALE

GRAND TRANSCRIPTION POUR PIANO

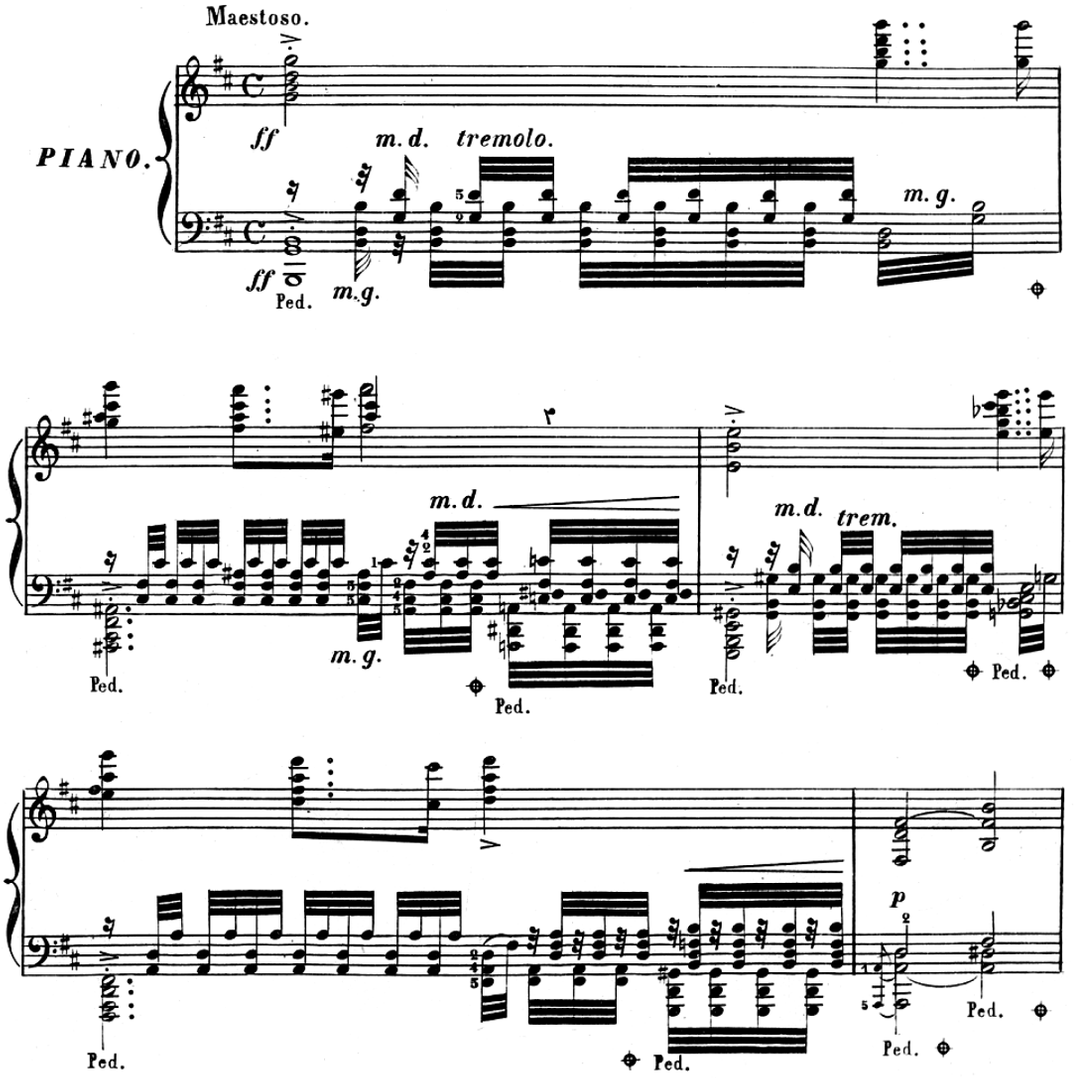
PAR

N. R. ESPADERO.

(DE LA HAVANE.)

Propiedad.

Precio 40 Rs.



A. ROMERO, Editor. A. R. 5597. MADRID, Preciados 1.

Transcription nº 1 «Poliuto»
impresa en 1881

Signaturas

BNC, c786.4/Rui/A
BNC, c786.4/Rui/P
BNE, MC/511/53

Datos de la portada general

«Grands / Transcriptions / Pour Piano / Par / N. R. Espadero / (De La Habane.) / N.º 1. POLIUTO. / " 2. FAUST. / N.º 3. UN BALLO in MASCHERA. / " 4. IL TROVATORE / Propiedad. Depositado. / MADRID. / ANTONIO ROMERO. EDITOR. / Calle de Preciados N.º 1. / Almacen de Música, Pianos, Organos é Instrumentos.»

Características del documento

Poliuto figura como la primera obra en el número de orden que el editor Antonio Romero adjudicó al ciclo de cinco transcripciones de ópera de Espadero (véase Tabla 1). Impresa en 1881 (número de plancha A. R. 5597) aparece descrita en el CCT, obra 118, pp. 299 y 330. Se ha preservado el título original en francés e italiano. Fue grabada por José Raúl López como parte del CD *Nicolás Ruiz Espadero. Piano music, vol. I* del sello Toccata Classics (TOCC0544), 2019.

Comentarios

Poliuto (266 cc.) fue de las obras consideradas de más significado personal para Donizetti, escrita en 1838 no fue representada en Italia hasta después de su muerte en 1848, debido a la censura de que fue objeto. Así que la premier de una segunda versión tuvo lugar en la Ópera de París, en 1840, con el nombre de *Les Martyrs (I Martiri)*. Es posible que Espadero haya decidido transcribirla durante el período de montaje de la misma por su amigo Gottschalk, quien había sido contratado para dirigir varias óperas en La Habana y Matanzas durante la temporada 1860-1861. La transcripción se limita a la primera parte del final del segundo acto. Espadero, lógicamente, excluye ciertos recitativos, pero omite también una sección que es necesaria como transición. En el *Addendum* (A y B), José Raúl López propone soluciones alternativas. La transcripción está dedicada a Éduard Wolff (1816-80), miembro del círculo parisiense en torno a Chopin, y como él, antiguo alumno de Josef Elsner en Varsovia.

Notas

--c. 3, MI, t. 1: debe ser *sol#*.

--c. 4, MI, t. 4: debe ser *sol#*.

--cc. 17-18, MD, t. 4: debe ser *sol#*.

--c. 36, MD, t. 4: .debe ser *fa* becuadro.

--c. 37, MD, t. 1: debe ser *sol#*, MI, t. 2: debe ser *sol* becuadro.

--c. 39, MD, t. 3: debe ser *sol* becuadro.

--c. 40, MD, *ossia*, t. 3: falta el *fa#* en correspondencia con el c. 36.

--c. 44, MD, t. 4: debe ser *sol#* y *mi* becuadro.

--c. 48, MD, t. 4: la_4 debe ser ♪ en lugar de ♩

--c. 56, MI, t. 2: debe ser *do* becuadro.

--c. 94, MD, t. 1: debe ser do_3 en lugar de re_3.

--c. 95 y 266: la dinámica *forte* no se corresponde con el pasaje equivalente en la ópera que indica *piano*.

--cc. 140 y 141, MD, t. 3: la octava re_3-re_4 debe ser una apoyatura.

--c. 164, MD, t. 2: debe ser sol_4 en lugar de $fa\#_4$.

--c. 167, MD, t. 1: debe ser *do#*.

--c. 179, MI, t. 3: se sugiere realizar la octava re_2-re_1 en el bajo como anticipación al acorde del t. 1 del c. 180, tal como sucede entre los cc. 180-181.

--c. 203, MD, t. 3: el acorde debe ser mi_4-($fa\#_4$)-si_4-mi_5 en lugar de mi_4-la_4-si_4-mi_5.

--c. 213, MD, t. 3: debe ser *sib*.

--c. 226, MI, t. 3: debe ser *sol#*.

--c. 238, MI, t. 1: debe ser *la#*.

--c. 239, MI, t. 1-2: debe ser con ligadura como en el c. 237.

--c. 243, MD, t. 1: debe ser *re#*.

--c. 245, MI, t. 2: debe ser *sib*.

Notas Addendum

--**A**: Espadero obvió colocar un pasaje de transición entre los cc. 102-103, como sustituto de los recitativos acompañados que se suprimen en las transcripciones de ópera. Para corregirlo, José Raúl López ha compuesto un pasaje alternativo que puede ser ejecutado *ad libitum*.

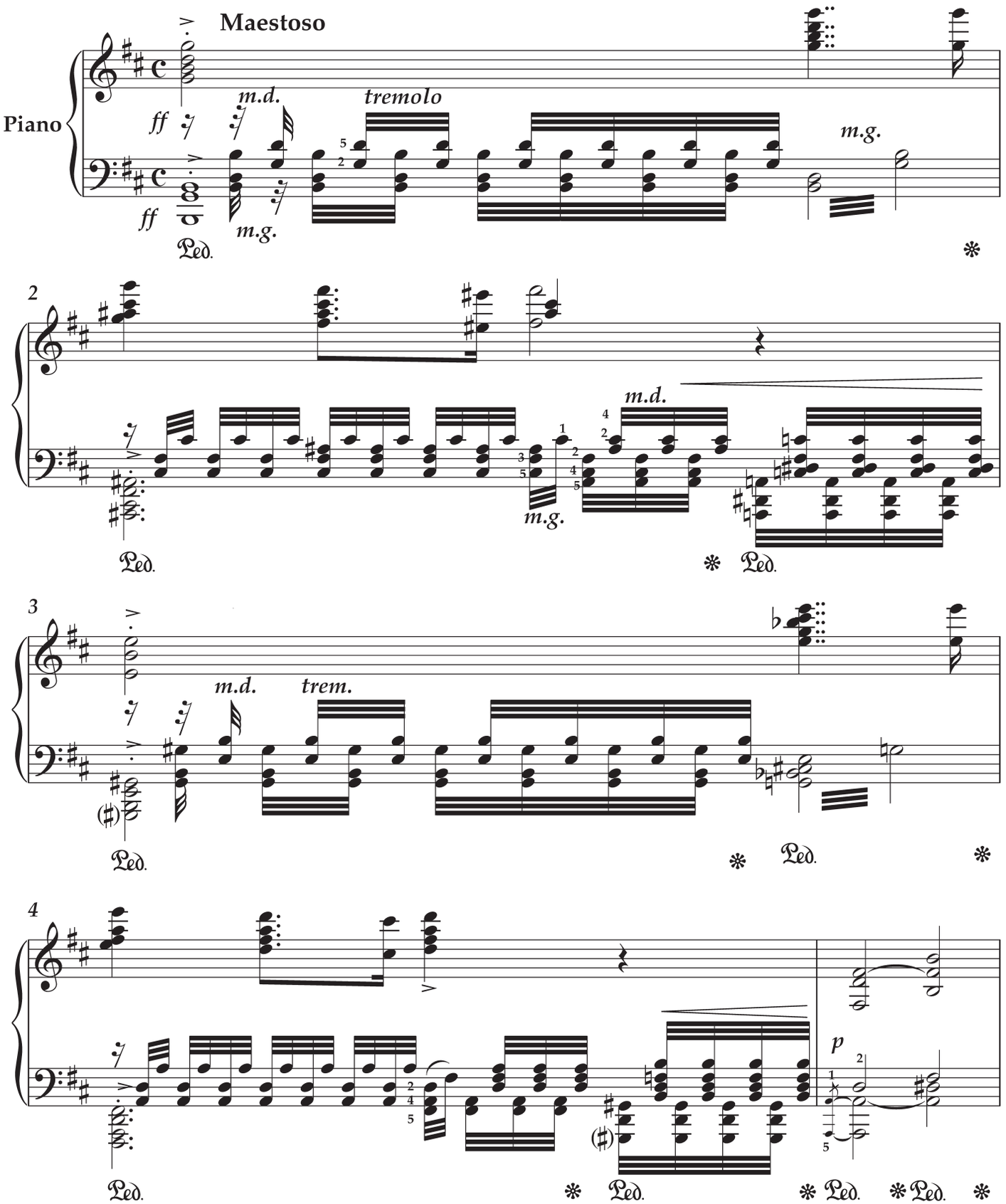
--**B**: En correspondencia con el lenguaje desarrollado en su obra, Espadero no desarrolló suficientemente el pasaje comprendido entre los cc. 103-109. Por ello José Raúl López añade, como complemento, un fragmento compuesto al estilo de Liszt para ser ejecutado *ad libitum*.

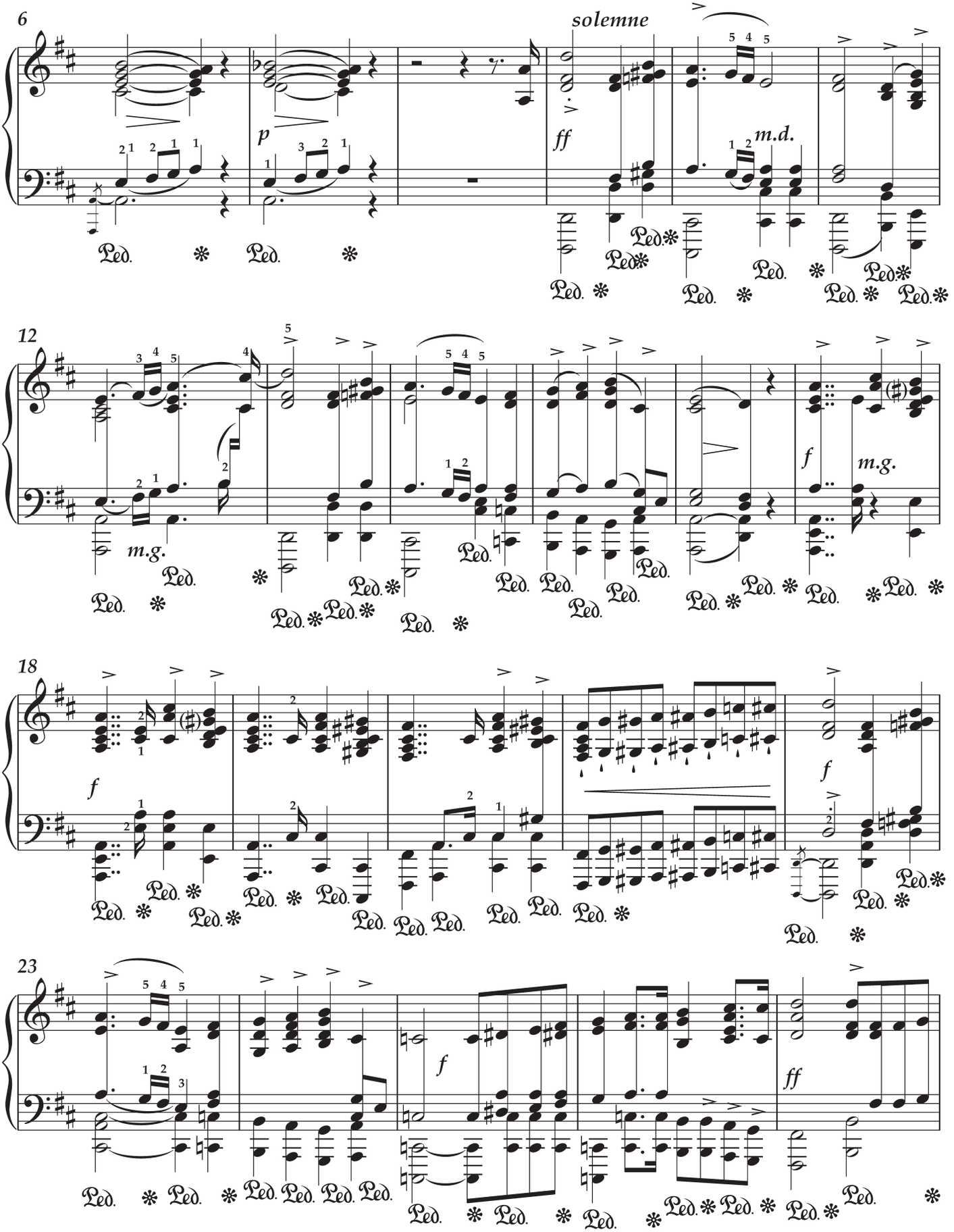
Transcription nº 1 «Poliuto»

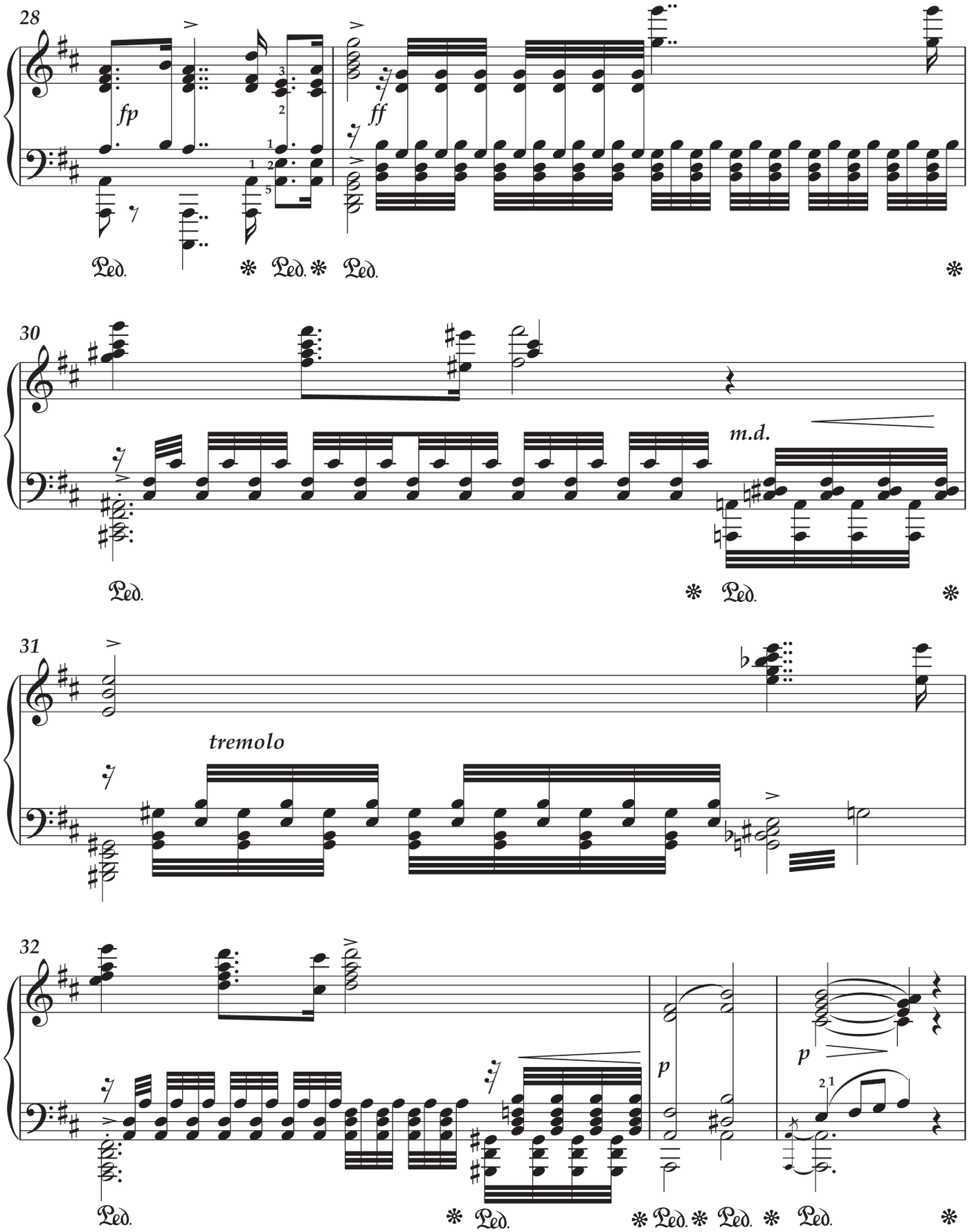
A Monsieur Éd[ouard] Wolff

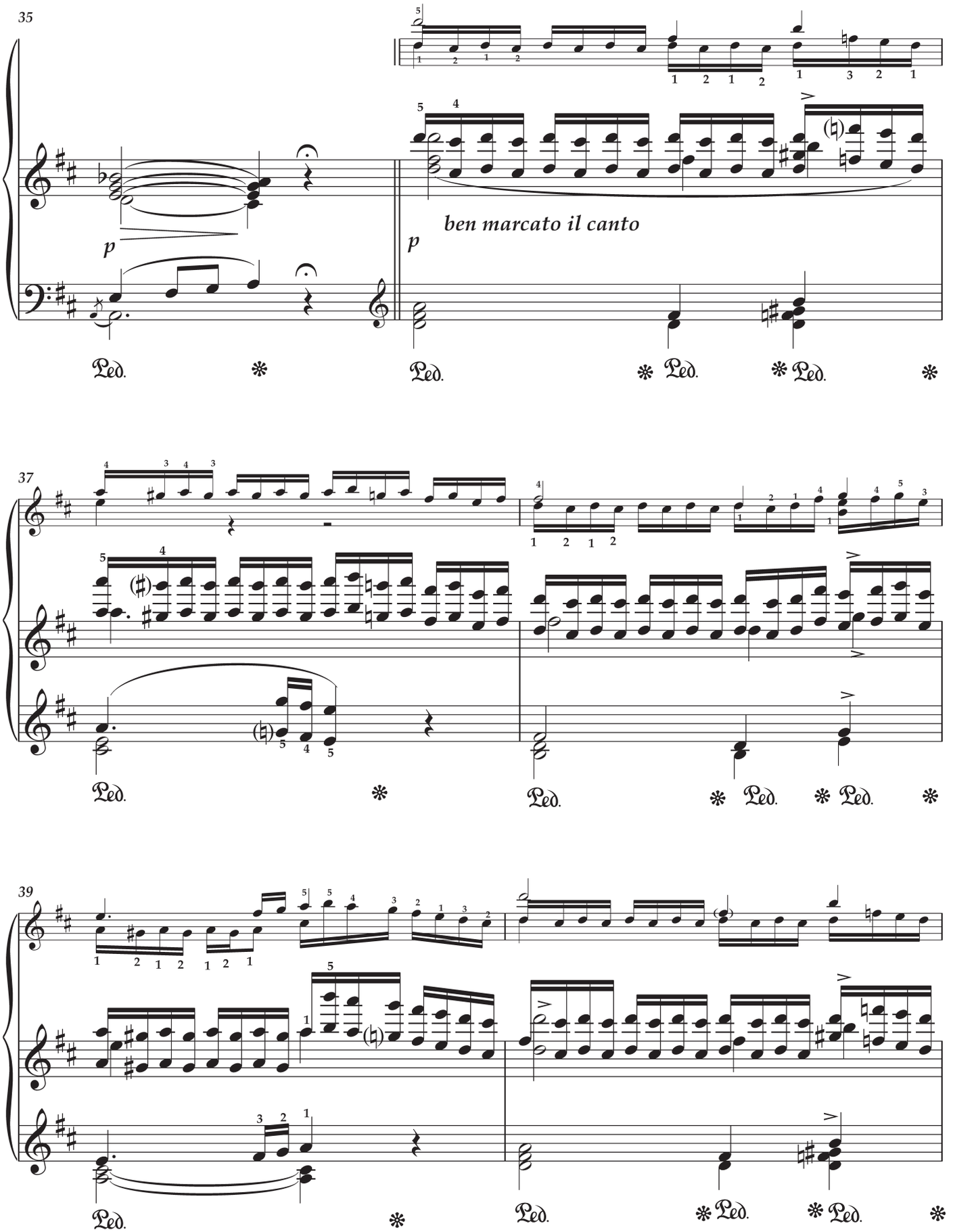
Tr. José Raúl López

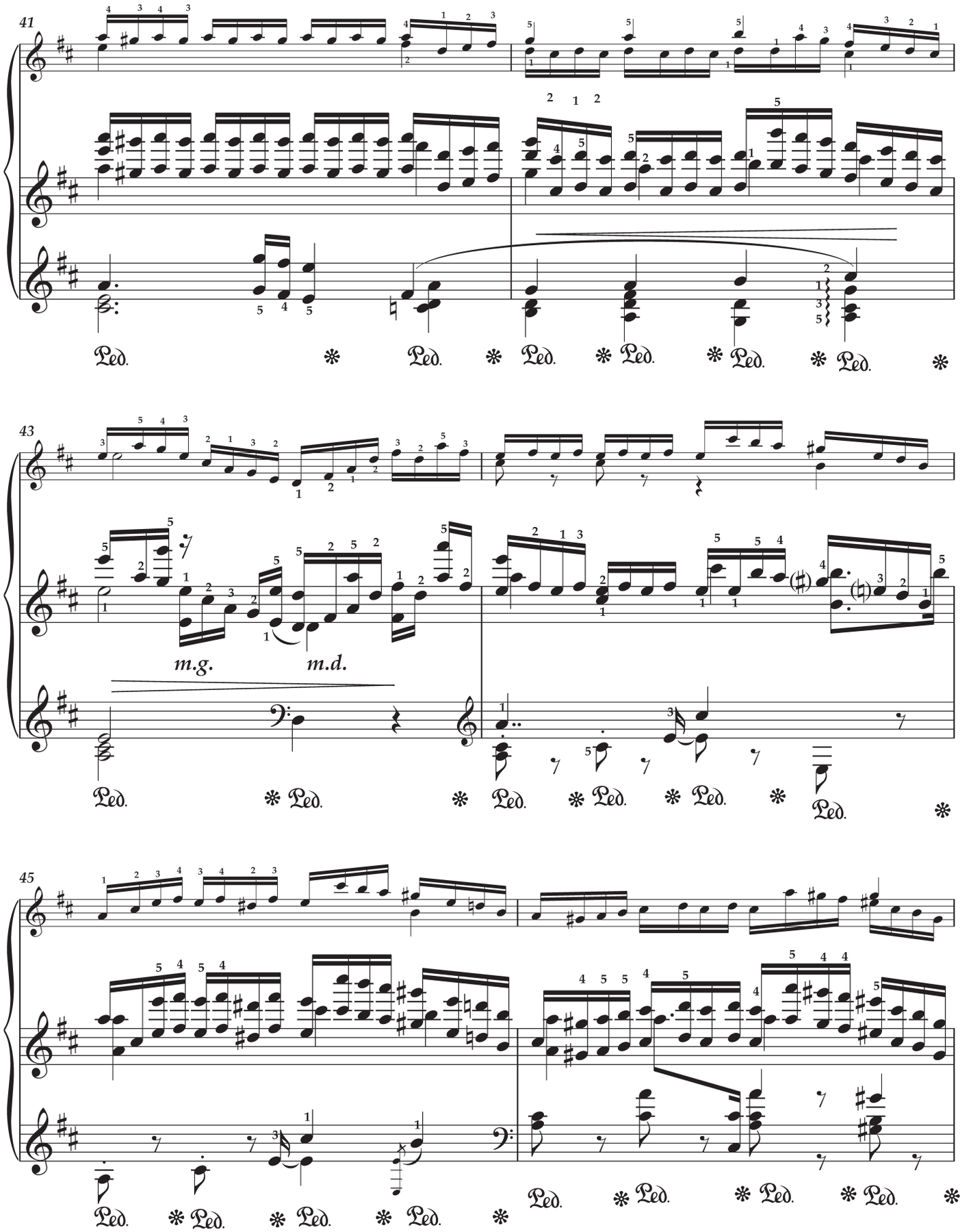
Nicolás Ruiz Espadero
(La Habana, 1832-1890)

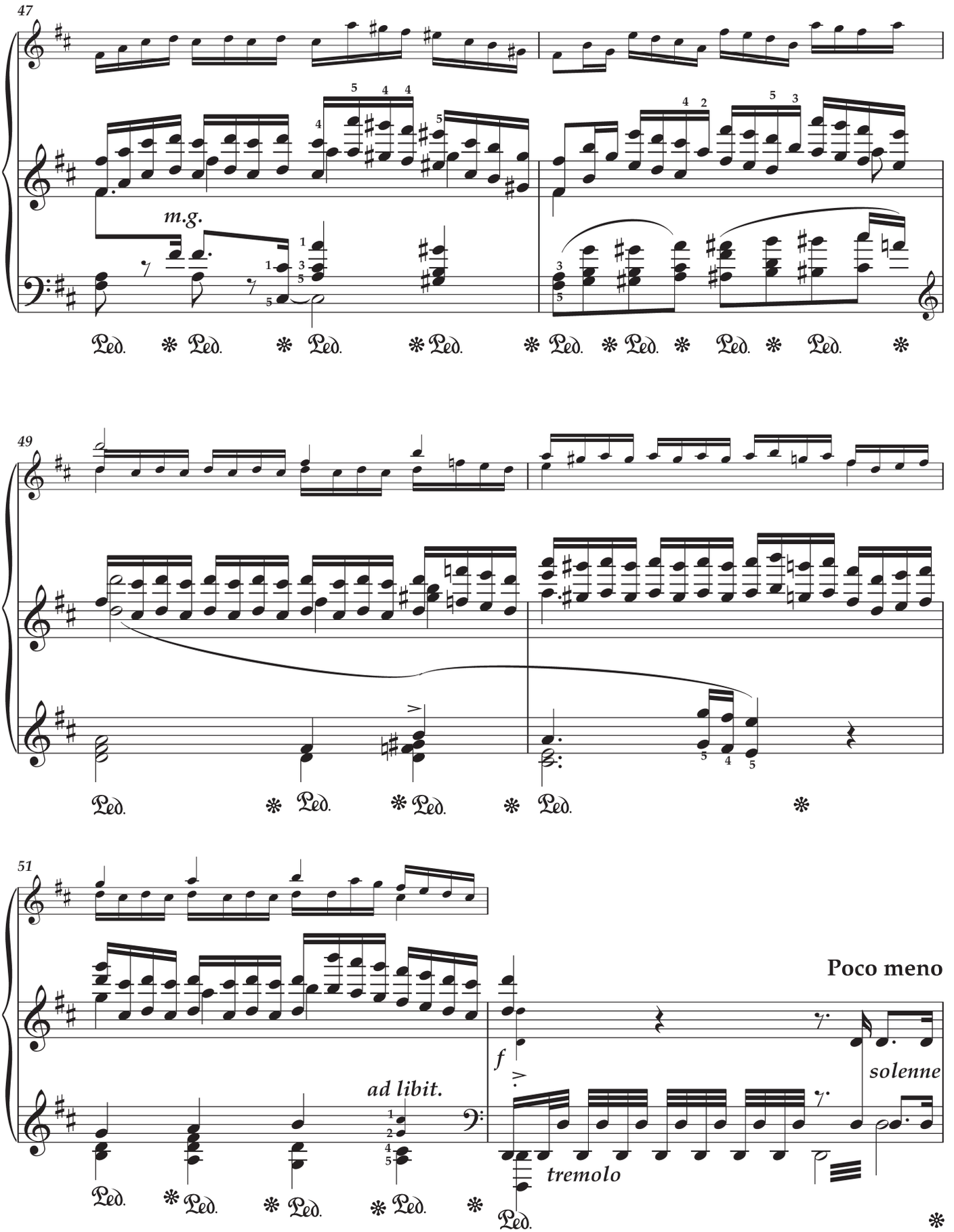


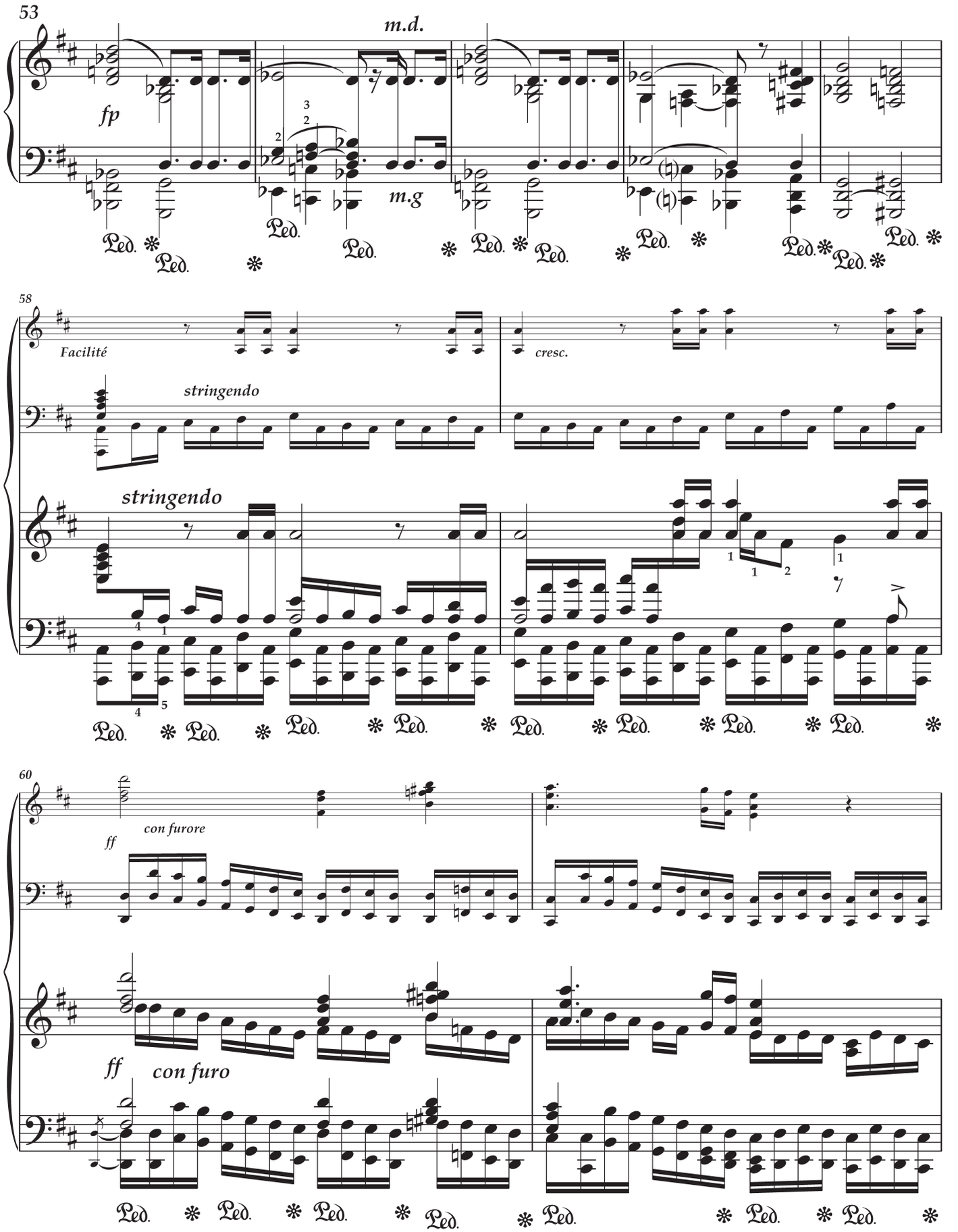

6
solemne
p
ff
m.d.
12
m.g.
f
18
23
ff

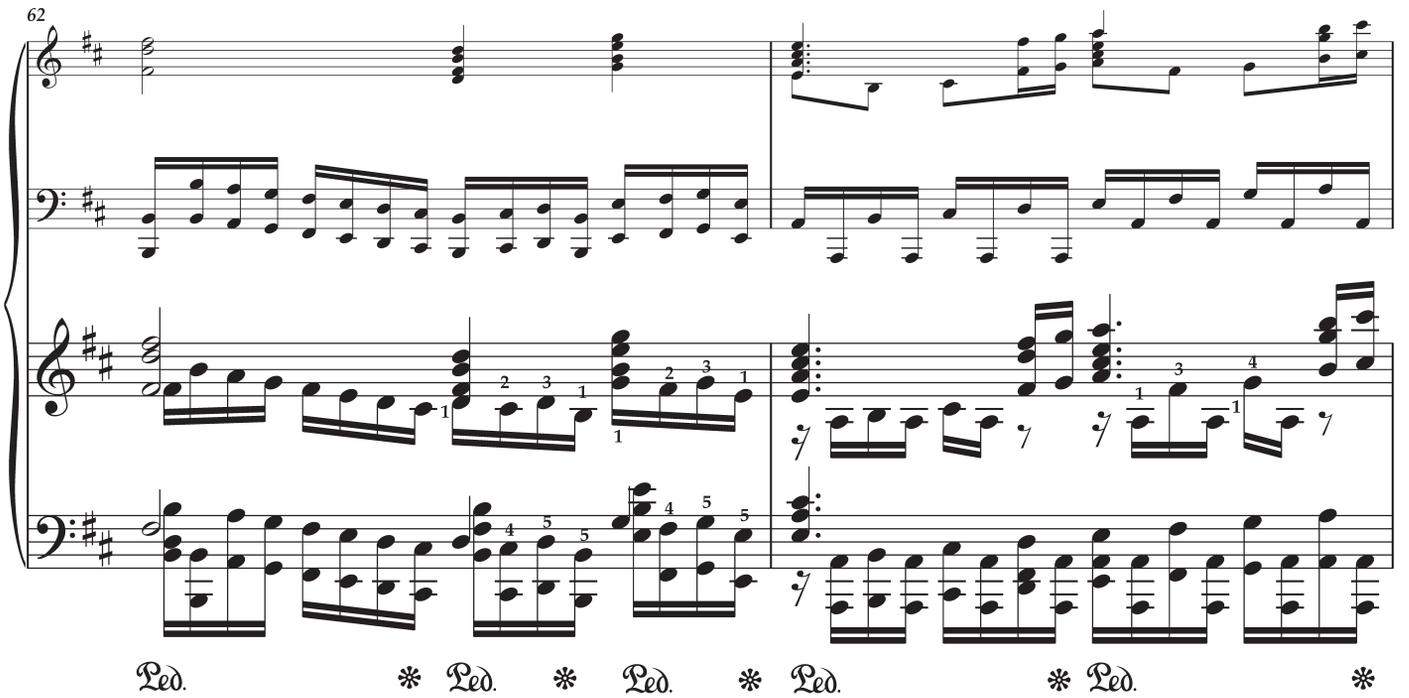

28
fp
ff
Ped.
30
m.d.
31
tremolo
32
p

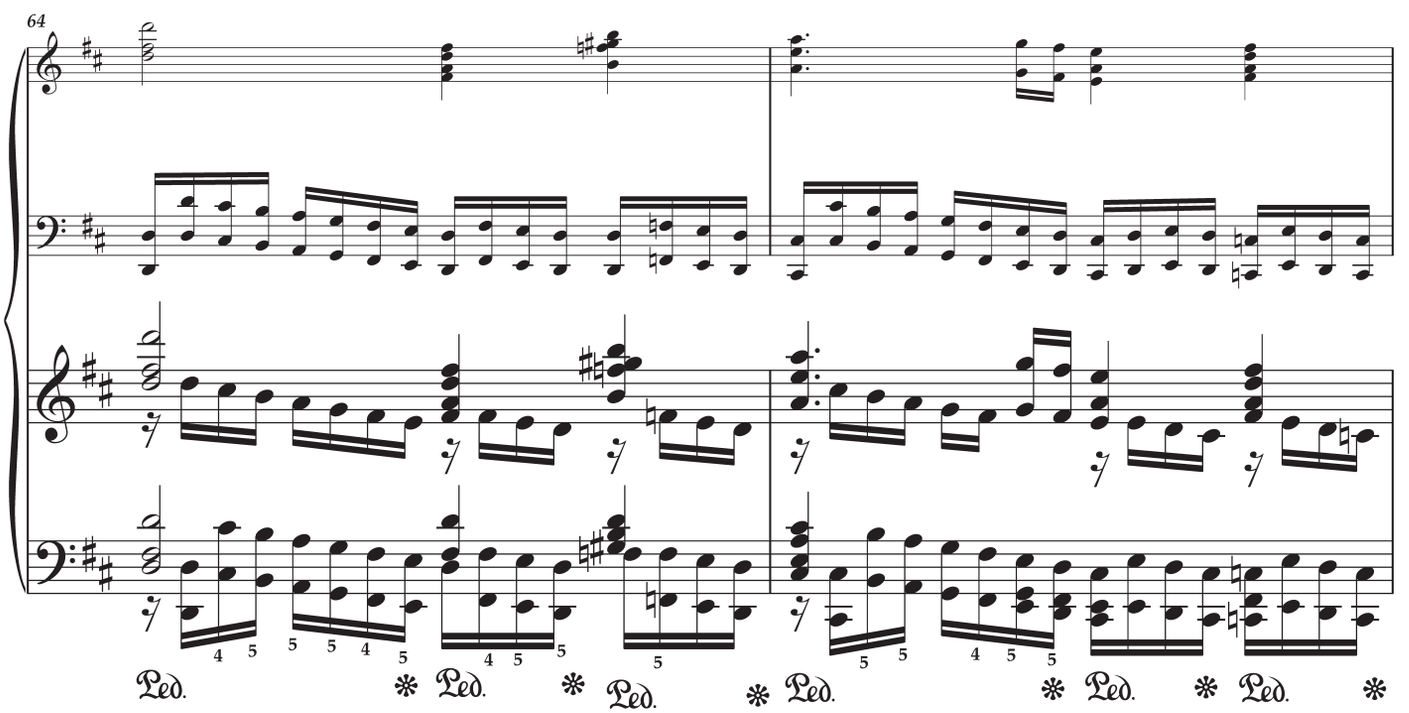

35
p
ben marcato il canto
p
Ped.
37
Ped.
39
Ped.

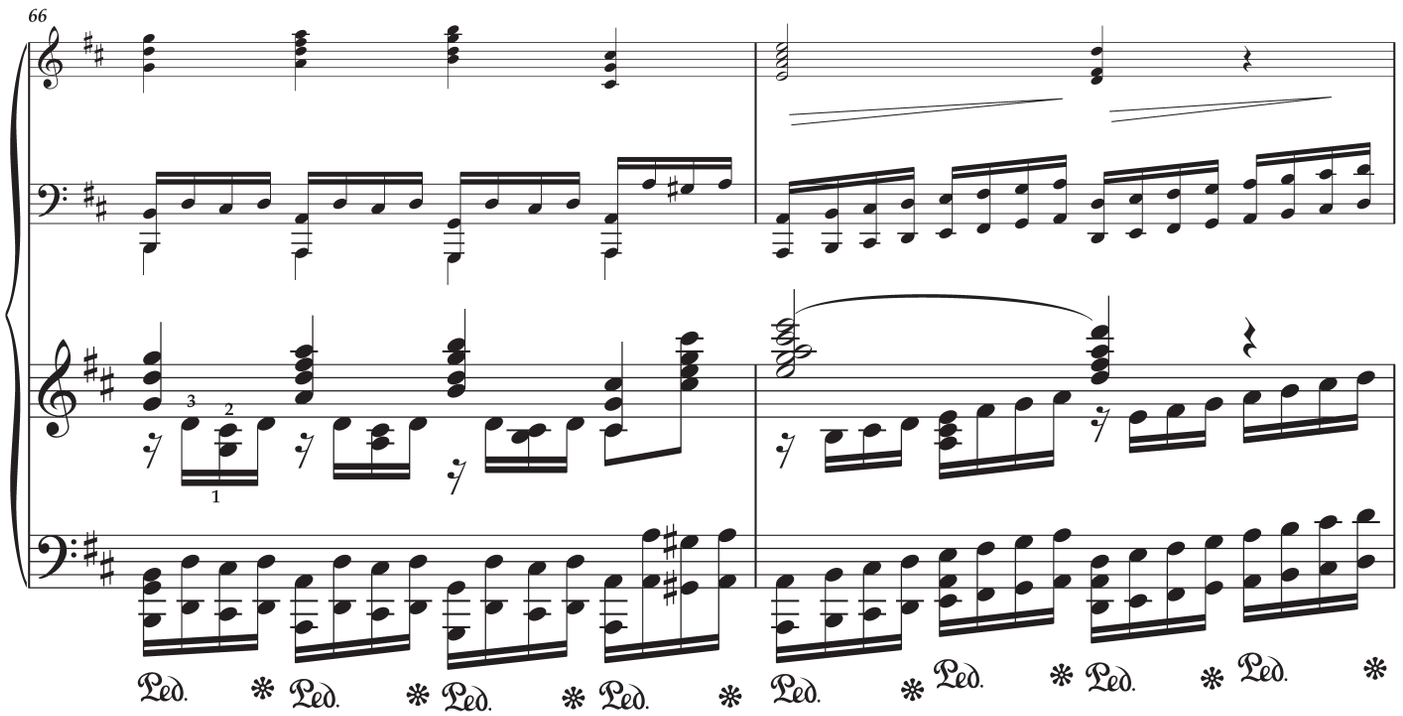

41
43
m.g.
m.d.
45

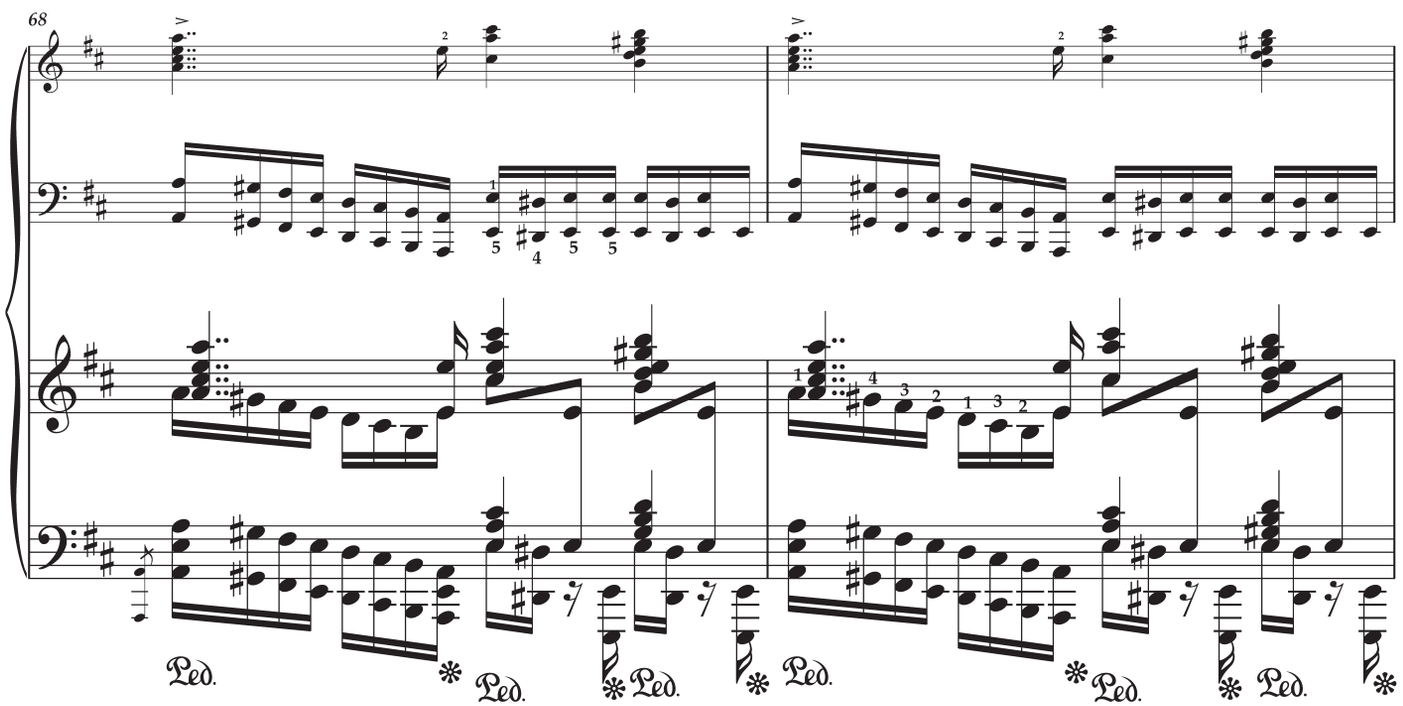

47
m.g.
49
51
ad libit.
f
tremolo
Poco meno
solenne

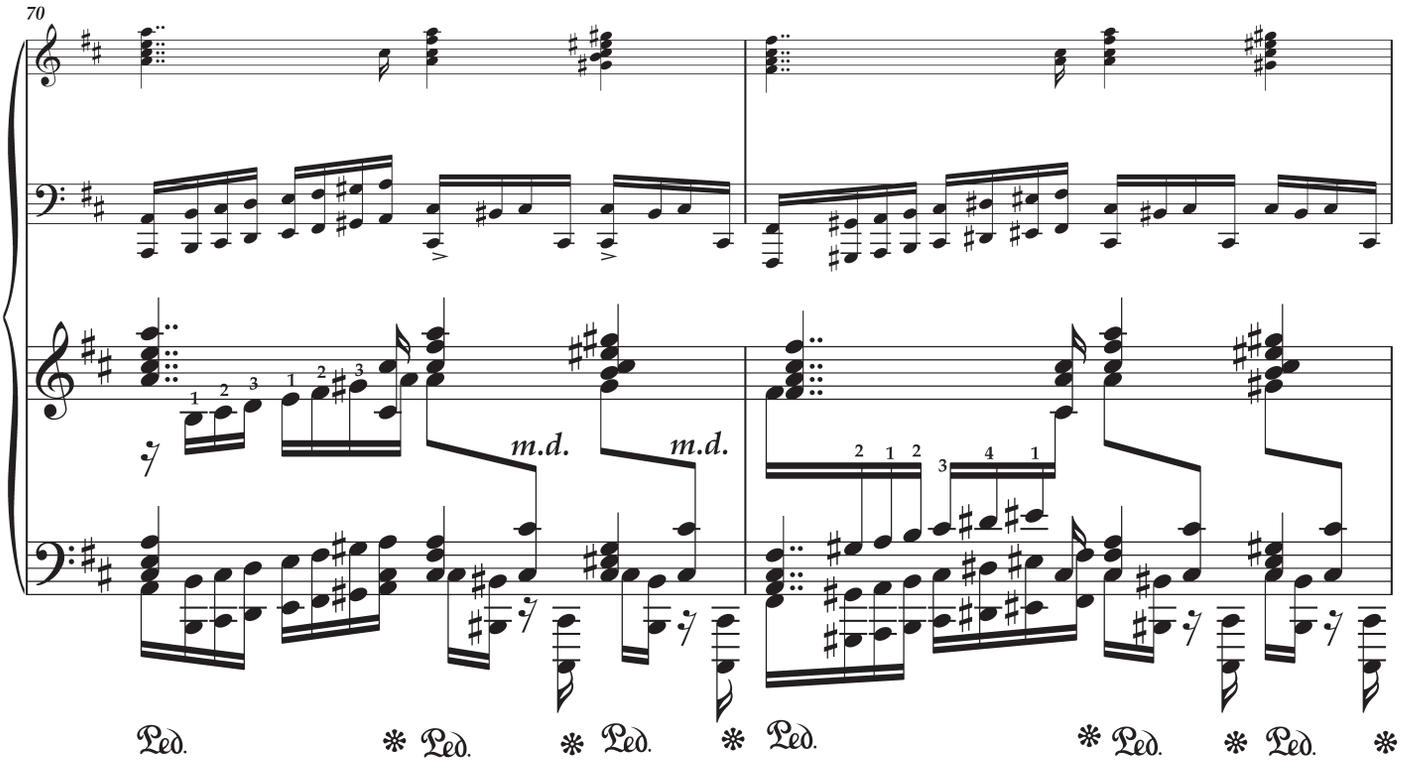

53
m.d.
fp
m.g
58
Facilité
stringendo
cresc.
stringendo
60
con furore
ff
ff
con furo

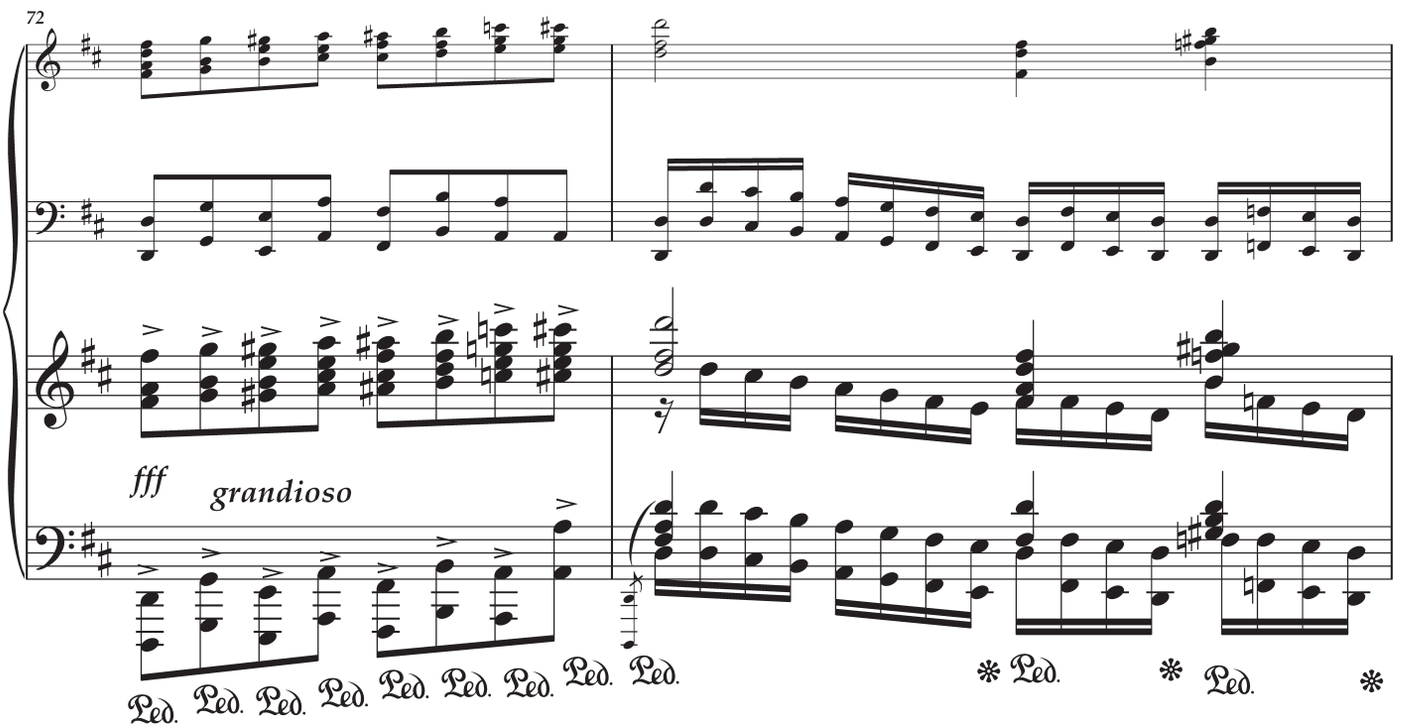

62
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

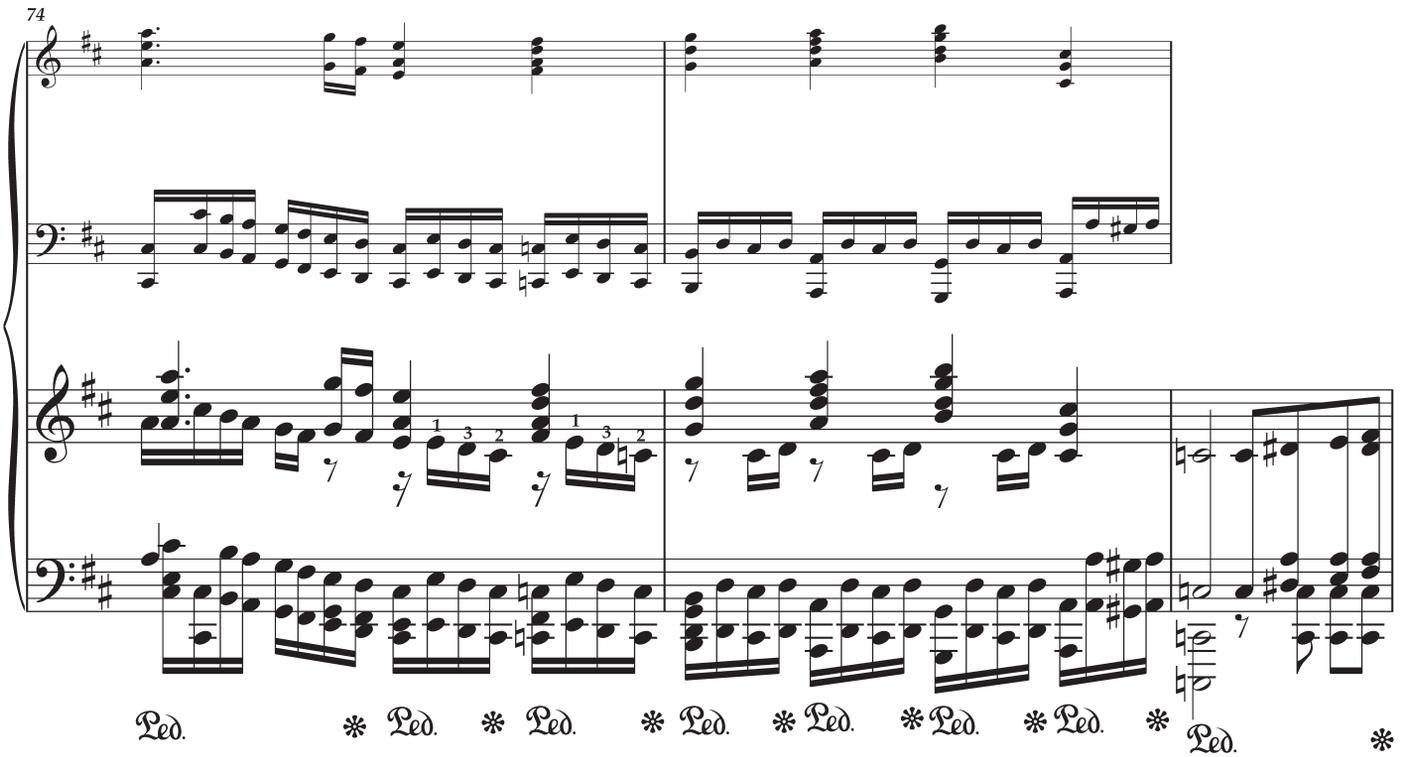

64
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

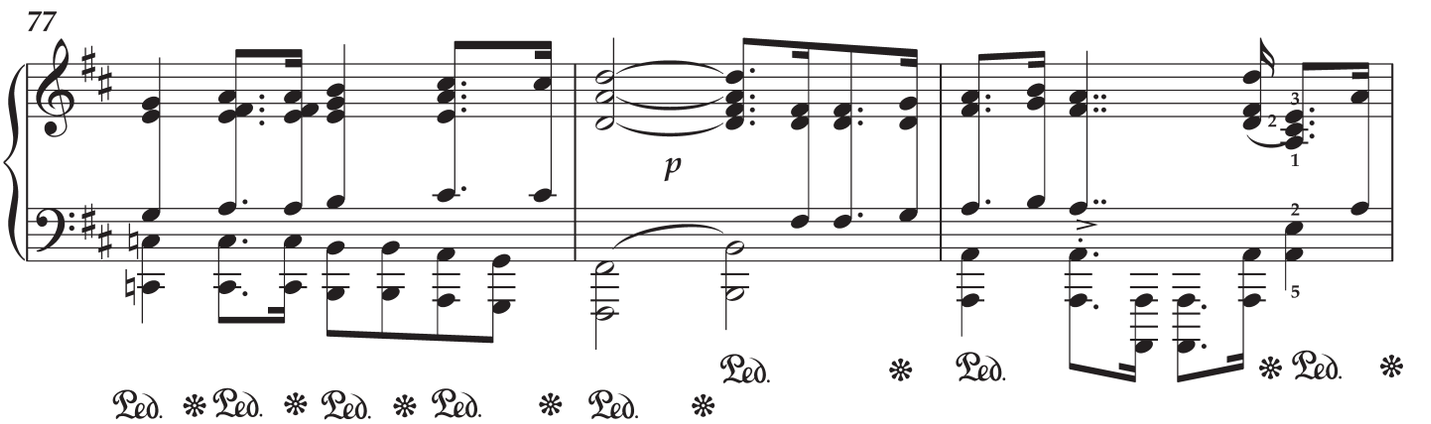

66
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

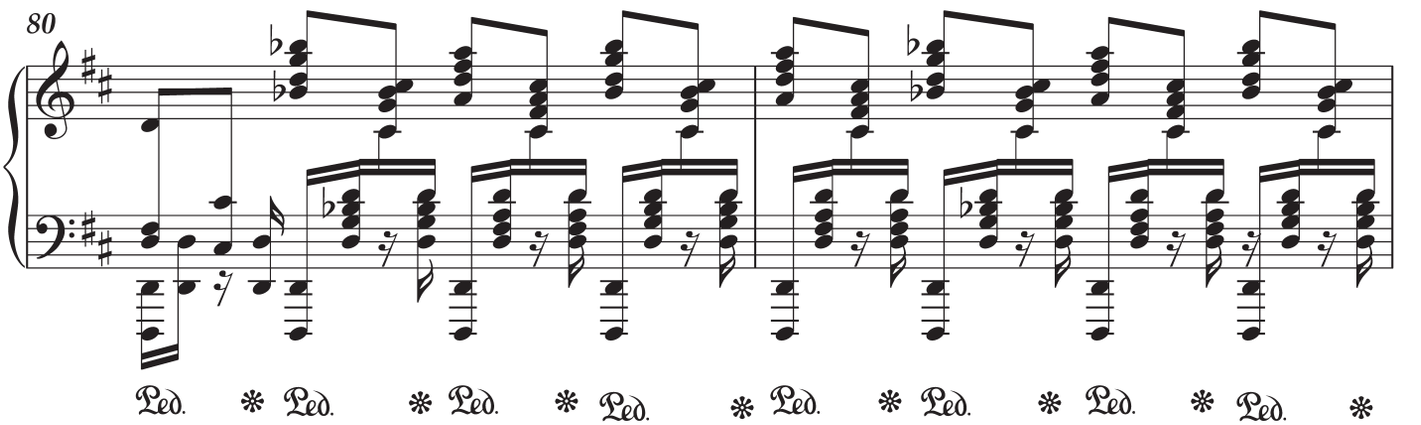

68
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

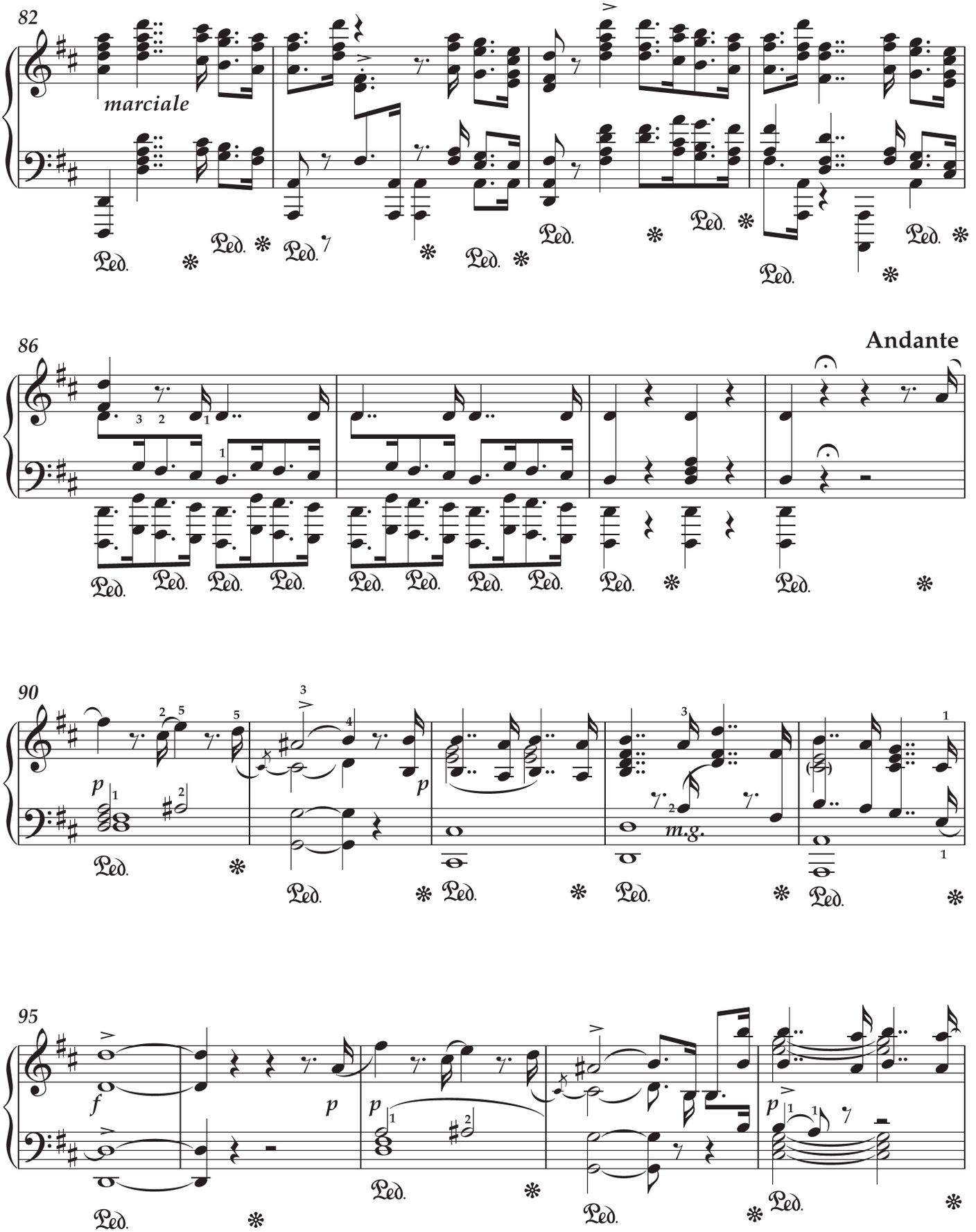

70
m.d.
m.d.
Ped.

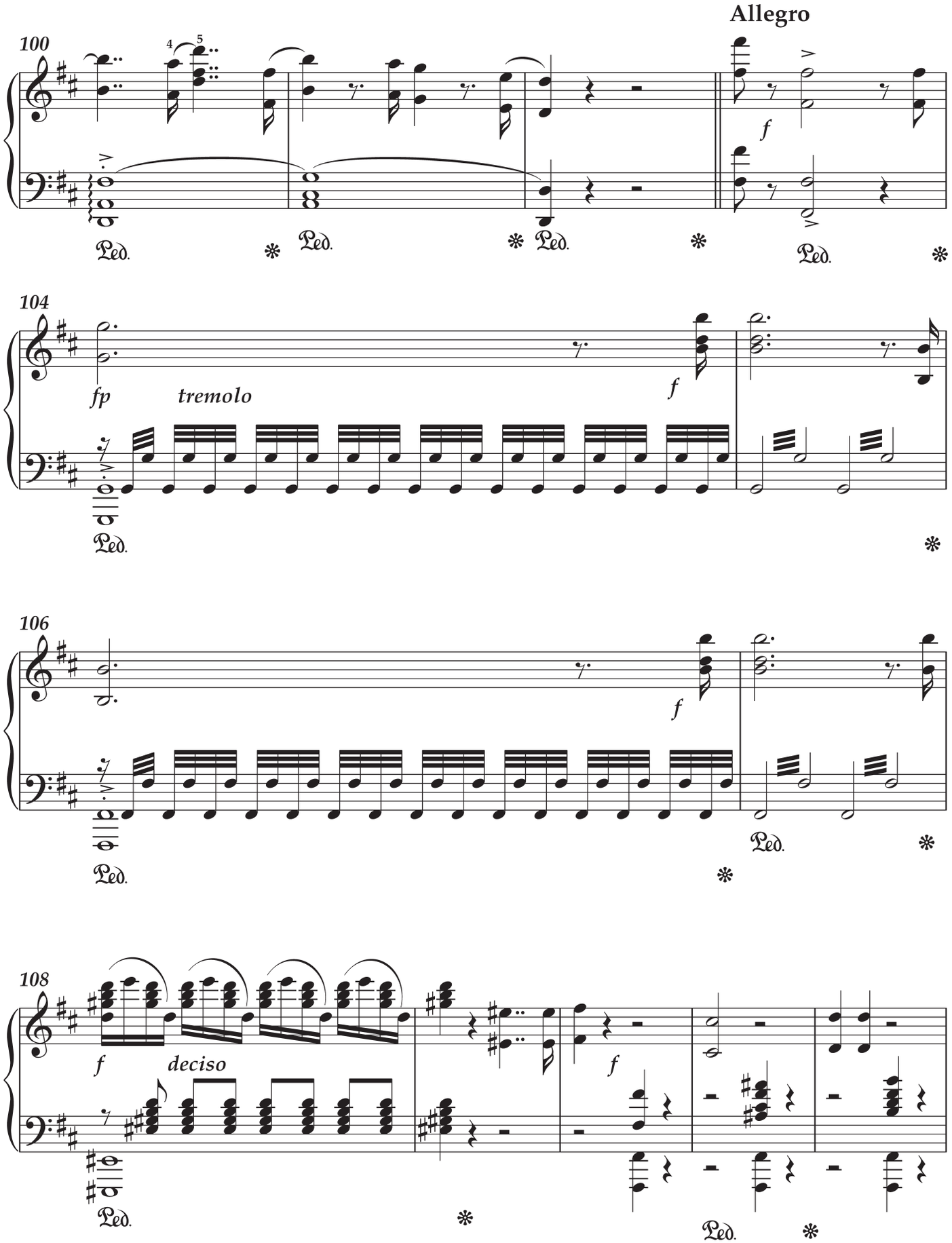

72
fff
grandioso
Ped.

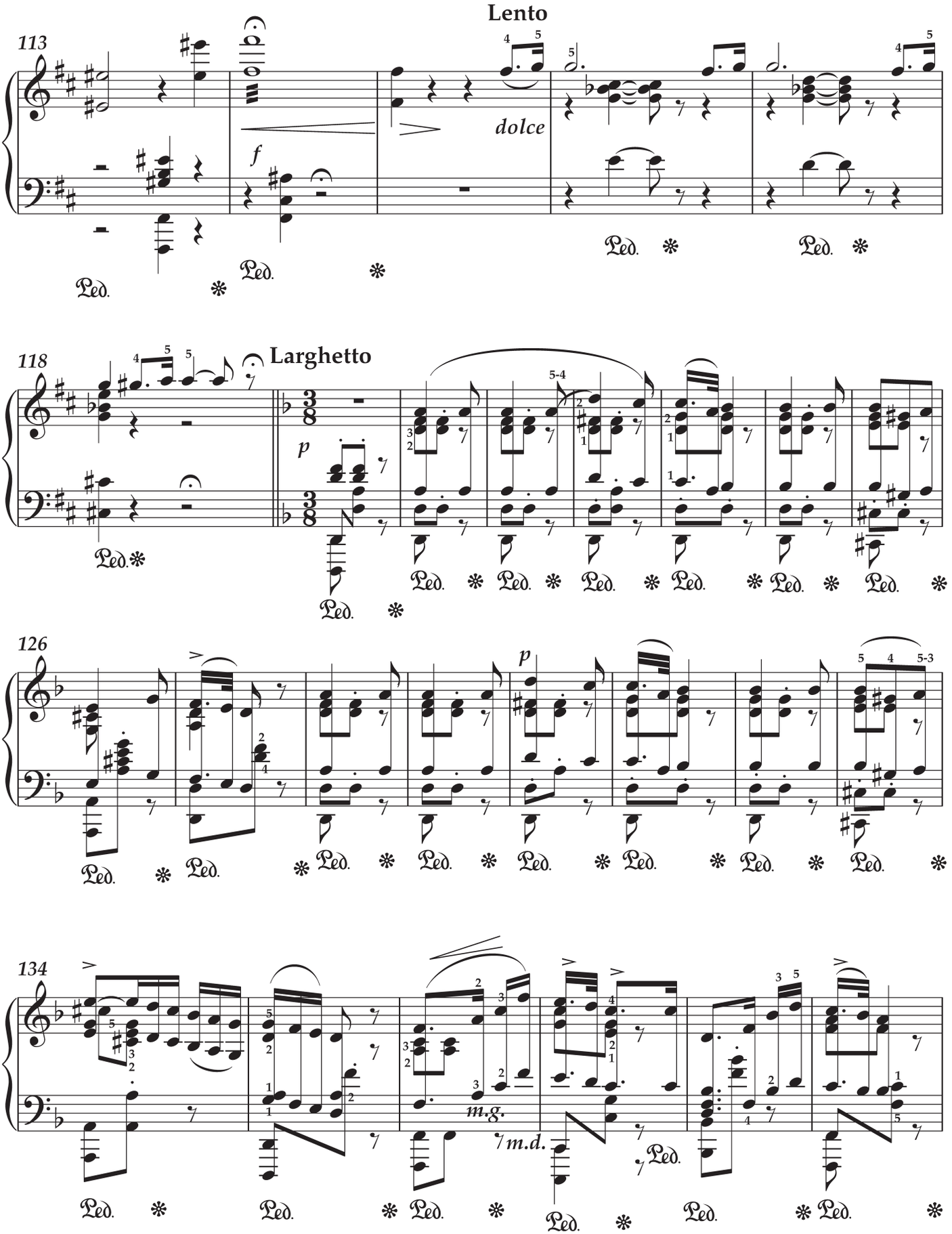

74
Ped.

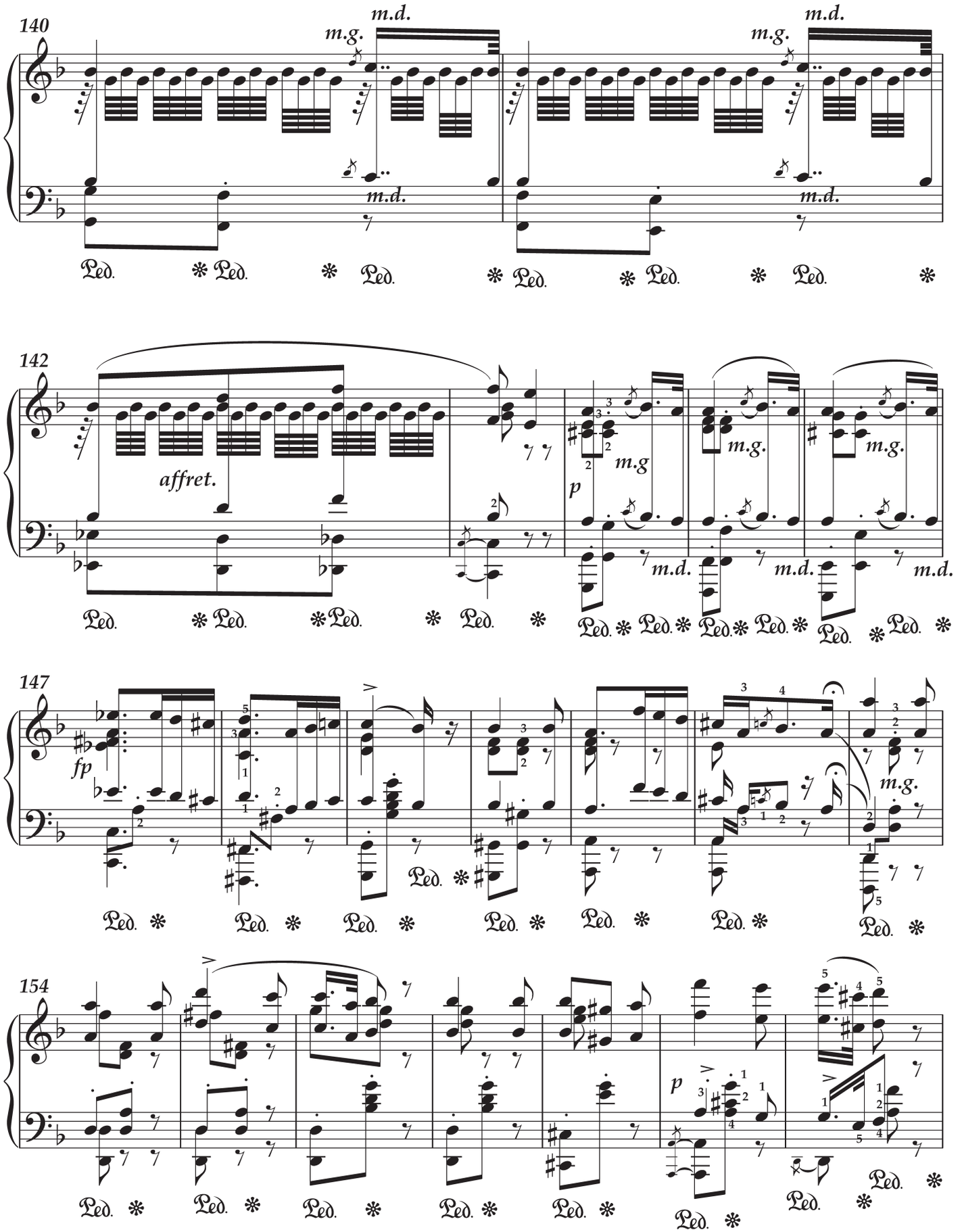

77
p
Ped.

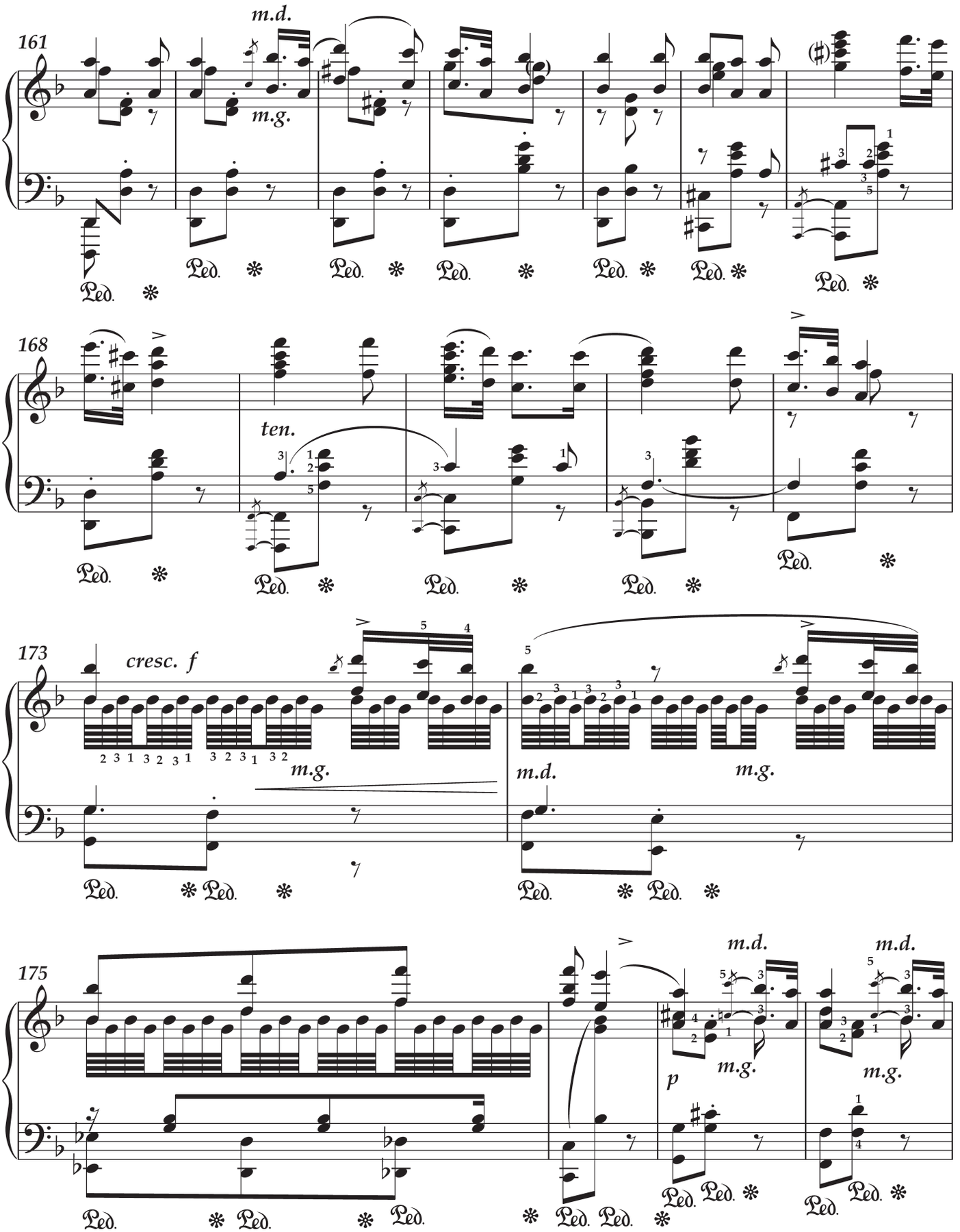

80
Ped.

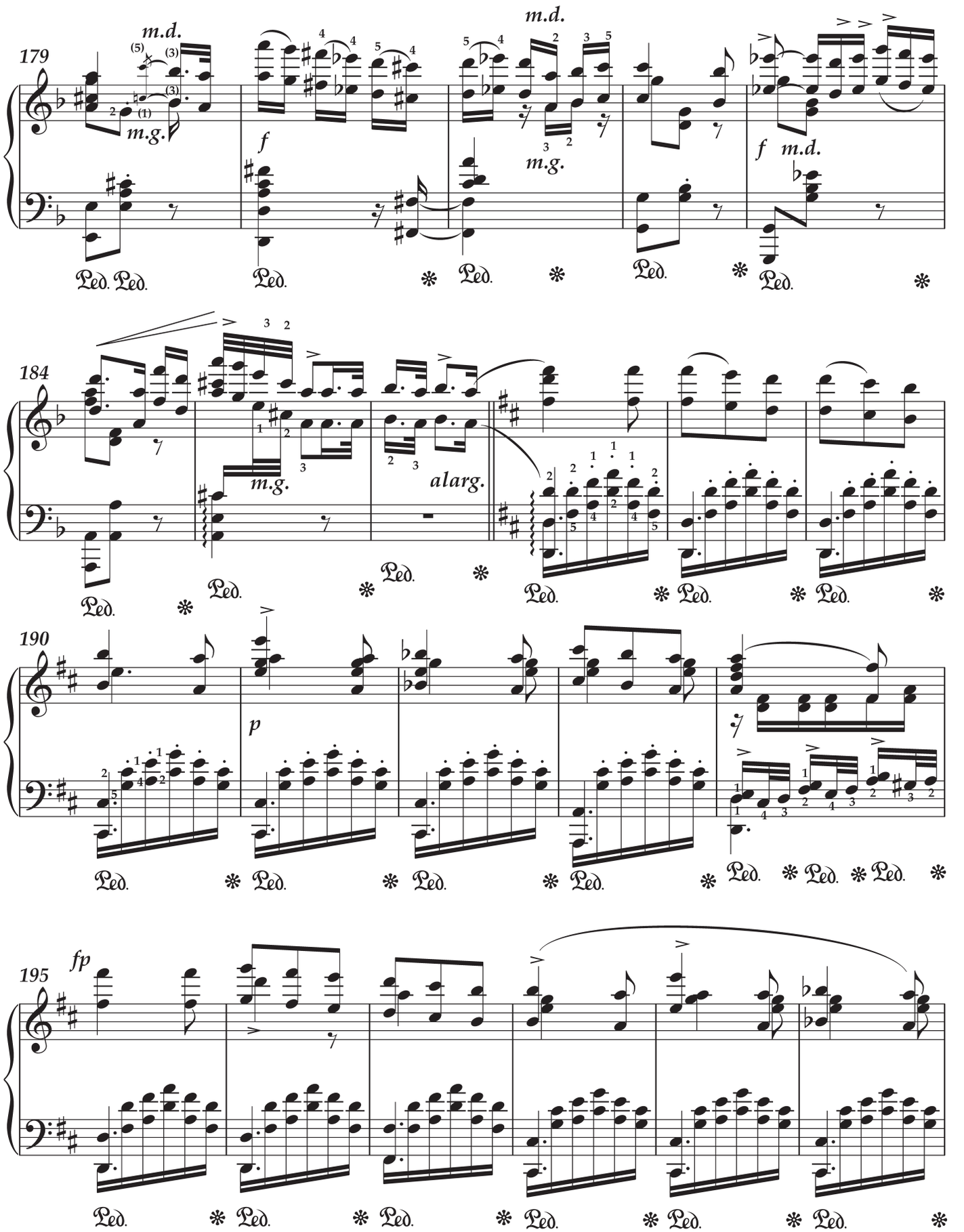

82
marciale
86
Andante
90
p
m.g.
95
f
p

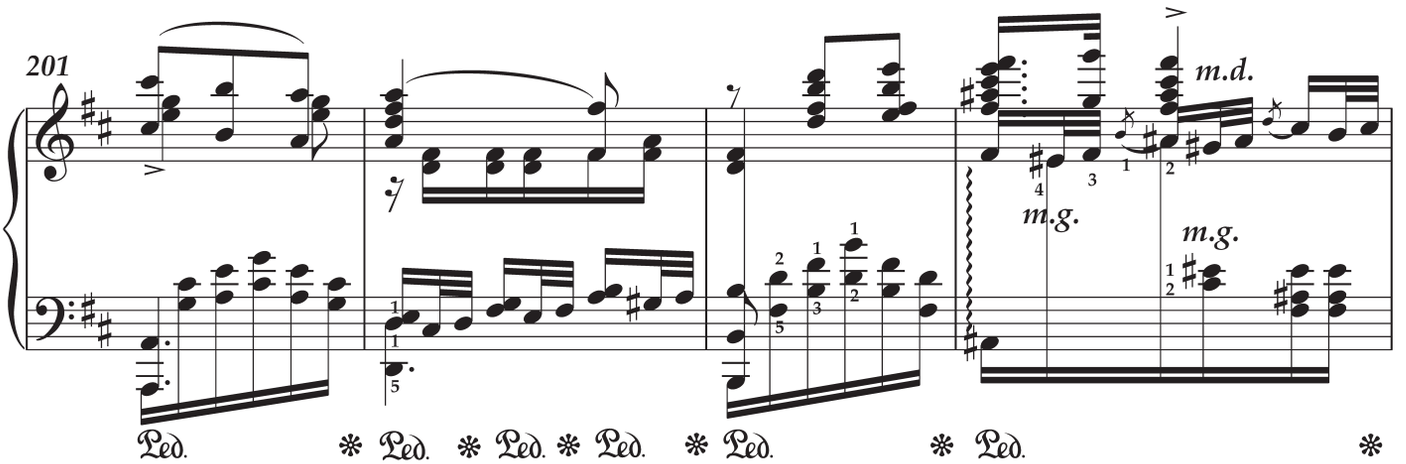

Allegro
100
f
104
fp
tremolo
f
106
f
108
f
deciso
f

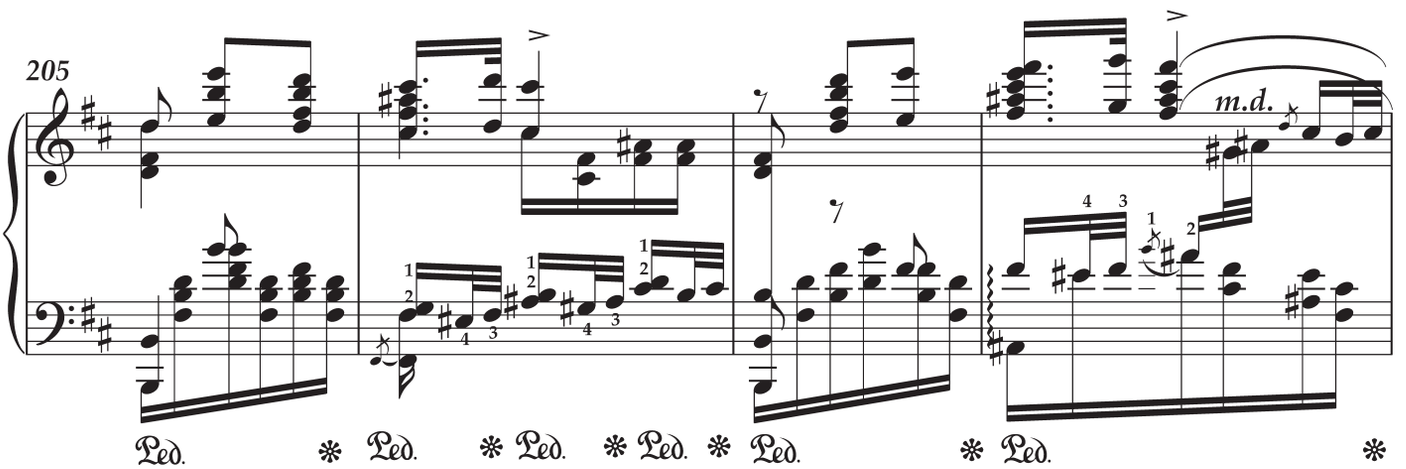

Lento
113
f
dolce
Ped.
118
Larghetto
p
5-4
126
p
5-3
134
m.g.
m.d.

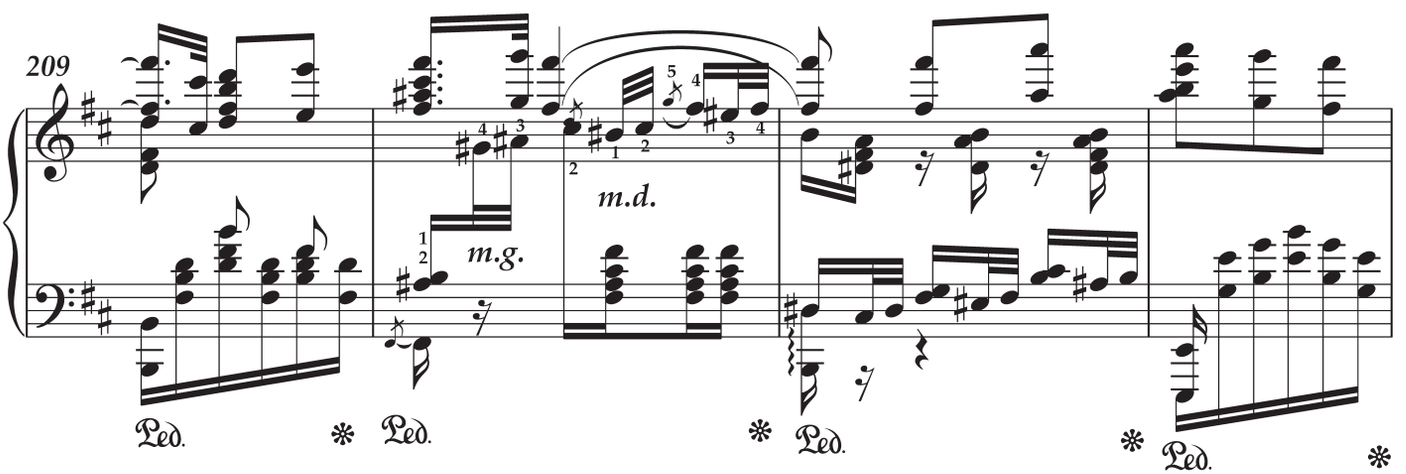

140
m.d.
m.g.
m.d.
m.g.
m.d.
m.d.
142
affret.
p
m.g
m.g.
m.g.
m.d.
m.d.
m.d.
147
fp
m.g.
154
p

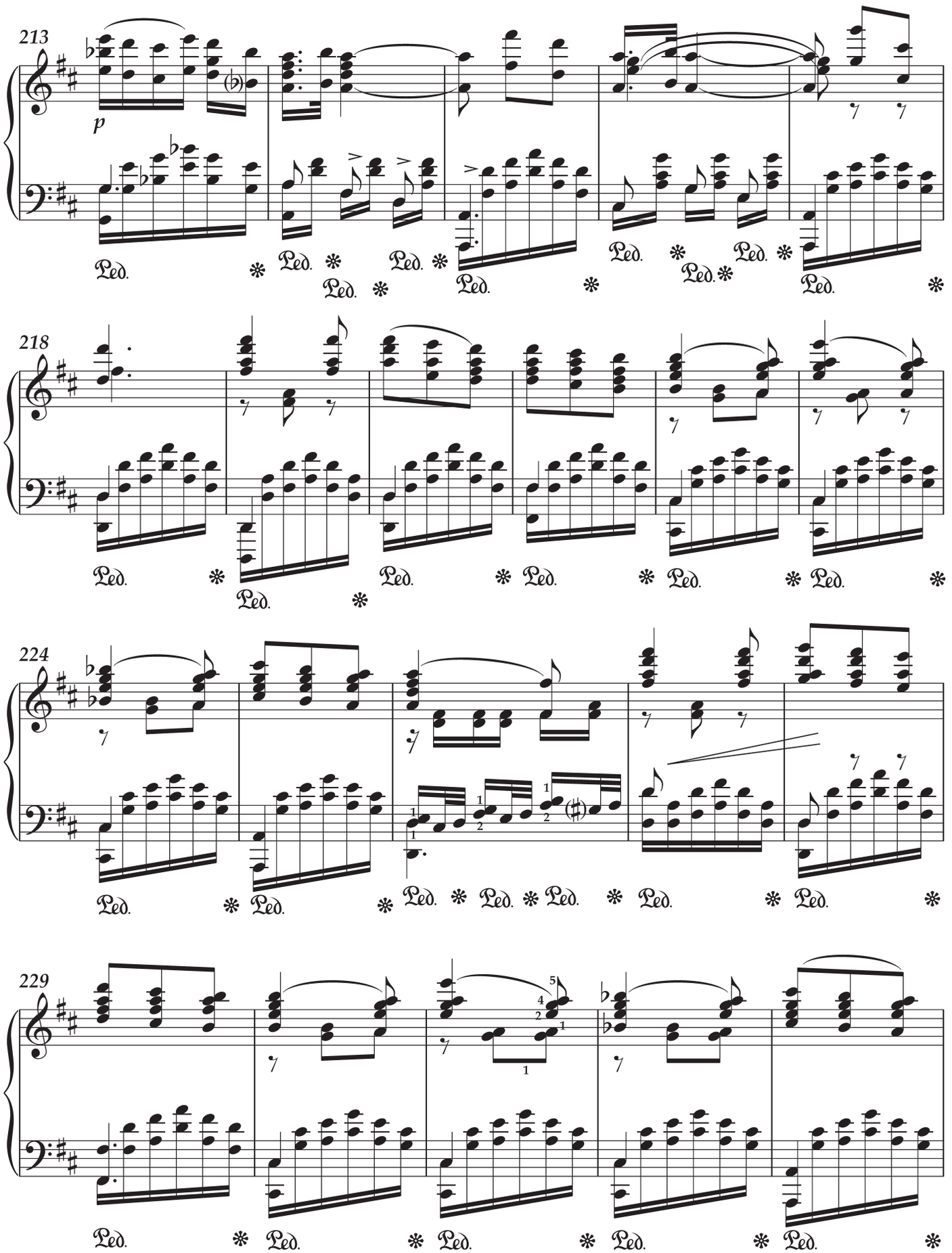

161
m.d.
m.g.
168
ten.
173
cresc. f
m.g.
m.d.
m.g.
175
m.d.
m.d.
p
m.g.
m.g.

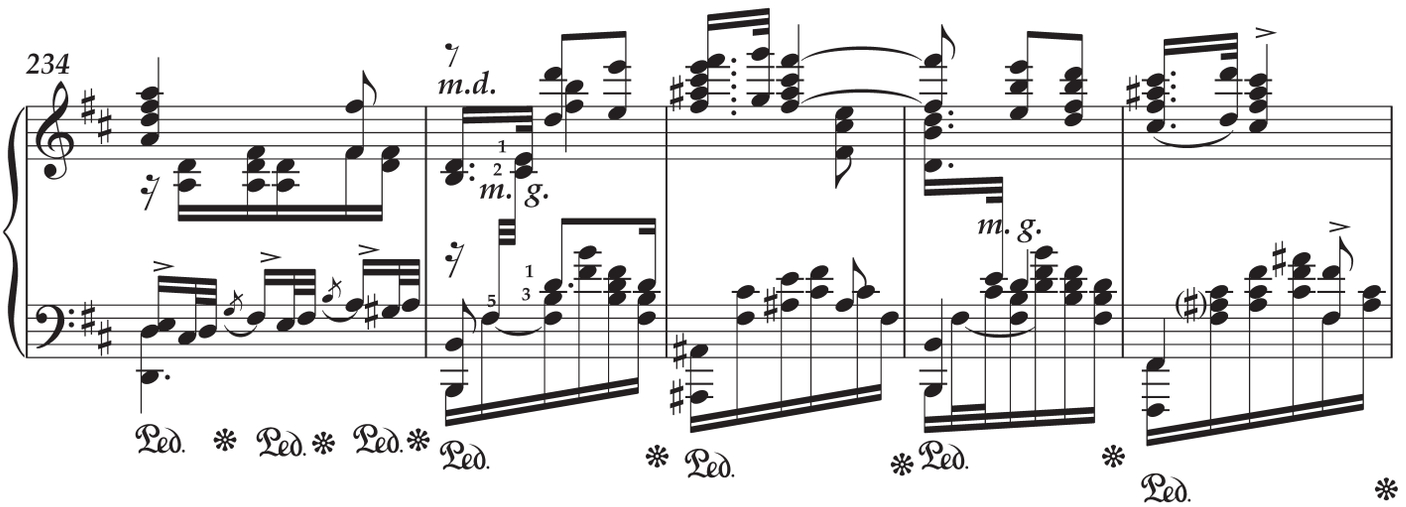

179
m.d.
m.g.
f
m.d.
m.g.
f
m.d.
184
m.g.
alarg.
190
p
195
fp

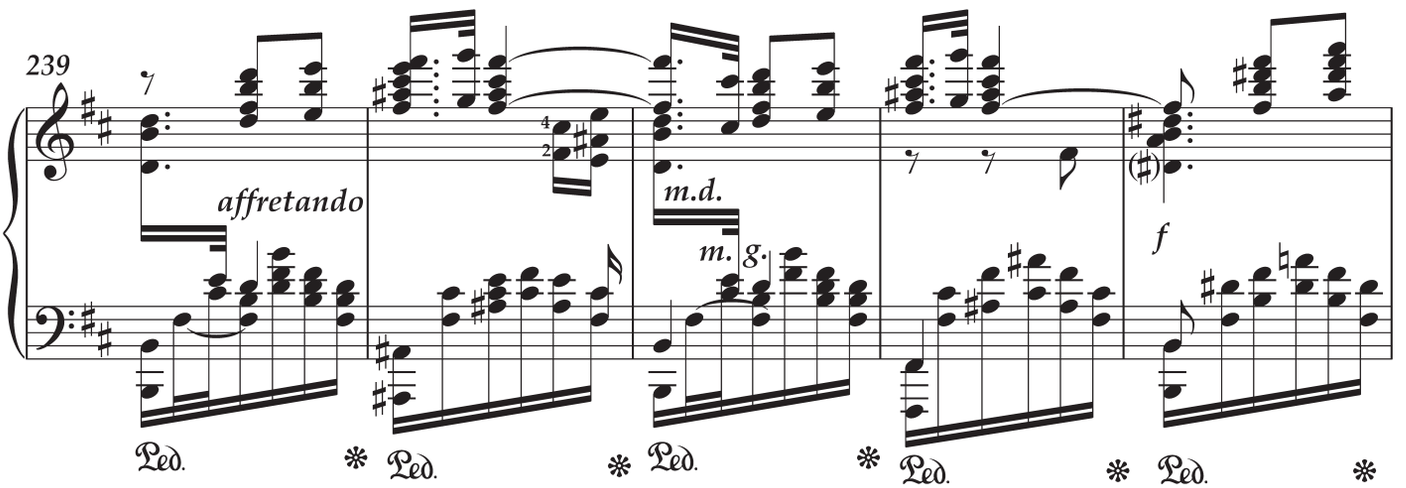

201
m.d.
m.g.
m.g.
Ped.

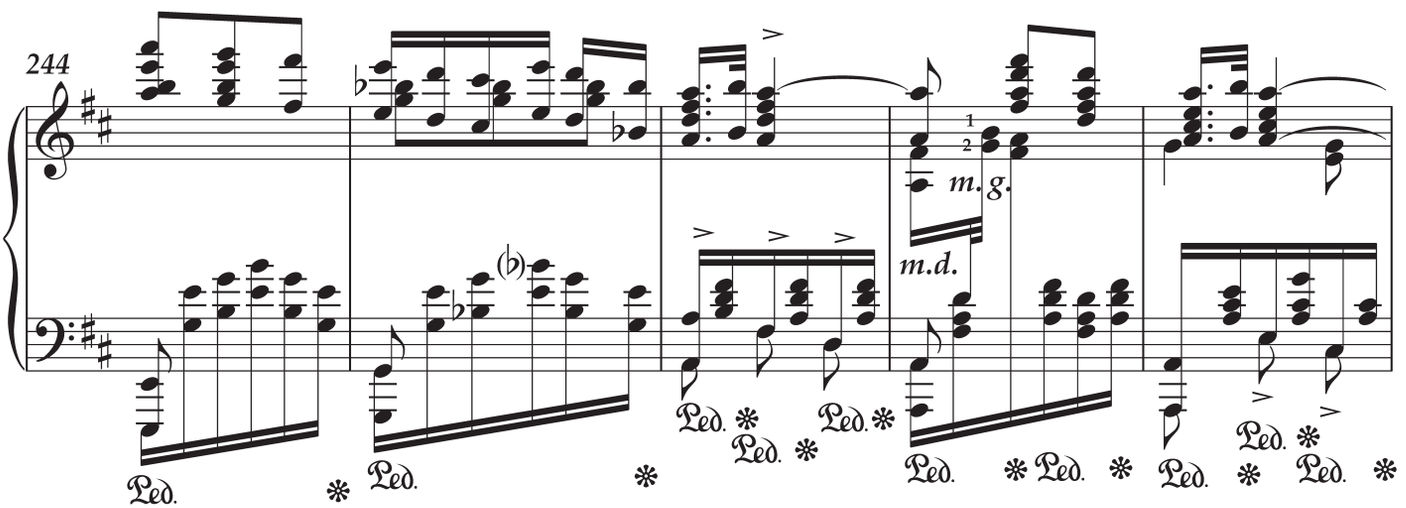

205
m.d.
Ped.

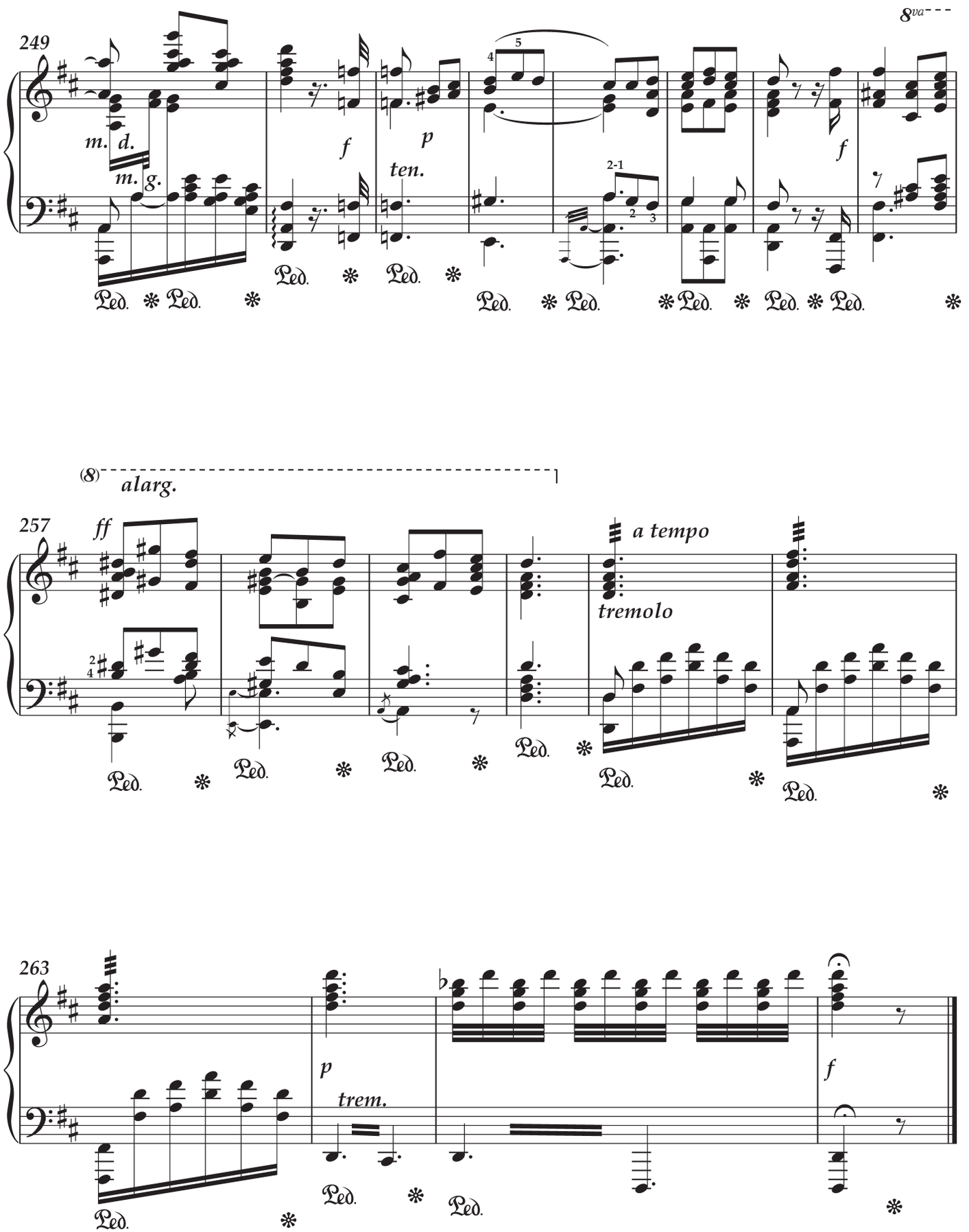

209
m.g.
m.d.
Ped.


213
p
218
224
229


234
m.d.
m. g.
m. g.


239
affretando
m.d.
m. g.
f


244
m. g.
m.d.

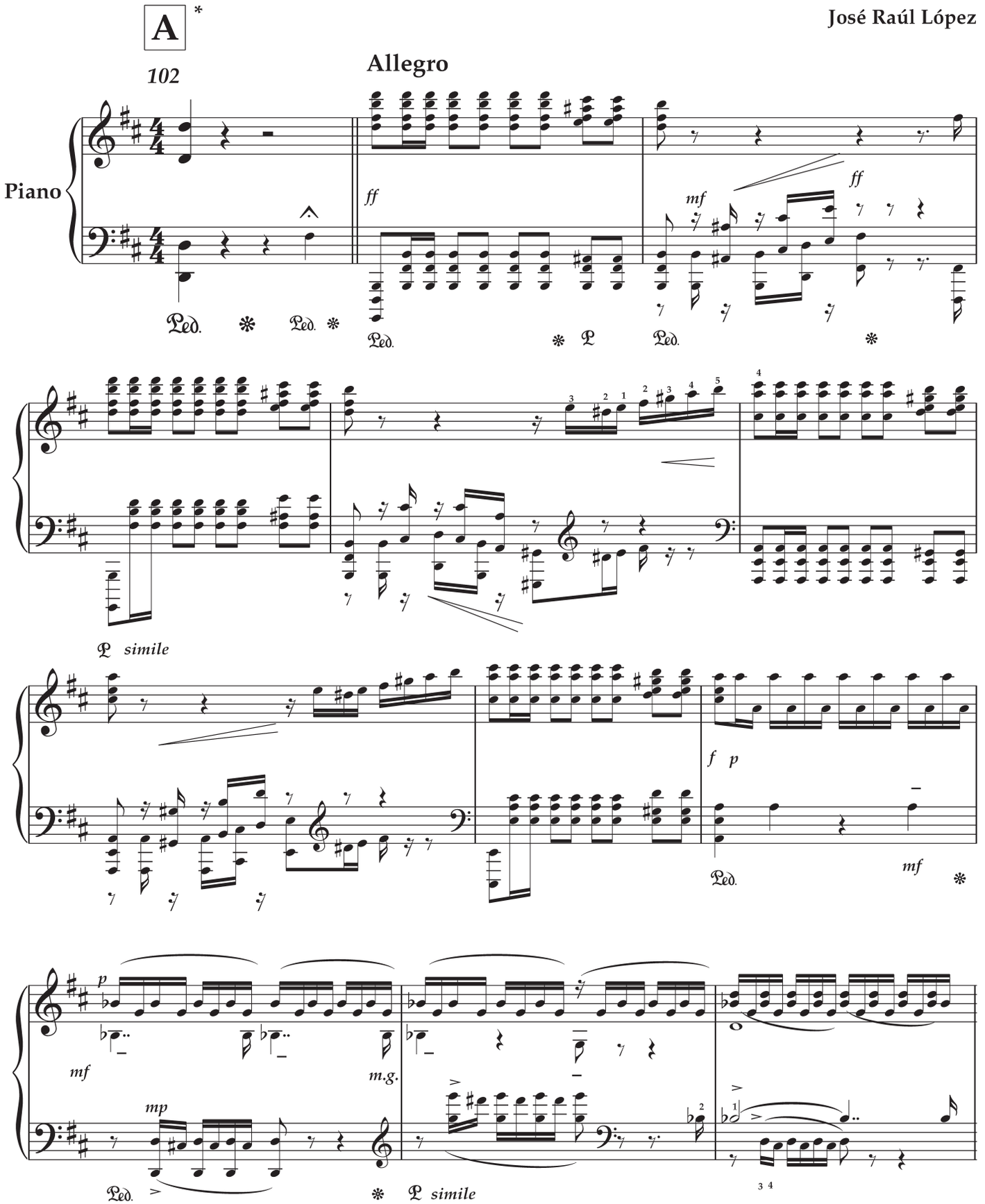

249
8va
m. d.
m. g.
f
p
ten.
f
257
(8)
alarg.
ff
a tempo
tremolo
263
p
trem.
f

Transcription nº 1 «Poliuto»

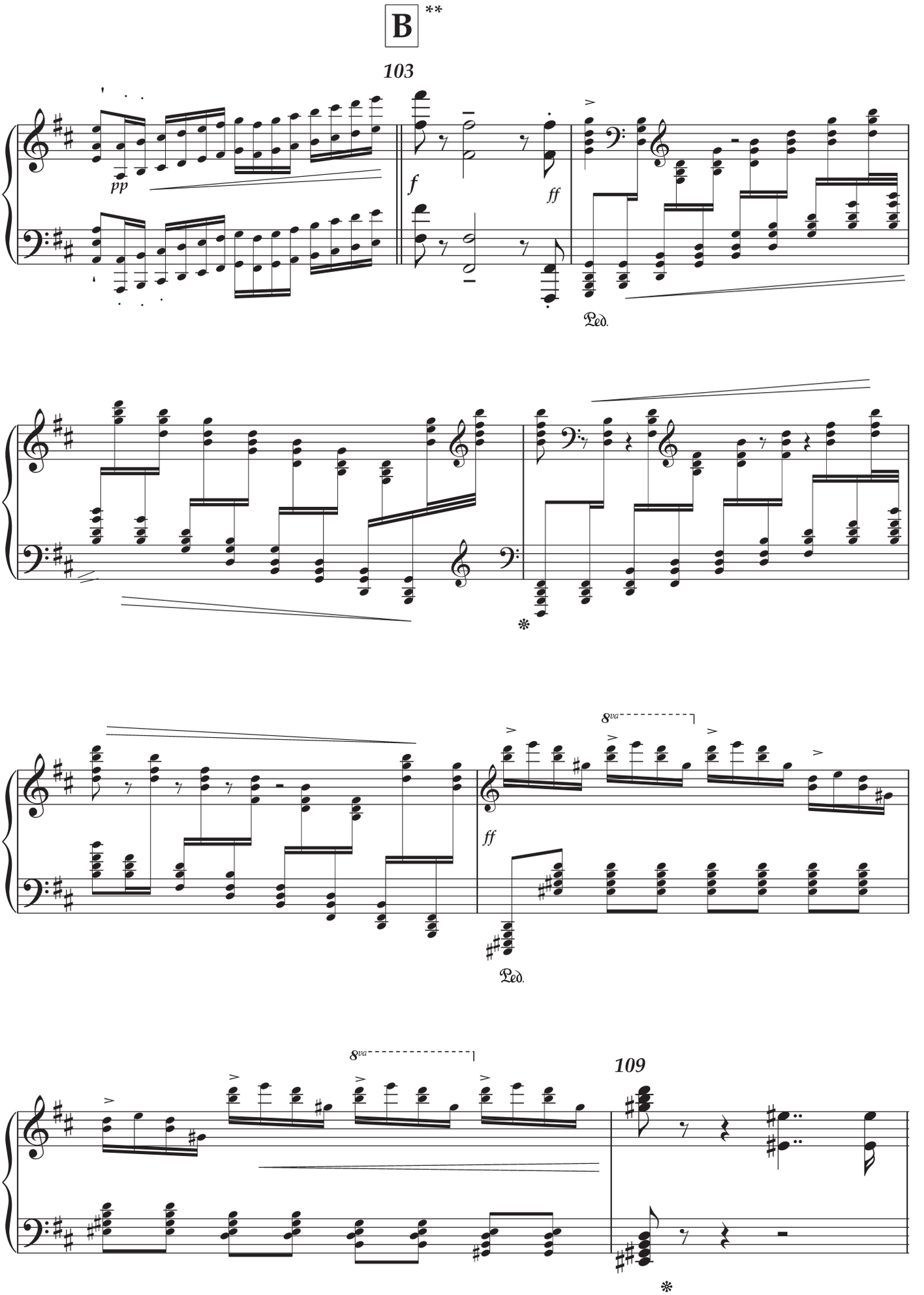
Nicolás Ruiz Espadero

Addendum

José Raúl López



** para ser insertado ad libitum entre los cc. 102 y 103*



** para ser insertado ad libitum entre los cc. 103 y 109

A SON AMI MONSIEUR LE DR. EDOUARD BELOT.

FAUST

GRAND TRANSCRIPTION POUR PIANO

PAR

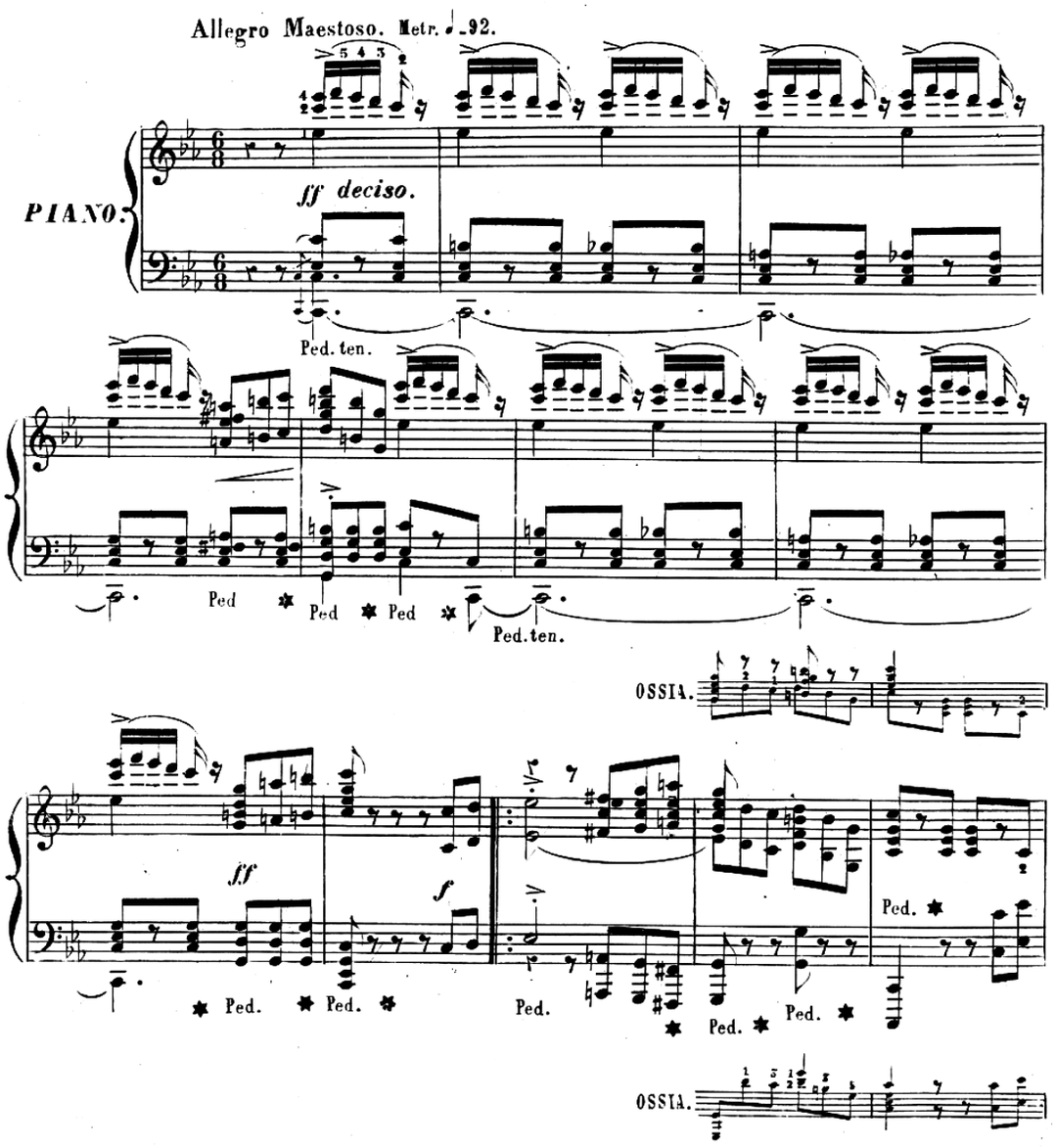
N. R. ESPADERO.

(DE LA HAVANE.)

Propiedad.

Precio 16 Rs.

OP. 51.



A ROMERO, Editor.

A. R. 5594.

MADRID. Preciados N.º 1.

Transcription nº 2 «Faust», op. 51
impresa en 1880

Signaturas

BNC, c786.4/Rui/A
BNC, c786.4/Rui/F
BNE, MC/511/54
Archivo SGAE, Fondo UME-Dotesio

Datos de la portada general (Antonio Romero)

«Grands / Transcriptions / Pour Piano / Par / N. R. Espadero / (De La Habane.) / N.º 1. POLIUTO. / " 2. FAUST. / N.º 3. UN BALLO in MASCHERA. / " 4. IL TROVATORE / Propiedad. Depositado. / MADRID. / ANTONIO ROMERO. EDITOR. / Calle de Preciados N.º 1. / Almacen de Música, Pianos, Organos é Instrumentos.»

Características del documento

Faust figura como la segunda obra en el número de orden que el editor Antonio Romero adjudicó al ciclo de cinco transcripciones de ópera de Espadero (véase Tabla 1). Impresa en 1880 (número de plancha A. R. 5594), aparece descrita en el CCT, obra 75, pp. 294 y 320-321. Se ha preservado el título original en francés e italiano. Fue grabada por José Raúl López como parte del CD *Nicolás Ruiz Espadero. Piano music, vol. I* del sello Toccata Classics (TOCC0544), 2019.

Datos de portada (Casa Dotesio)

«Música de Salon / Ediciones / Sociedad / Anónima / Casa / Dotesio / Única Sucesora de las Casas / Romero, Zozaya, P. Martin, Eslava, / Fuentes y Asenjo, Dotésio, / Ripalda, y Almagro y Cia»

Comentarios

La transcripción de *Fausto* (58 cc.), *op.* 51, se centra en el tema del aria de Mefistófeles (bajo), acto II, escena 3 de la ópera de Gounod, titulada *Ronde du Veau d'or* (Ronda del becerro de oro). La familiaridad de Espadero con la obra proviene no sólo debido a su popularidad y continua puesta en escena en sucesivas temporadas, sino a una representación ocurrida en 1871 en la cual tomaron parte tanto

Espadero como su discípulo Cervantes y el chelista Ramírez. La obra está dedicada al Dr. Eduard Belot, pianista aficionado y alumno de Espadero.

Notas

--c. 18, MI, t. 1: debe ser *fa#*.

--c. 20, MI, t. 2: debe ser la_2 en lugar de si_2.

--c. 36, MD, t. 1: debe ser *si* becuadro.

--c. 38, MD, t. 1 y 3: debe ser si becuadro.

--cc. 42-46: no están incluidos en la edición publicada por Antonio Romero. Han sido reconstruidos a partir de la partitura de la ópera, usando como base compases similares de la transcripción de Espadero.

--c. 46, MI, t. 2: debe ser *si* becuadro.

--cc. 47, 49, 51-53, MD: debe ser *reb*.

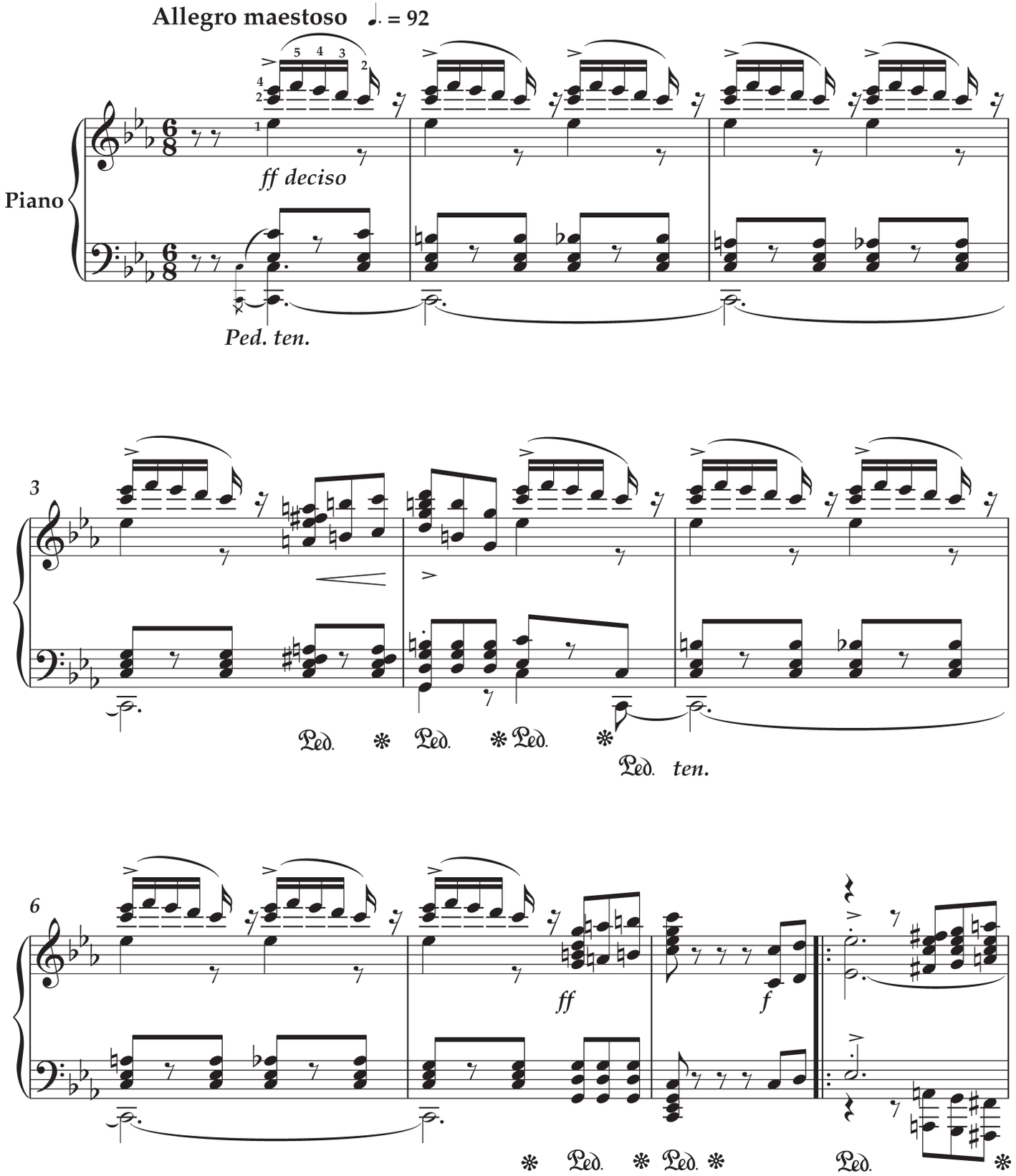
--c. 53, MI, t. 2: debe ser *fa#*. como en el c. 49.

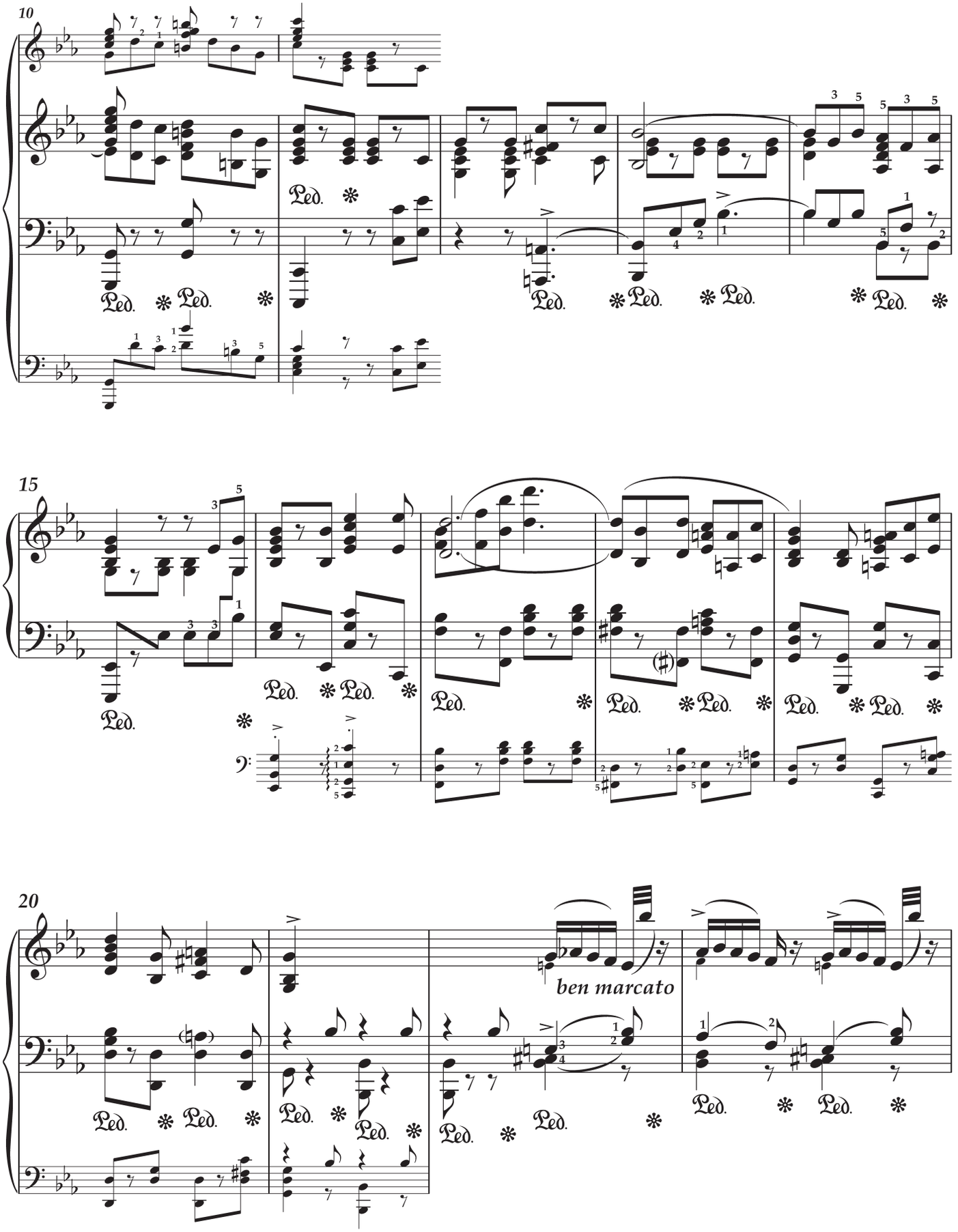
Transcription nº 2 «Faust», op. 51

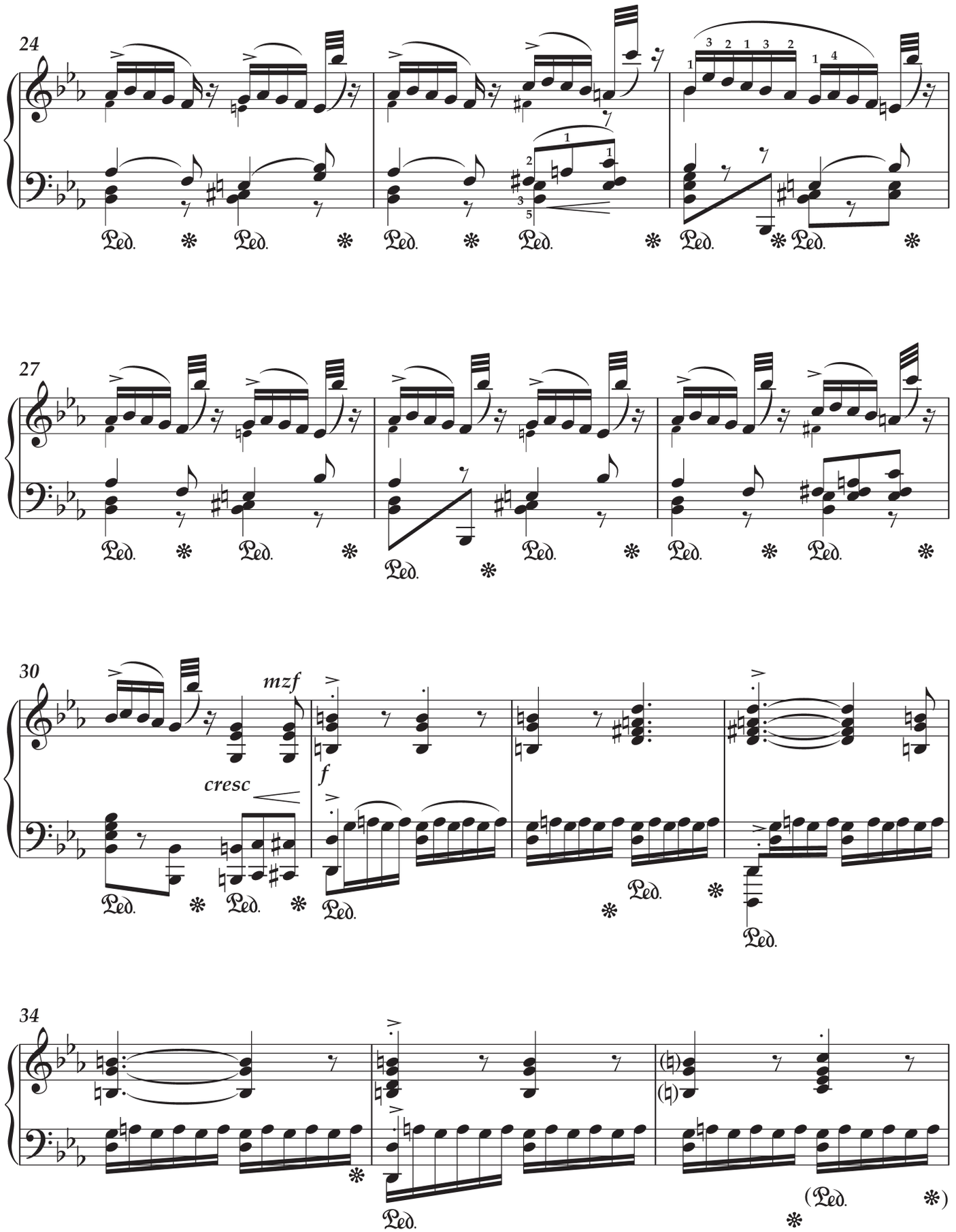
A son ami Monsieur le Dr. Édouard Belot

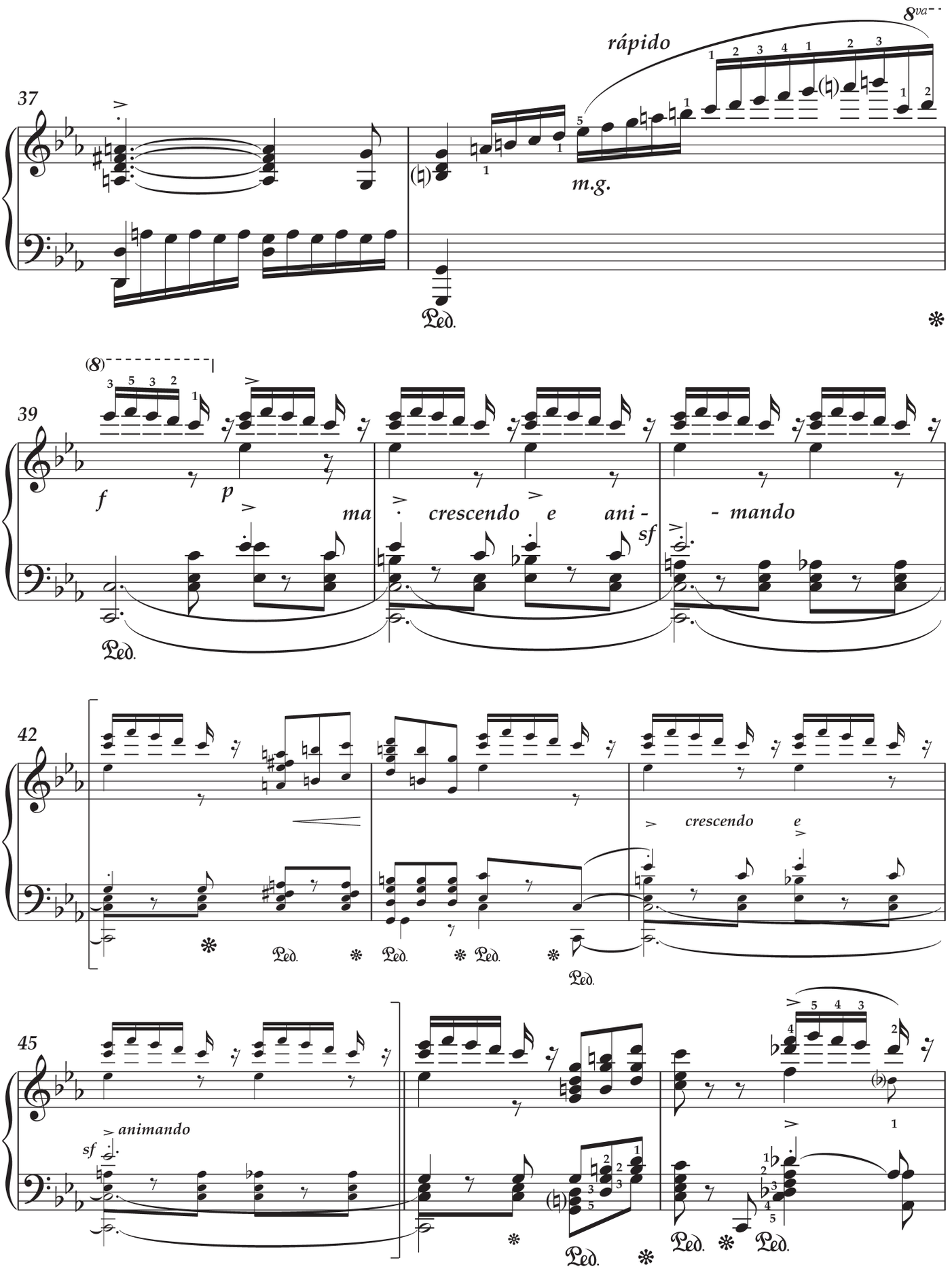
Tr. José Raúl López

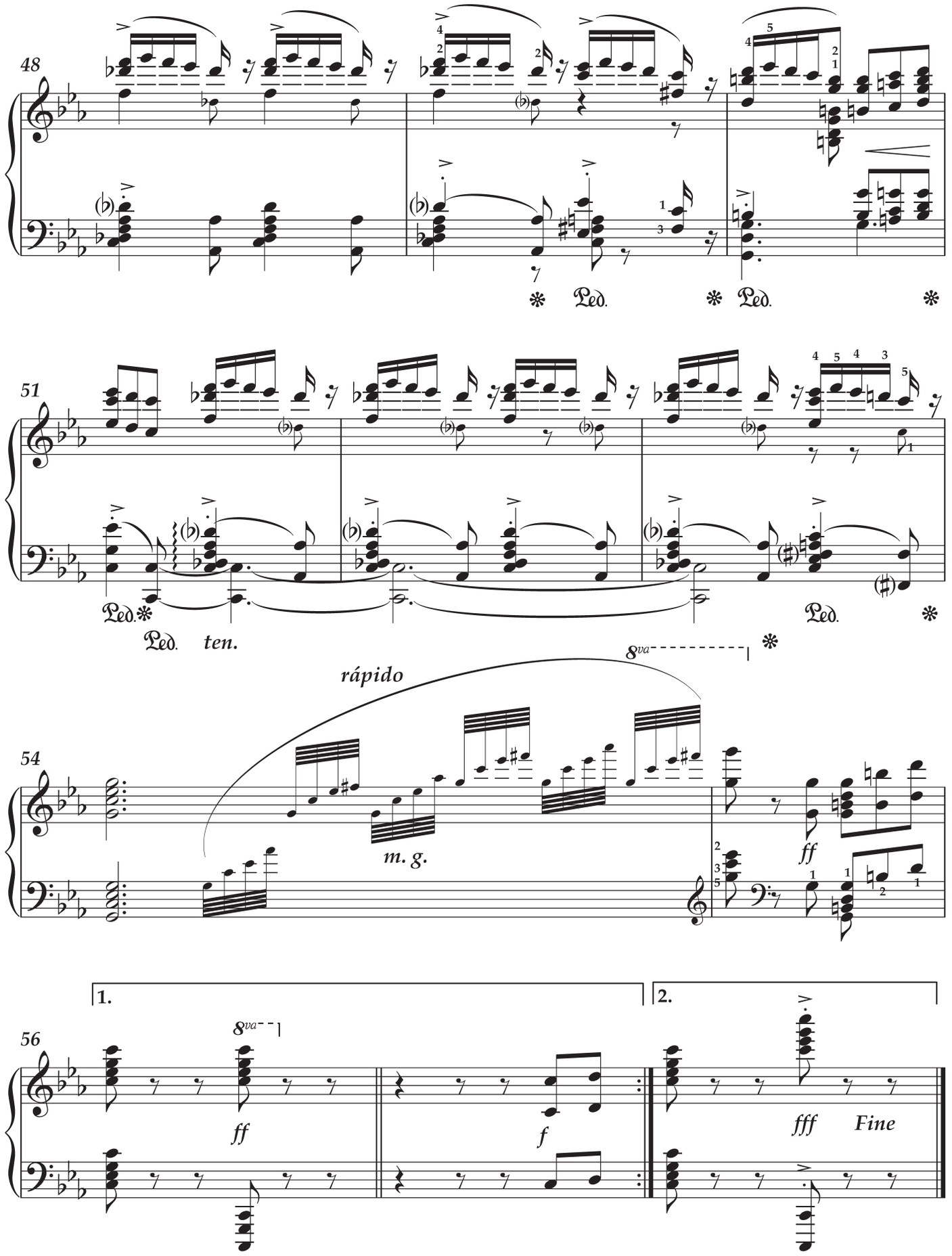
Nicolás Ruiz Espadero
(La Habana, 1832-1890)




10
15
20
ben marcato


24
27
30
mzf
cresc
f
34


37
rápido
8va
m.g.
Ped.
39
f
p
ma
crescendo
e
ani -
- mando
sf
Ped.
42
crescendo
e
Ped.
45
animando
sf
Ped.


48
Ped.
Ped.
51
Ped.
Ped.
ten.
Ped.
54
rápido
8va
m. g.
ff
56
1.
8va
ff
f
2.
fff
Fine

A MADAME LEONIE DEGLAIRE AUDOUARD.

UN BALLO IN MASCHERA

GRAND TRANSCRIPTION POUR PIANO

PAR

N. R. ESPADERO.

(DE LA HAVANE.)

Op: 46.

Propiedad.

Precio 20 Rs.

Allegro assai sostenuto. Metr. ♩=92.

PIANO

f

A. ROMERO, Editor. A. R. 5595. MADRID. Preciados N.º 1.

Transcription nº 3
«Un ballo in maschera», op. 46
impresa en 1880

Signaturas

BNC, c786.4/Rui/A

BNE, MC/511/55

Datos de la portada general

«Grands / Transcriptions / Pour Piano / Par / N. R. Espadero / (De La Habane.) / N.º 1. POLIUTO. / " 2. FAUST. / N.º 3. UN BALLO in MASCHERA. / " 4. IL TROVATORE / Propiedad. Depositado. / MADRID. / ANTONIO ROMERO. EDITOR. / Calle de Preciados N.º 1. / Almacén de Música, Pianos, Organos é Instrumentos.»

Características del documento

Un ballo in maschera figura como la tercera obra en el número de orden que el editor Antonio Romero adjudicó al ciclo de cinco transcripciones de ópera de Espadero (véase Tabla 1). Impresa en 1880 (número de plancha A. R. 5595), aparece descrita en el CCT, obra 73, pp. 294 y 319. Se ha preservado el título original en francés e italiano. Fue grabada por José Raúl López como parte del CD *Nicolás Ruiz Espadero. Piano music, vol. I* del sello Toccata Classics (TOCC0544), 2019.

Comentarios

En *Un ballo in maschera* (56 cc.), *op*. 46, Espadero se limita a un coro al final del primer acto de la ópera de Verdi, que combina simultáneamente dos líneas melódicas durante la repetición de la primera sección. Dedica la obra a «A Madame Leonie Deglaire Audouard», pianista y profesora francesa destacada en Barcelona, quien vivió en La Habana entre 1856 y 1858 y posiblemente fuera alumna de Espadero en esos años de juventud.

Notas

--c. 3, MD, t. 2: debe ser $fa\#_3$ en lugar de sol_3.

--c. 18, MI, t. 3: debe ser *mi#*.

--cc. 34-42: Esta sección se repite en la ópera. Se incluyen los signos de repetición.

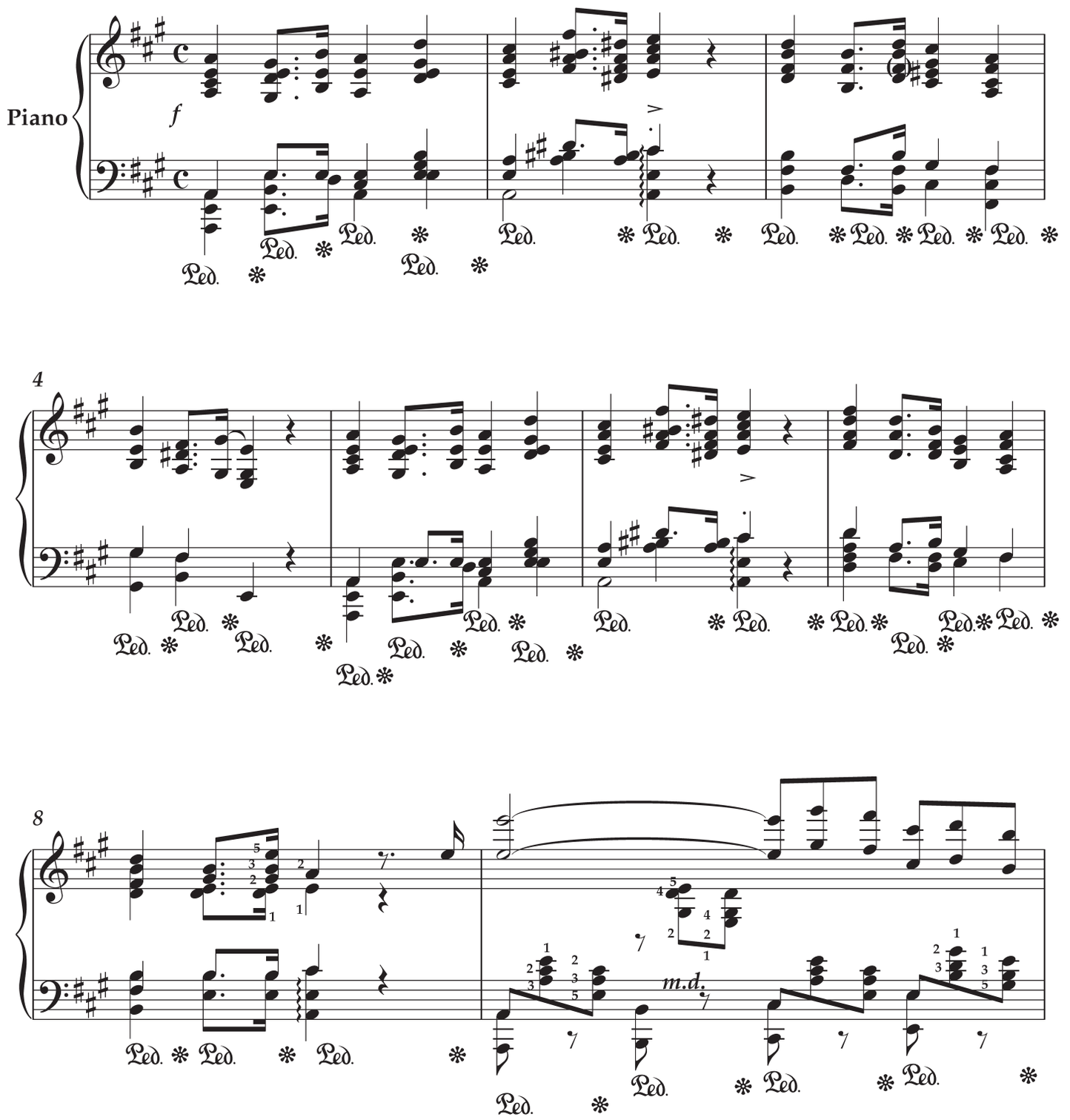
Transcription nº 3 «Un ballo in maschera», op. 46

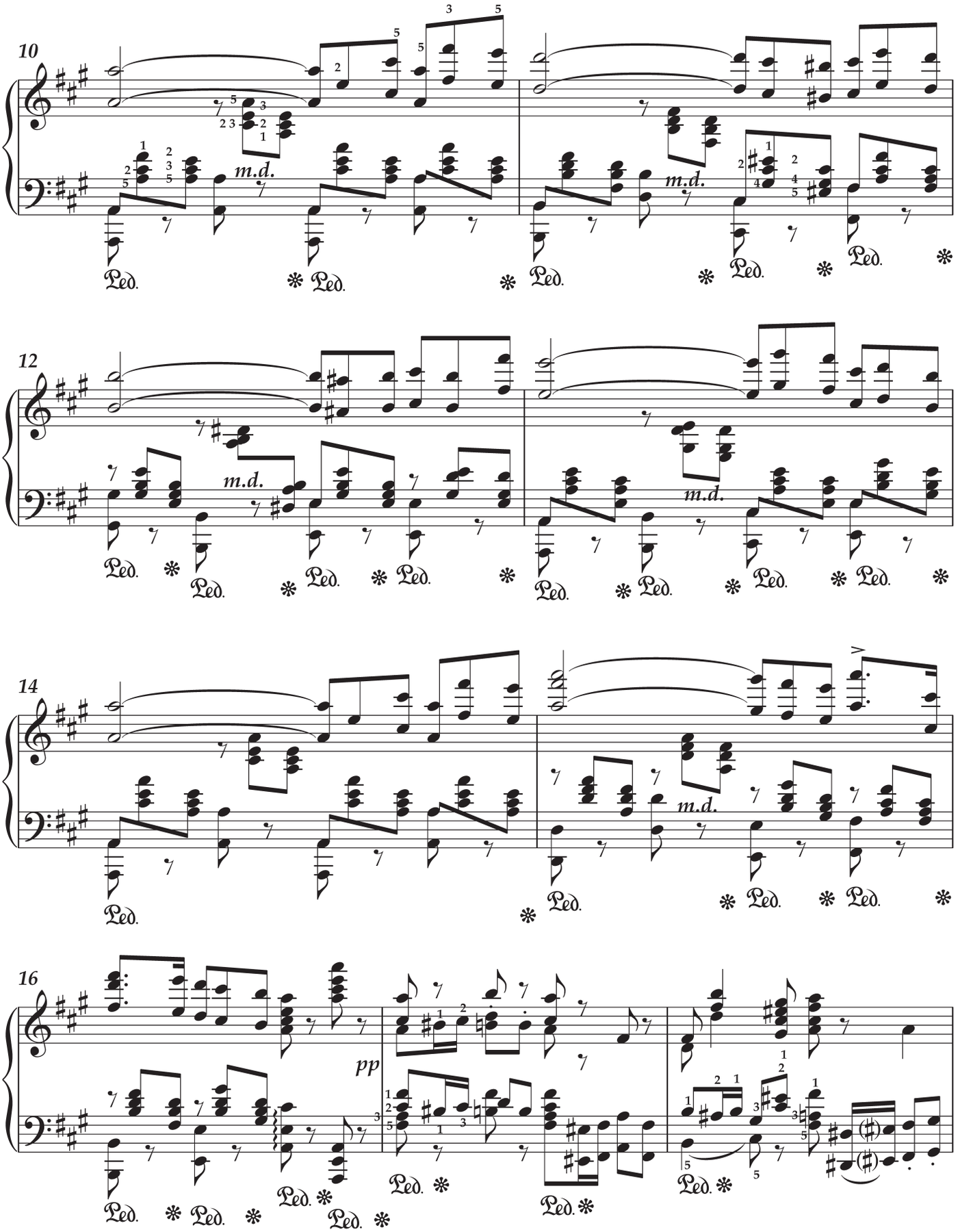
A Madame Leonie Deglaire Audouard

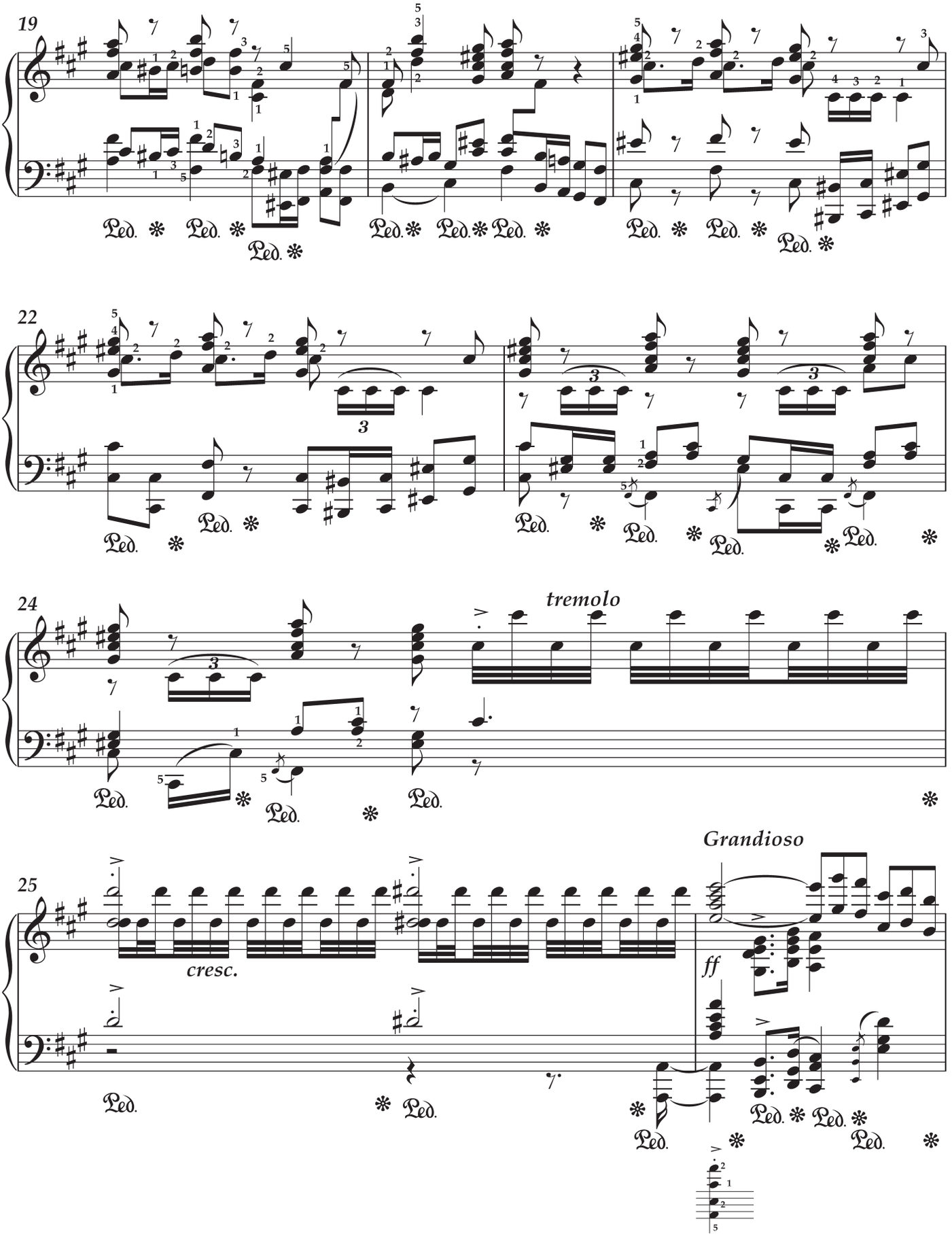
Tr. José Raúl López

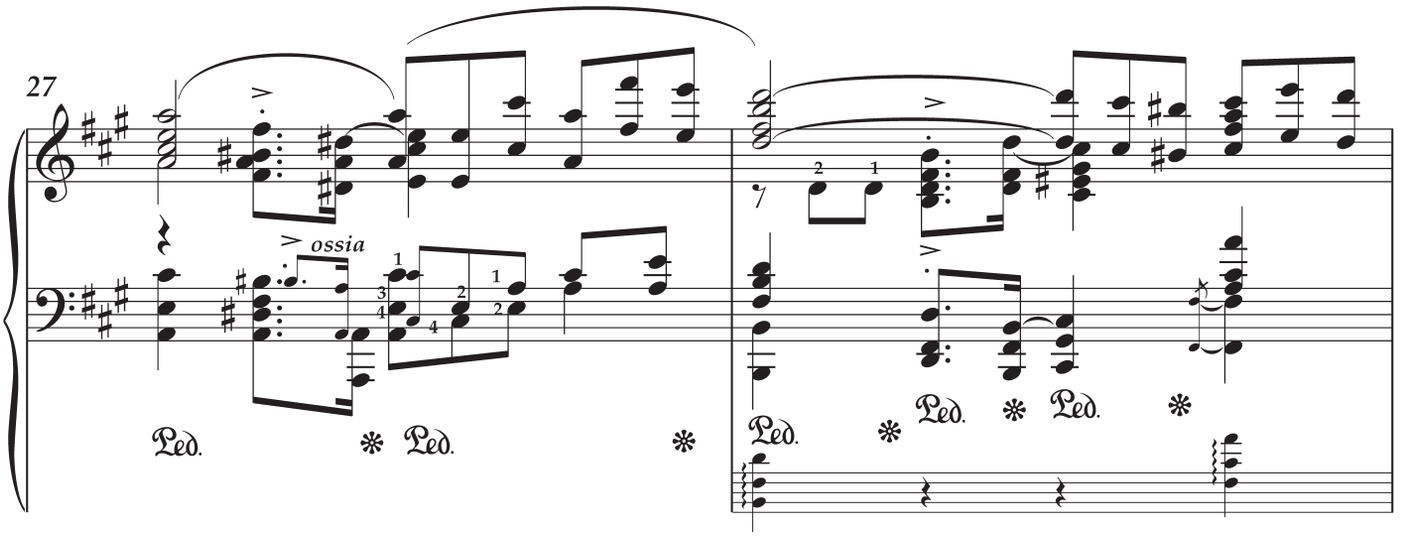
Nicolás Ruiz Espadero
(La Habana, 1832-1890)

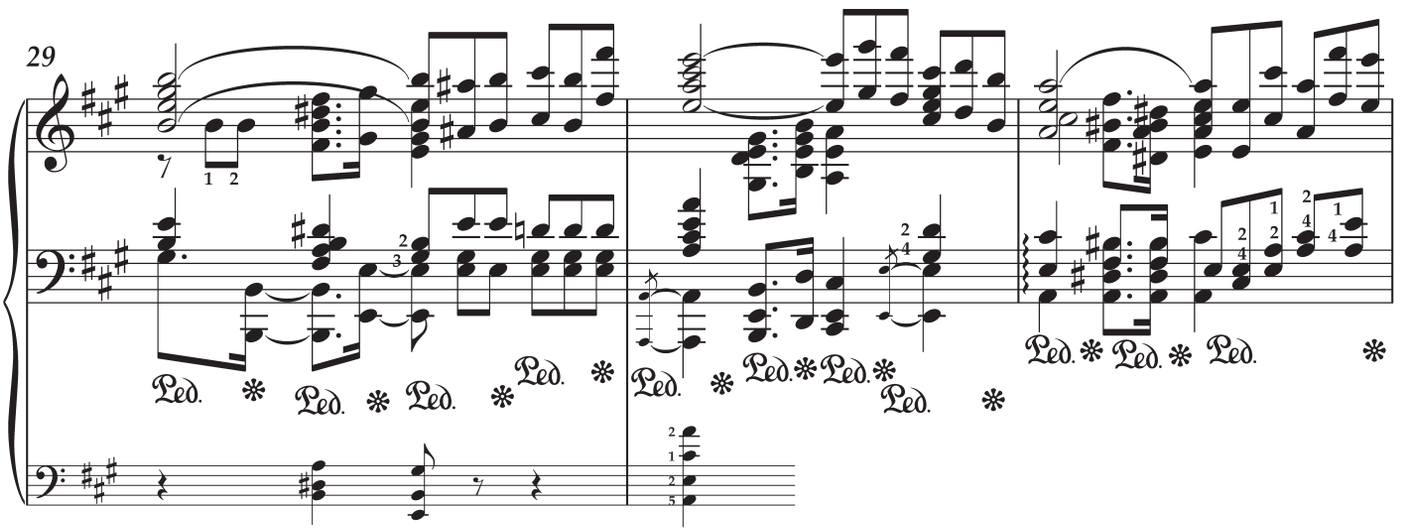
Allegro assai sostenuto ♩ = 92

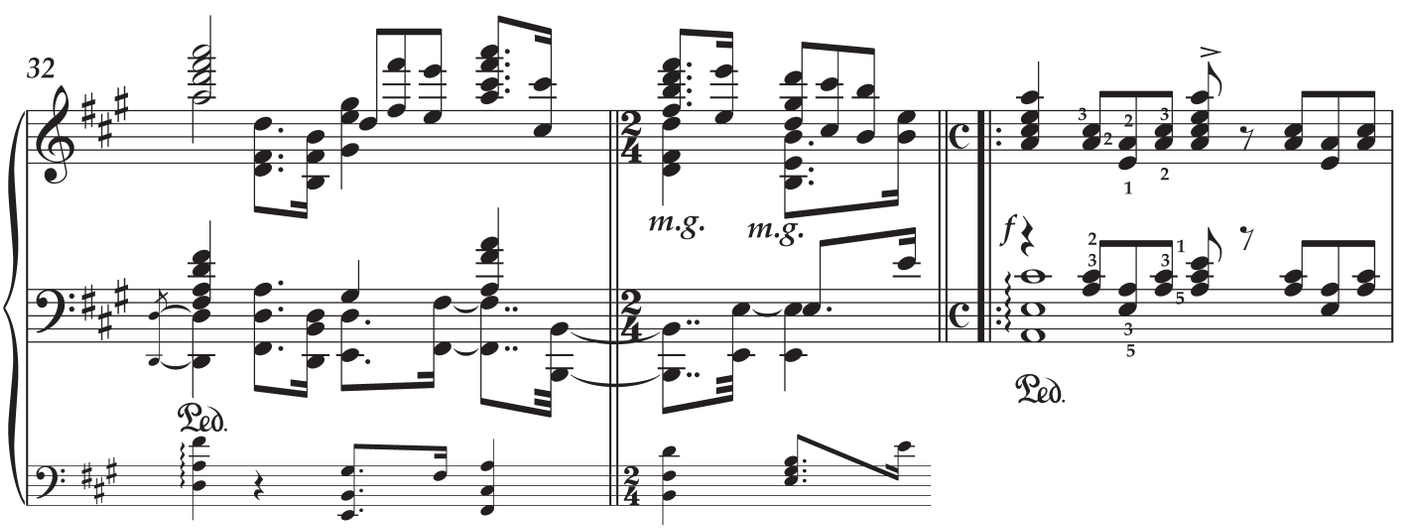


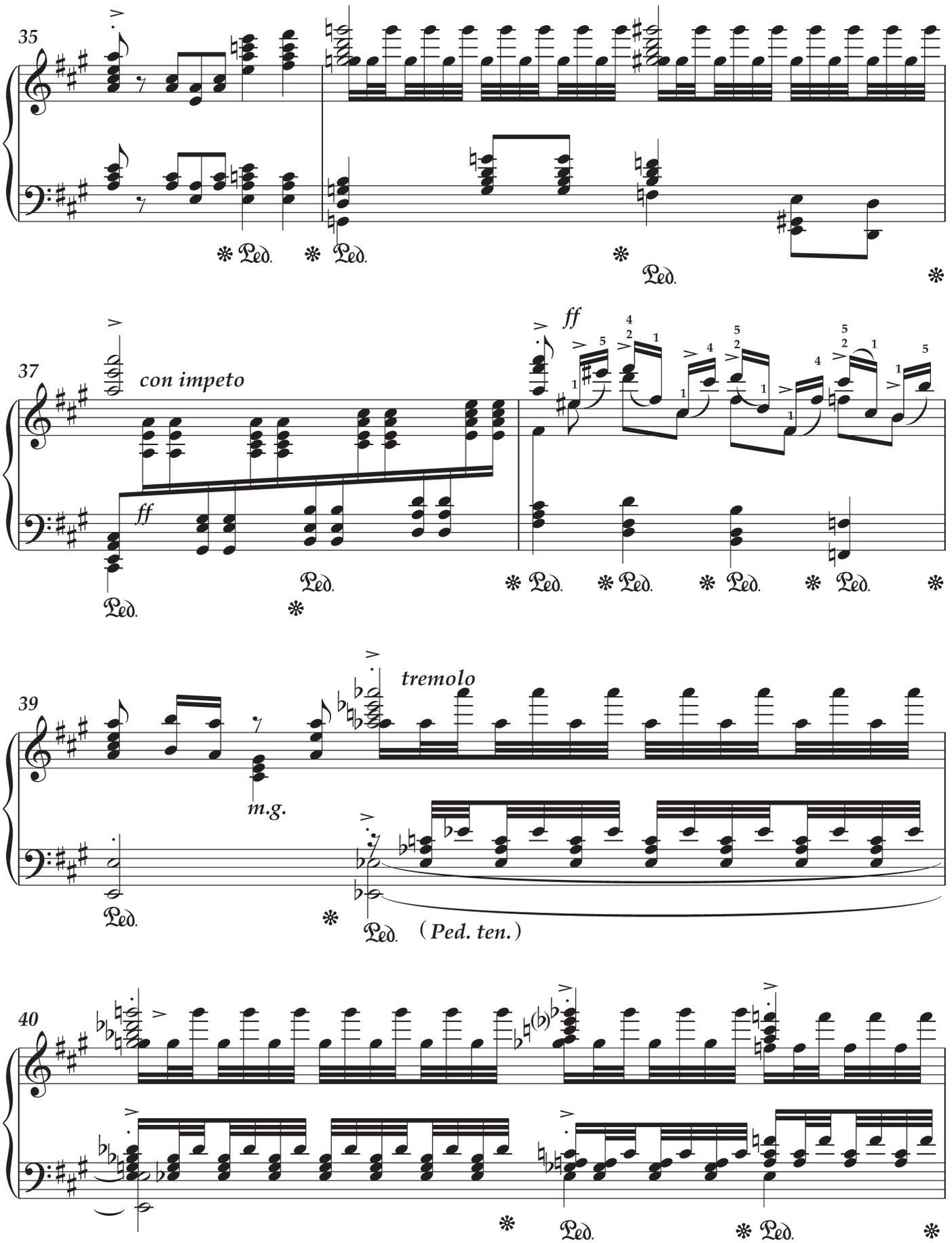

10
m.d.
12
m.d.
14
m.d.
16
pp

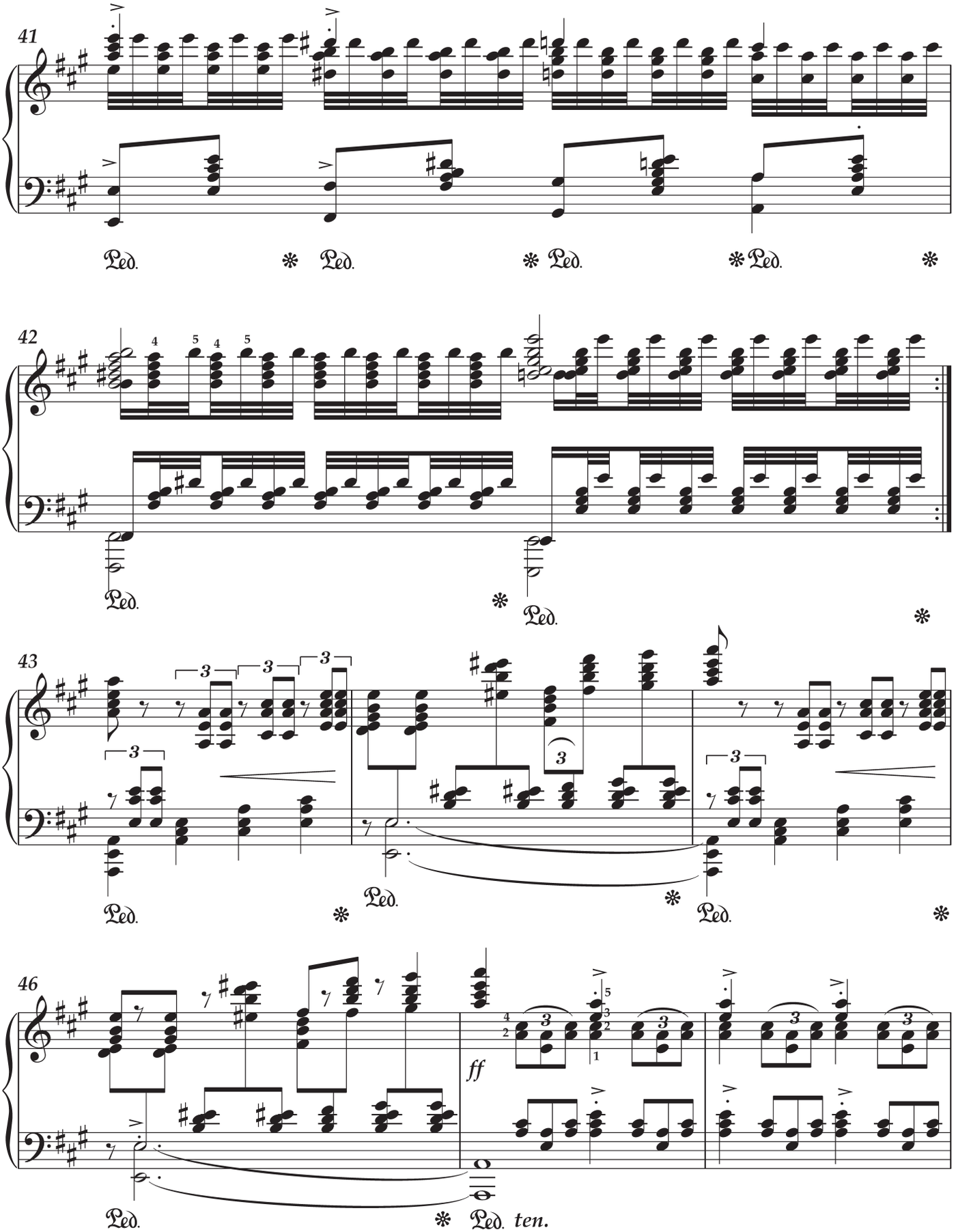

19
22
24
tremolo
25
cresc.
Grandioso
ff

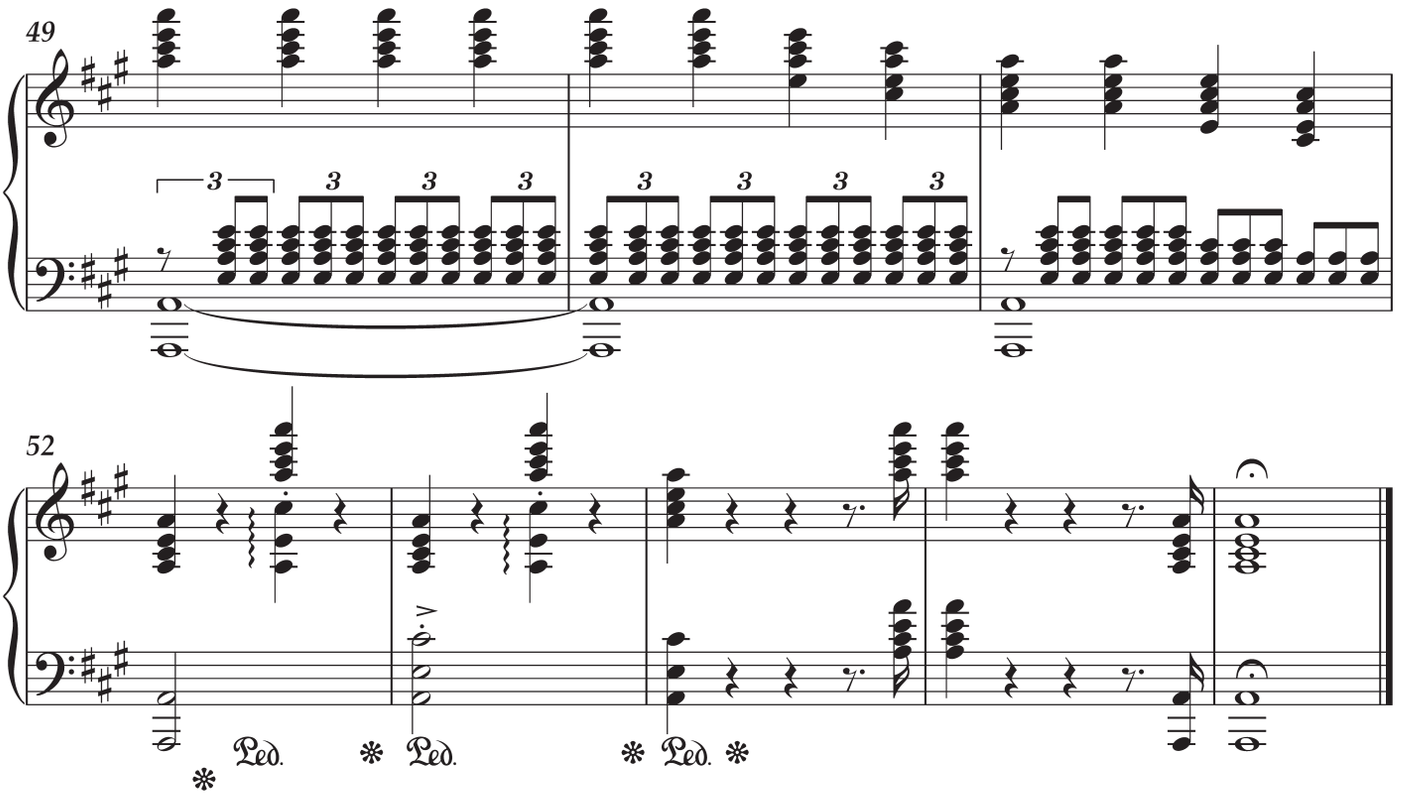

27
ossia
Ped.


29
Ped.


32
m.g.
m.g.
f
Ped.


35
37
con impeto
ff
ff
39
tremolo
m.g.
(Ped. ten.)
40


41
Ped.
42
Ped.
43
Ped.
46
ff
Ped.
ten.


49
52
Ped.
Ped.
Ped.

A MON EMINENT ELEVE MADAME NATALIA BROCH DE CALVO.

IL TROVATORE.

GRAND TRANSCRIPTION POUR PIANO

PAR

N. R. ESPADERO

(DE LA HAVANE.)

Op. 44.

Propiedad.

Pr. 40 Rs.

Allegro vivo. Metr. 𝅗𝅥 = 88.

FACILITE.

PIANO.

sp *f*

Ped.

A. ROMERO, Editor. A. R. 5596. MADRID. Precidados Nº 1.

Transcription nº 4
«Il trovatore», op. 44
impresa en 1880

Signaturas

BNC, c786.4/Rui/A
BNC, c786.4/Rui/T
BNE, MC/511/56

Datos de la portada general

«Grands / Transcriptions / Pour Piano / Par / N. R. Espadero / (De La Habane.) / N.º 1. POLIUTO. / " 2. FAUST. / N.º 3. UN BALLO in MASCHERA. / " 4. IL TROVATORE / Propiedad. Depositado. / MADRID. / ANTONIO ROMERO. EDITOR. / Calle de Preciados N.º 1. / Almacén de Música, Pianos, Organos é Instrumentos.»

Características del documento

Il trovatore figura como la cuarta obra en el número de orden que el editor Antonio Romero adjudicó al ciclo de cinco transcripciones de ópera de Espadero (véase Tabla 1). Impresa en 1880 (número de plancha A. R. 5596), aparece descrita en el CCT, obra 74, pp. 294 y 319-320. Se ha preservado el título original en francés e italiano. Fue grabada por José Raúl López como parte del CD *Nicolás Ruiz Espadero. Piano music, vol. I* del sello Toccata Classics (TOCC0544), 2019.

Comentarios

La transcripción de *Il trovatore* (acto IV, escena 13), *op.* 44 (207 cc.), está dedicada «*a mon eminent eleve Madame Natalia Broch de Calvo*». Natalia Broch (1830-1876) había triunfado en los salones parisienses y recibió elogios de la crítica, así cómo de Charles-Valentin Alkan y Auguste Wolff (compositor y pianista, estuvo asociado a Camille Pleyel desde 1853 y luego dirigió la fábrica de pianos Pleyel durante los años de mayor florecimiento). Seguramente la pieza fue compuesta antes de morir Broch a bordo del navío alemán *Frankfurt* al regreso de un viaje a Europa. Es, sin duda, una de las transcripciones de más dificultad técnica debido a su intensidad, frecuente y precisa alternancia de manos, y saltos a los que a menudo está expuesta la mano izquierda.

Notas

--c. 10, MI, t. 1-2: debe ser *sol*$_2$ en lugar de *lab*$_2$.

--c. 11, MI, t. 1-2: debe ser *si* becuadro.

--c. 13, *ossia*: debe ser ♪ en lugar de ♩, debe ser *re*$_4$ en lugar de *do*$_4$.

--c. 36, MD, t. 3: debe ser *re* becuadro y *si* becuadro.

--c. 41, MI, t. 3: el acorde debe ser *sib*$_2$-*reb*$_3$-(*mib*$_3$-*sol*$_3$) en lugar de *sib*$_2$-*reb*$_3$-*fa*$_3$-*sib*$_3$.

--c. 45, MI, t. 3: debe ser *si* becuadro.

--c. 54, MD, *ossia* superior: el acorde debe ser (*do*$_3$)-*la*$_3$-*do*$_4$ en lugar de *reb*$_3$-*la*$_3$-*do*$_4$, MD, t. 3: debe ser *do*$_3$ en lugar de *sib*$_2$.

--c. 61, MD, t. 1: debe ser *fa*$_3$ en lugar de *sol*$_3$.

--c. 78, MI, t. 3: debe ser *sib*.

--c. 79, *ossia* inferior: debe ser *lab*$_2$ en lugar de *sib*$_2$.

--c. 104, MD, t. 4: debe ser *do#*.

--c. 111, MI, t. 3-4: debe ser *fa#*.

--c. 121, MD: falta el *sol* becuadro en el primer acorde.

--c. 122, MD: debe ser *re* becuadro y *mi* becuadro.

--c. 123: debe ser *re* becuadro y *mi* becuadro, *ossia*, t. 2: debe ser *re*$_4$ en lugar de *sib*$_3$.

--c. 124, *ossia*, t. 2: debe ser *re* becuadro.

--c. 125, MD, t. 3: debe ser *re*$_3$ en lugar de *mi*$_3$.

--c. 134, MI, t. 1: debe ser *si* becuadro.

--c. 142, MI y *ossia*, t. 1: debe ser *reb*, como en el c. 134.

--c. 147, MI, t. 2: debe ser *si* becuadro como en el c. 148.

--c. 152, MD, t. 1: debe ser *si* becuadro.

--c. 165, MI, t. 2: debe ser *la*$_1$ en lugar de *do*$_2$.

--c. 167, MD, t. 4: debe ser *fa#* y *lab* respectivamente.

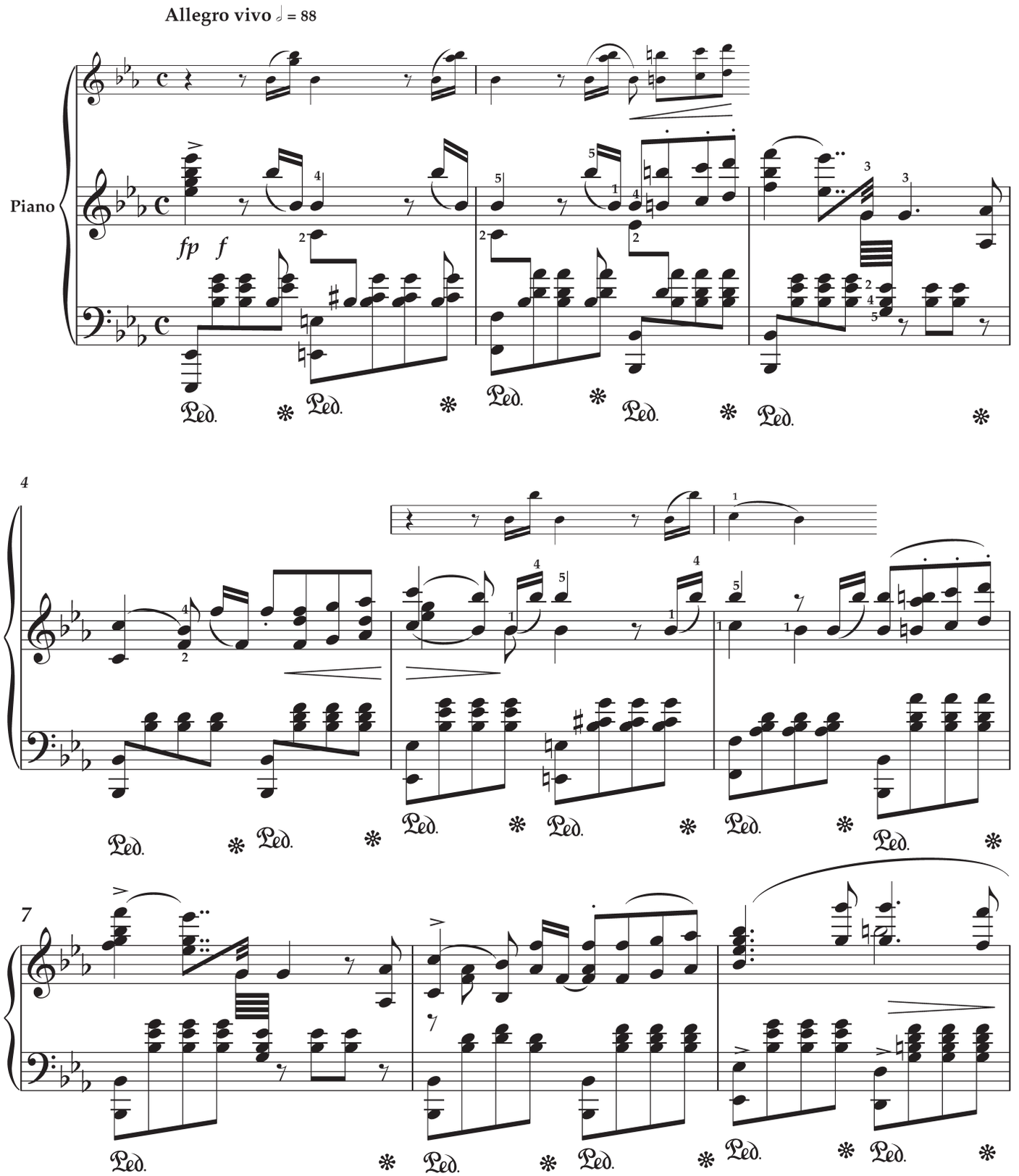
--c. 177, MD, t. 3-4: el ritmo ha sido ajustado.

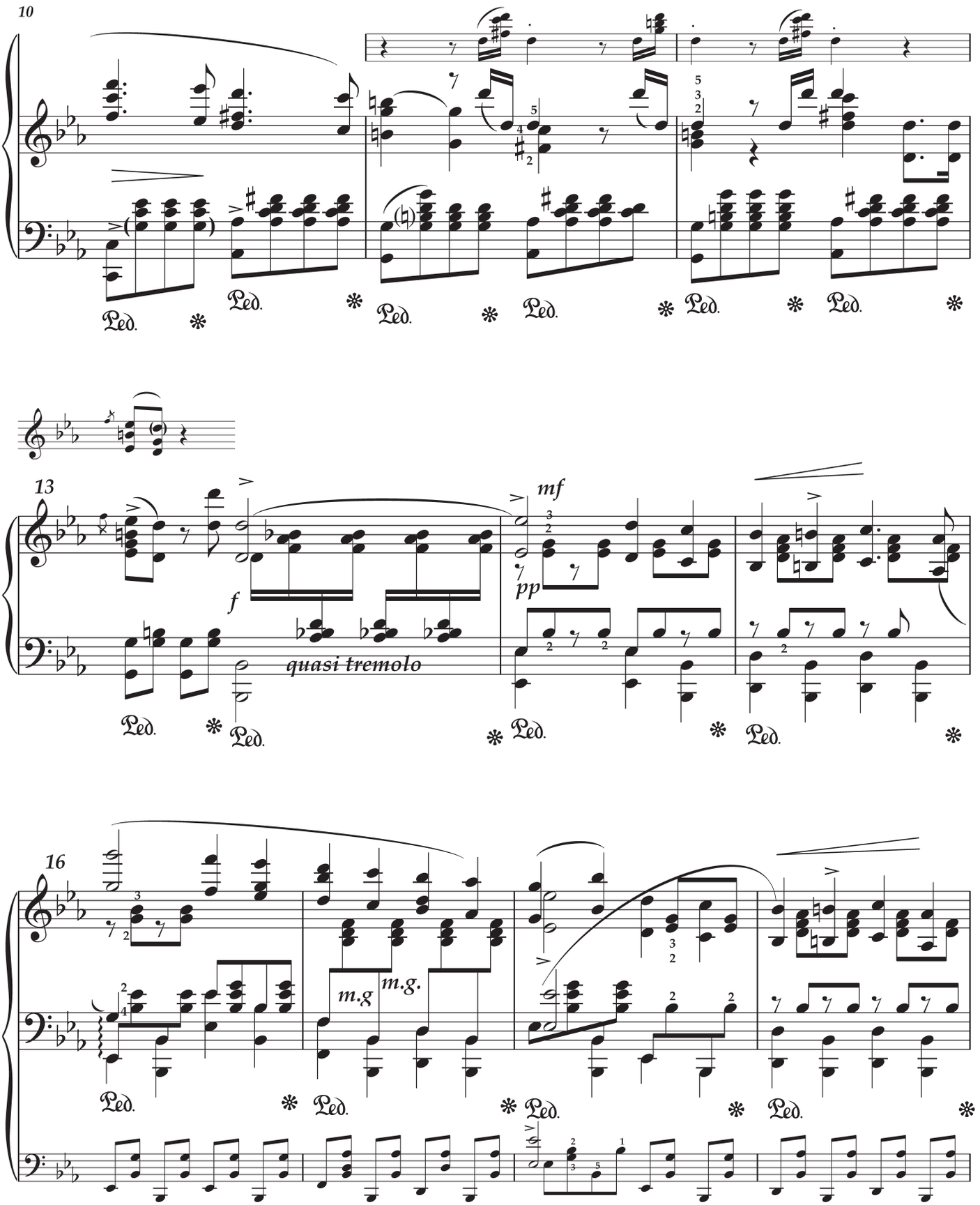
Transcription nº 4 «Il trovatore», op. 44

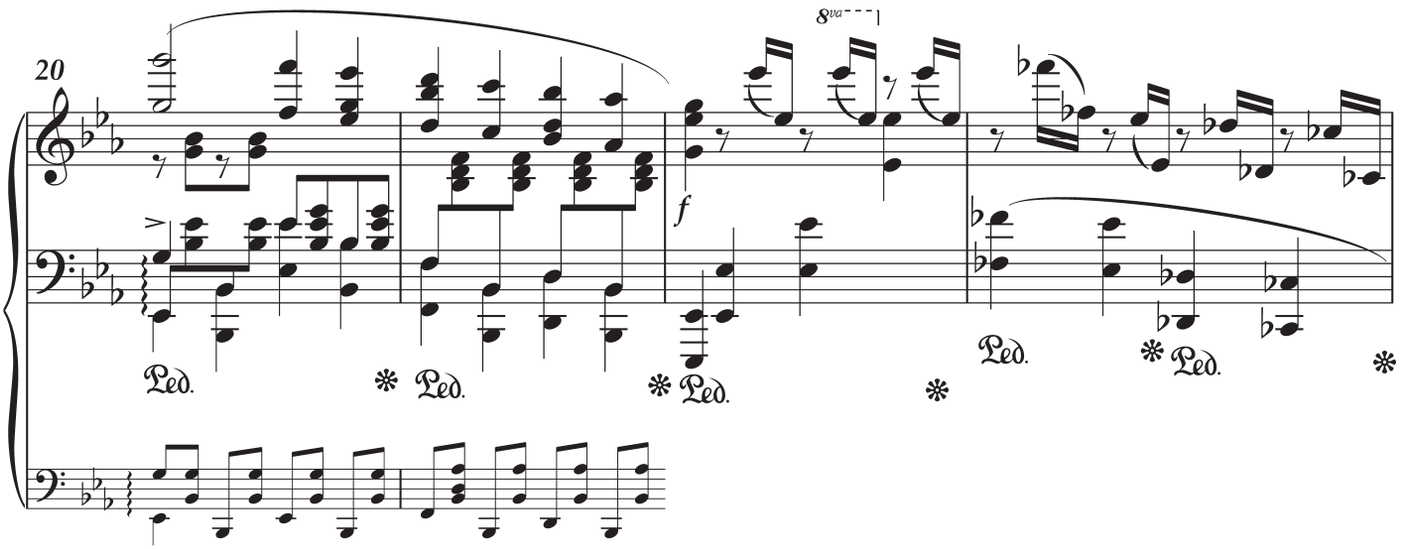
A mon eminent élève Madame Natalia Broch de Calvo

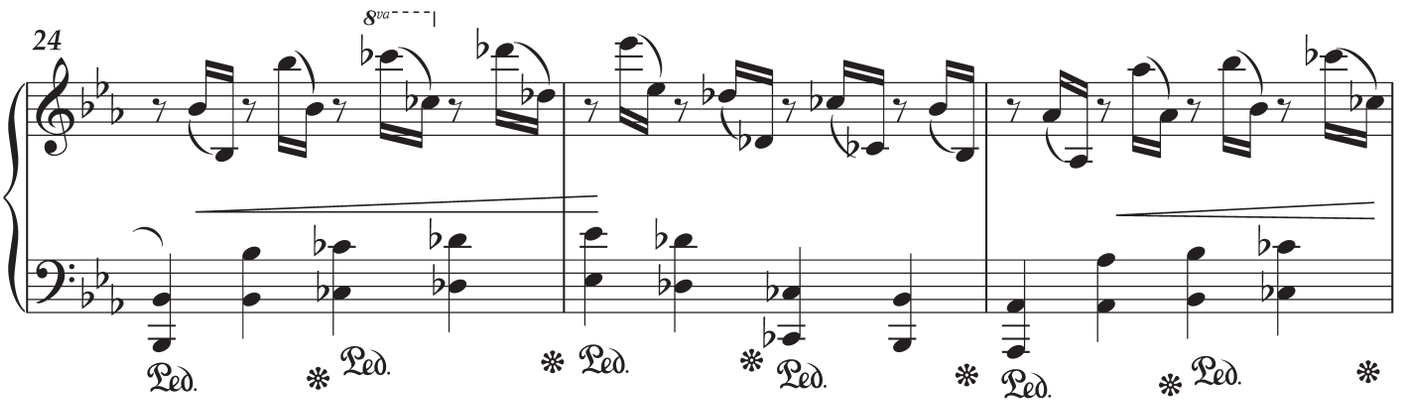
Tr. José Raúl López

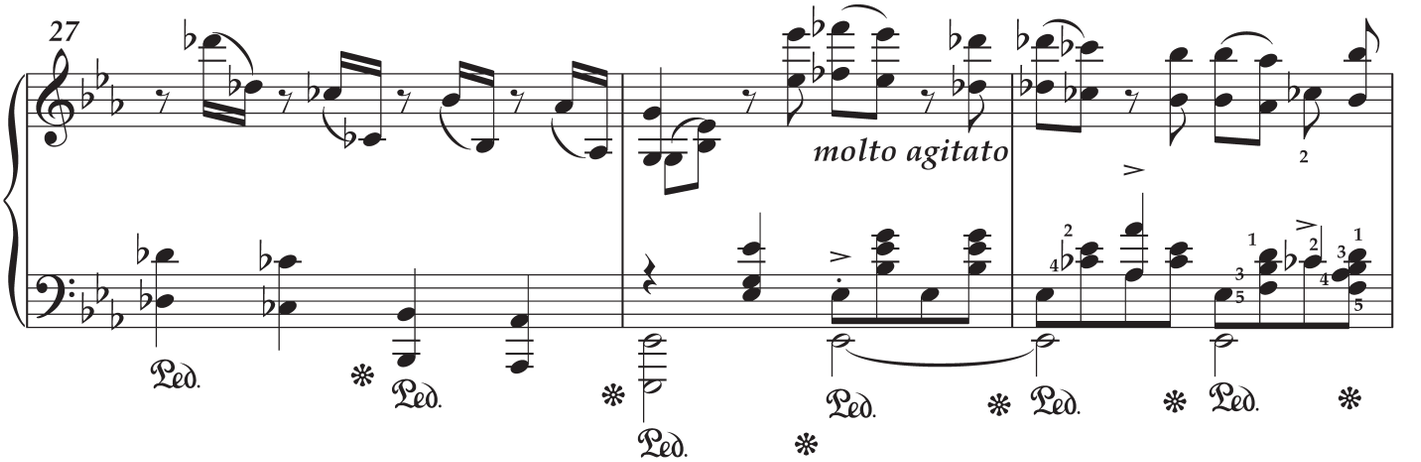
Nicolás Ruiz Espadero
(La Habana, 1832-1890)

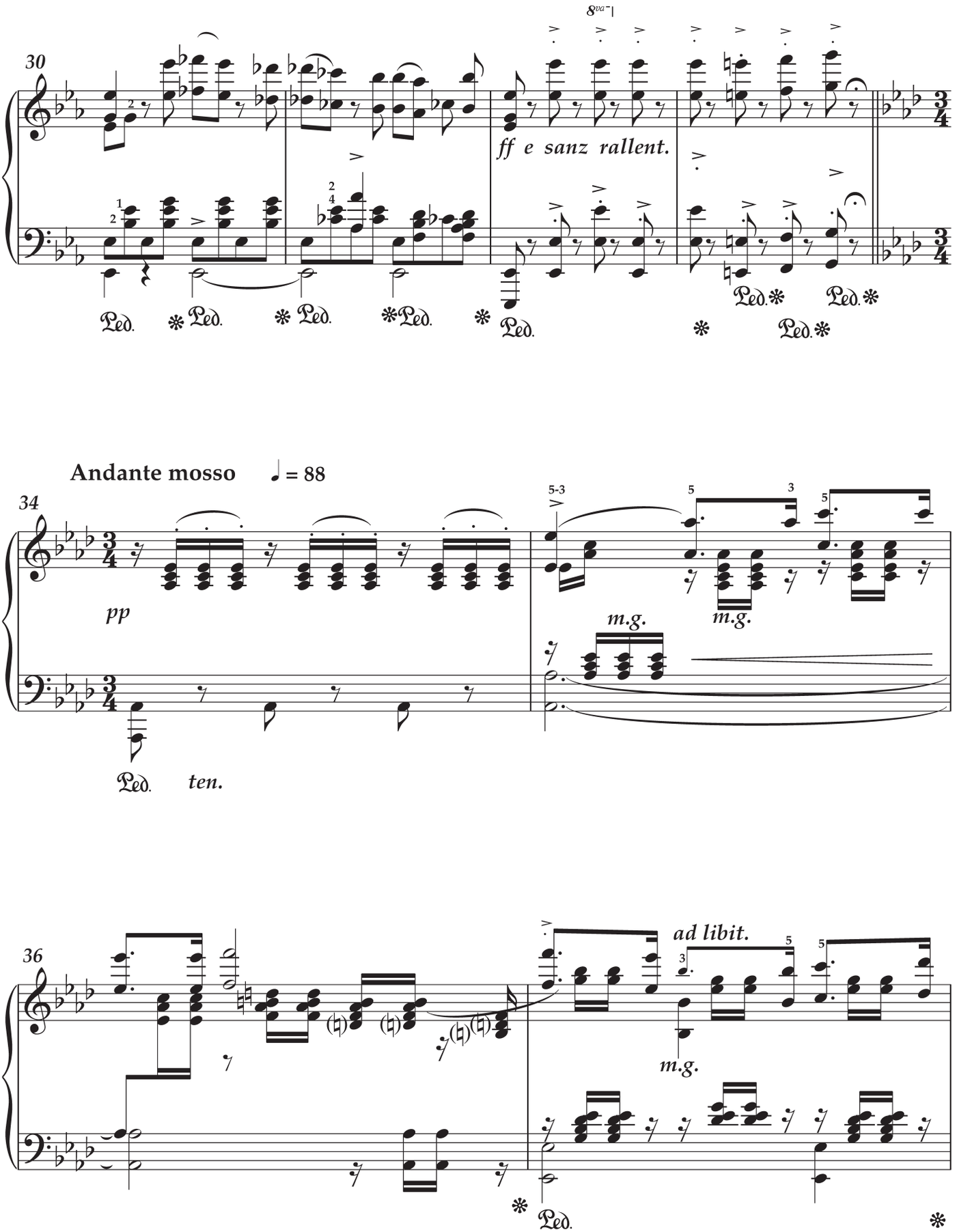


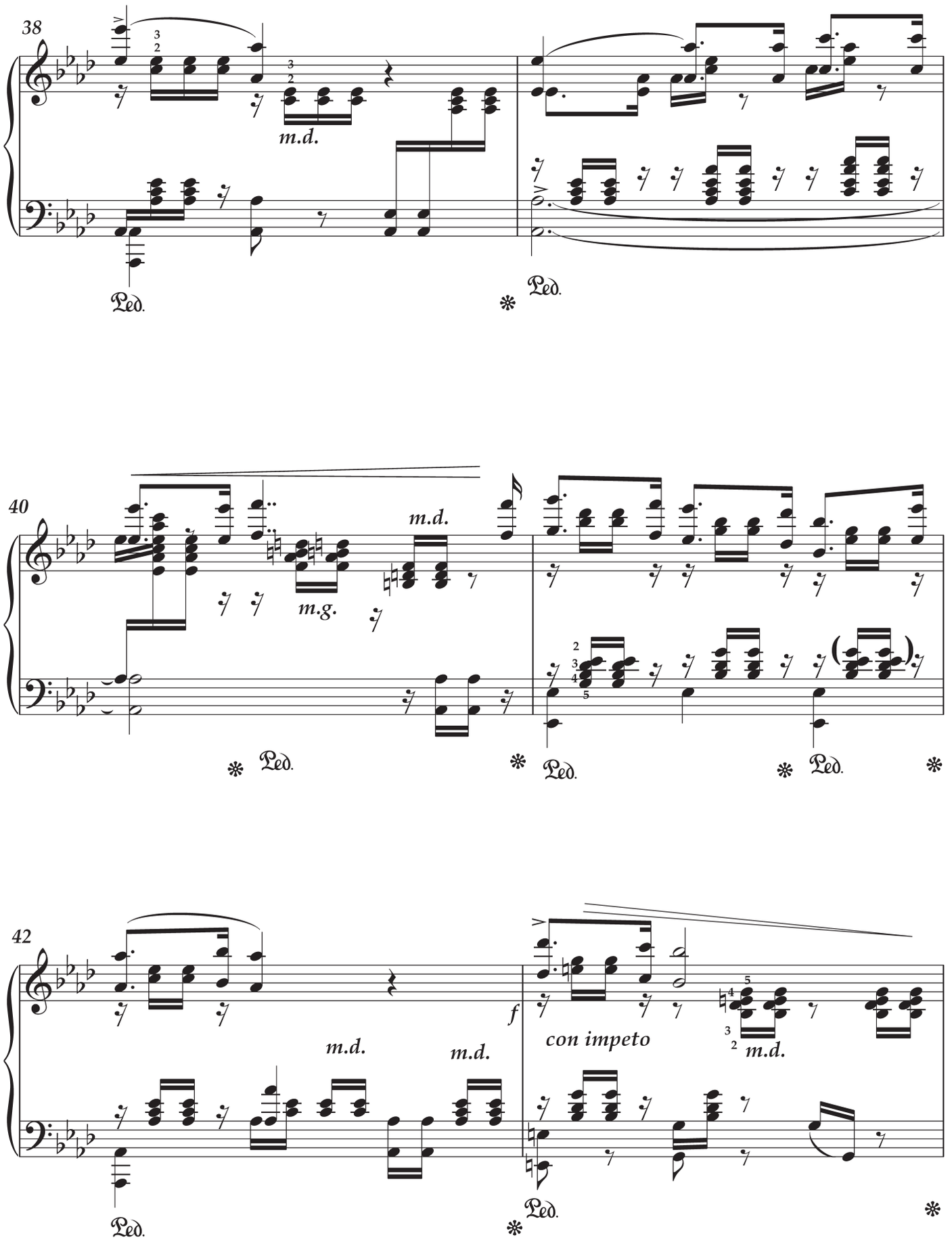

10
13
mf
f
pp
quasi tremolo
16
m.g
m.g.
Ped.

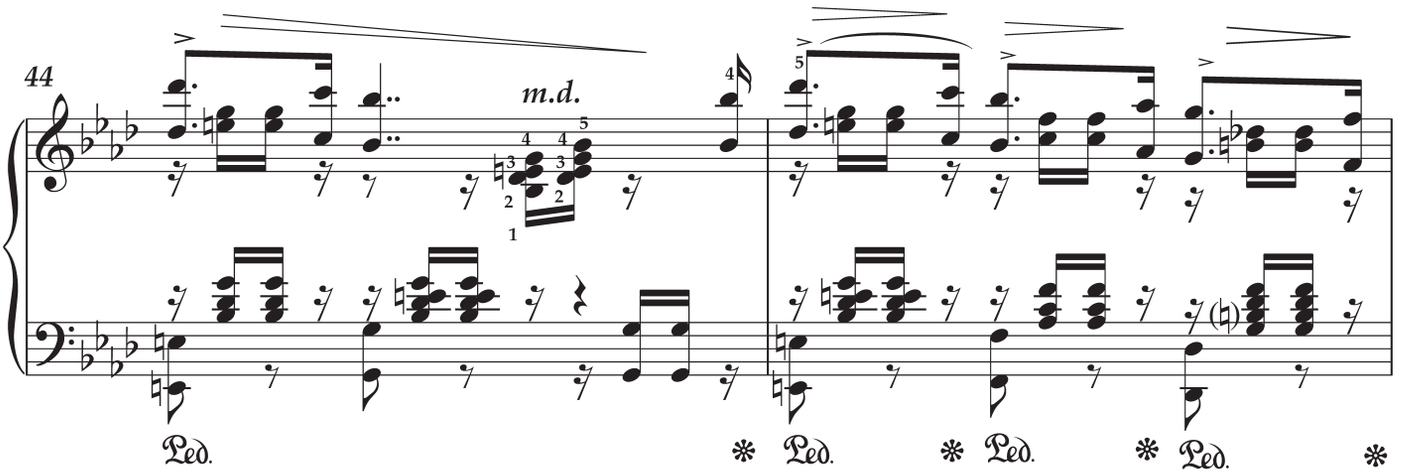

20
8va
f
Ped.

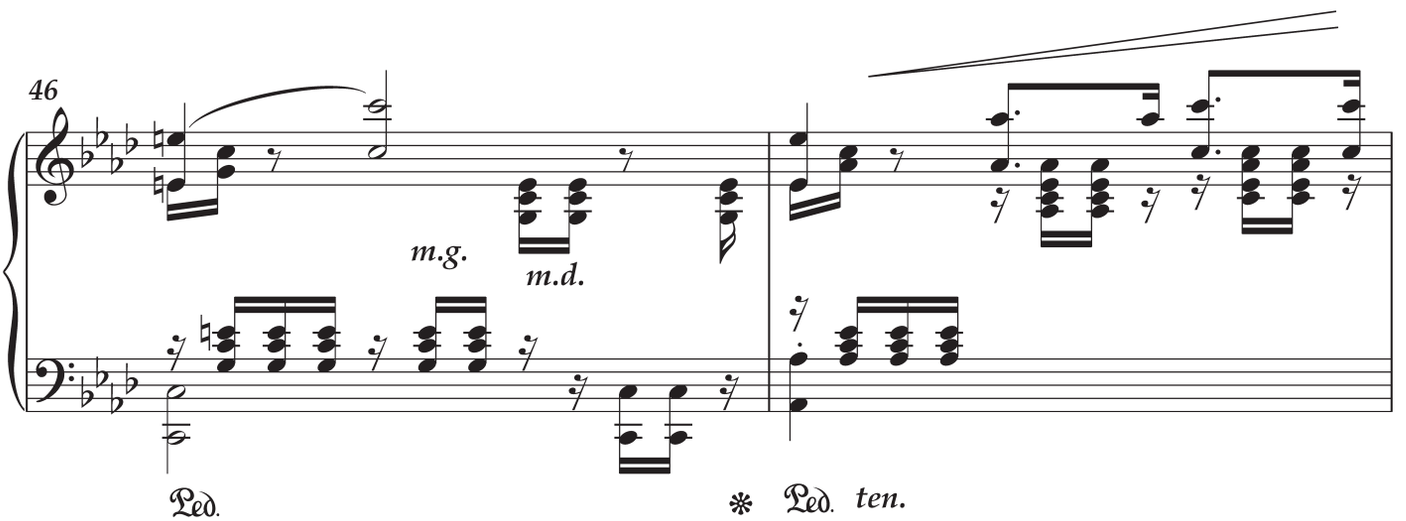

24
8va
Ped.

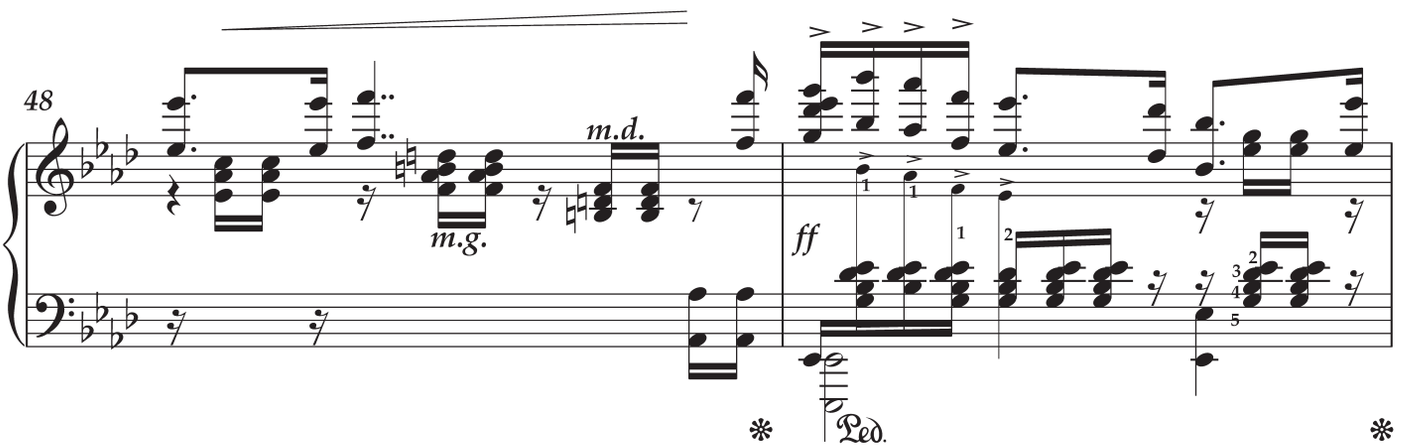

27
molto agitato
Ped.

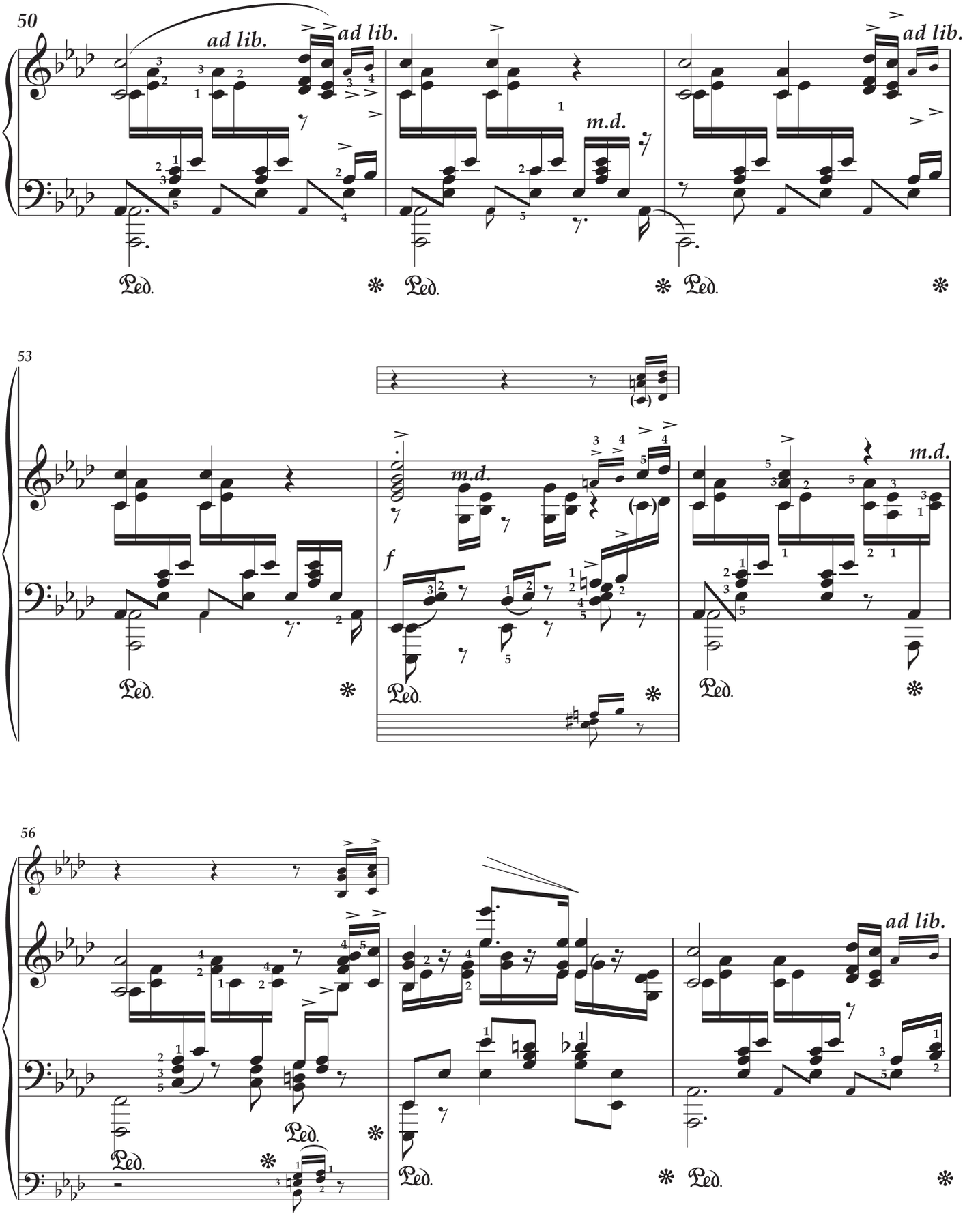

30
8va
ff e sanz rallent.
Ped.
Andante mosso
♩ = 88
34
pp
m.g.
ten.
36
ad libit.

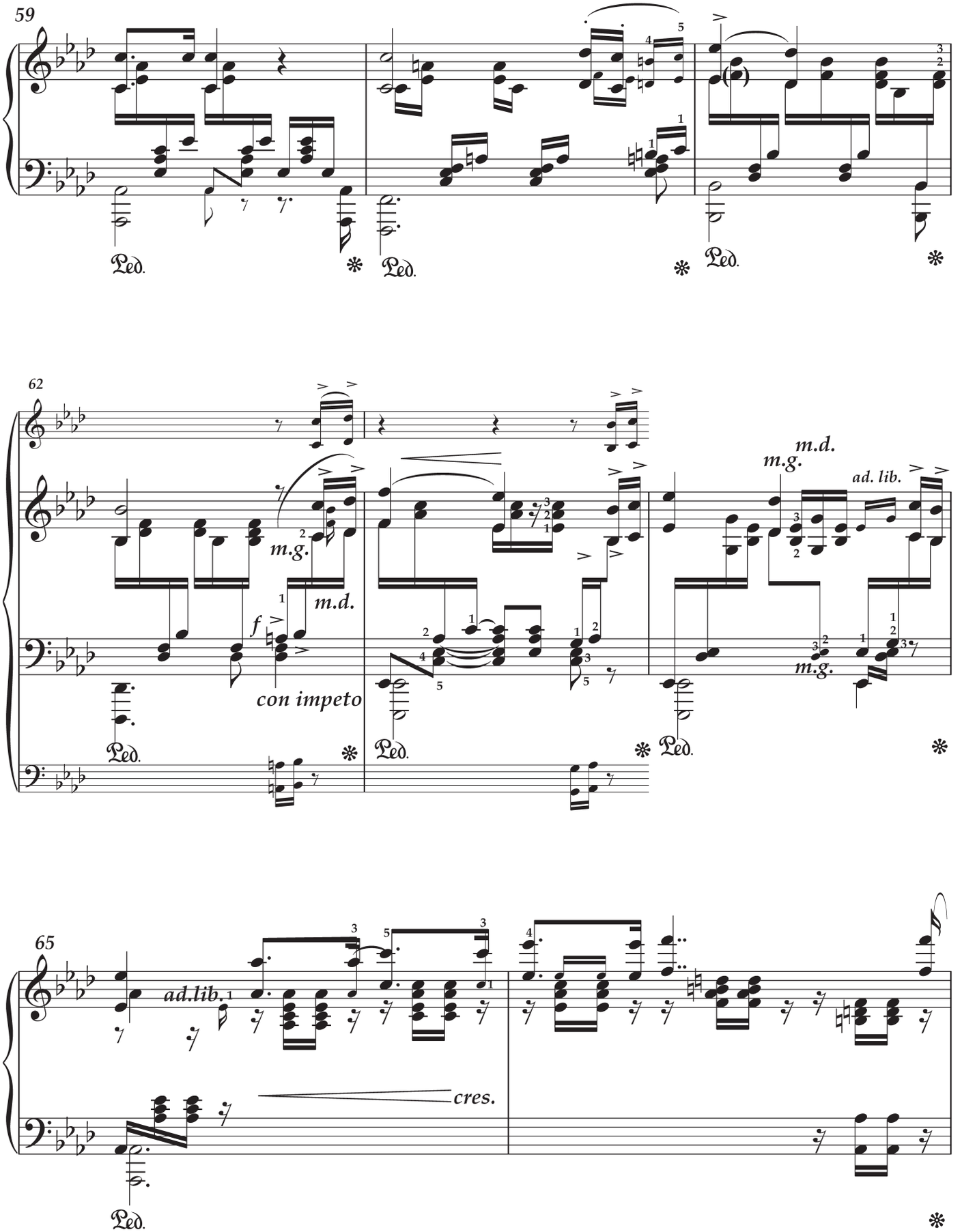

38
m.d.
Ped.
Ped.
40
m.d.
m.g.
Ped.
Ped.
Ped.
42
m.d.
m.d.
f
con impeto
m.d.
Ped.
Ped.

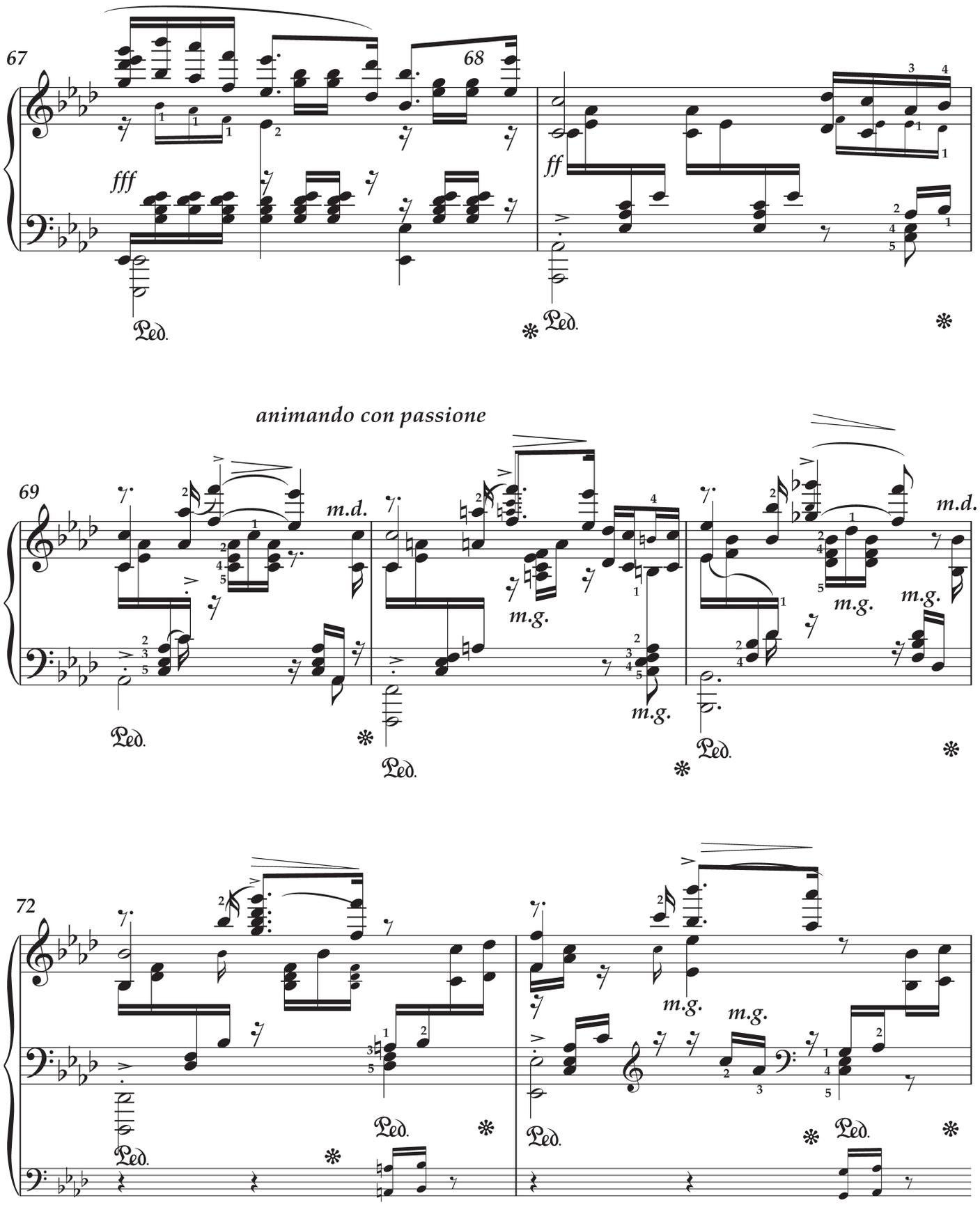

44
m.d.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

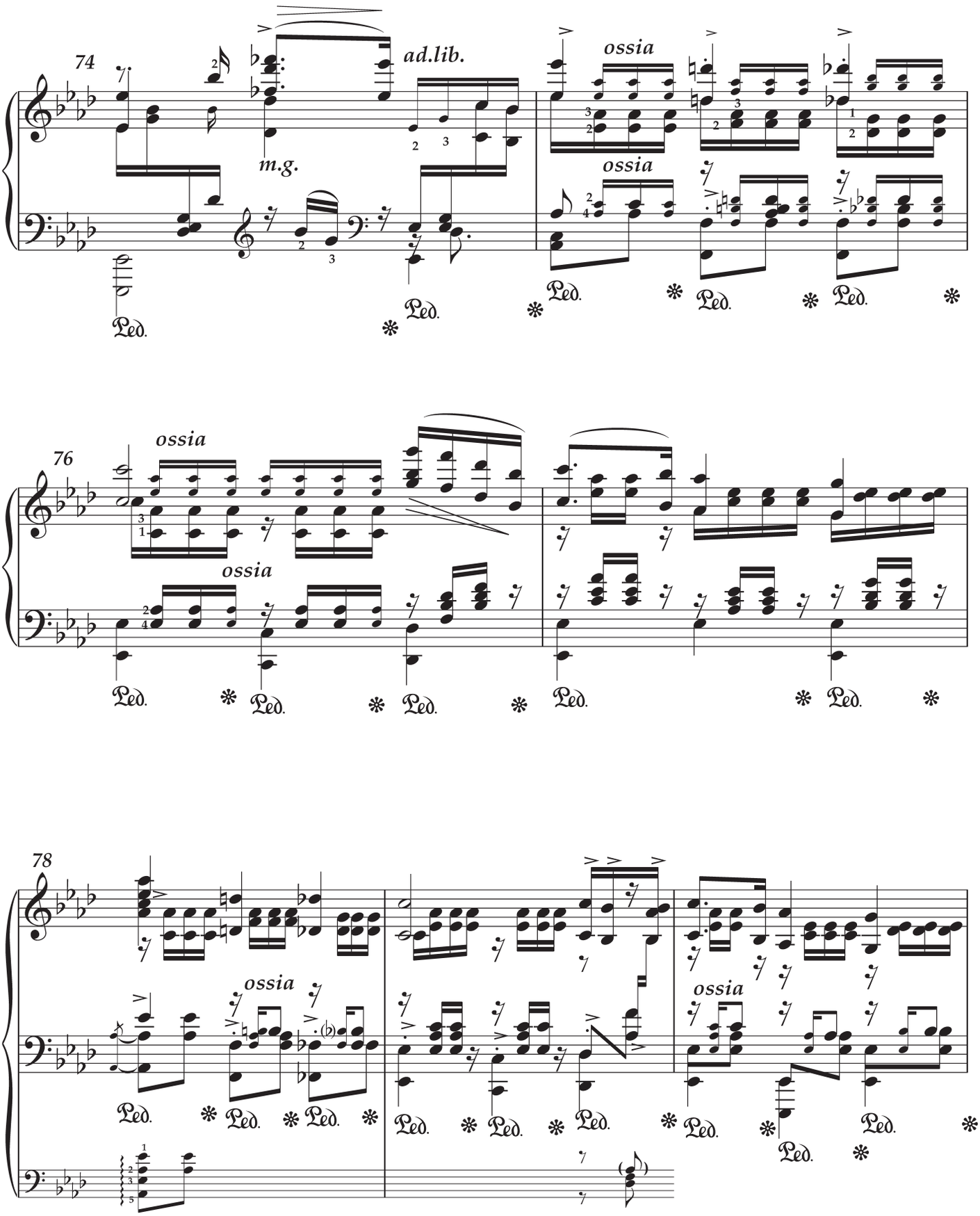

46
m.g.
m.d.
Ped.
Ped.
ten.

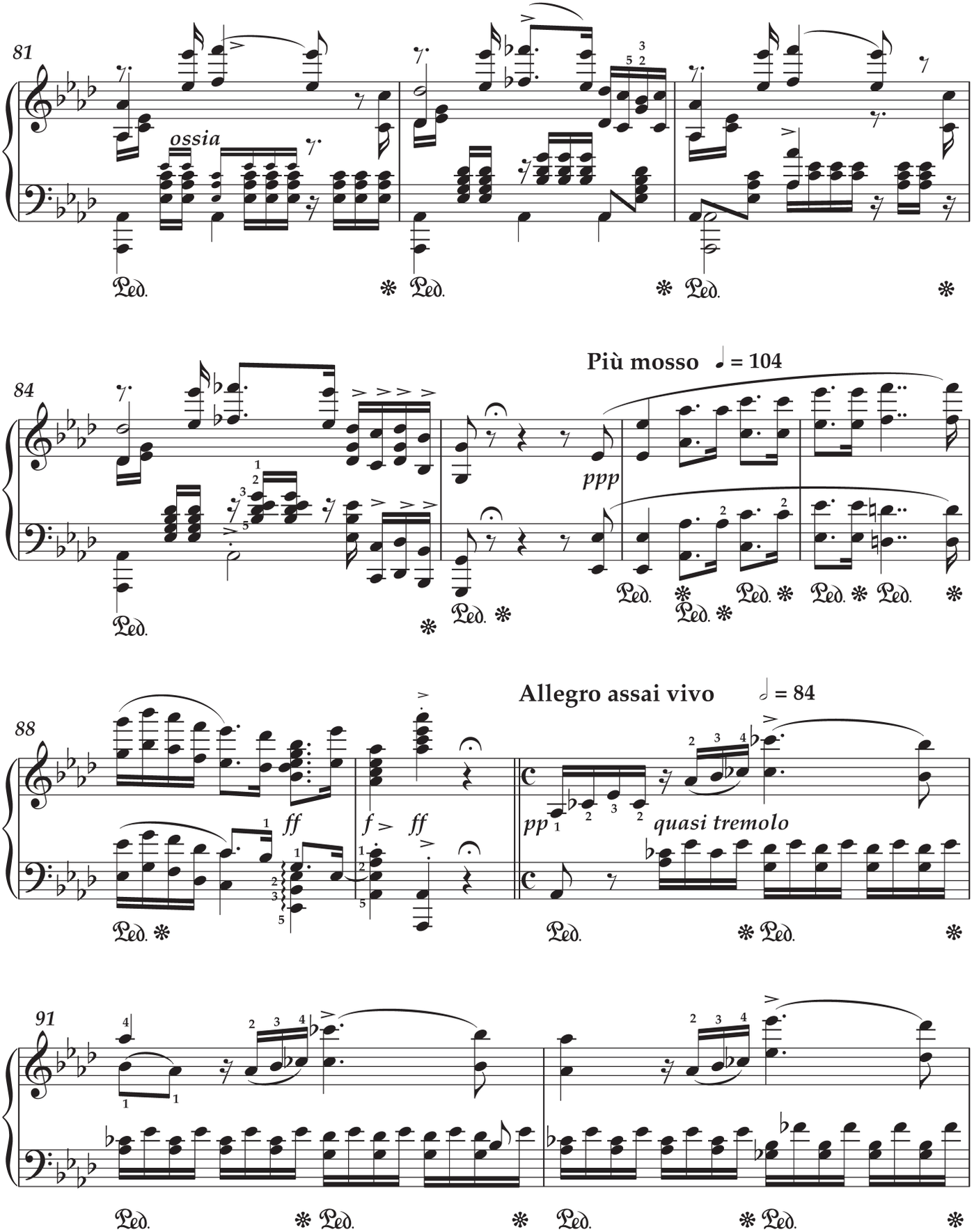

48
m.d.
m.g.
ff
Ped.

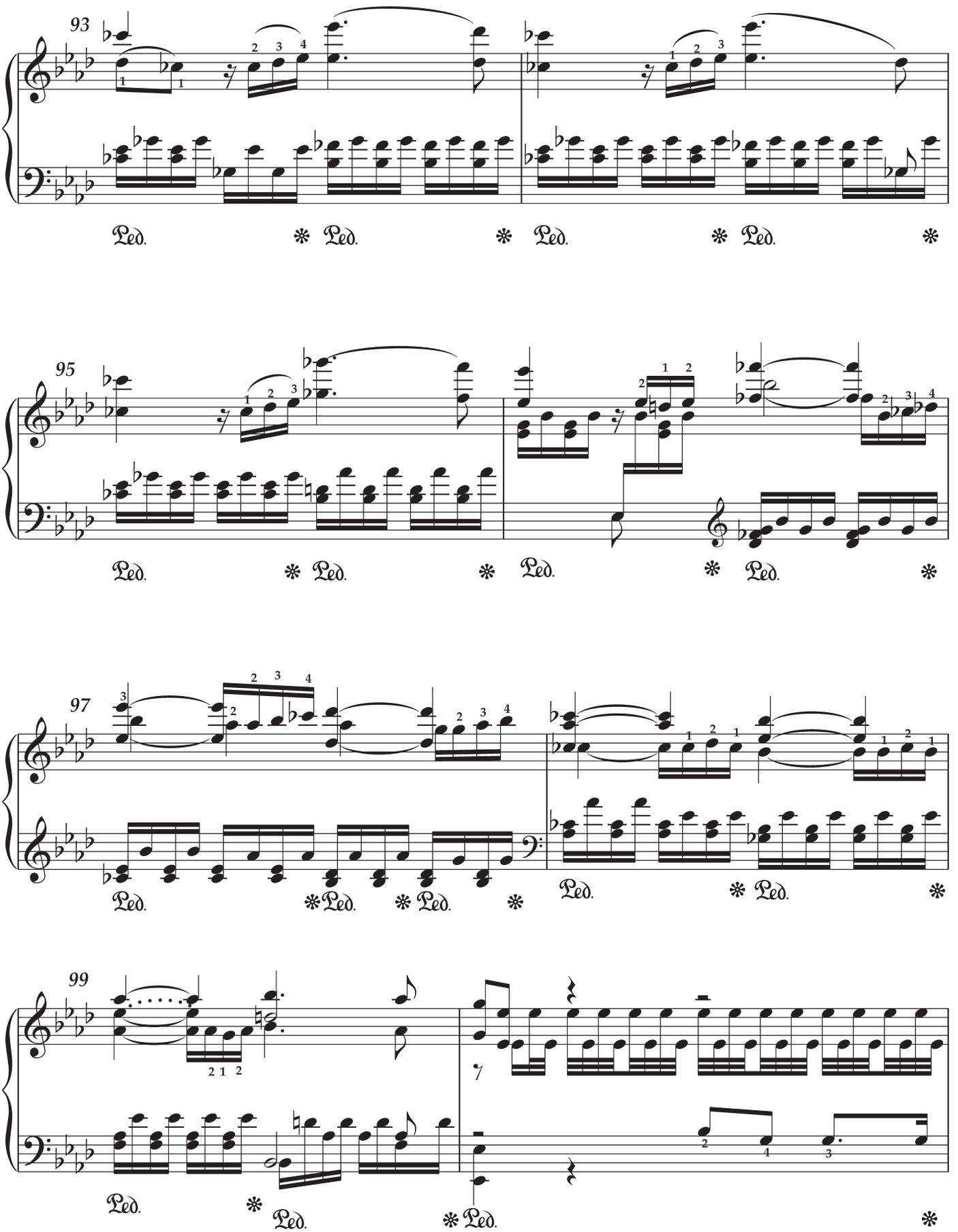

50
ad lib.
ad lib.
m.d.
ad lib.
53
m.d.
f
m.d.
56
ad lib.

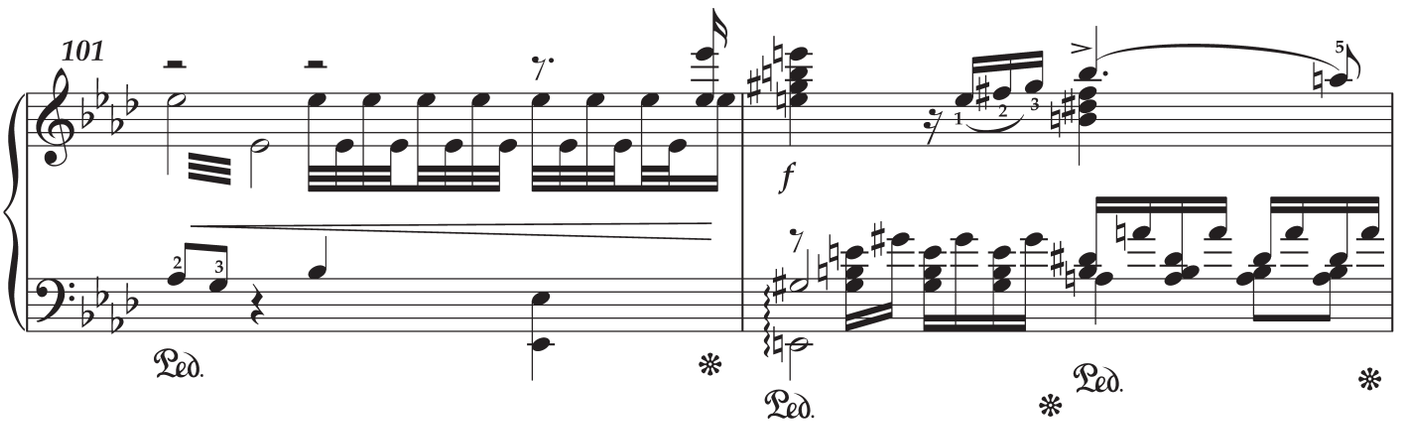

59
Ped.
62
m.g.
m.d.
f
con impeto
m.g.
m.d.
ad. lib.
m.g.
65
ad.lib.
cres.

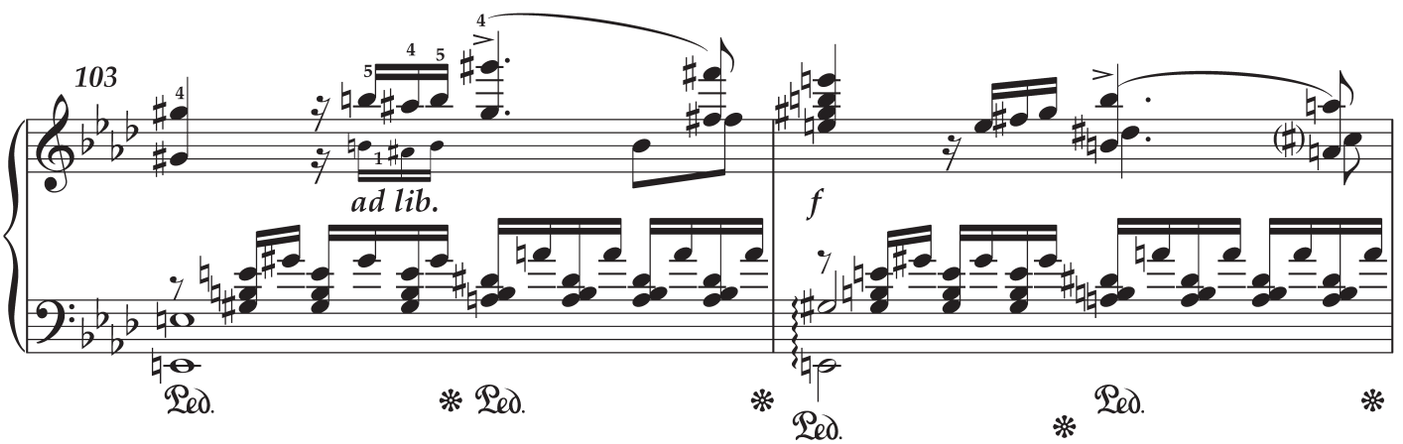

67
68
fff
ff
Ped.
animando con passione
69
m.d.
m.g.
72

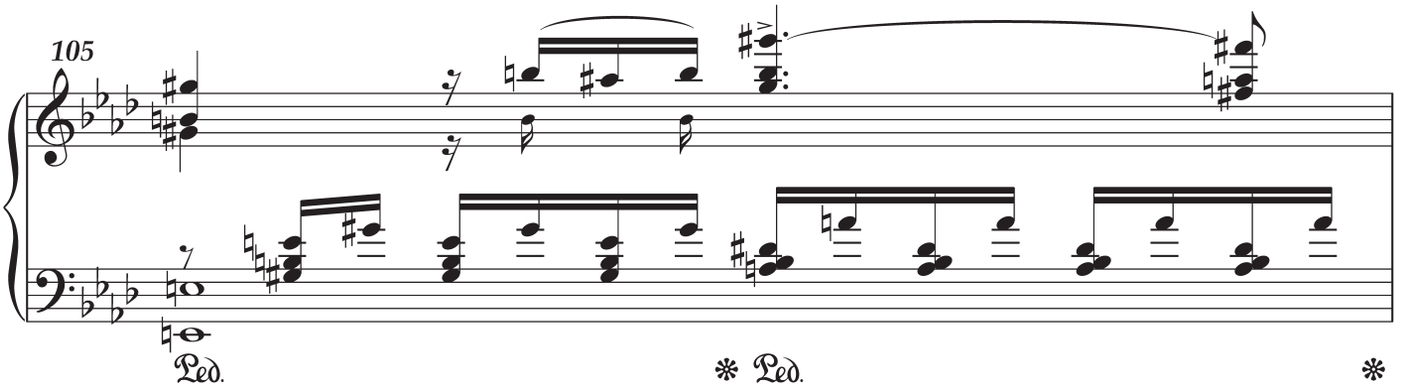

74
ad.lib.
m.g.
ossia
ossia
Ped.
76
ossia
ossia
78
ossia
ossia

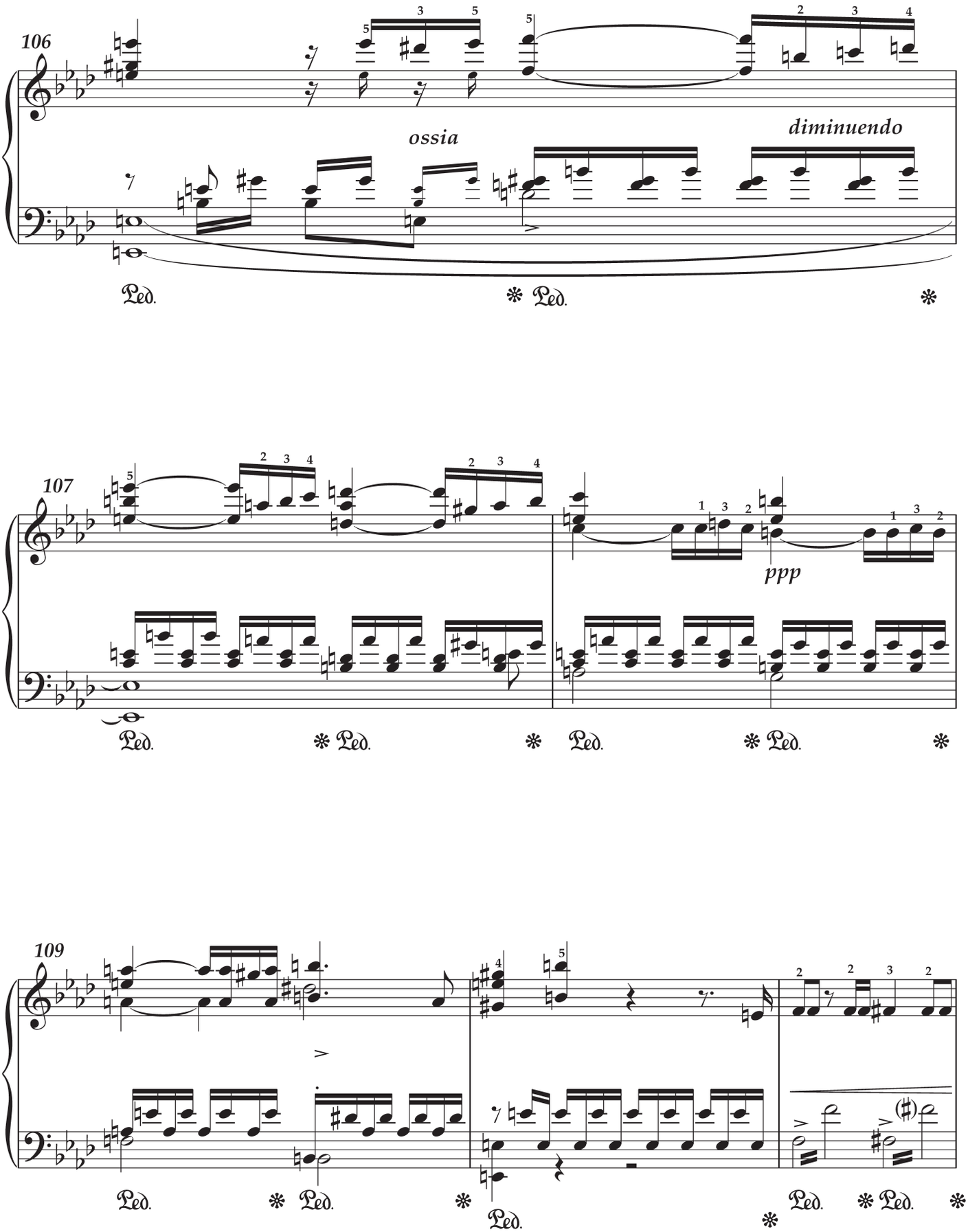

81
ossia
84
Più mosso ♩ = 104
ppp
88
ff
f
ff
Allegro assai vivo 𝅗𝅥 = 84
pp
quasi tremolo
91

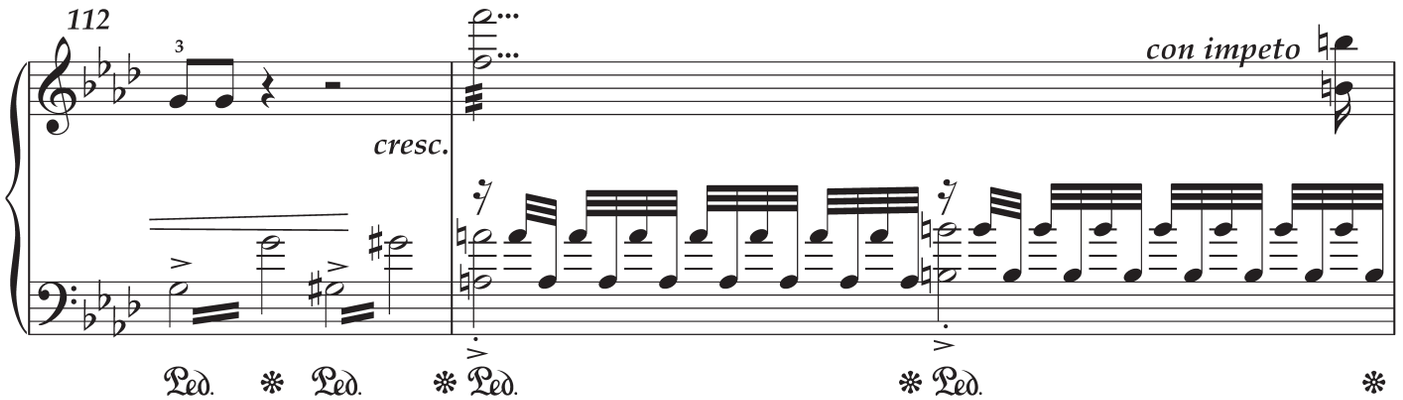

93
95
97
99
Ped.

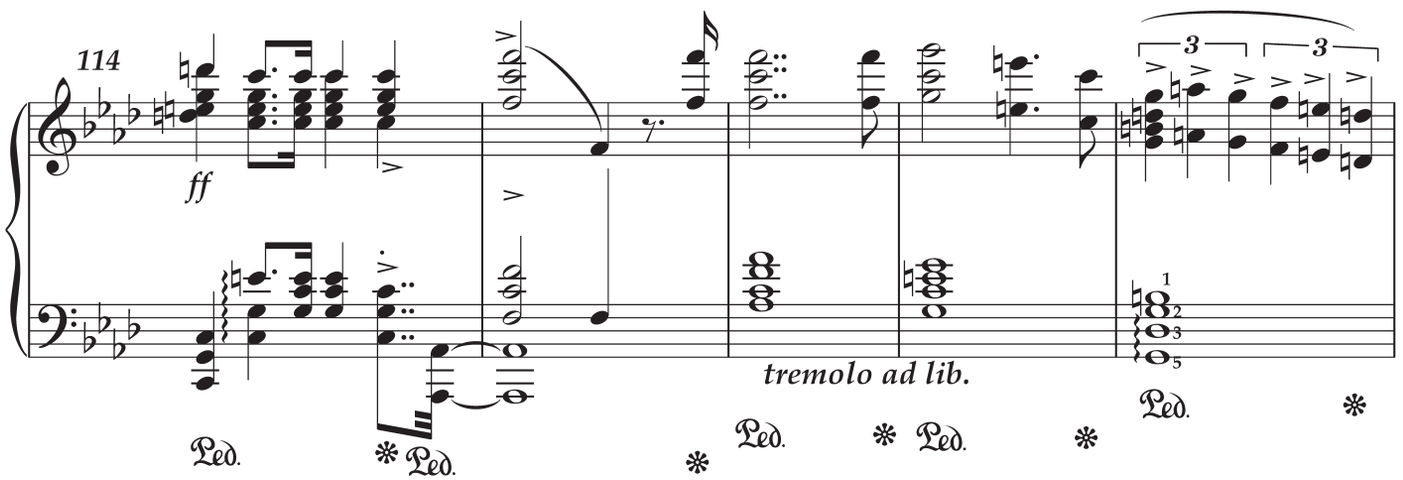

101
f
Ped.
Ped.
Ped.

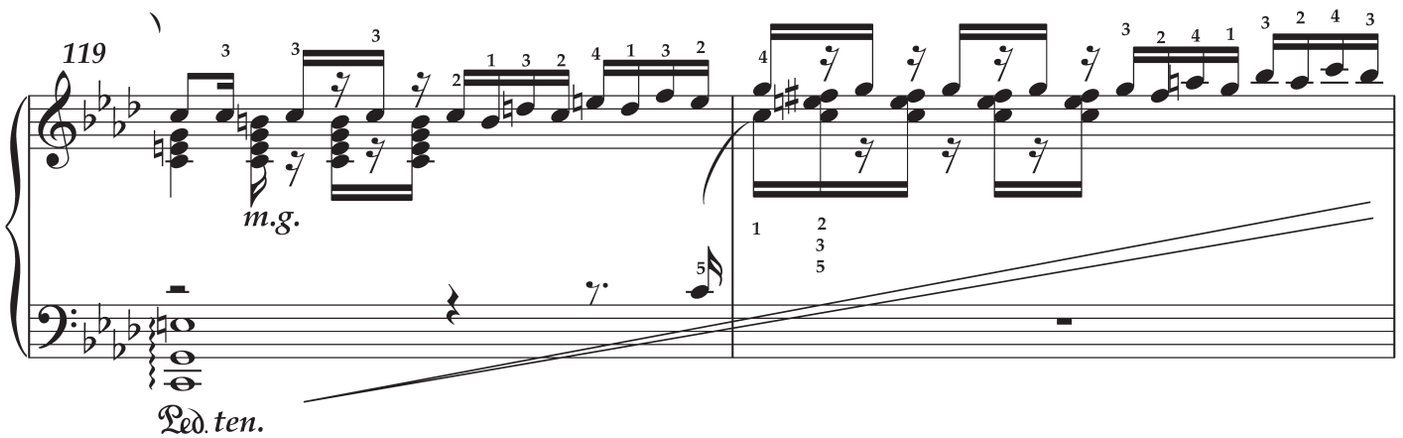

103
ad lib.
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

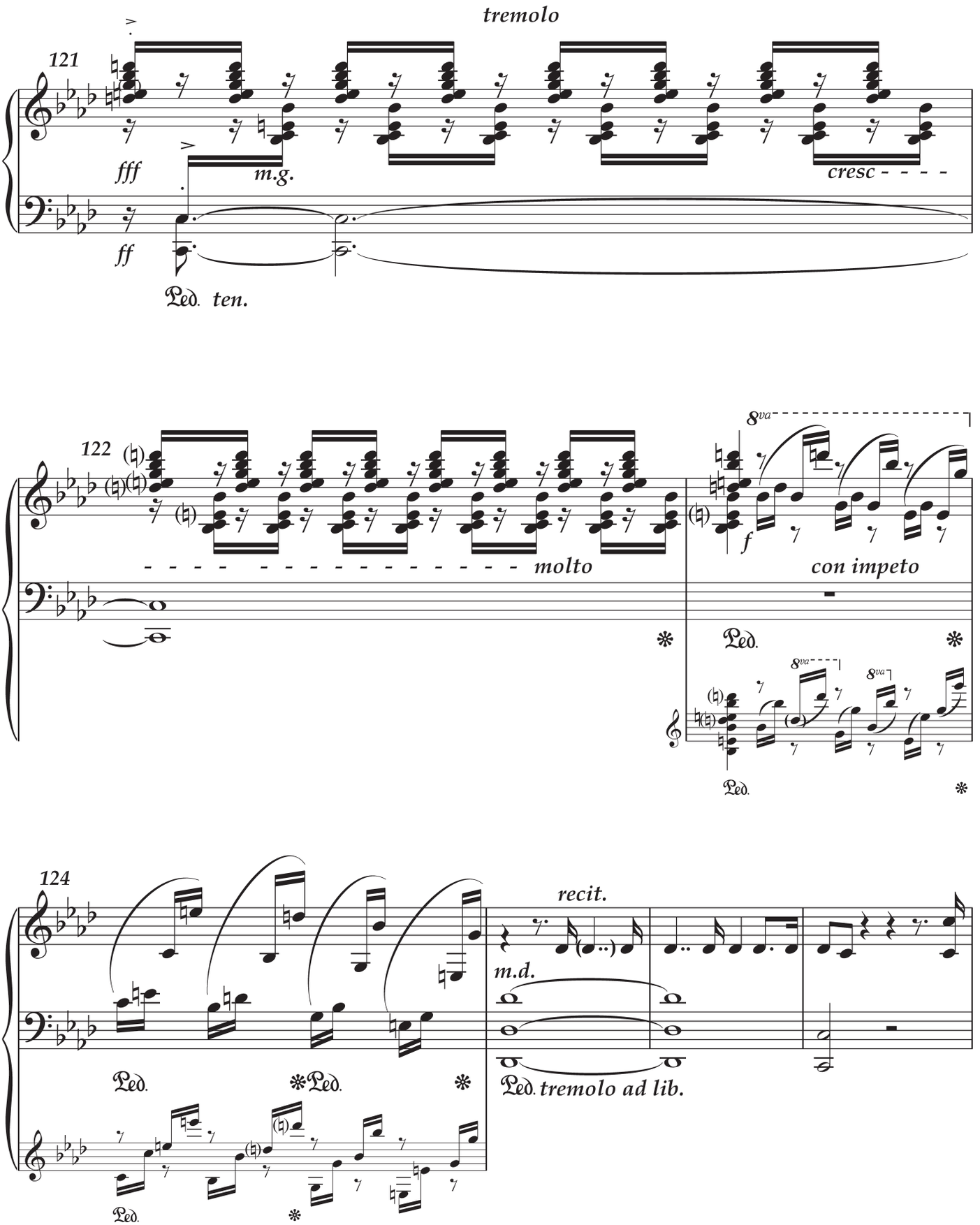

105
Ped.
Ped.

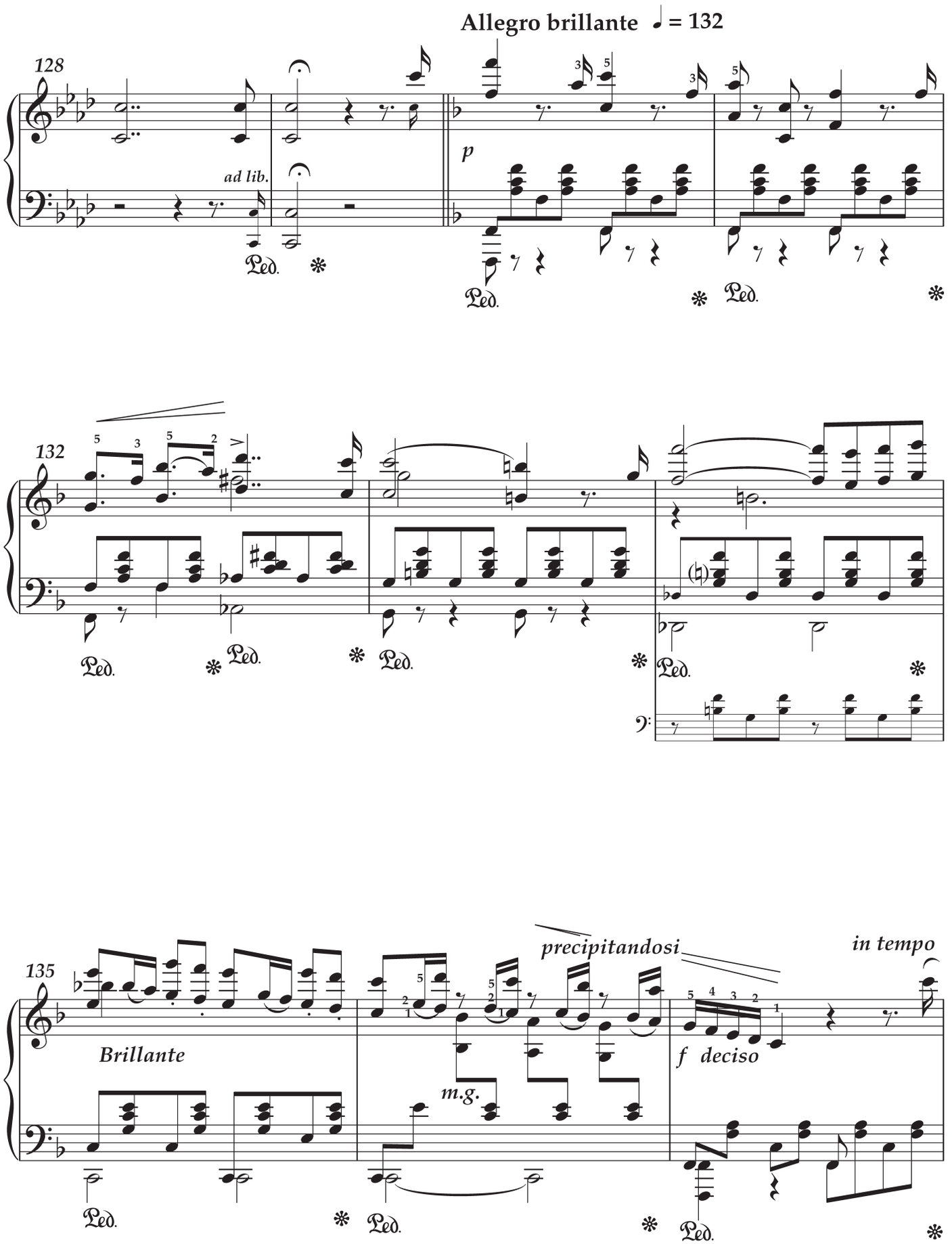

106
ossia
diminuendo
107
ppp
109

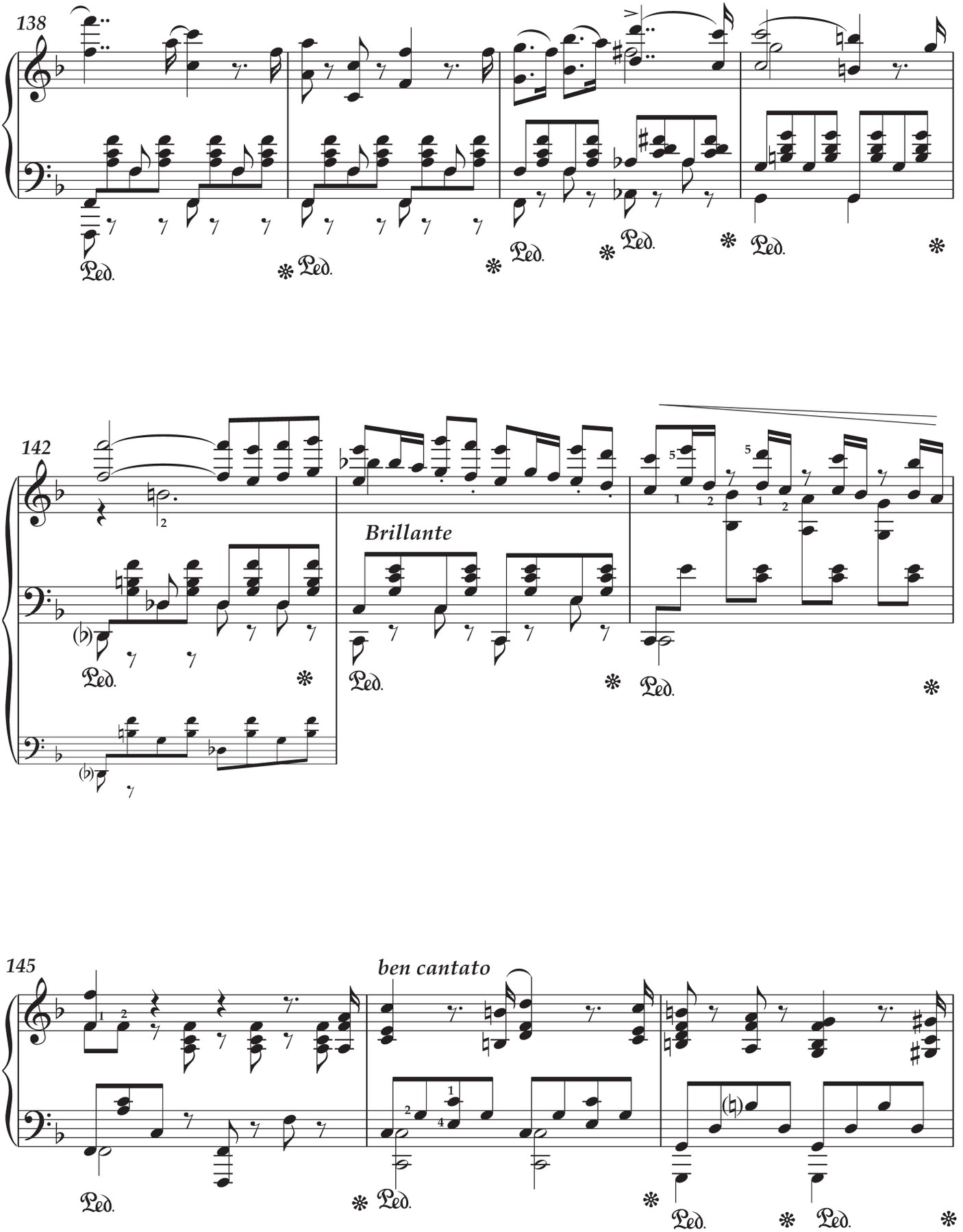

112
cresc.
con impeto
Ped.

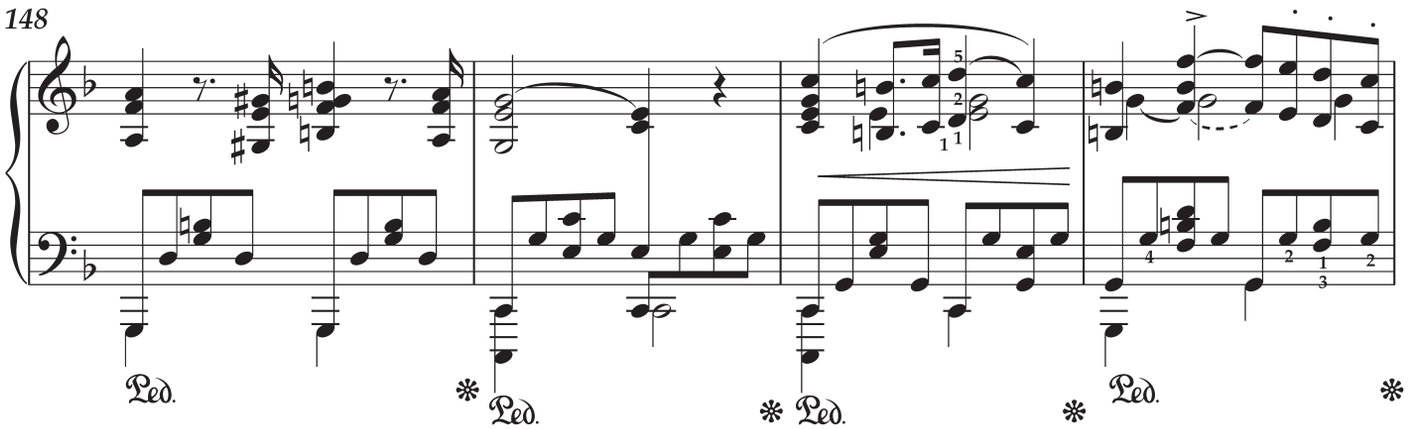

114
ff
tremolo ad lib.
Ped.

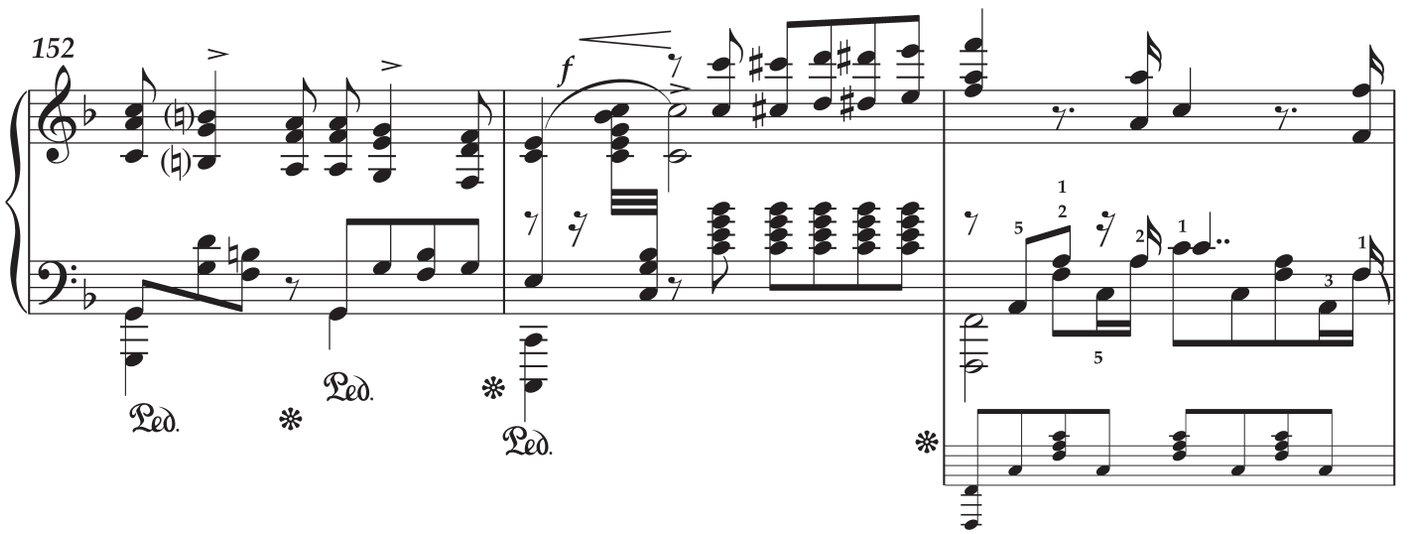

119
m.g.
Ped. ten.

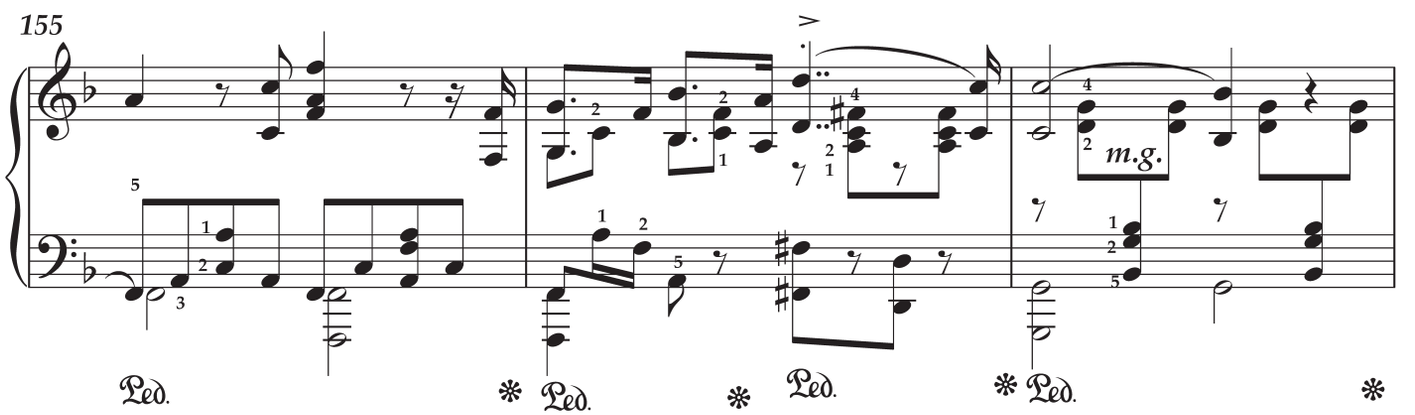

121
tremolo
fff
m.g.
cresc - - - -
ff
Ped. ten.
122
molto
8va
f
con impeto
Ped.
124
recit.
m.d.
Ped.
Ped.
Ped. tremolo ad lib.
Ped.

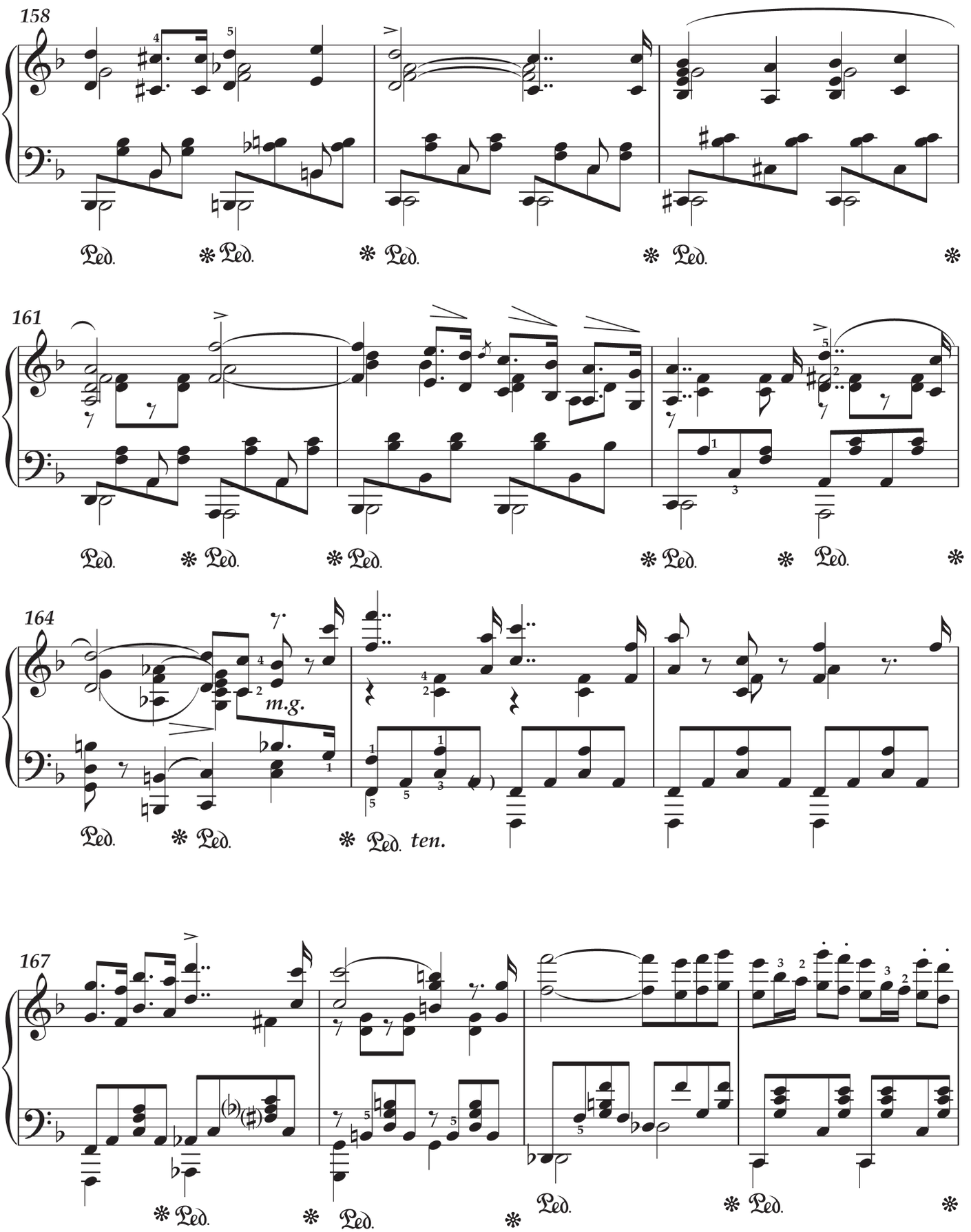

Allegro brillante ♩ = 132
128
ad lib.
p
132
135
Brillante
m.g.
precipitandosi
in tempo
f deciso

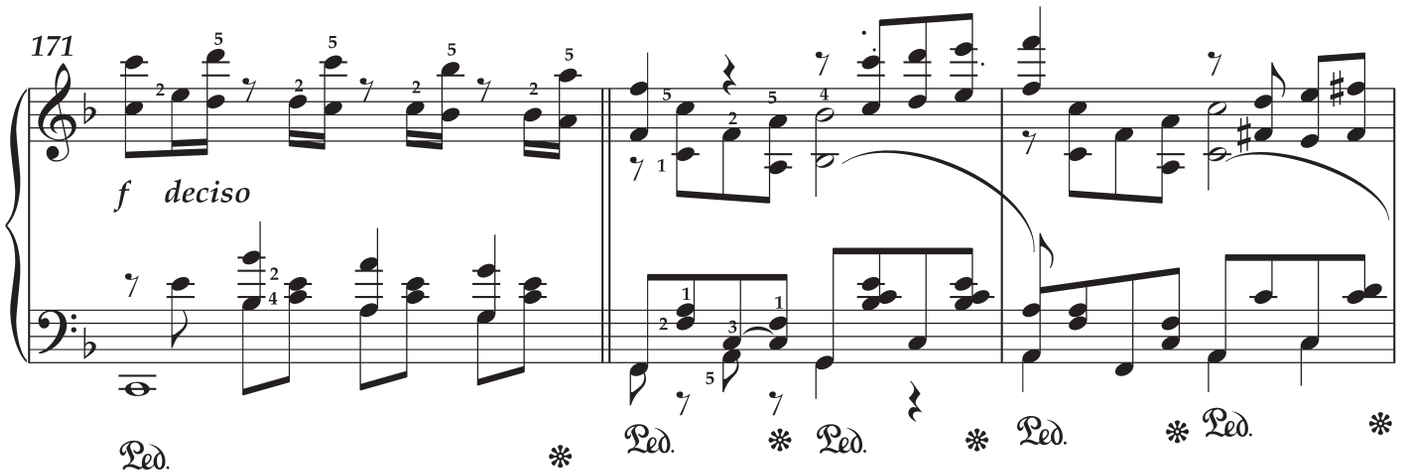

138
142
Brillante
145
ben cantato

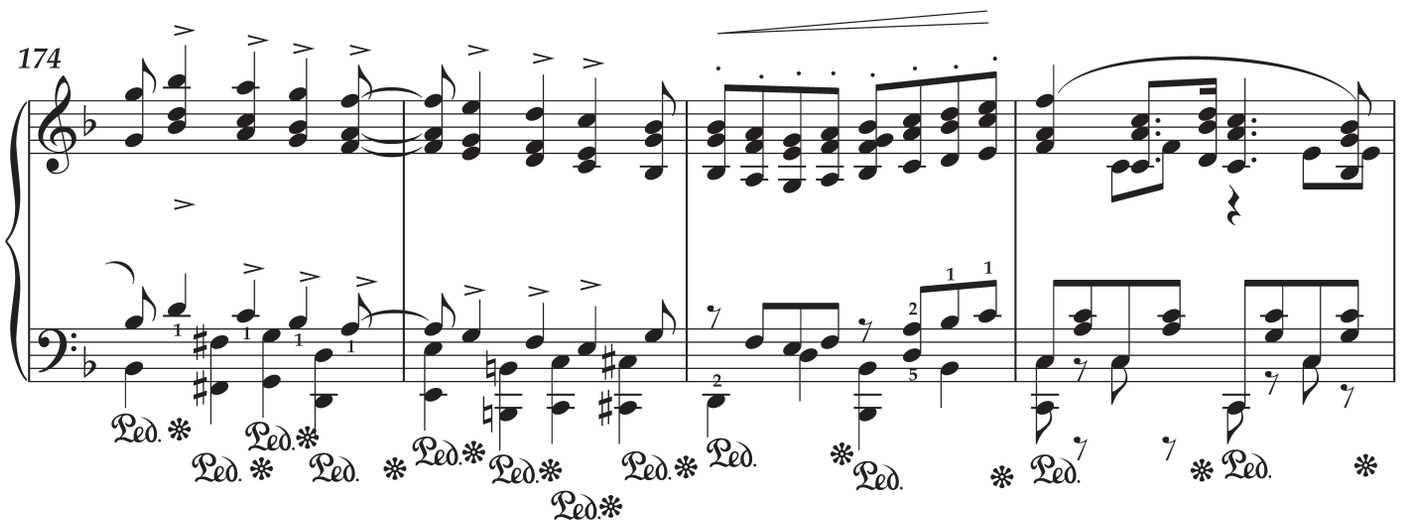

148
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

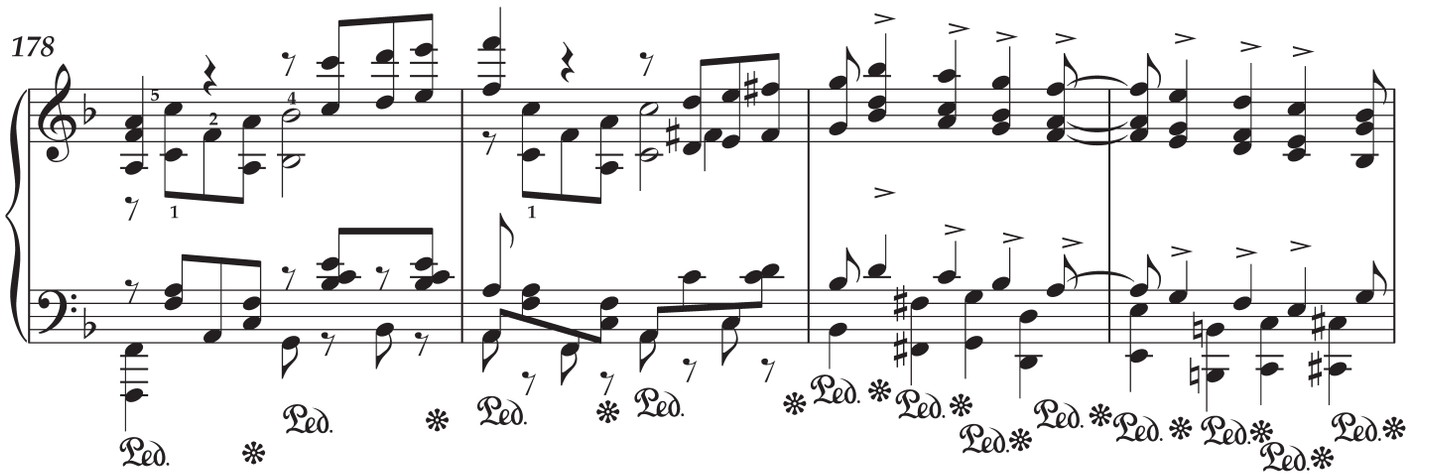

152
f
Ped.
Ped.
Ped.

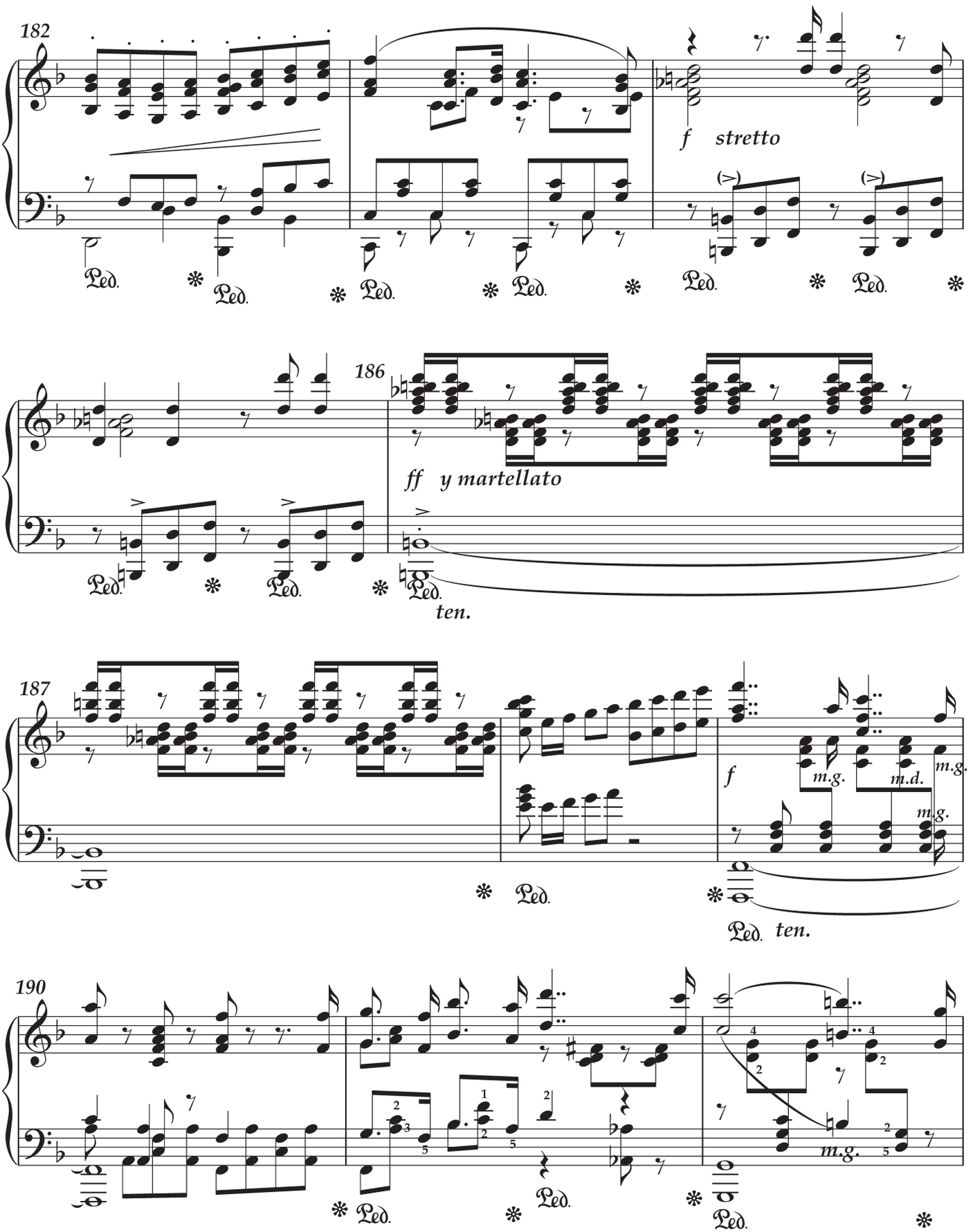

155
m.g.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

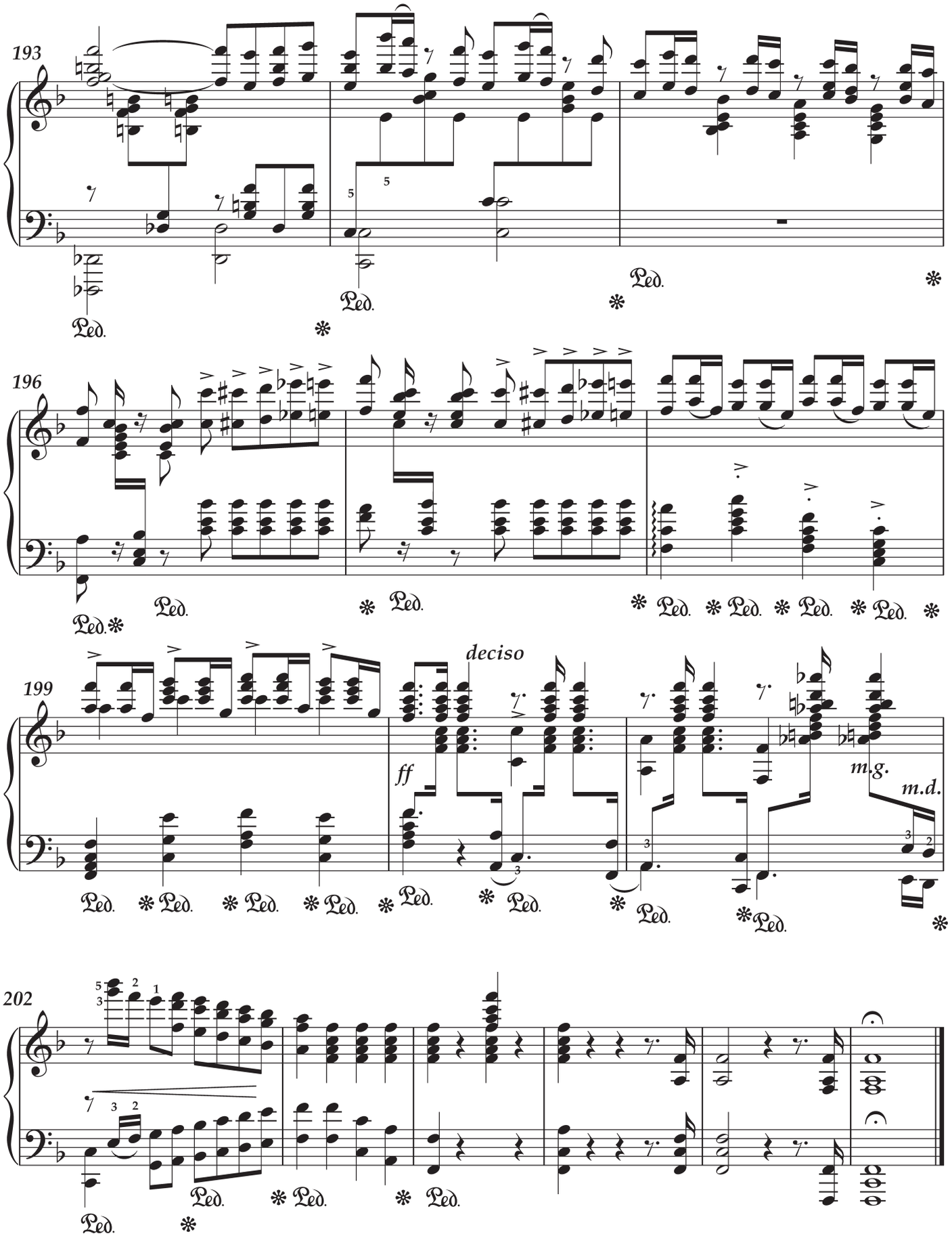

158
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
161
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
164
m.g.
Ped.
Ped.
Ped.
ten.
167
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


171
f deciso


174


178


182
f stretto
186
ff y martellato
ten.
187
f
m.g.
m.d.
m.g.
m.g.
ten.
190
m.g.


193
196
199
deciso
ff
m.g.
m.d.
202

A SU AMIGO ARTHUR NAPOLEON.

LA TRAVIATA

GRAN TRANSCRIPCION PARA PIANO

POR

N. R. ESPADERO.

Propiedad. Pr: 9 Ptas.

Velocissimo.

PIANO.

fff

8ª ad lib.

Ped.

con impeto.

8ª ad lib.

ff sempre.

Mas facil.

ANTONIO ROMERO. Editor. A. R. 6499. MADRID. Preciados 1.

Transcription nº 5 «La traviata»
impresa en 1880

Signaturas

BNC, c786.4/Rui/A (Romero)
BNC, c786.4/Rui/T (Saco del Valle)
BNE, MP/1801/49 (Romero)
Archivo SGAE, Fondo UME-Dotesio

Datos de la portada general (Antonio Romero)

«5 Grands / Transcriptions / Pour Piano / Par / N. R. Espadero / (De La Habane.) / N.º 1. POLIUTO. / " 2. FAUST. / N.º 3. UN BALLO in MASCHERA. / " 4. IL TROVATORE / N.º 5. LA TRAVIATA. / Propiedad. Depositado. / MADRID. / ANTONIO ROMERO. EDITOR. / Calle de Preciados N.º 1. / Almacén de Música, Pianos, Organos é Instrumentos.»

Datos de portada (Saco del Valle)

«A su amigo Arturo Napoleon. / La Traviata / gran transcripción / para piano / por / N. R. Espadero. / Propiedad Prec 9 Ptas / EDICIÓN-SACO DEL VALLE / MADRID / 9. Peligros 9.»

Datos de portada (Casa Dotesio)

«Obras musicales / de / Varios Autores / ESPADERO / TRAVIATA / Sociedad Anónima Casa Dotesio / EDITORIAL DE MÚSICA ALMACENES DE MÚSICA Y PLANOS / Carrera de San Jerónimo, 34, y calle de Preciados, 5 / MADRID»

Características del documento

La traviata figura como la quinta obra en el número de orden que el editor Antonio Romero adjudicó al ciclo de cinco transcripciones de ópera de Espadero (véase Tabla 1). Impresa en 1883 (número de plancha A. R. 6499), aparece descrita en el CCT, obra 104, pp. 297 y 319-320. Se ha preservado el título original en francés e italiano. Fue grabada por José Raúl López como parte del CD *Nicolás Ruiz Espadero. Piano music, vol. I* del sello Toccata Classics (TOCC0544), 2019.

Comentarios

La traviata (114 cc.) es, sin duda, una de las óperas más representativas y populares de Verdi. La transcripción de Espadero se centra en la última parte del segundo acto y emplea acertadamente el efecto «a tres voces» atribuido a Thalberg y Liszt, mediante la distribución de las distintas partes melódicas y el acompañamiento entre ambas manos. Fue dedicada «a su amigo Arthur Napoleon». (Napoleão dos Santos, 1843–1925), pianista portugués que emigró a Brasil y que entabló una amistad con Espadero y Gottschalk luego de su debut en La Habana en 1860. En el *Addendum* (A y B), José Raúl López sugiere soluciones alternativas para dos pasajes puntuales de la transcripción.

Notas

--c. 31, MD, t. 2: debe ser *si* becuadro.

--c. 36, MD, t. 2: debe ser *mi* becuadro como en el c. 48.

--c. 51, MD, t. 2: debe ser *fa#*.

--c. 66, MD, t. 1: ritmo ajustado ♩.♩ = ♪.𝅘𝅥𝅯 en correspondencia con el c. 65.

--c. 72, MD, t. 2-3: debe ser *lab*.

--c. 87, MI, t. 1: debe ser (si_1)-fa_2 en lugar de do_2-fa_2, se ha ajustado el ritmo en correspondencia con los cc. 89 y 91.

--c. 96, MD, t. 3: debe ser *lab*.

--c. 98, MD, t. 4: debe ser *lab*.

--c. 100, MD, t. 4: debe ser *fa* becuadro y *mib* respectivamente.

--c. 102, MI, t. 2: debe ser *si* becuadro.

--c. 106, MD, t. 3: debe ser sol becuadro.

--c. 109, MI, t. 3: debe ser *sol* becuadro.

Notas Addendum

--**A**: Variante de mayor complejidad, compuesta por José Raúl López, para ser utilizada *ad libitum* entre los cc. 56-60.

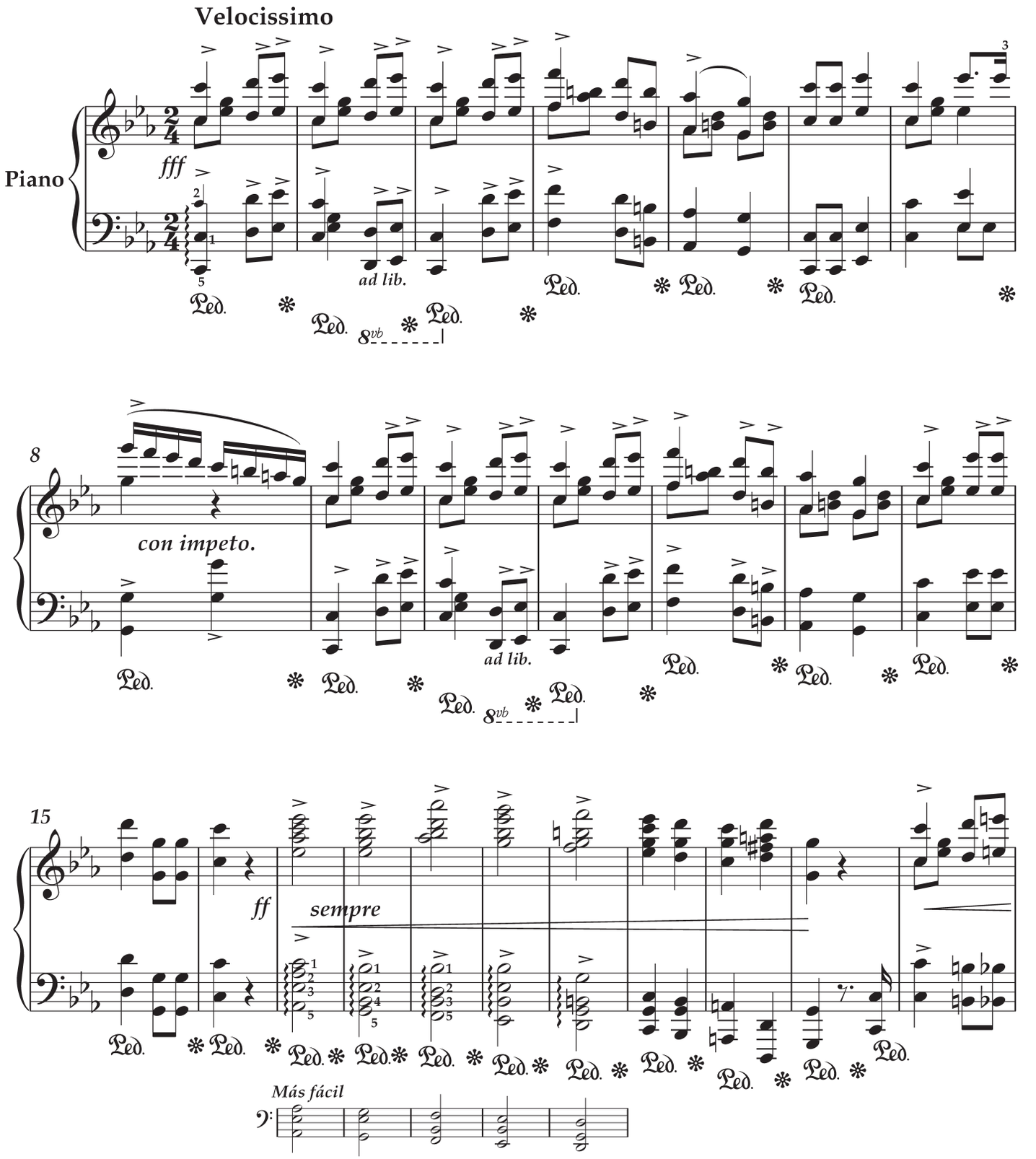
--**B**: Variante del c. 112, compuesta con mayor elaboración por José Raúl López, para ser utilizada como alternativa de final.

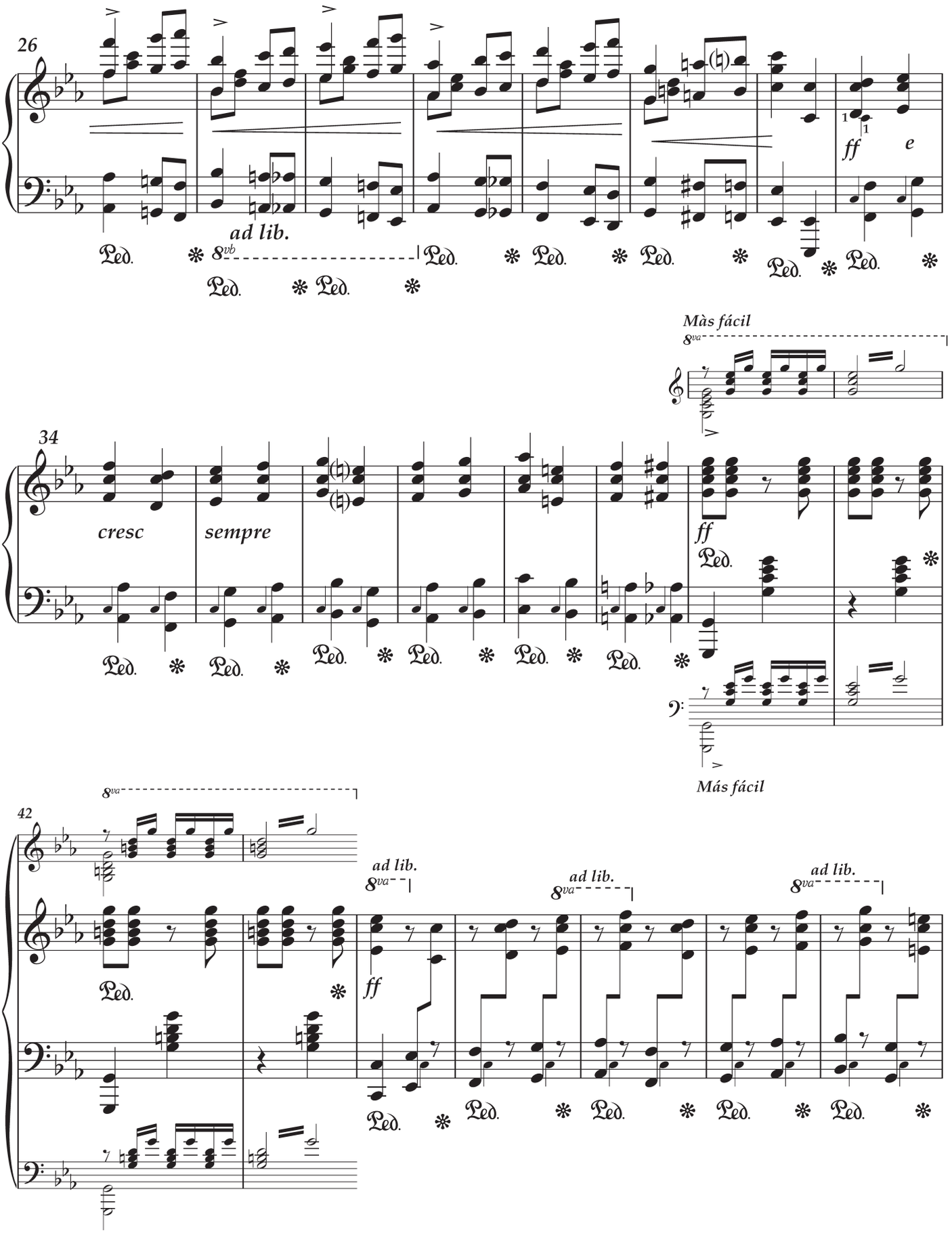
Transcription nº 5 «La traviata»

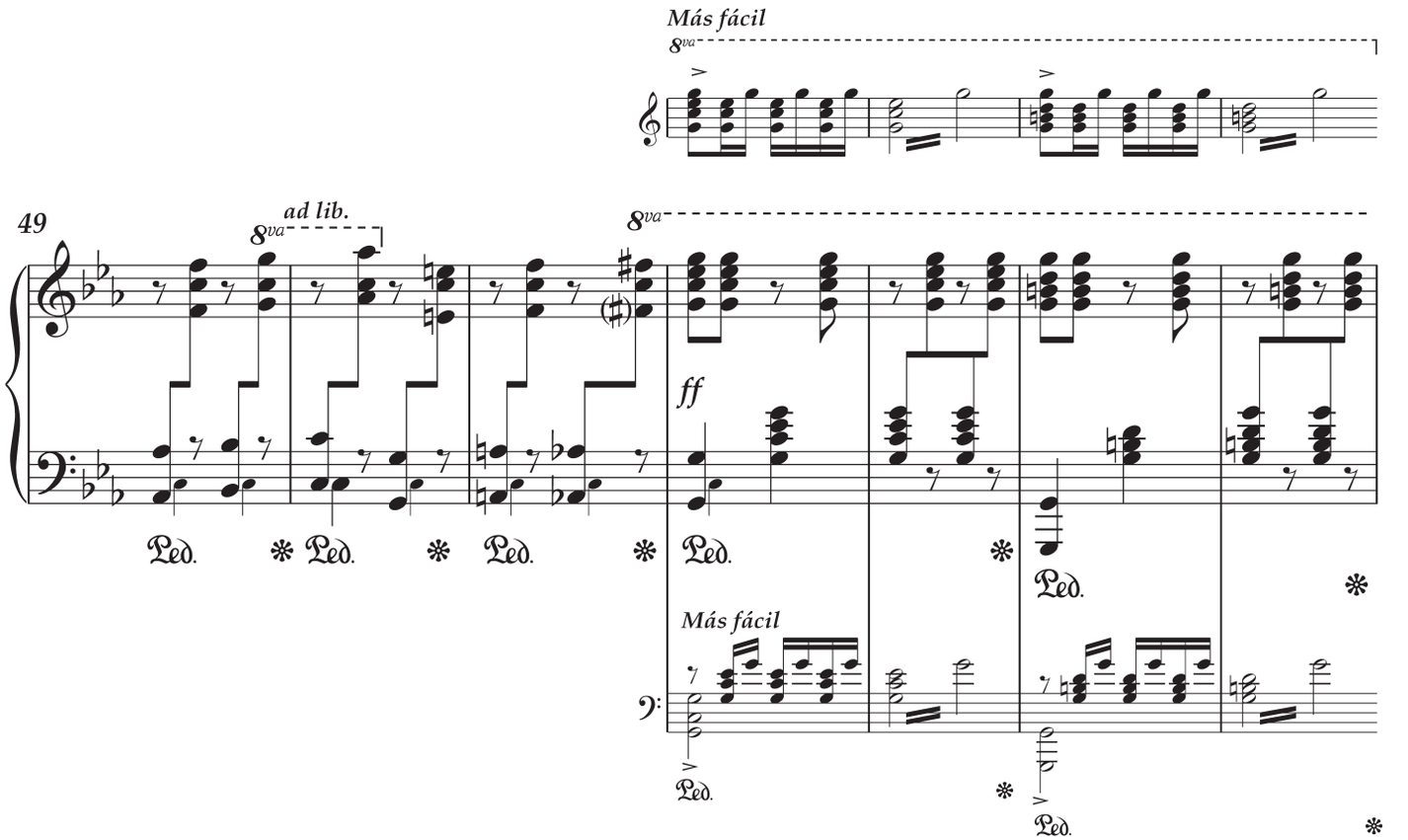
A su amigo Arthur Napoleon

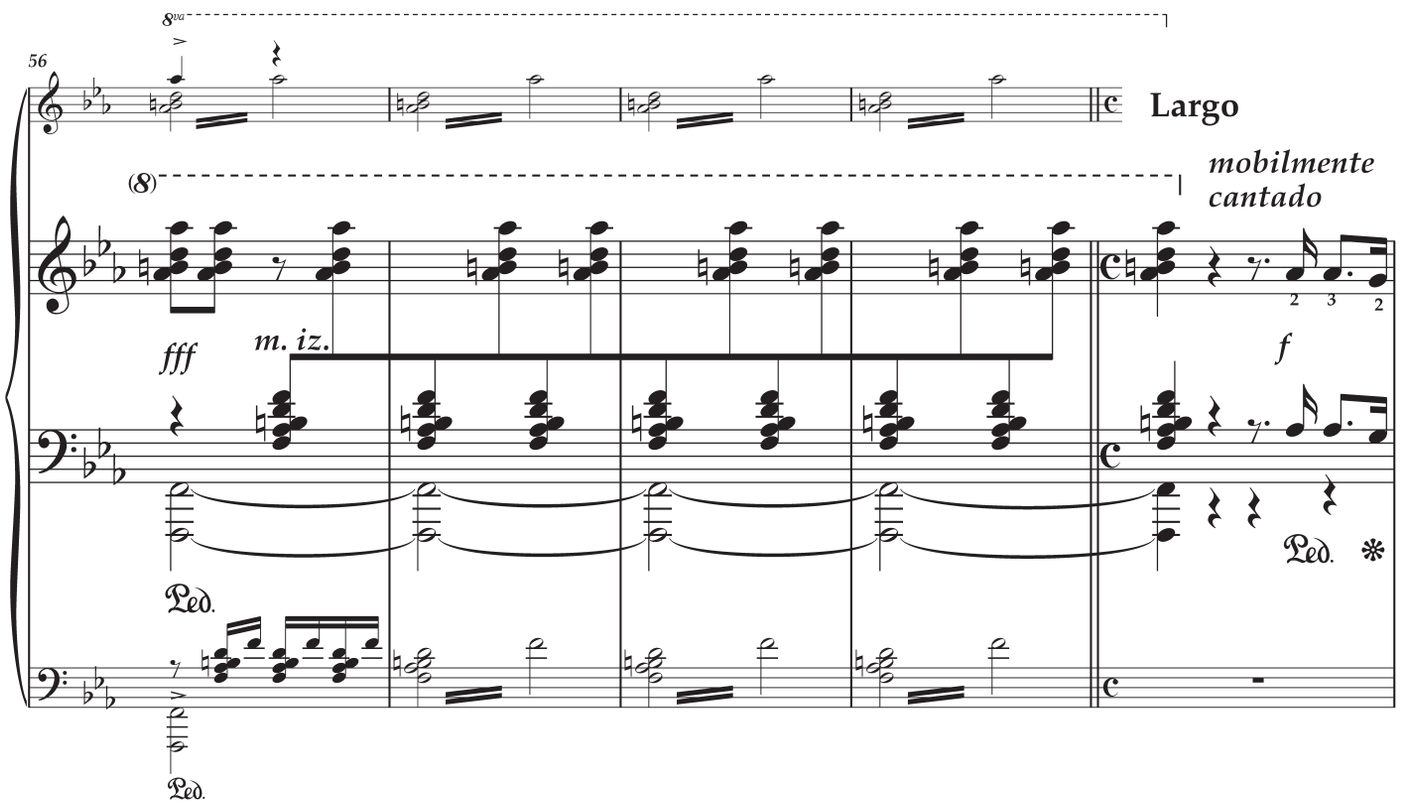
Tr. José Raúl López

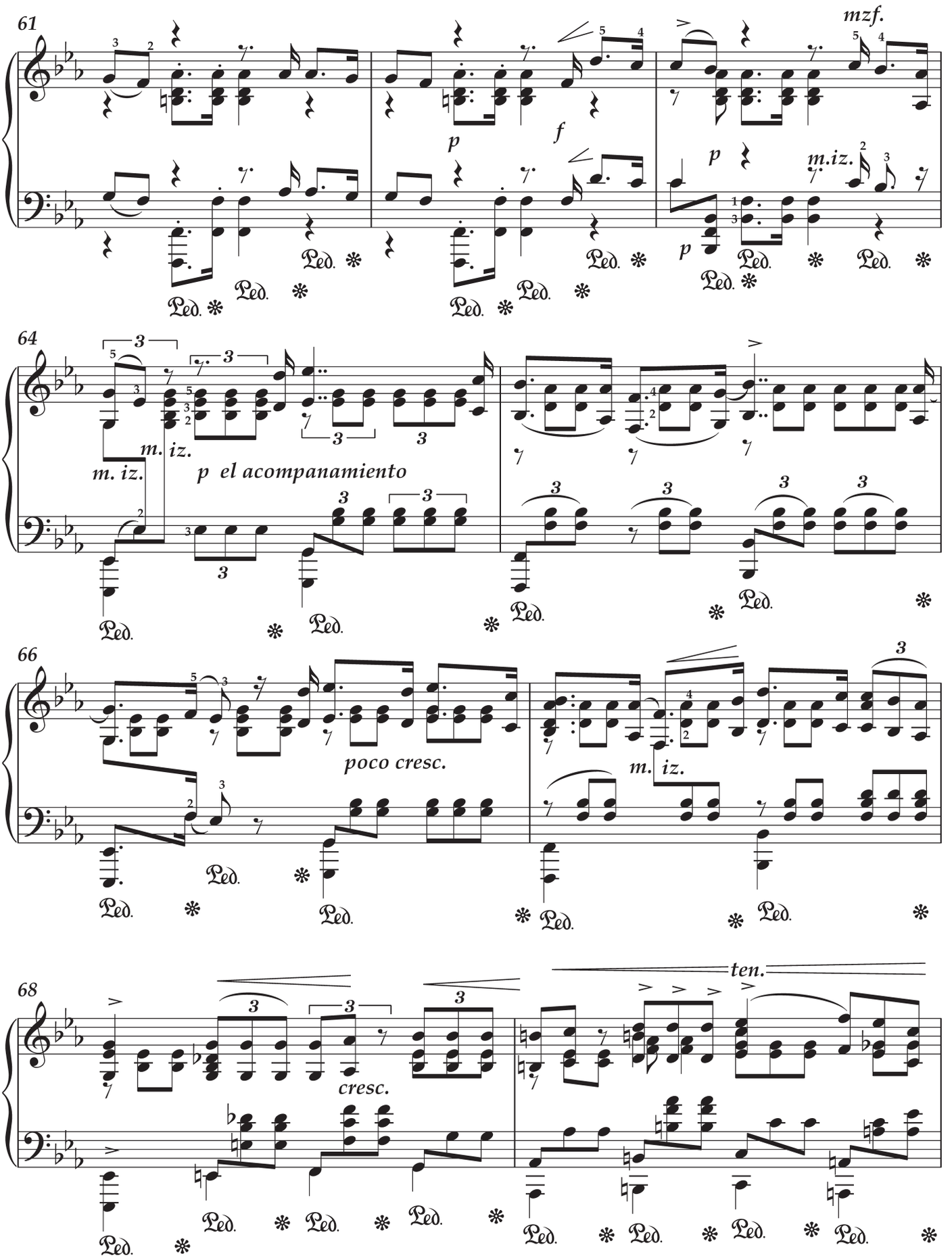
Nicolás Ruiz Espadero
(La Habana, 1832-1890)

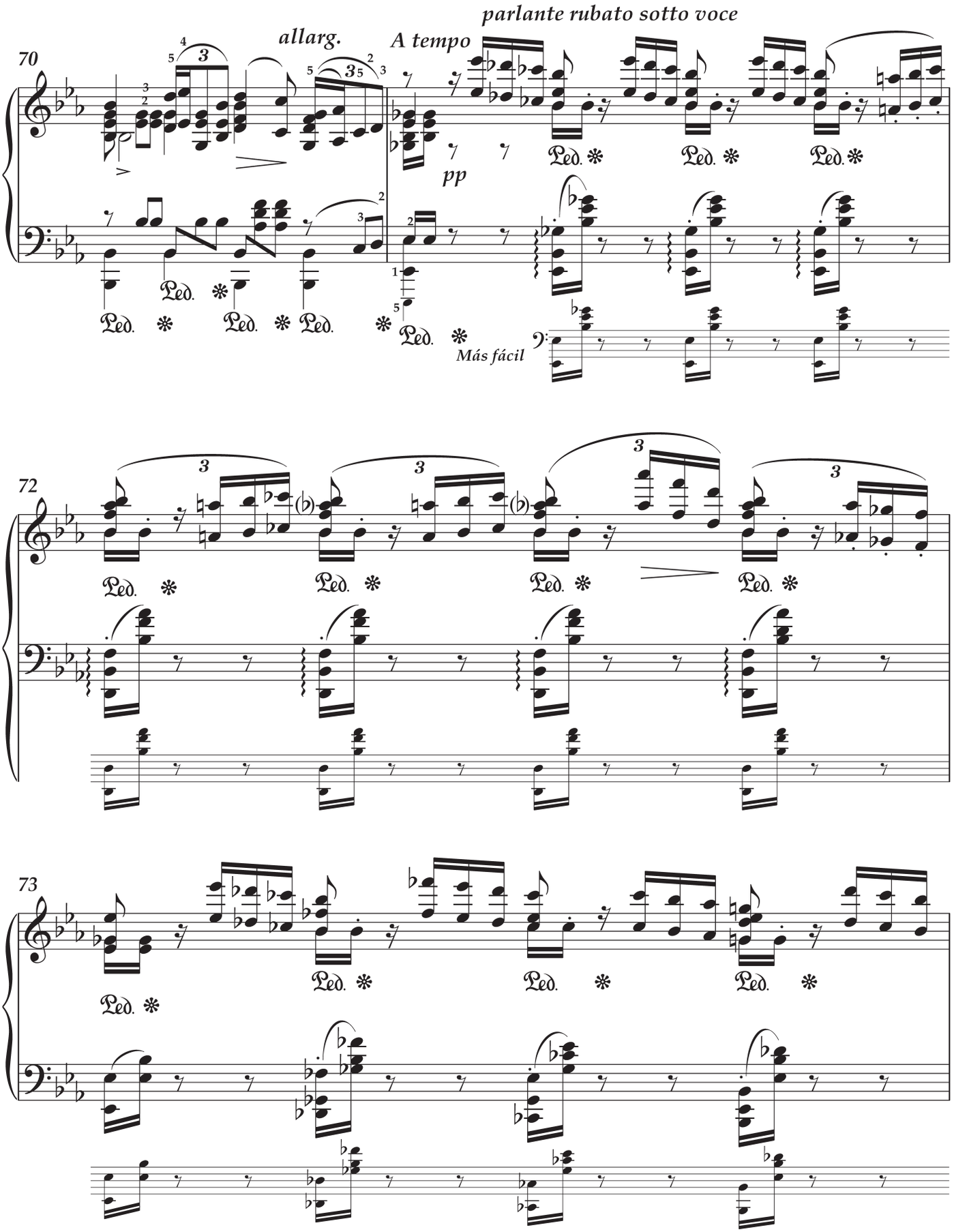


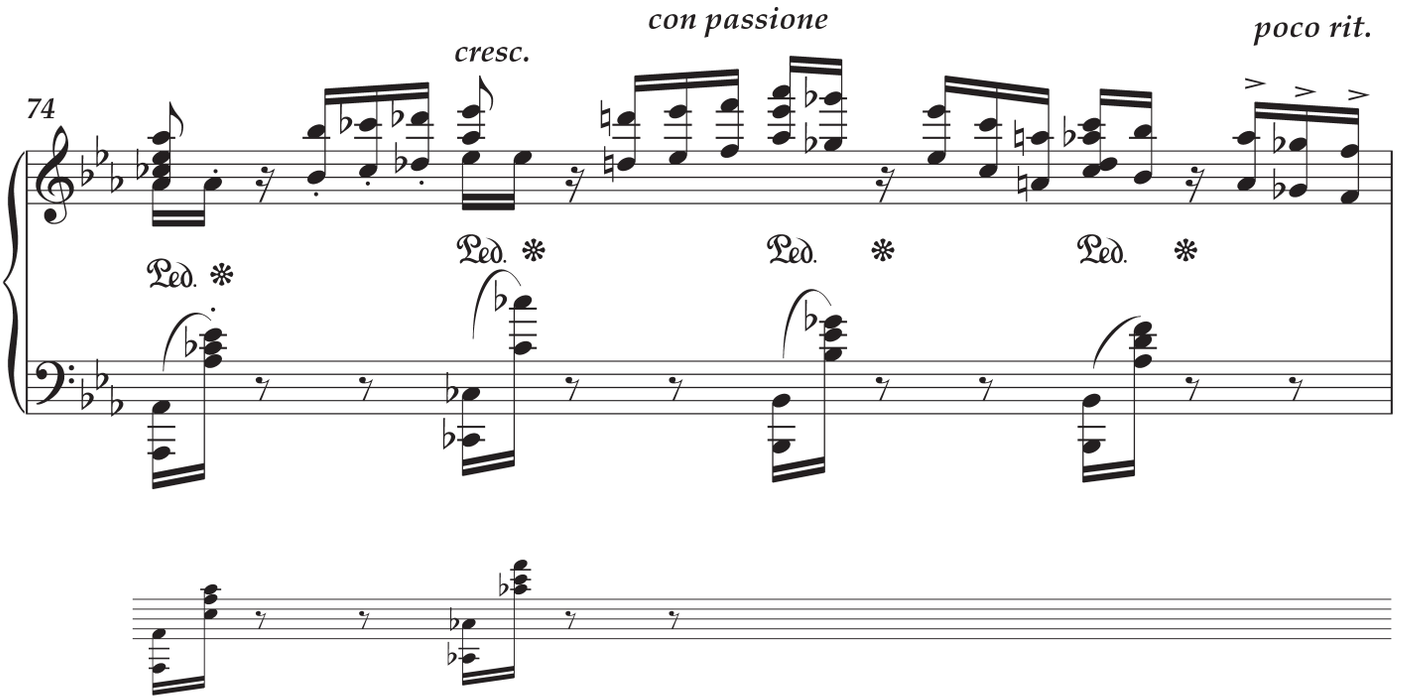

26
ad lib.
8vb
ff
e
Màs fácil
8va
34
cresc
sempre
ff
Más fácil
42
8va
ad lib.
ff

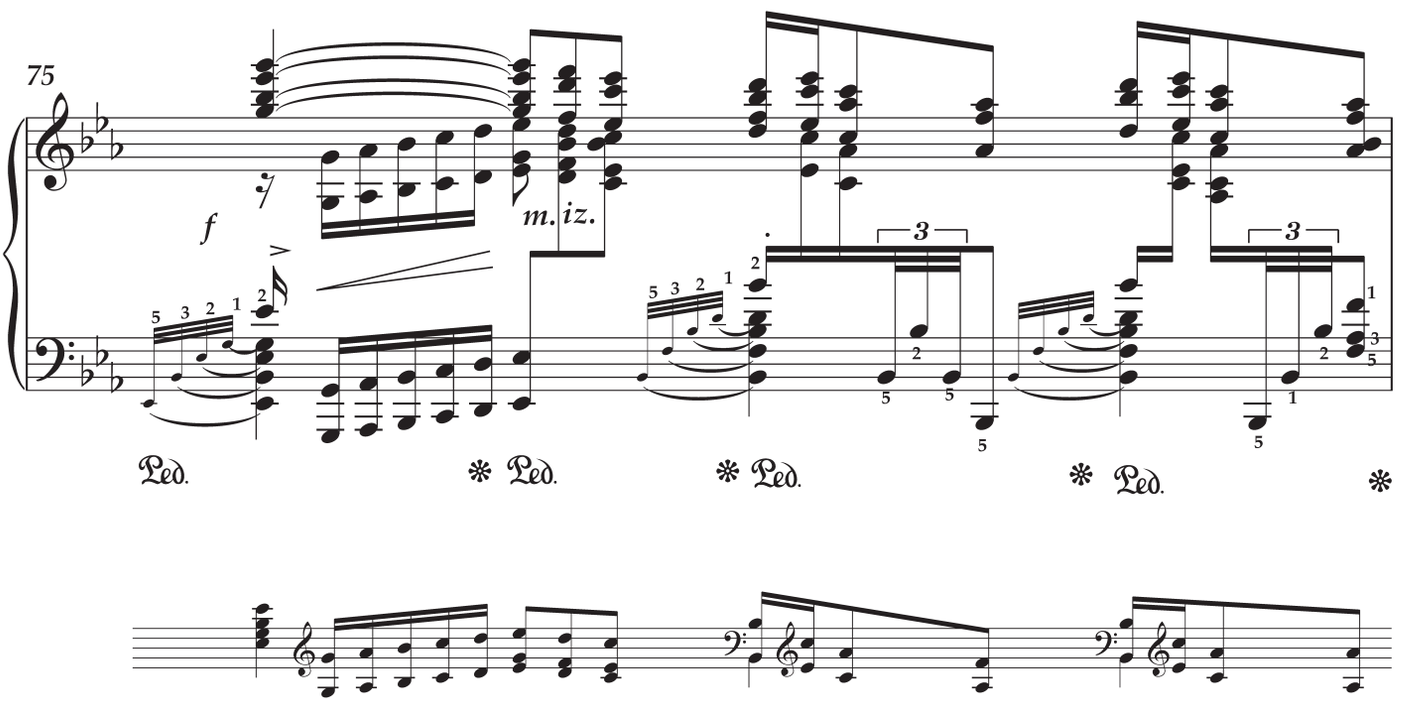

Más fácil
8va
49
ad lib.
8va
8va
ff
Más fácil

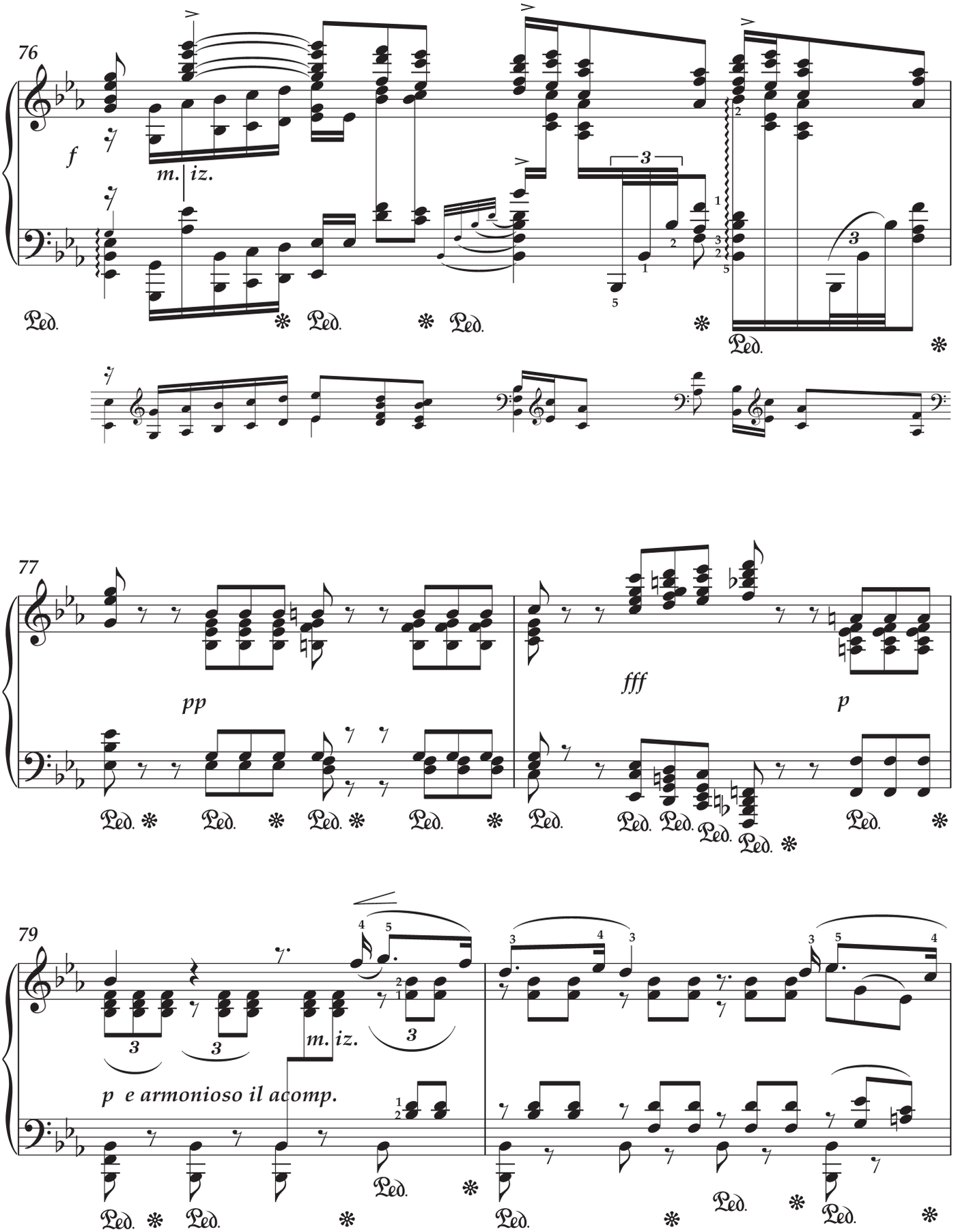

8va
56
Largo
(8)
mobilmente
cantado
fff
m. iz.
f

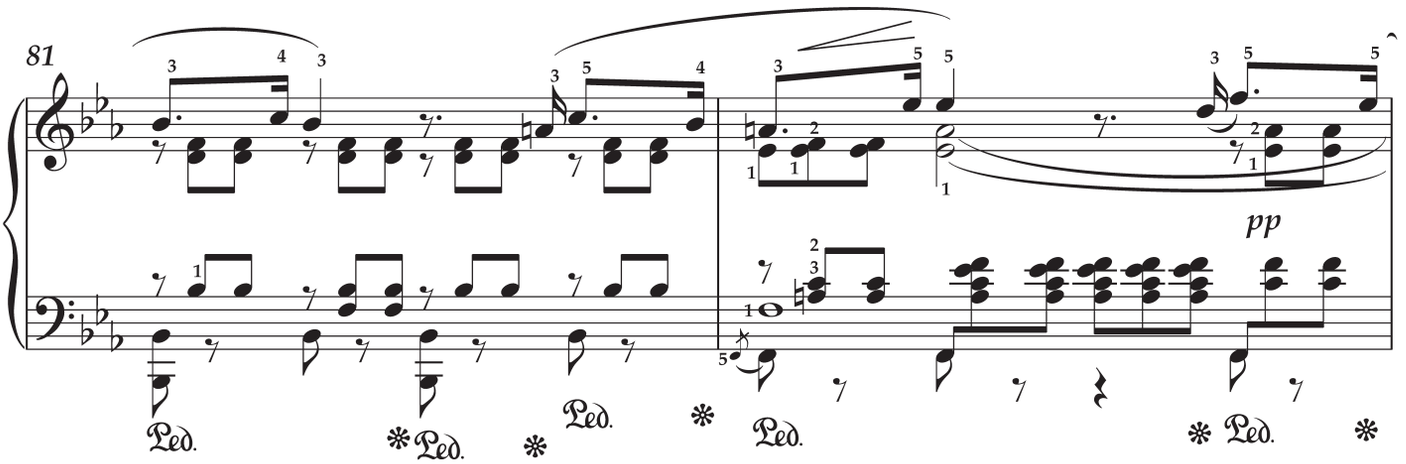

61
mzf.
p
f
p
m.iz.
p
64
m. iz.
m. iz.
p el acompanamiento
66
poco cresc.
m. iz.
68
cresc.
ten.

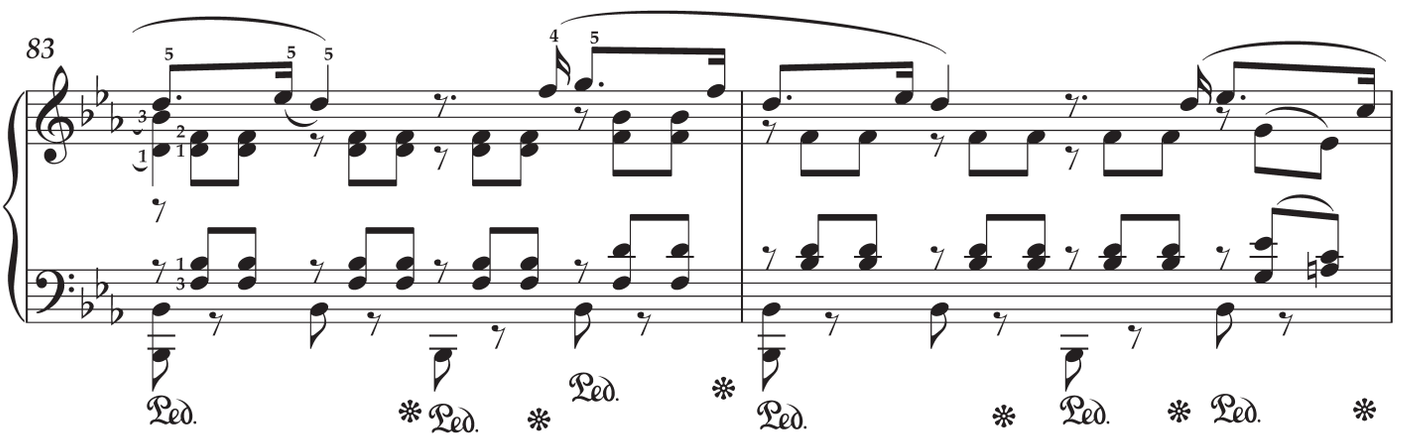

70
allarg.
A tempo
parlante rubato sotto voce
pp
Más fácil
72
73

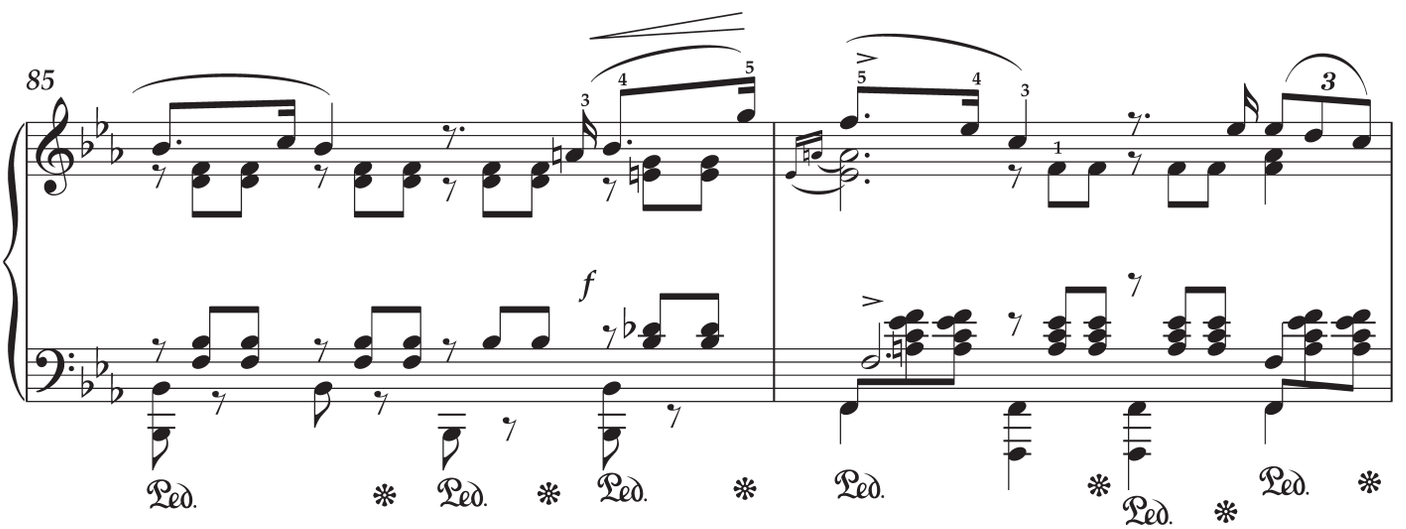

74
cresc.
con passione
poco rit.
Ped.

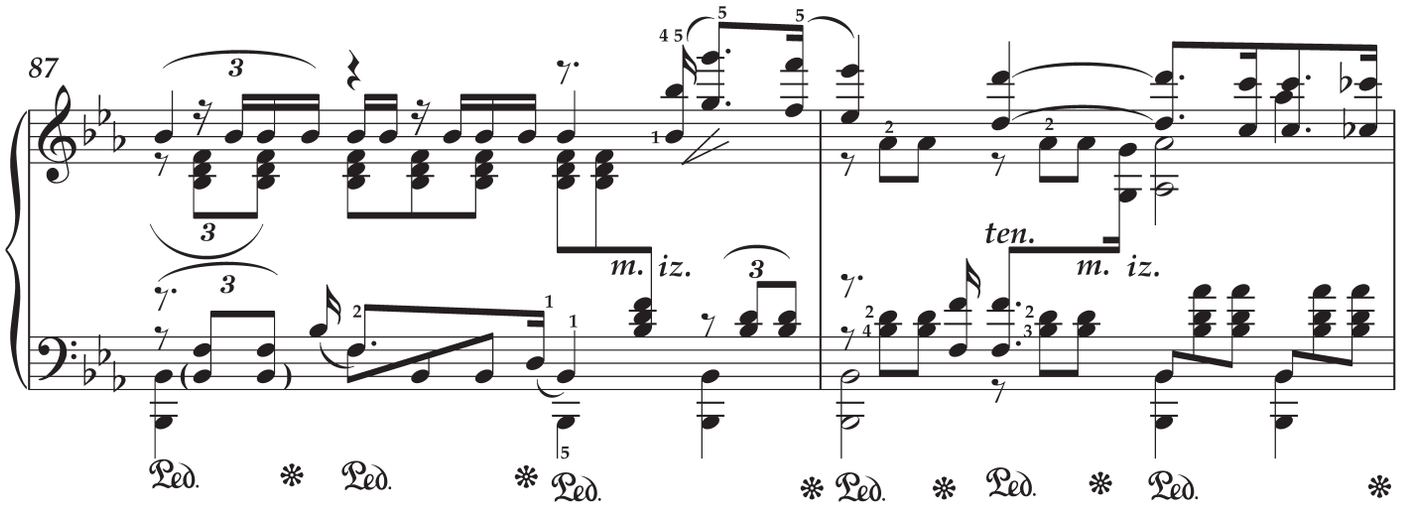

75
f
m. iz.
Ped.

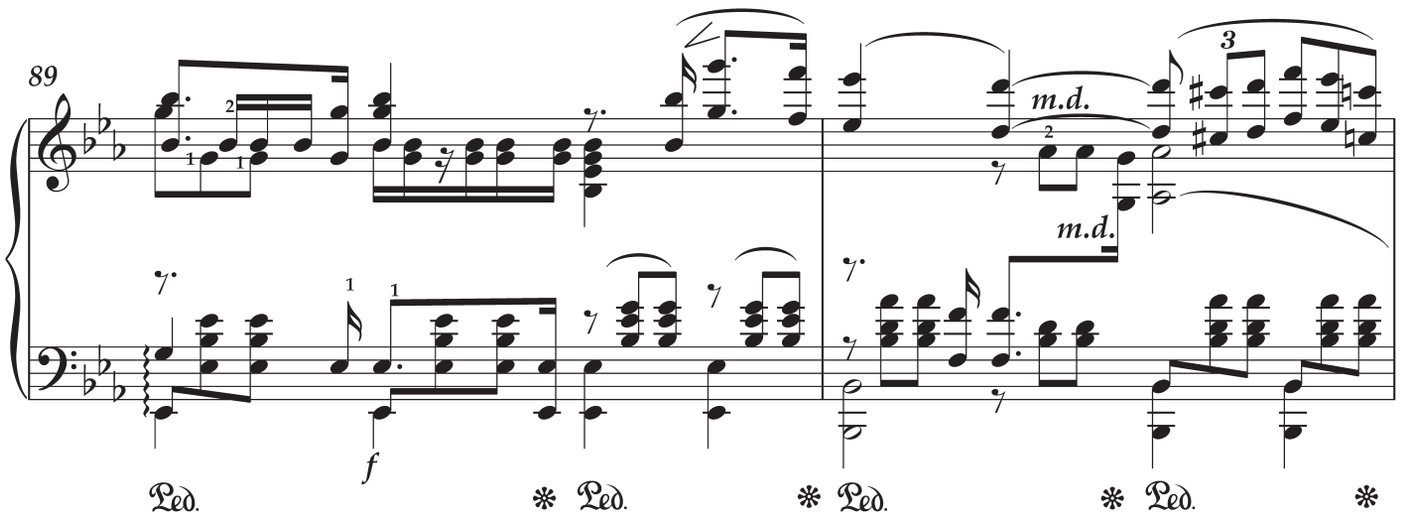

76
f
m. iz.
Ped.
77
pp
fff
p
79
m. iz.
p e armonioso il acomp.

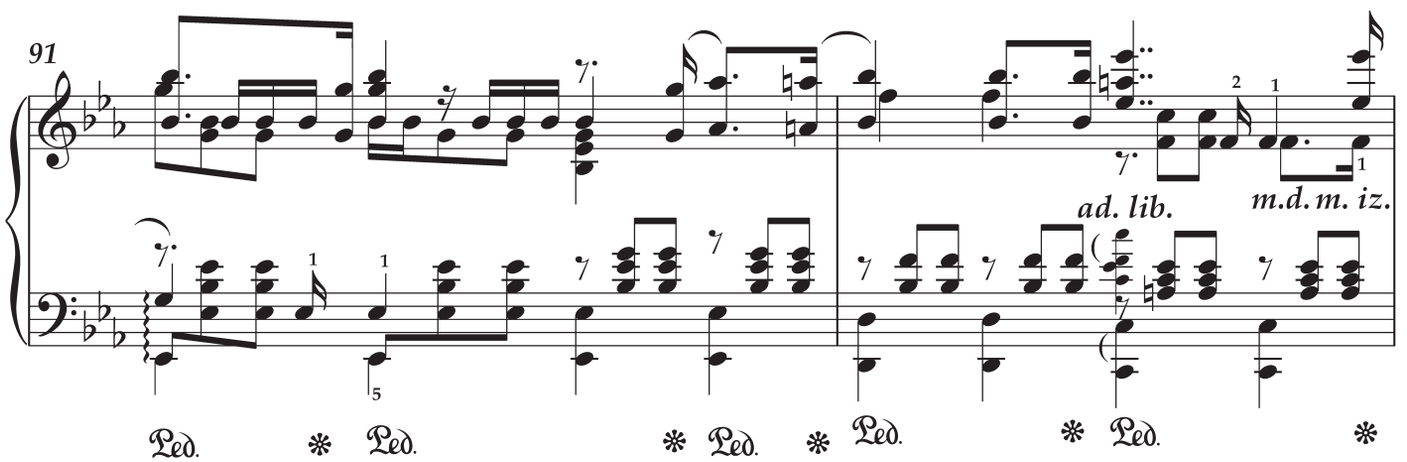

81
pp

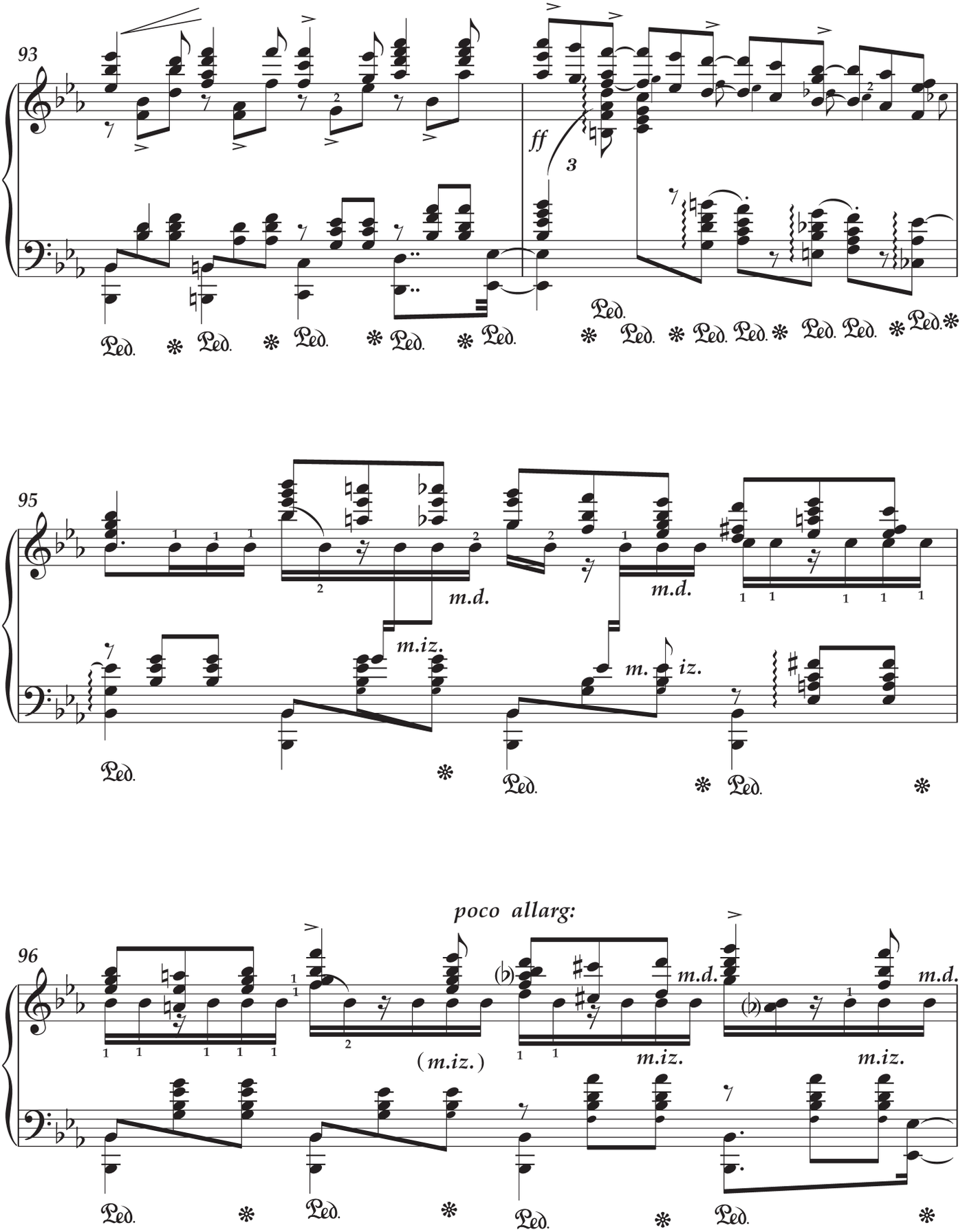

83

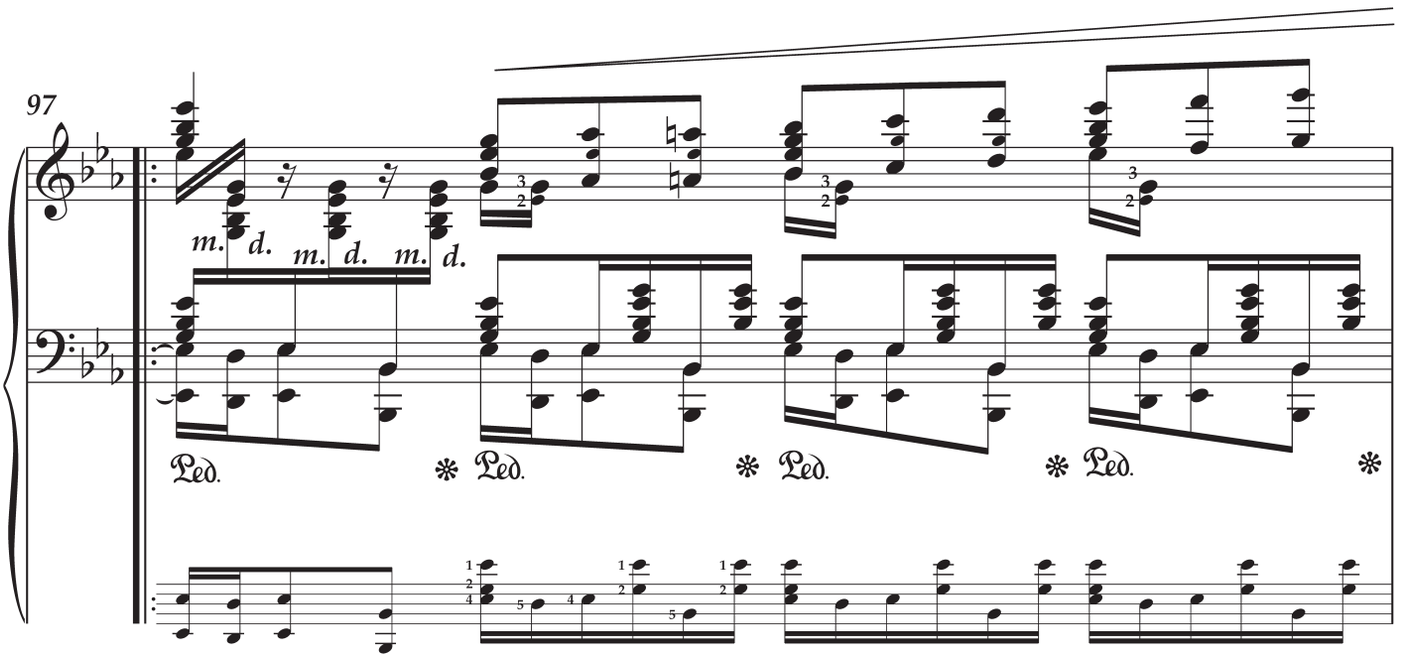

85
f

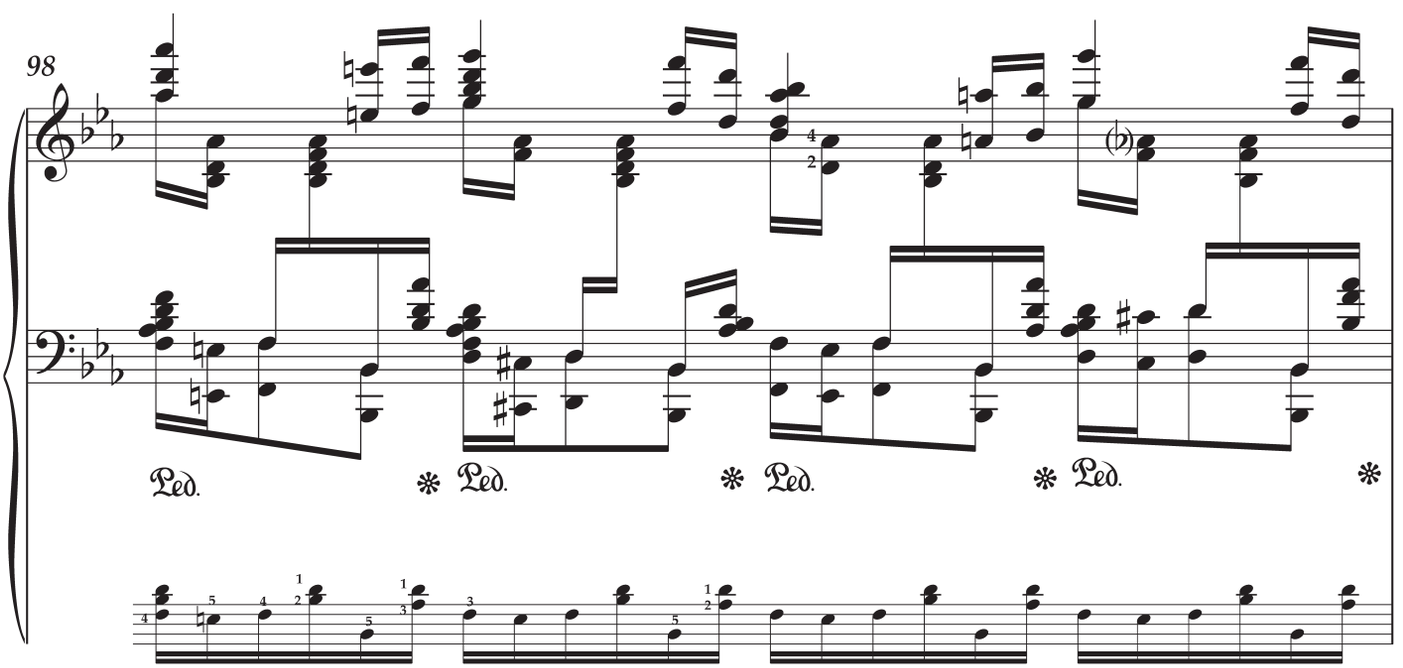

87
m. iz.
ten.
m. iz.
Ped.

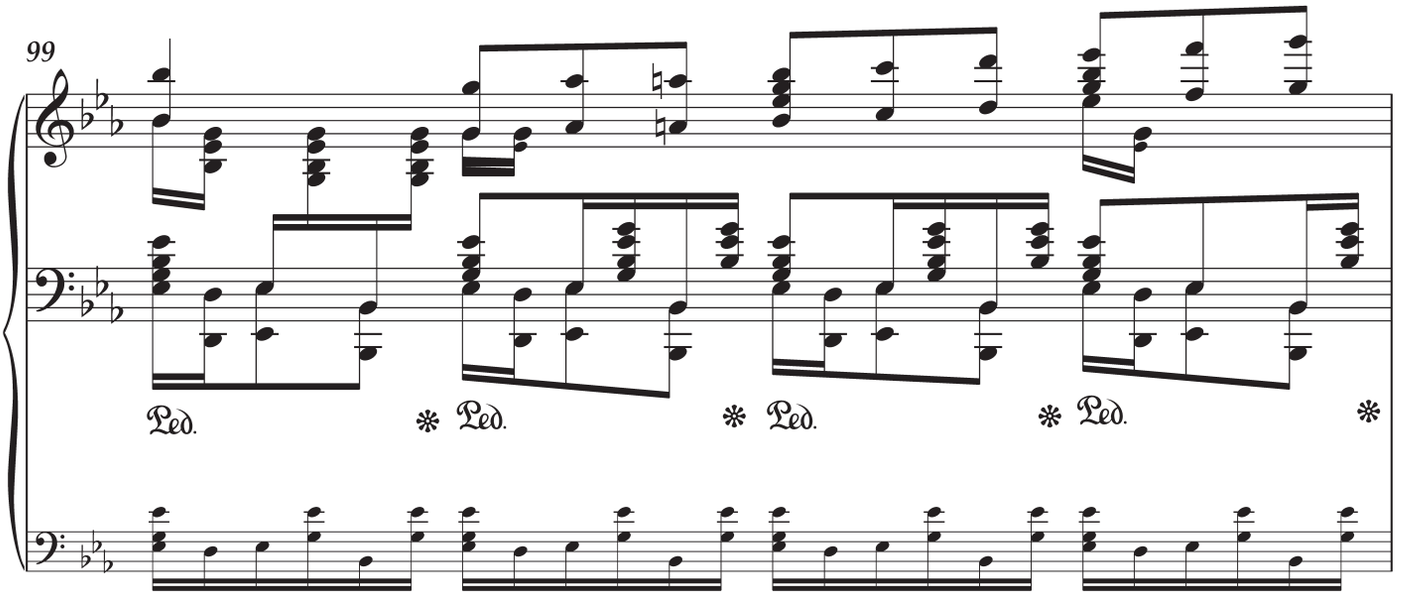

89
m.d.
m.d.
f
Ped.

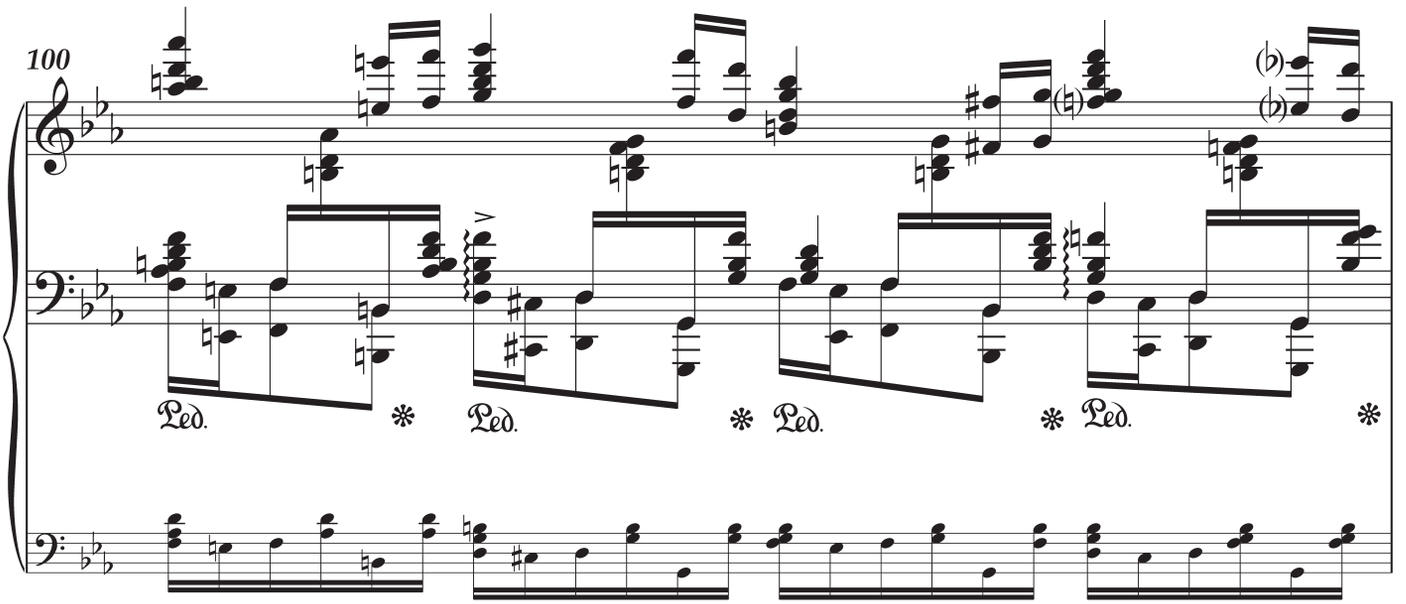

91
ad. lib.
m.d. m. iz.
Ped.

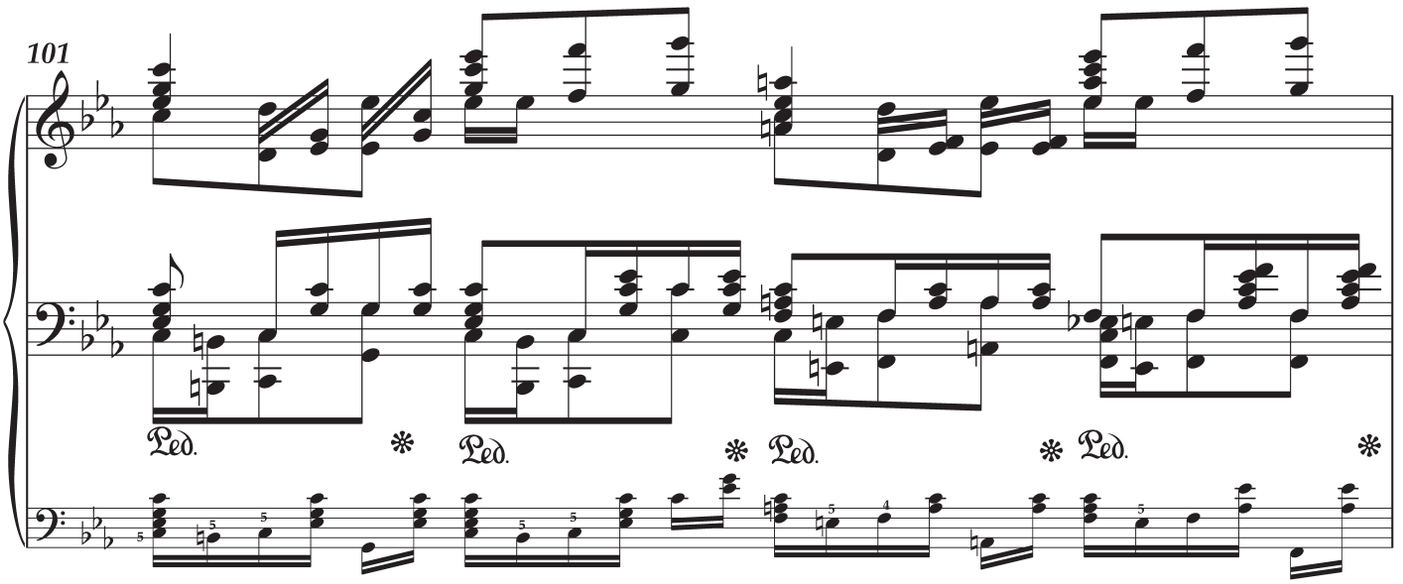

93
ff
3
Ped.
95
m.d.
m.iz.
m.
iz.
96
poco allarg:
(m.iz.)
m.d.
m.iz.

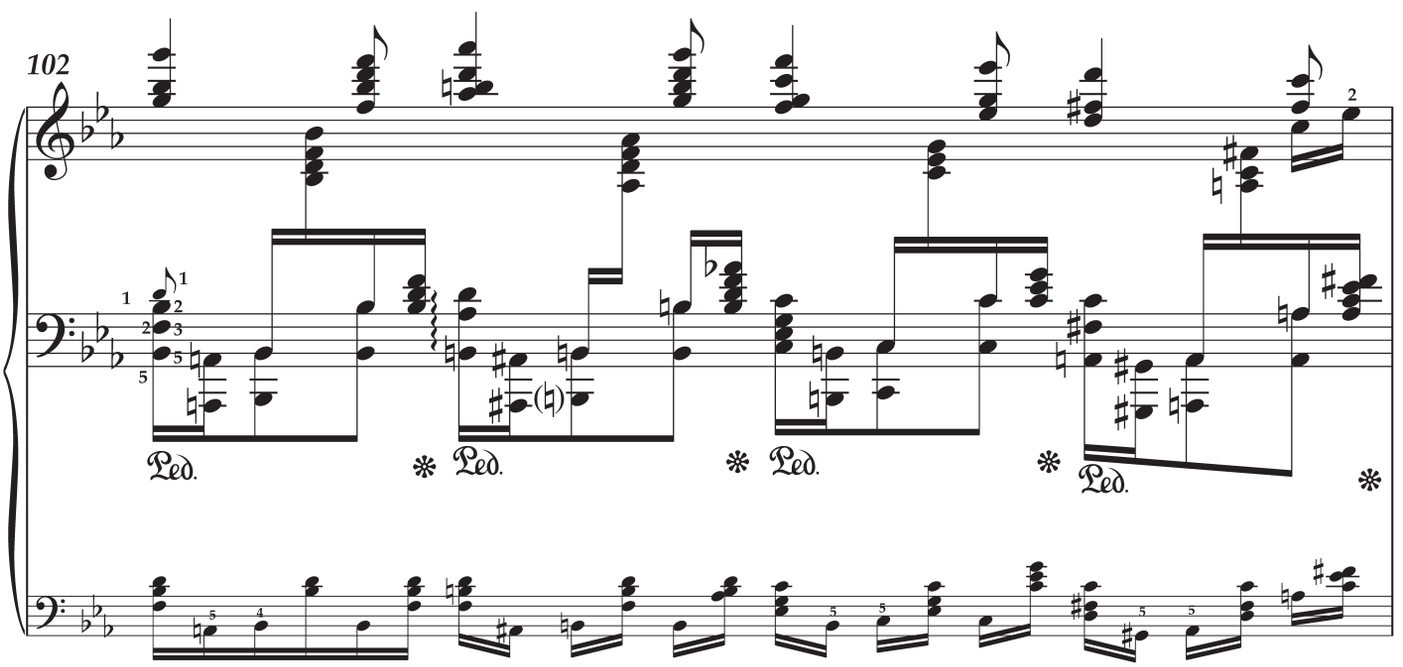

97
m. d. m. d. m. d.
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

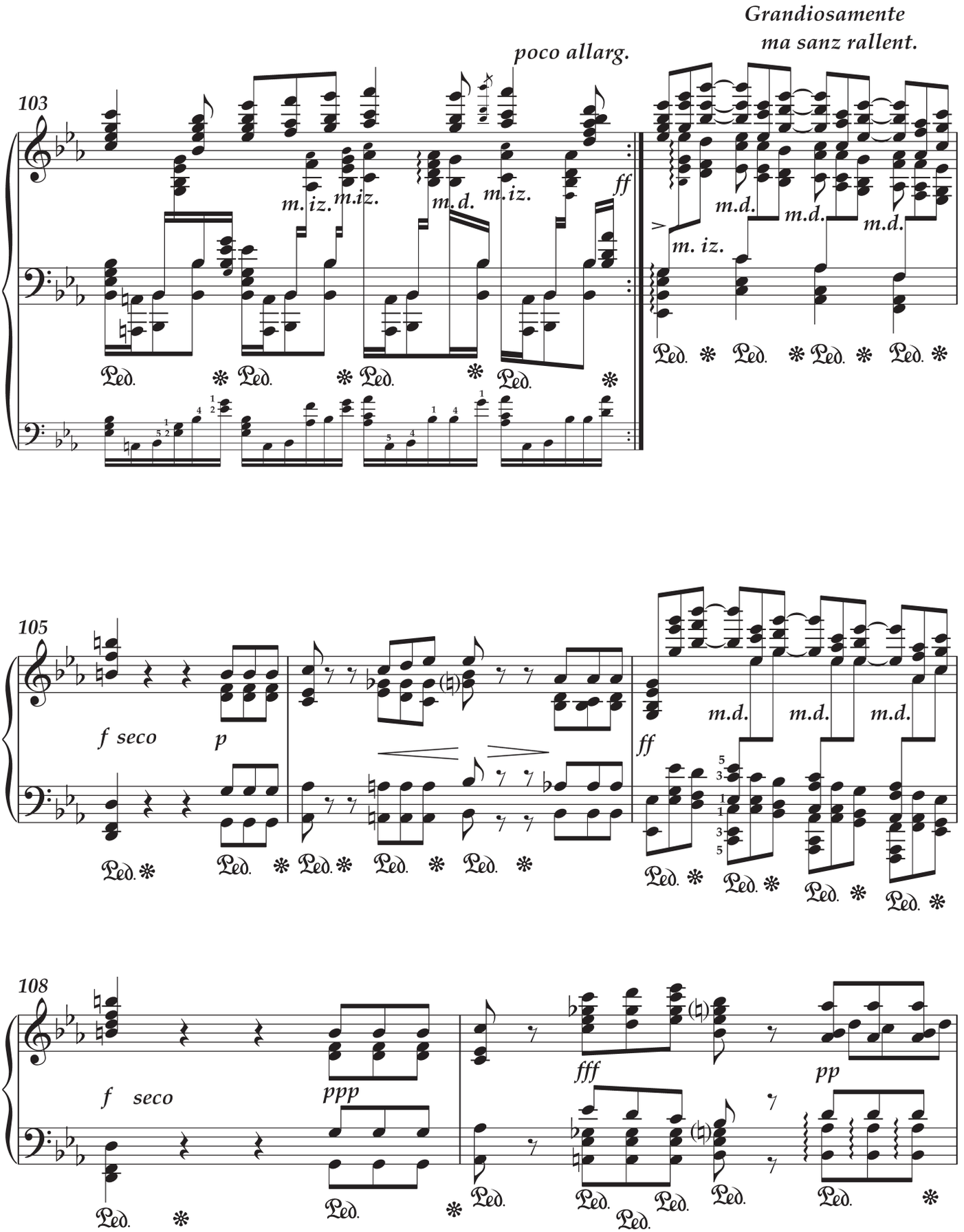

98
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

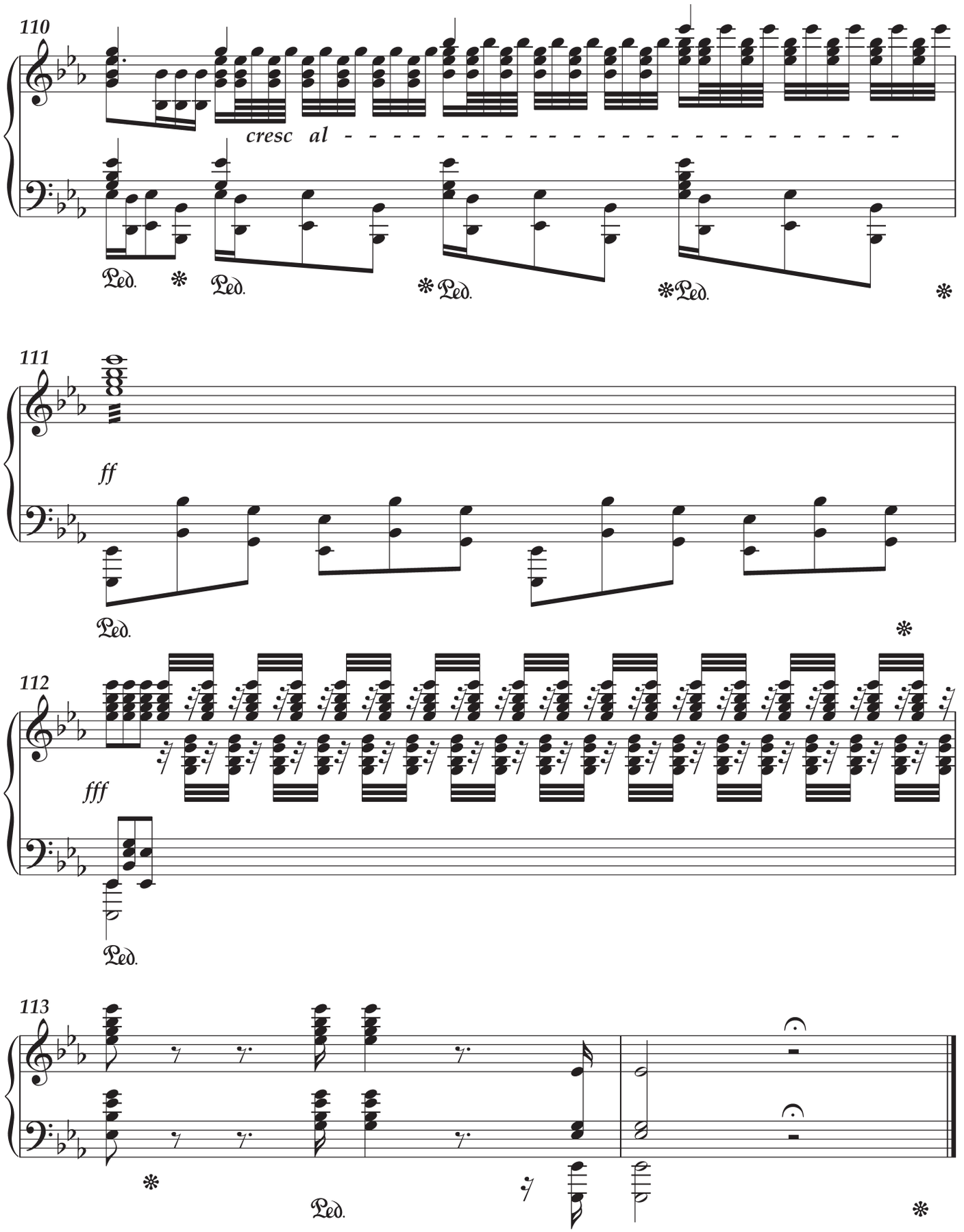

99
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


100
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


101
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


102
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


Grandiosamente
ma sanz rallent.
poco allarg.
103
m. iz.
m.iz.
m. d.
m.iz.
ff
m.d.
m.d.
m.d.
m. iz.
105
f seco
p
ff
m.d.
m.d.
m.d.
108
f seco
ppp
fff
pp

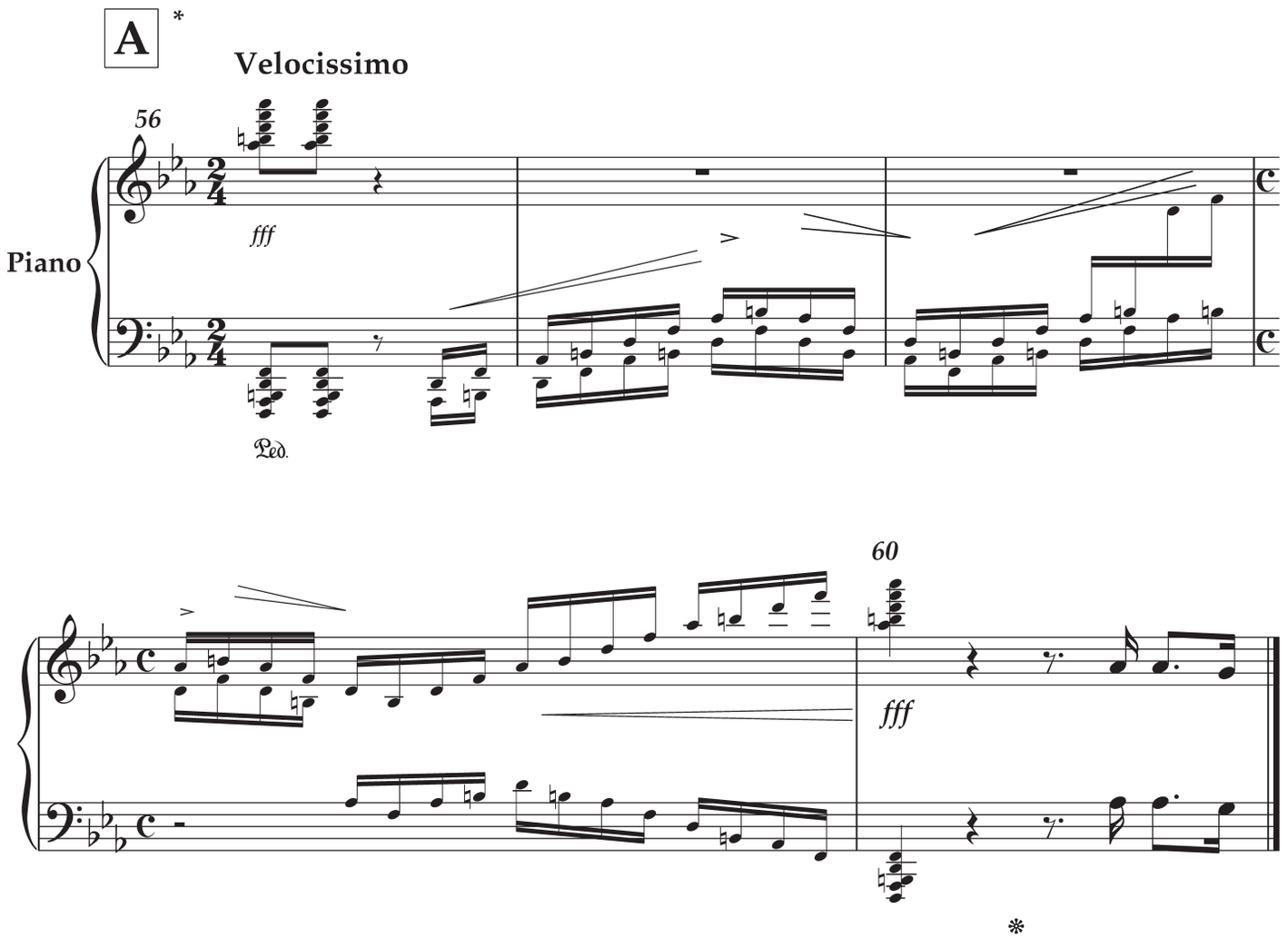

110
cresc al
Ped.
111
ff
Ped.
112
fff
Ped.
113
Ped.

Transcription nº 5 «La traviata»

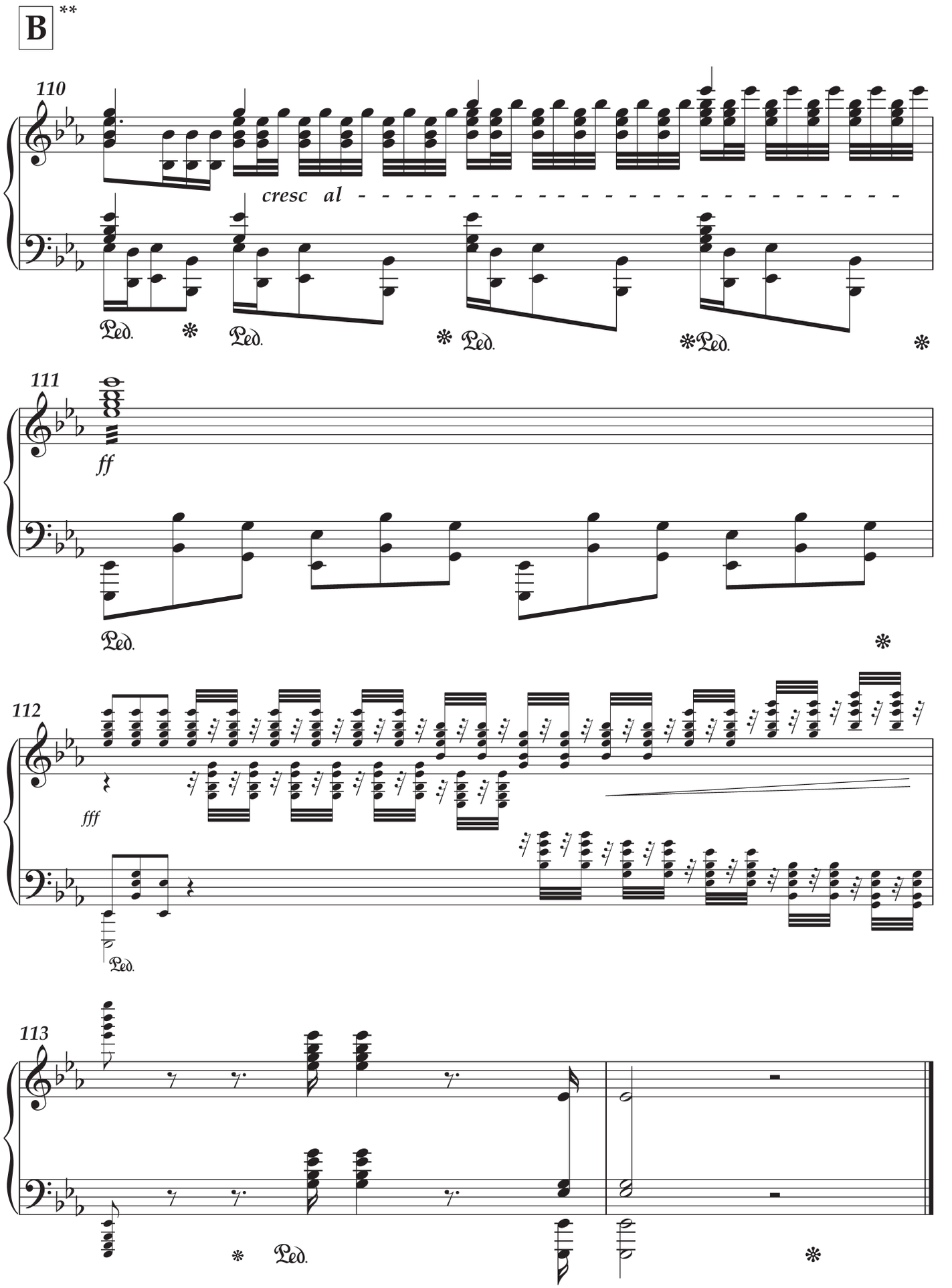
Nicolás Ruiz Espadero

Addendum

José Raúl López



** Incluir ad libitum entre compases 56 y 60*



** *Incluir ad libitum el compases 112-113*

V. R. Espadero

Largo Solennel

Pianos

1.º Piano

2.º Piano

Ped.

Ped. Ped. Ped. Ped.

cresc.

Largo solennel
1875

Signatura

BNC, Ms(Mús)/Rui/L

Datos de portada

«N. R. Espadero / Largo solennel / Pianos»

Características del documento

El *Largo solennel* a dos pianos (11 ff.), se conserva en un documento manuscrito y autógrafo (véase Anexo IV). Aparece descrito CCT, obra 107, pp. 297-298 y 328. Se ha preservado el título original en francés.

Comentarios

Datado por Cecilio Tieles en 1875, el *Largo solennel* a dos pianos (192 cc.) fue interpretada por Cervantes y Angelina Sicouret en 1891 durante la recaudación de fondos para erigir un monumento en el cementerio Colón a la memoria de Espadero, tras su deceso en agosto de 1890. Es, hasta ahora, la única obra de Espadero para dos pianos —con excepción de la parte de segundo piano compuesta para el *Estudio nº 2 «Chant du Roi Prophète»*— que ha llegado hasta nuestros días. Otras obras para formato similar fueron compuestas en Cuba a finales del siglo XIX y principios del XX, es el caso del *Himno a Martí* de Hubert de Blanck (1856-1932) y *Esbozos de mi tierra* de Guillermo Tomás (1868-1933). Espadero hizo arreglos de obras para dos pianos en varias ocasiones, además de colaborar frecuentemente en obras escritas o arregladas por Gottschalk y otros autores. Como indica su título, la obra alude a un carácter fúnebre, en tempo largo y solemne, similar al de *Sur la tombe de Gottschalk, op*. 68, obra compuesta por Espadero apenas dos meses del fallecimiento de su amigo en Brasil (1869).

Notas

--c. 4, Pno1, MD, t. 2: debe ser *reb*, MI, t. 3: debe ser *fa* becuadro.

--c. 11, Pno1, MD, t. 4: debe ser *si* becuadro.

--c. 13 Pno1, MD: debe ser *do* becuadro.

--c. 18, Pno1, MI, t. 4: debe ser *la#*.

--c. 20, Pno1, MI, t. 1: debe ser fa#, en el manuscrito se indica *fa* becuadro para indicar que cesa el *fax* del compás anterior.

--c. 28, Pno1, MD: debe ser *si#*.

--c. 51, Pno1, MD, t. 4: debe ser *si#*.

--c. 56, Pno1: se sugiere que siempre que la nota de adorno sea igual a la nota principal se ligue para evitar su repetición. Véase c. 75, Pno2 donde Espadero escribe la ligadura.

--c. 65, Pno1, MD, t. 4: debe ser *fa#*.

--c. 70, Pno1, MI, t. 1: debe ser do_2 becuadro en lugar de mi_2, t. 3 debe ser *do* becuadro.

--c. 73, Pno1, MI, t. 2: debe ser fa becuadro.

--c. 76, Pno1, MD, t. 4: debe ser *sol* becuadro, Pno2, MD, t. 3-4: debe ser *la* becuadro.

--c. 82, Pno1, MI, t. 2: debe ser la#.

--c. 86, Pno1, MI, t. 1: debe ser mi_{-1}, en lugar de sol_{-1} en correspondencia con los cc. 84-85.

--cc. 88 y 90: debe ser *re#*, como transición a *do#* menor.

--cc. 91-95: Espadero olvidó cambiar la armadura de clave a *do#* menor.

--c. 100, Pno1, MI, t. 4: debe ser *si#*, Pno2, MI, t. 3-4: el tremolo debe comenzar antes que la escala cromática tocada por la MD.

--c. 101, Pno1, MD, t. 3: debe se *mi#*.

--c. 102, Pno2, t. 2: ritmo ajustado ♩=♪.

--c. 108, Pno1, MI, t. 2: debe ser *mi* becuadro, Pno2, MI, t. 2: debe ser *si* becuadro.

--c. 111, Pno1, MD, t. 3: debe ser *si* becuadro.

--c. 126, Pno1, MD, t. 1: debe ser *la* becuadro, t. 4: debe ser *si* becuadro.

--c. 127, Pno1, MD: debe ser *si* becuadro y *la* becuadro respectivamente.

--c. 134, Pno2, MD, t. 2: debe ser *la#*.

--c. 137, Pno2, MI, t. 4: debe ser mi_{-1} en lugar de $do\#_{-1}$.

--c. 150, Pno1, MI, t. 3: debe ser *si#*.

--cc. 151 y 153, Pno1, MD, t. 2: debe ser *mi#*.

--c. 155, t. 4: debe ser *fa* becuadro.

--c. 161, Pno2, MI, t. 4: debe ser *mi* becuadro.

--c. 168, Pno2, MD, t. 3: debe ser do#.

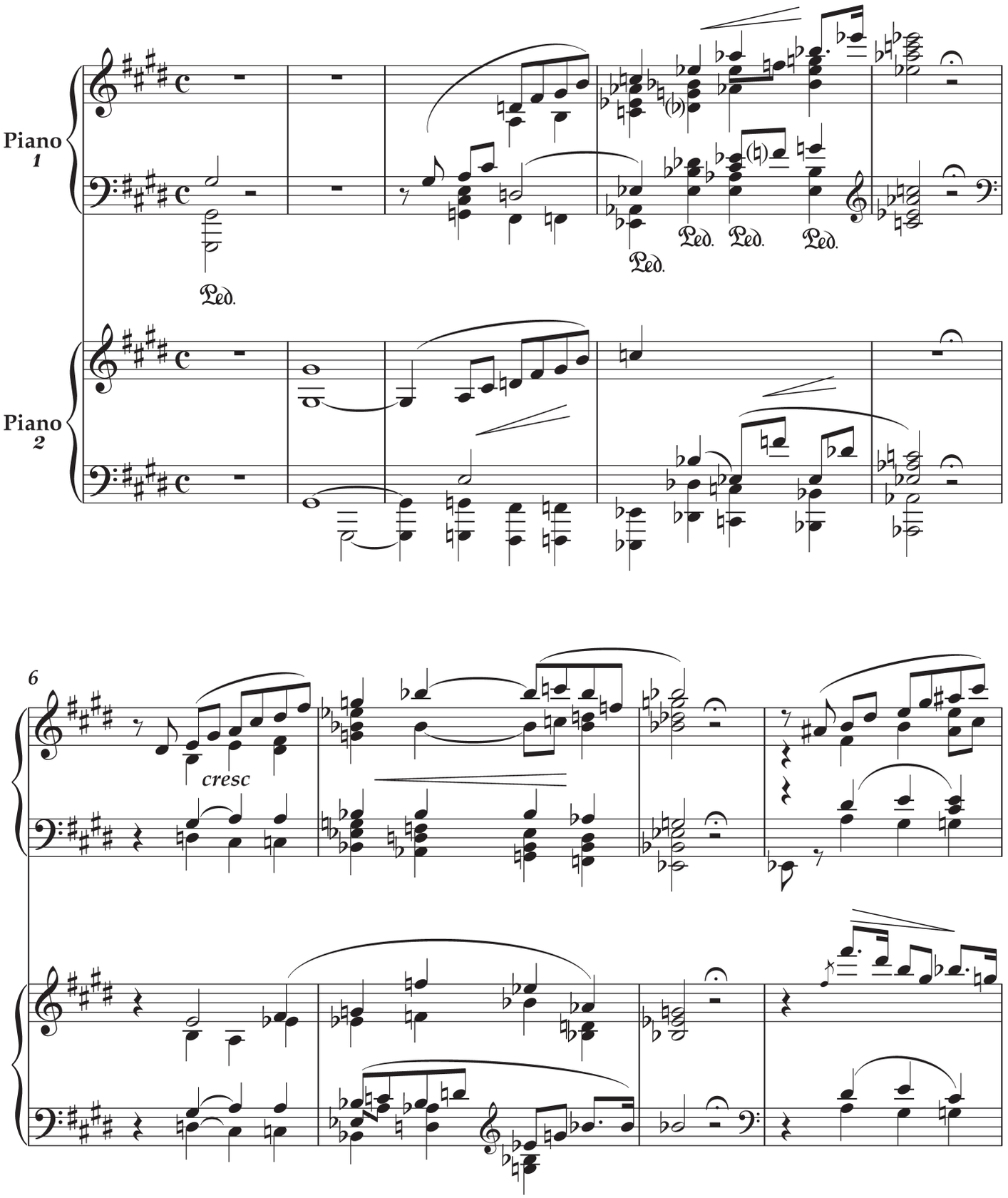
--c. 174, Pno1, MI, t. 4: debe ser mi#.

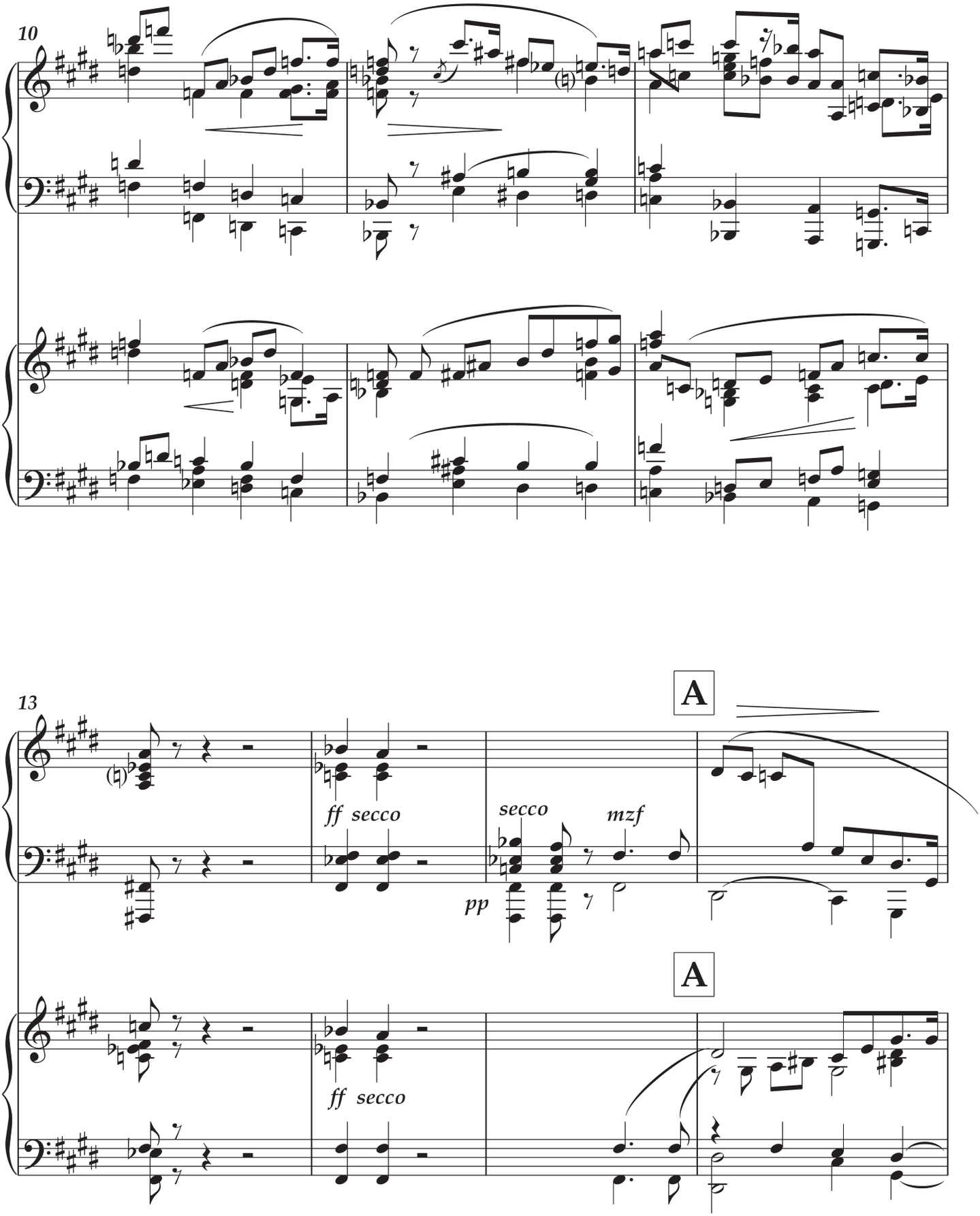
--c. 176, Pno1, MD, t. 1: debe ser sol#.

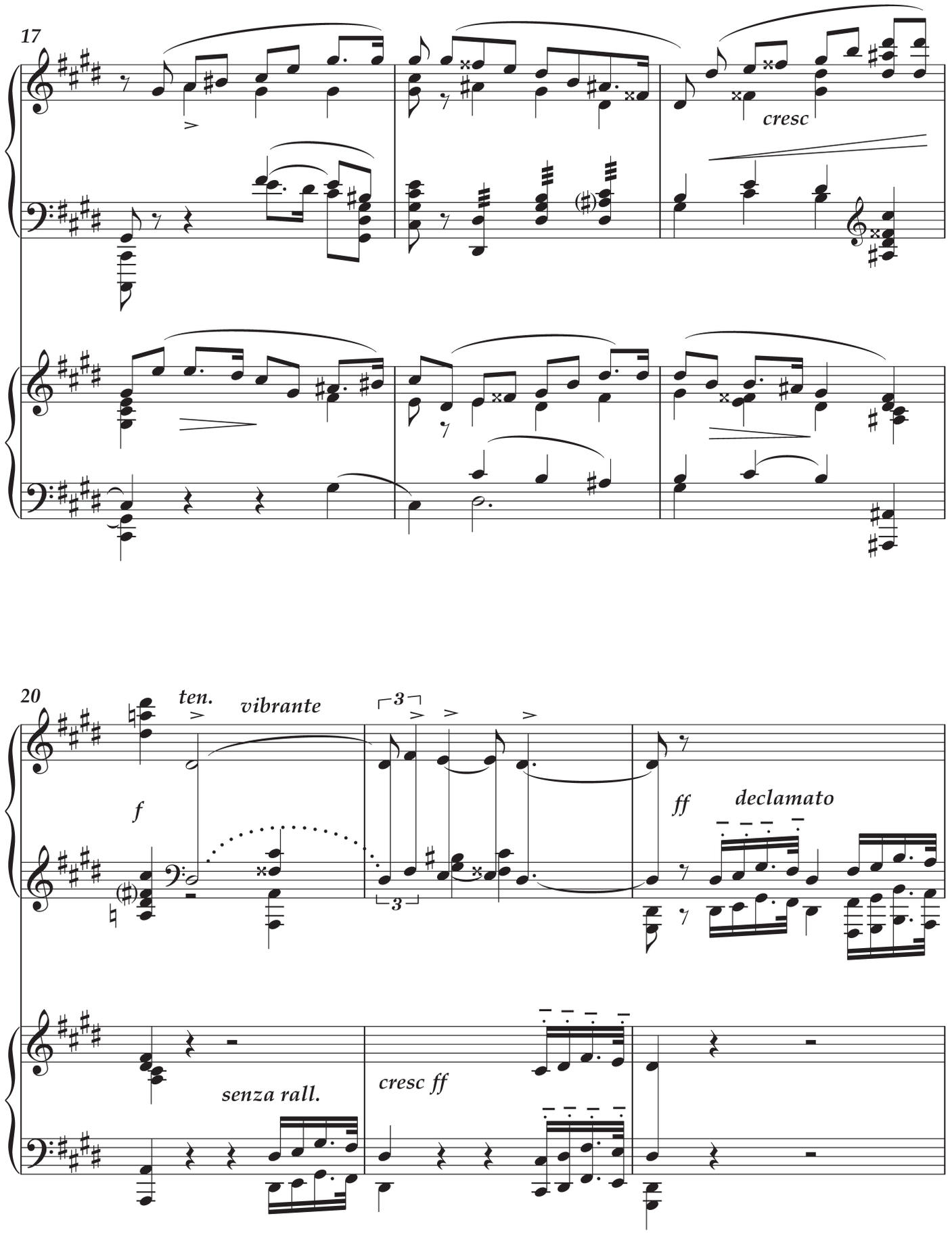
Largo solennel

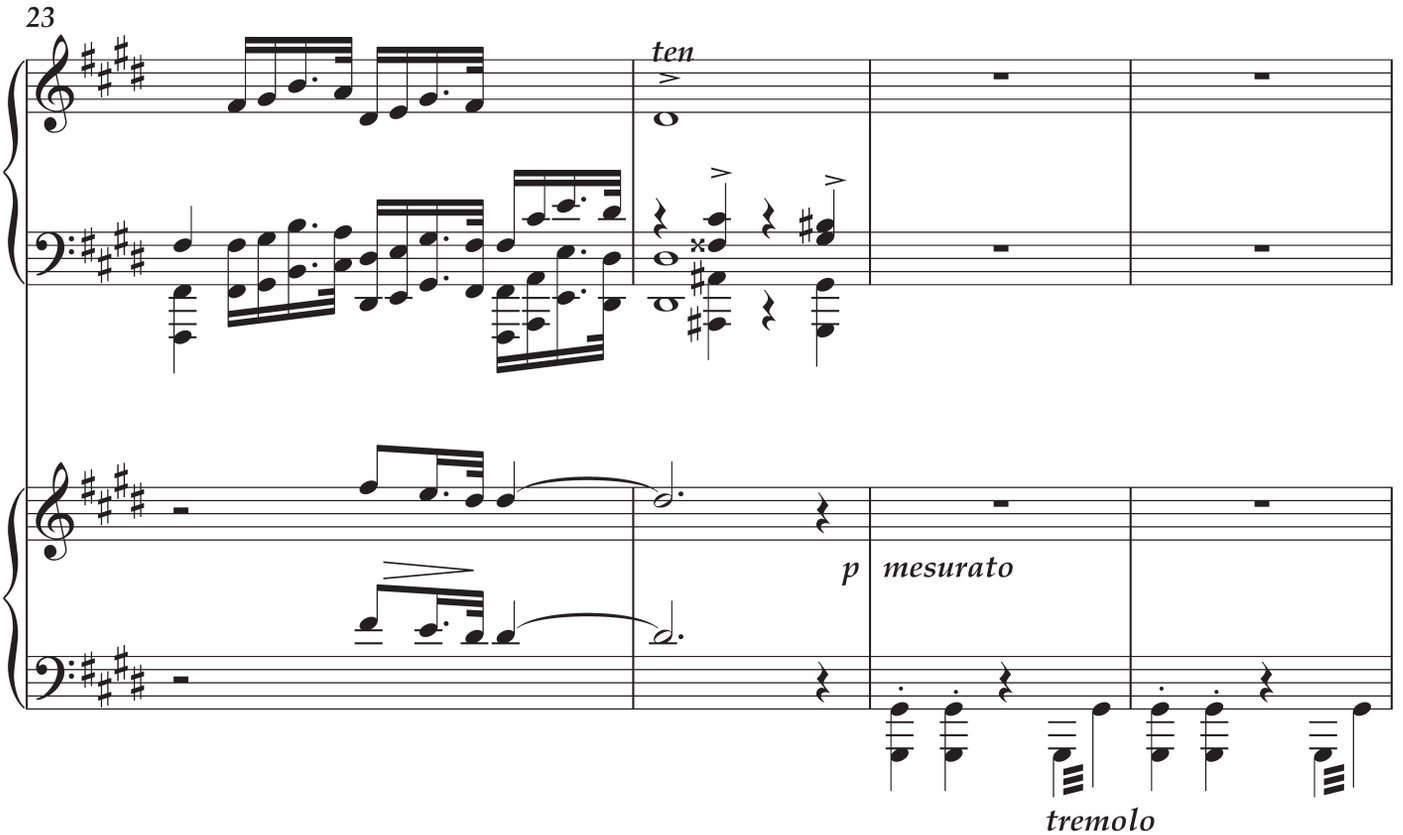
Tr. José Raúl López

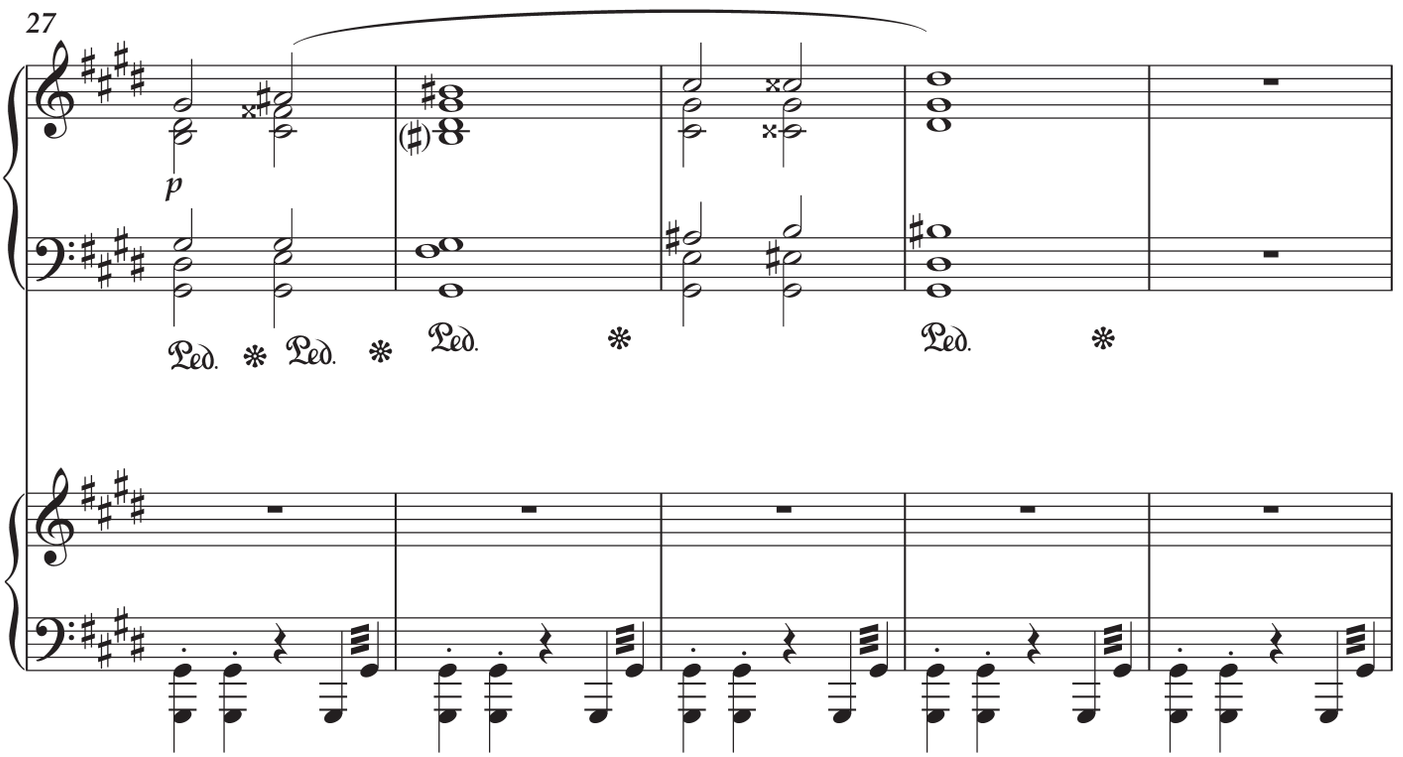
Nicolás Ruiz Espadero
(La Habana, 1832-1890)

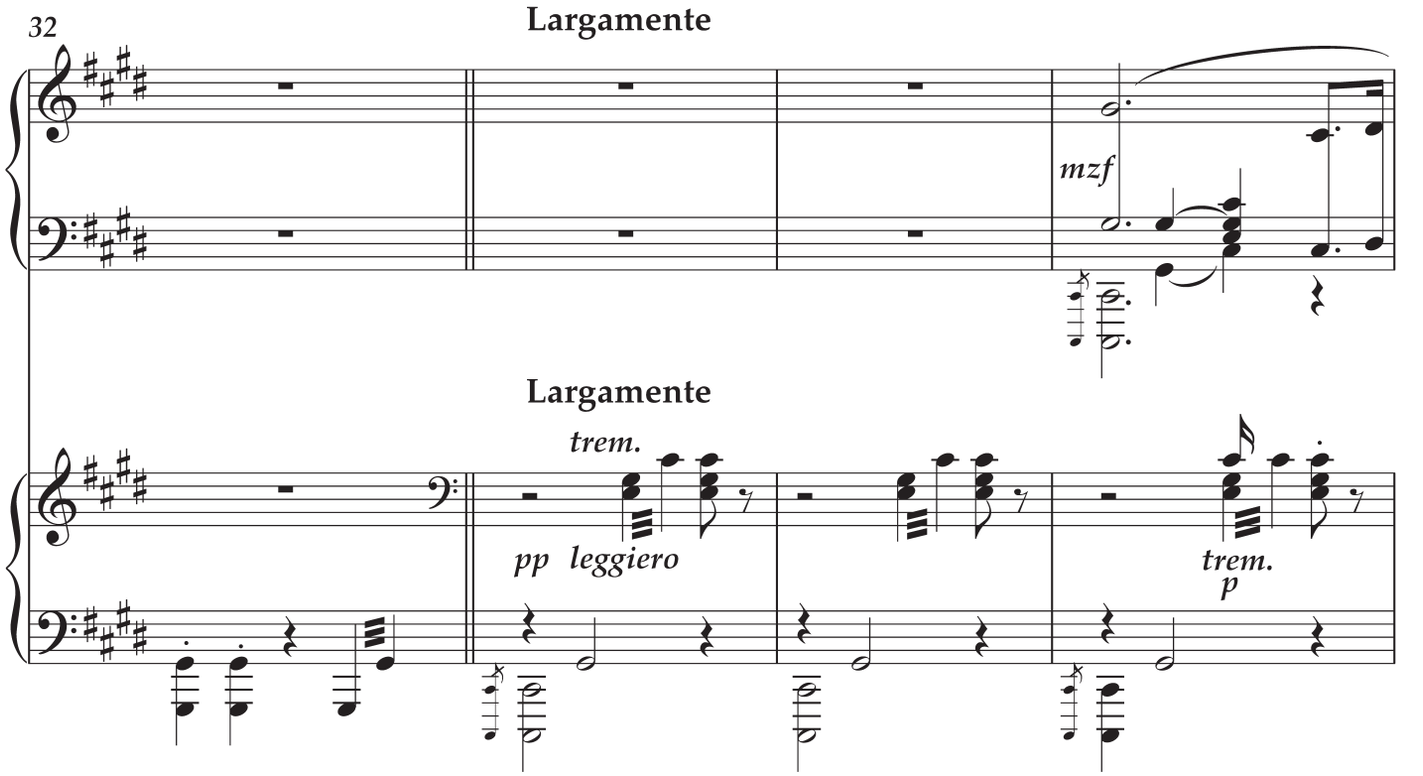


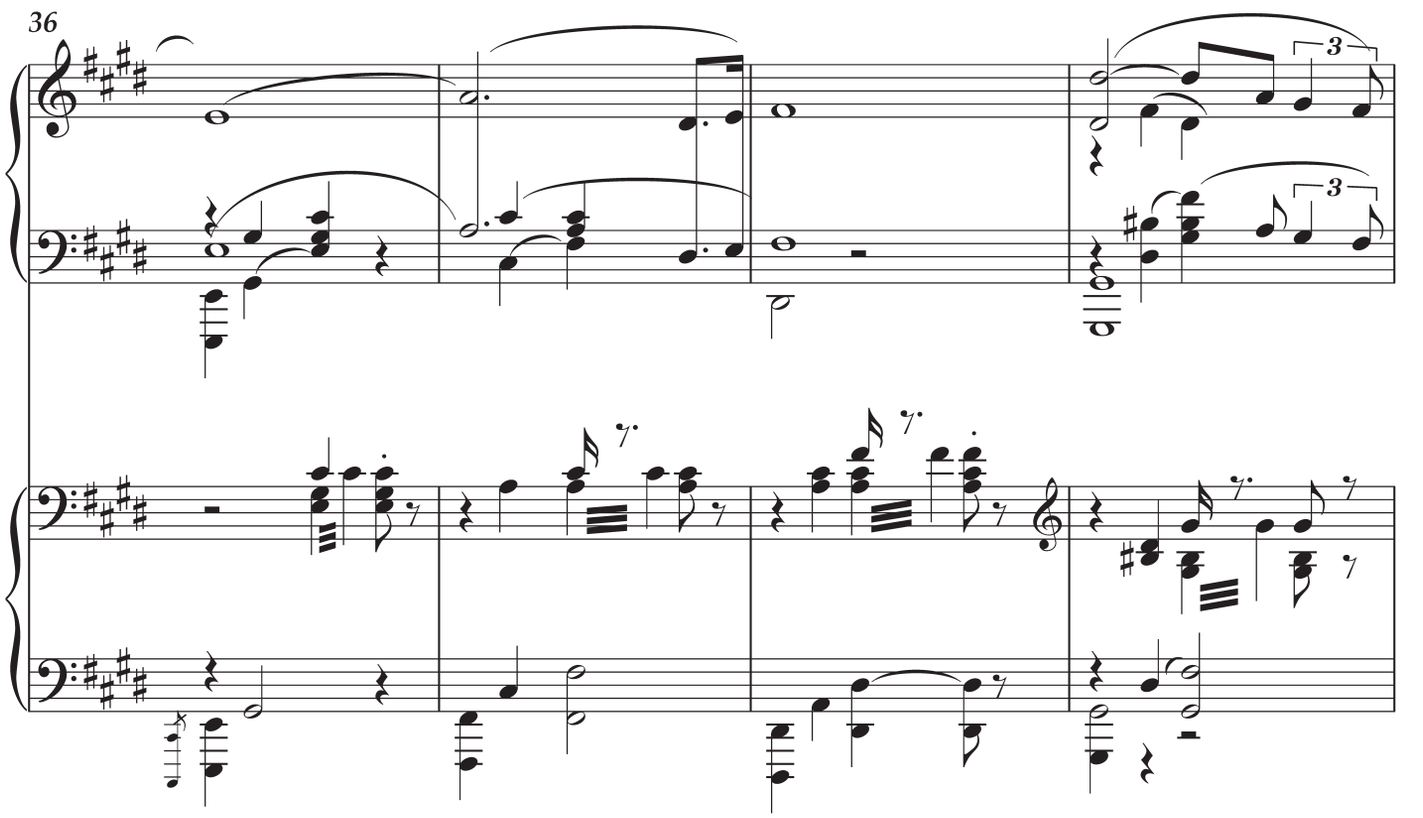

10
13
A
ff secco
secco
mzf
pp
A
ff secco

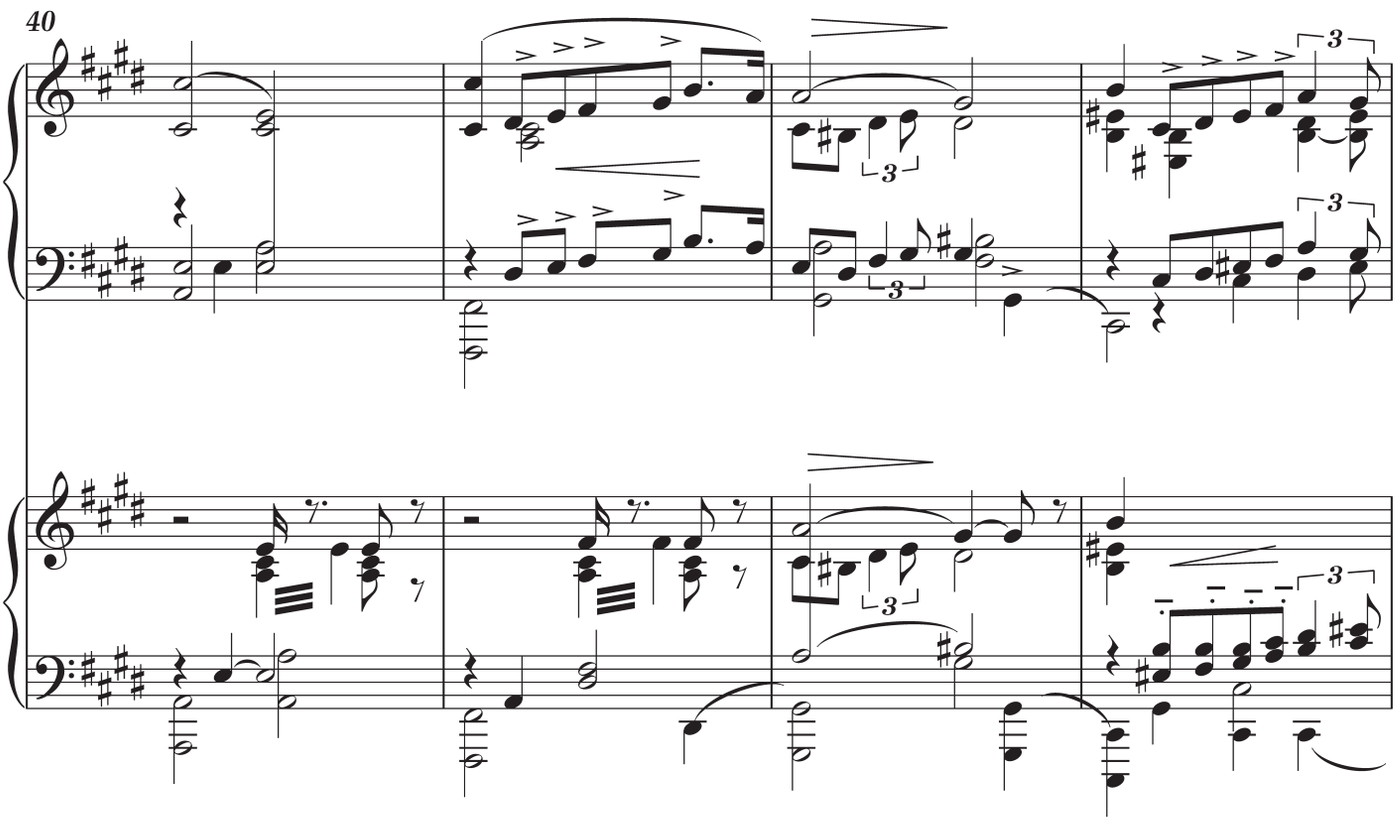

17
cresc
20
ten.
vibrante
f
ff
declamato
senza rall.
cresc ff

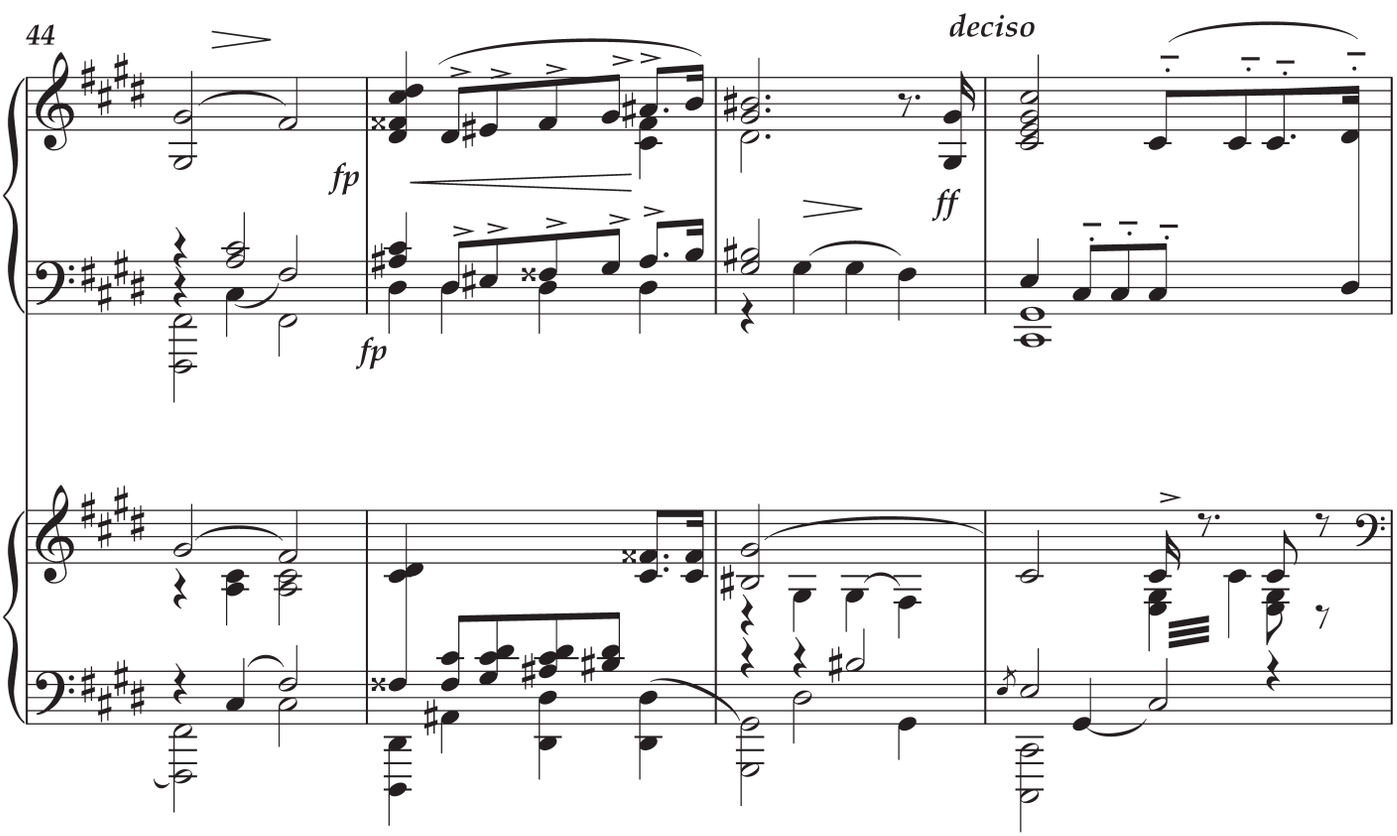

23
ten
p
mesurato
tremolo

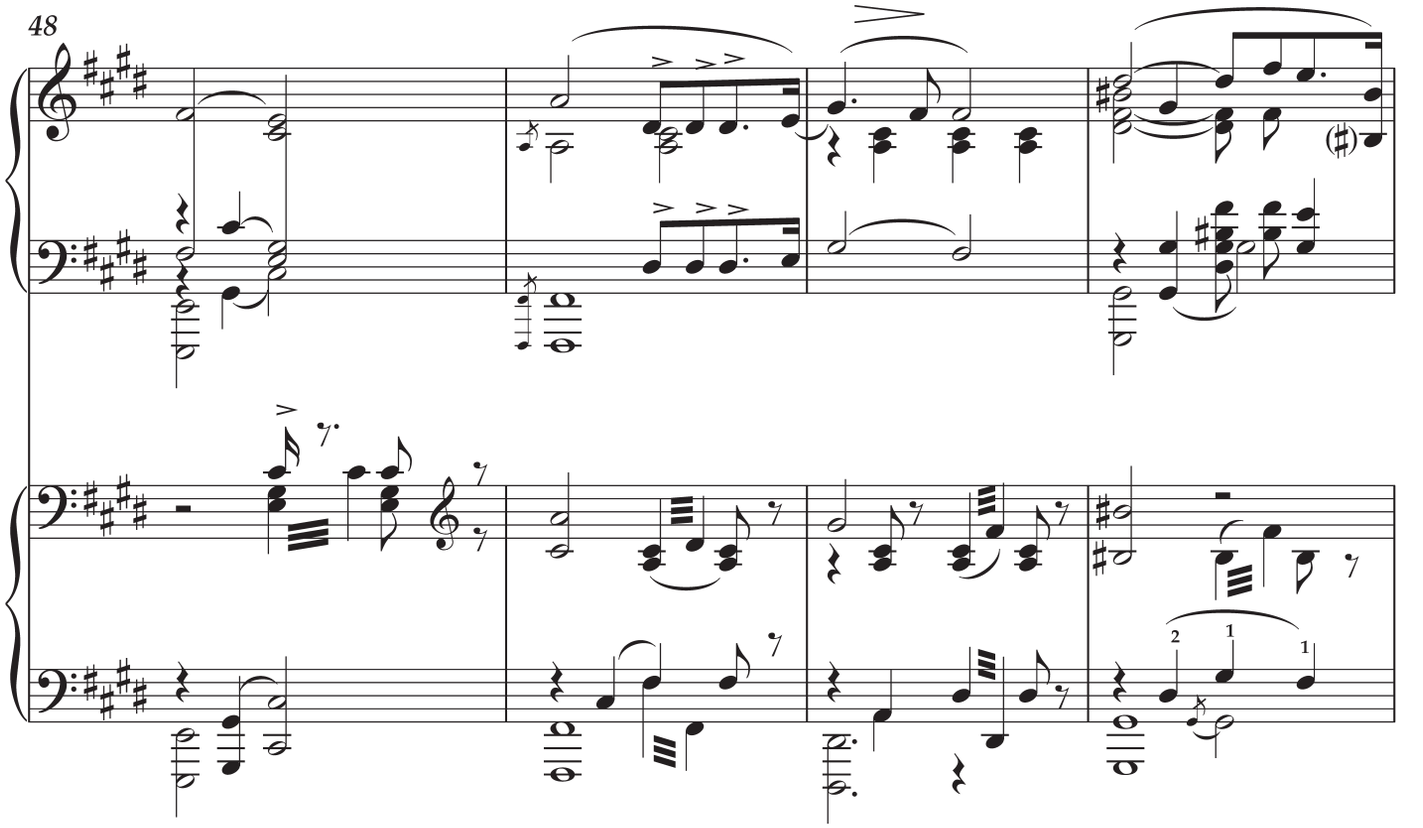

27
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

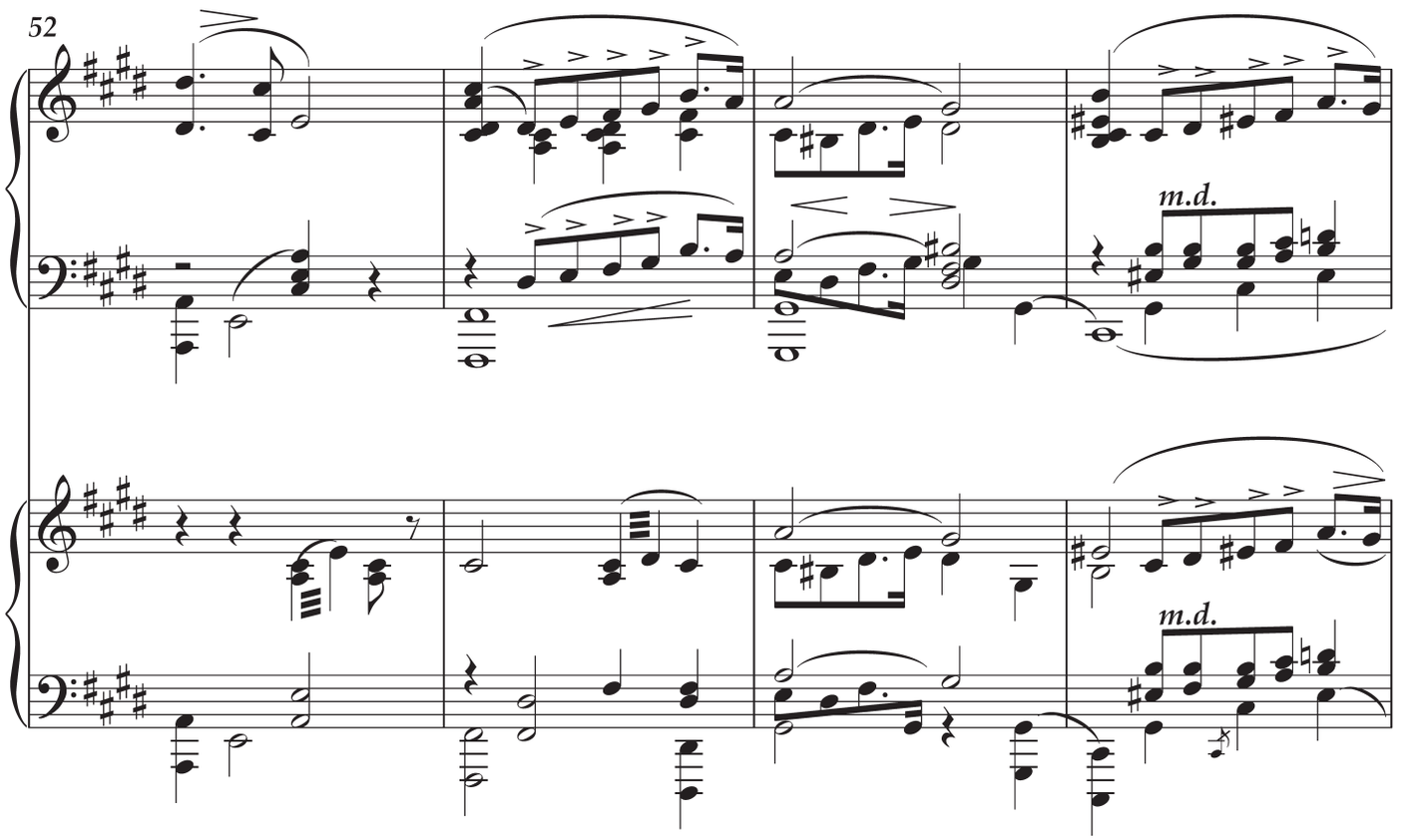

32
Largamente
mzf
Largamente
trem.
pp leggiero
trem.
p

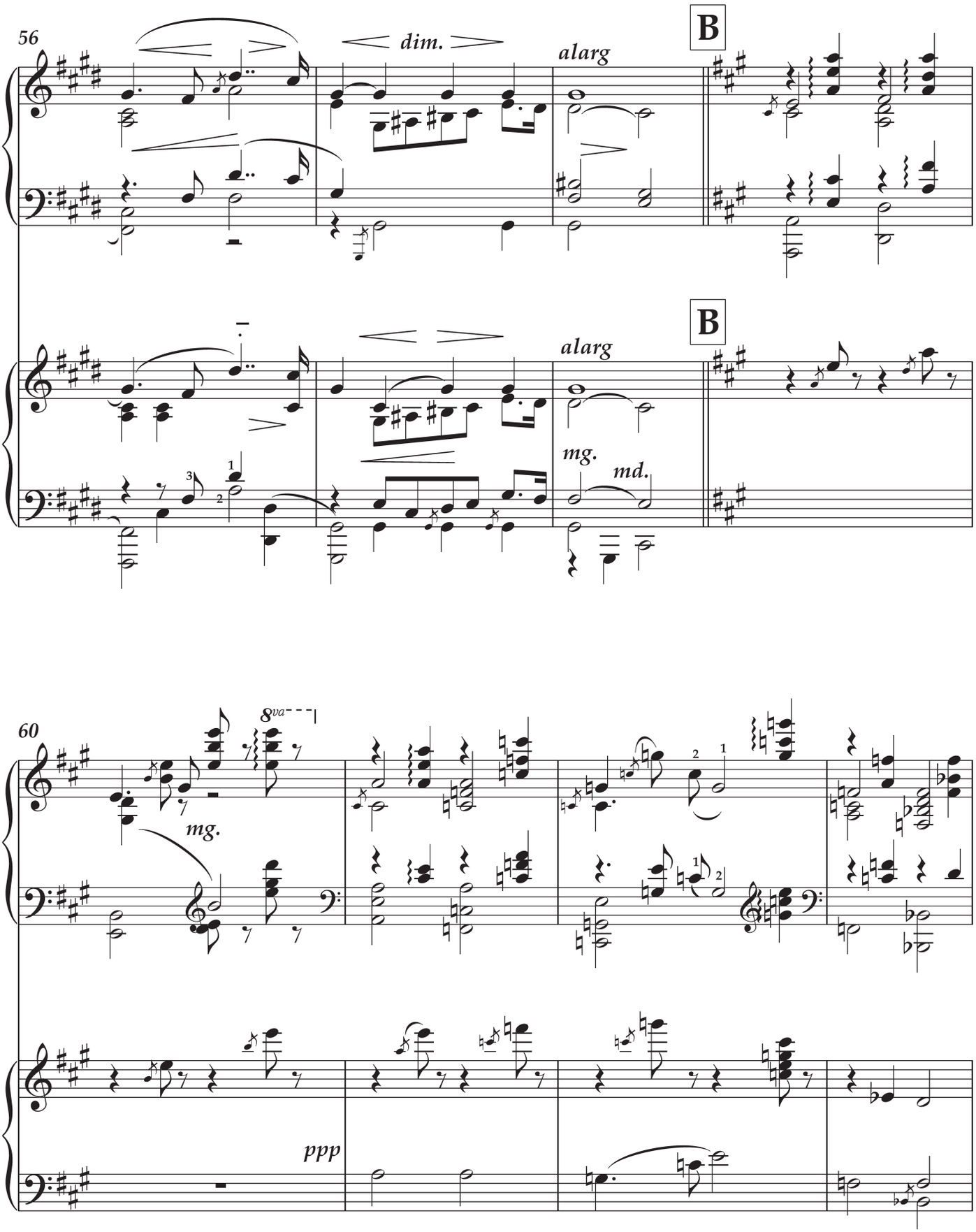

36
3
3

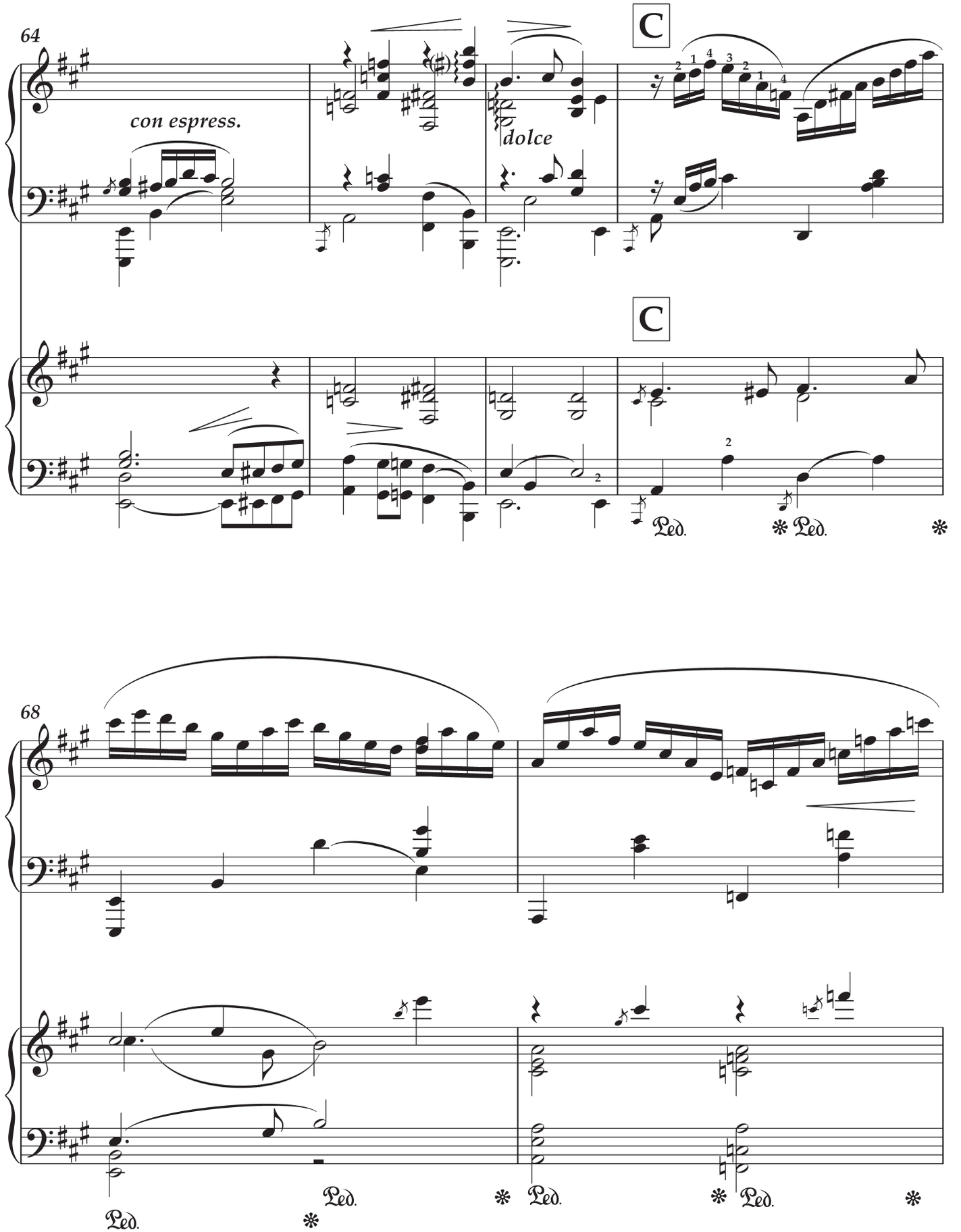

40
3
3
3
3
3

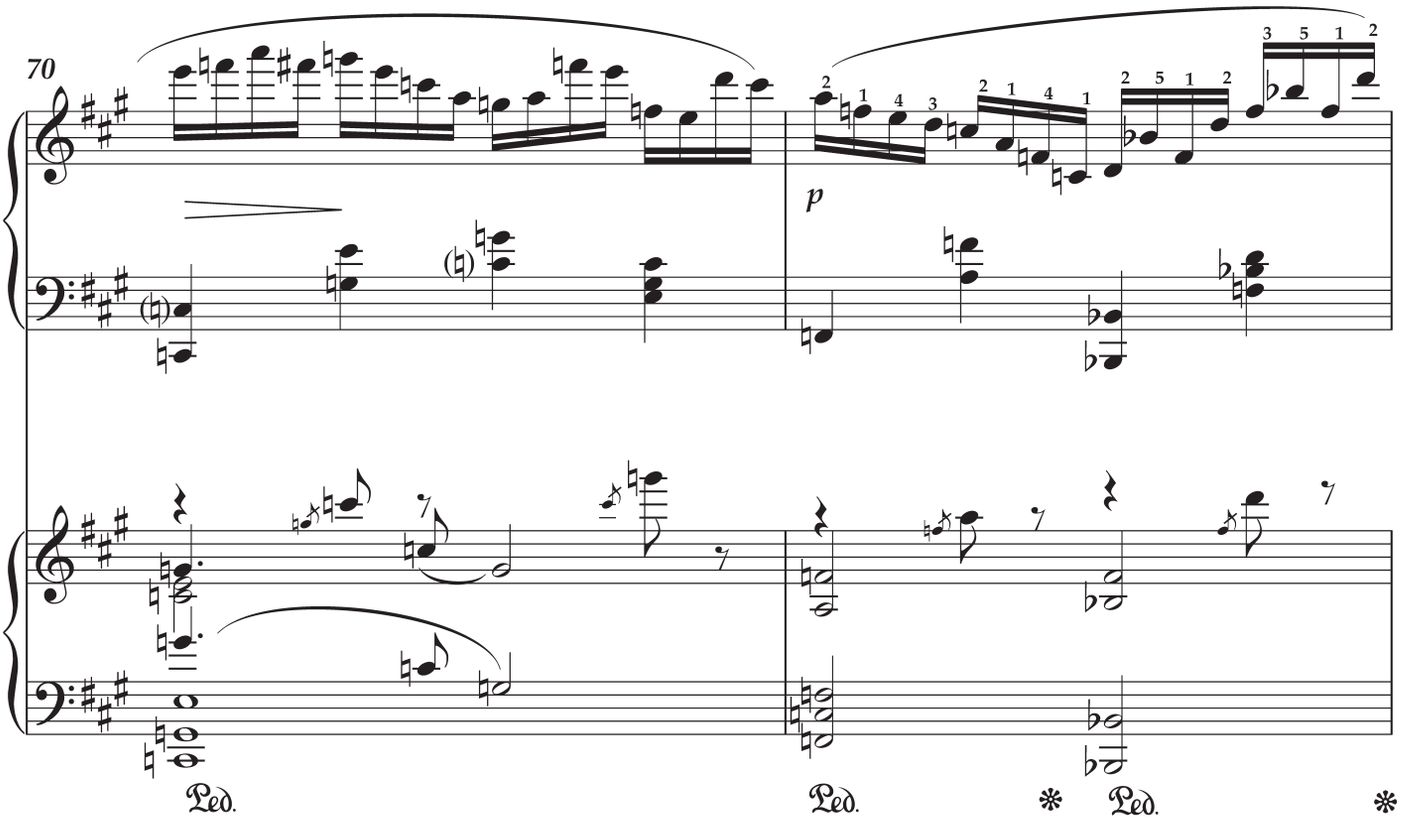

44
fp
fp
ff
deciso

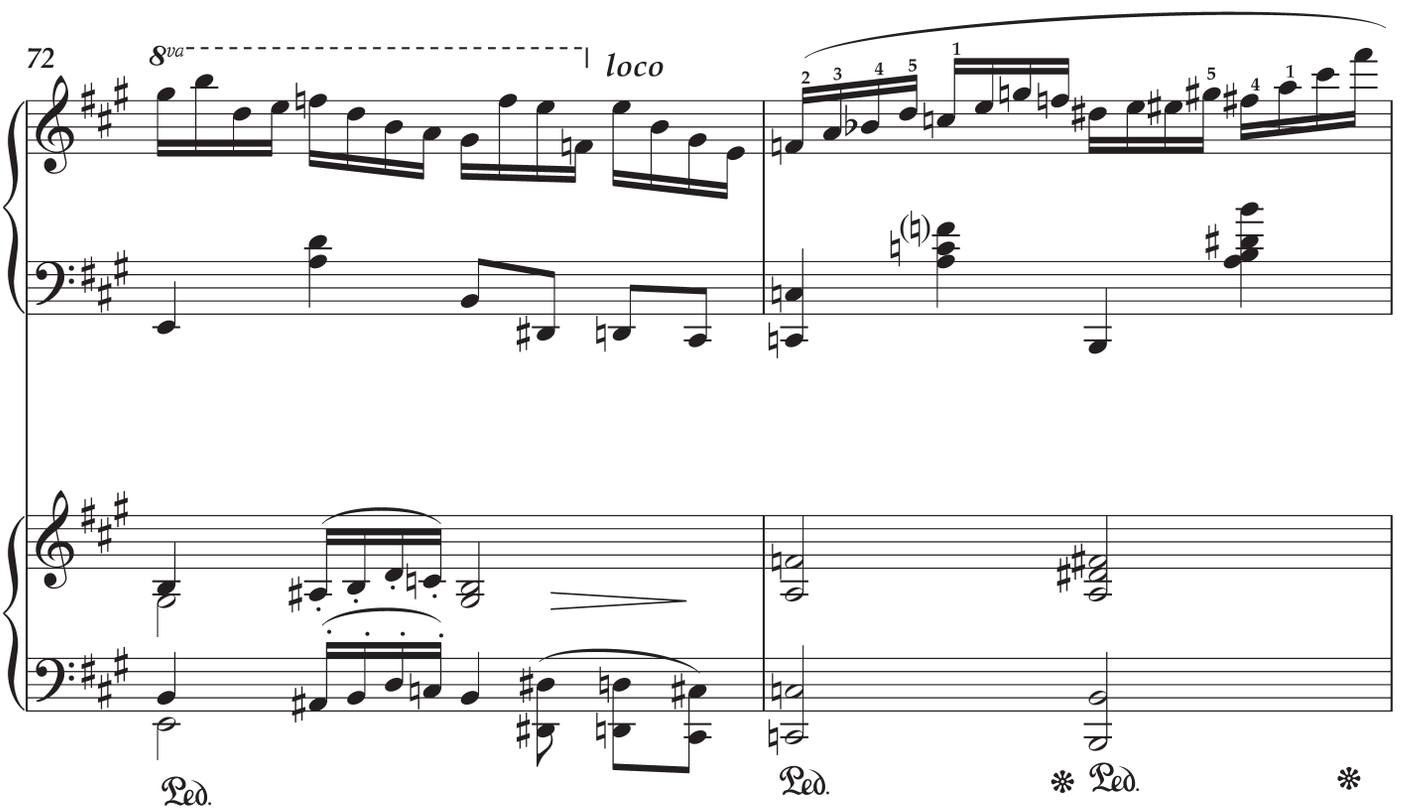

48

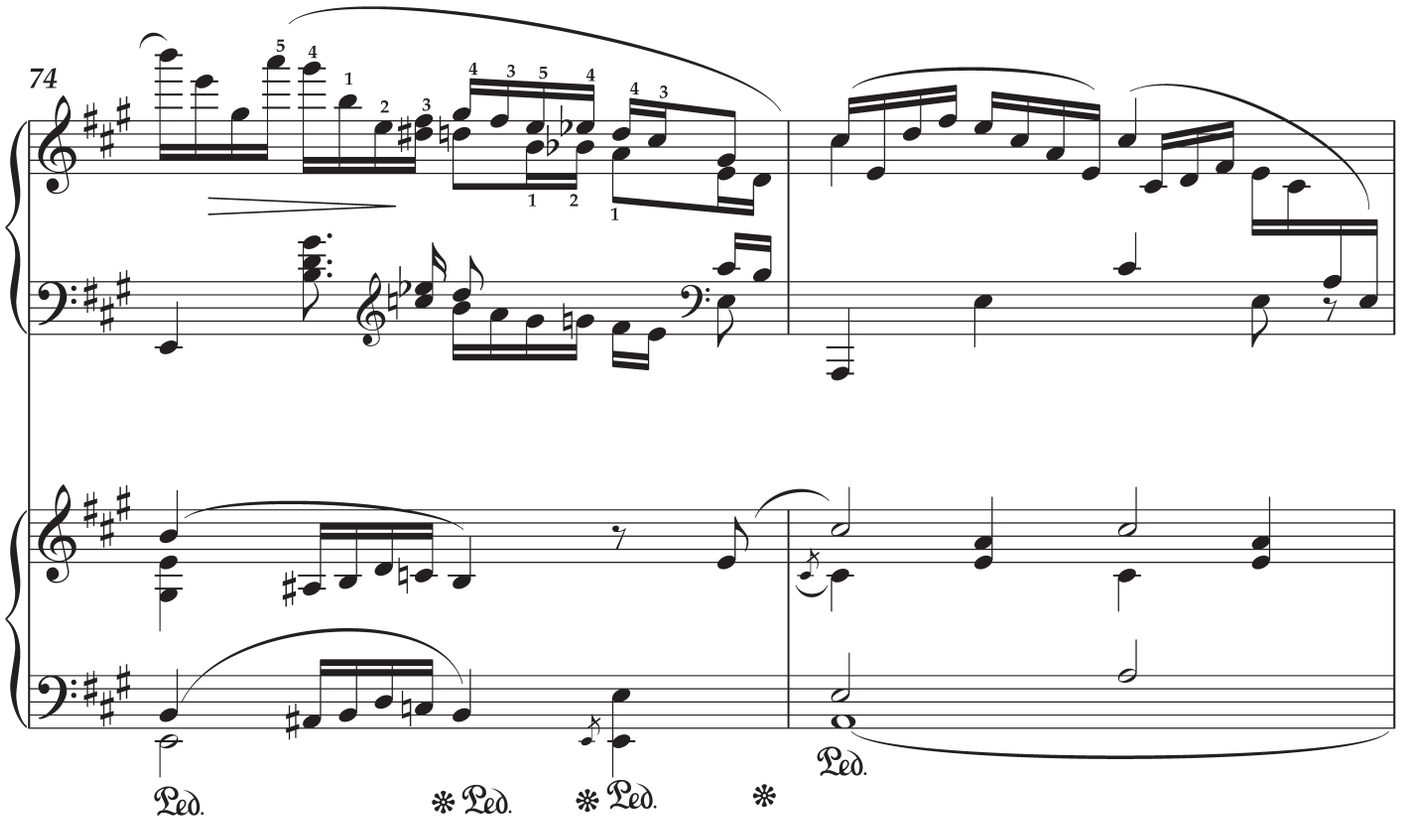

52
m.d.
m.d.

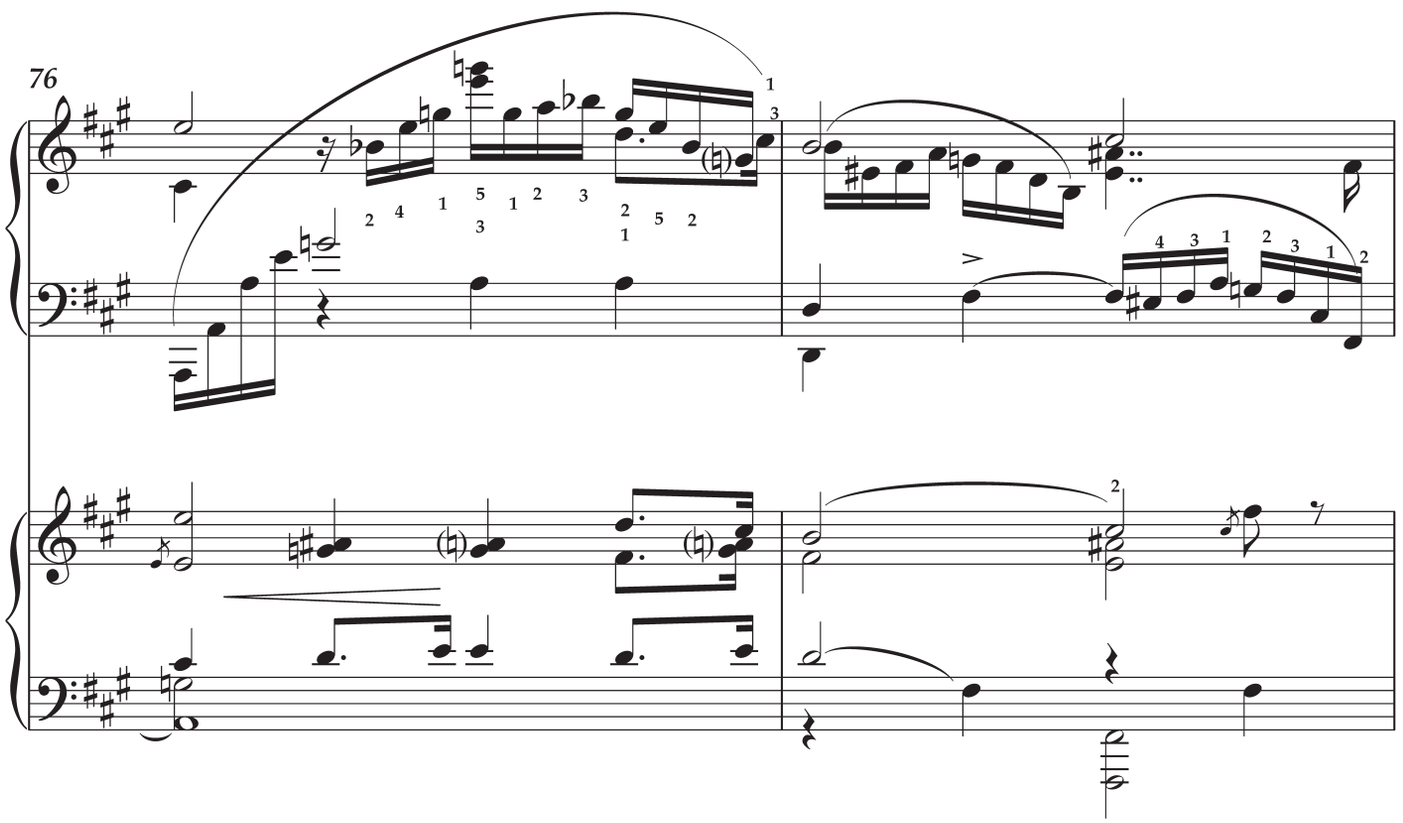

56
dim.
alarg
B
alarg
B
mg.
md.
60
8va
mg.
ppp

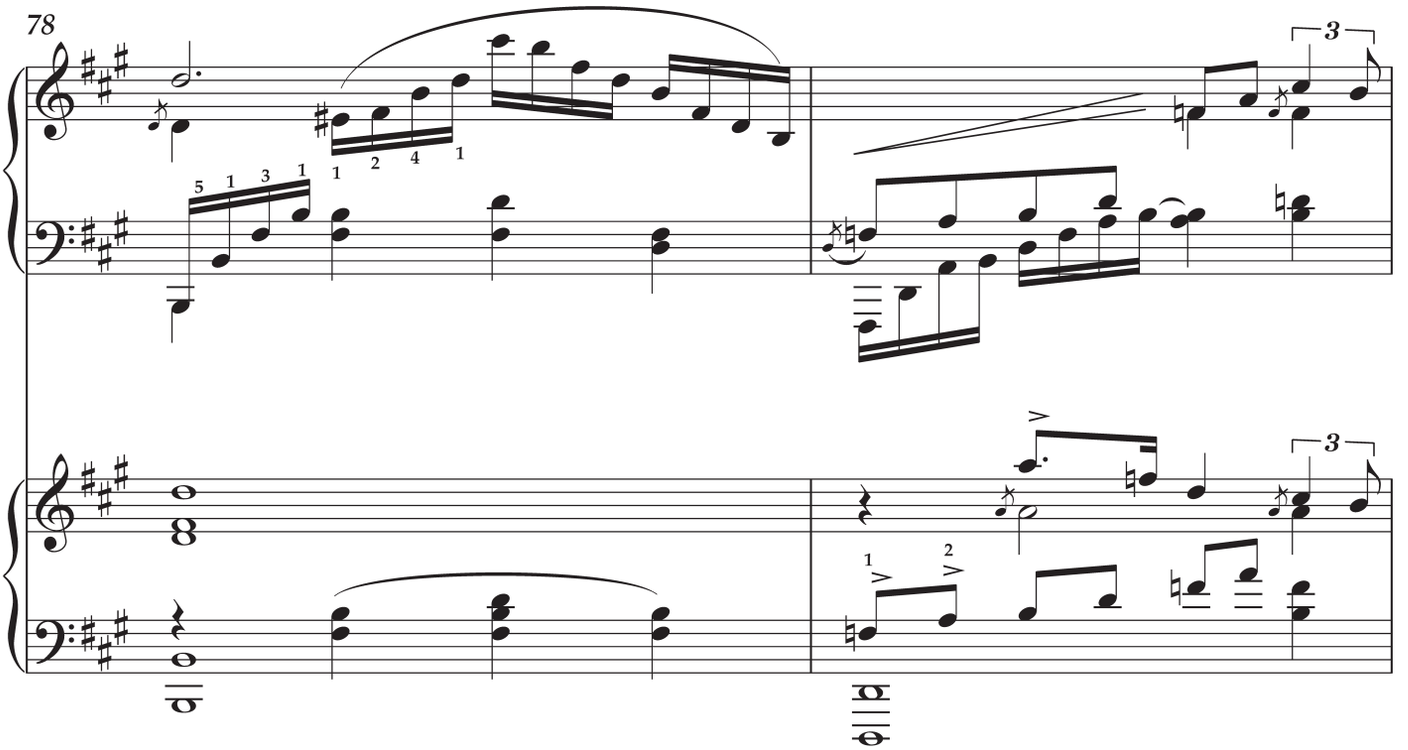

64
con espress.
dolce
C
C
Ped.
Ped.
68
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

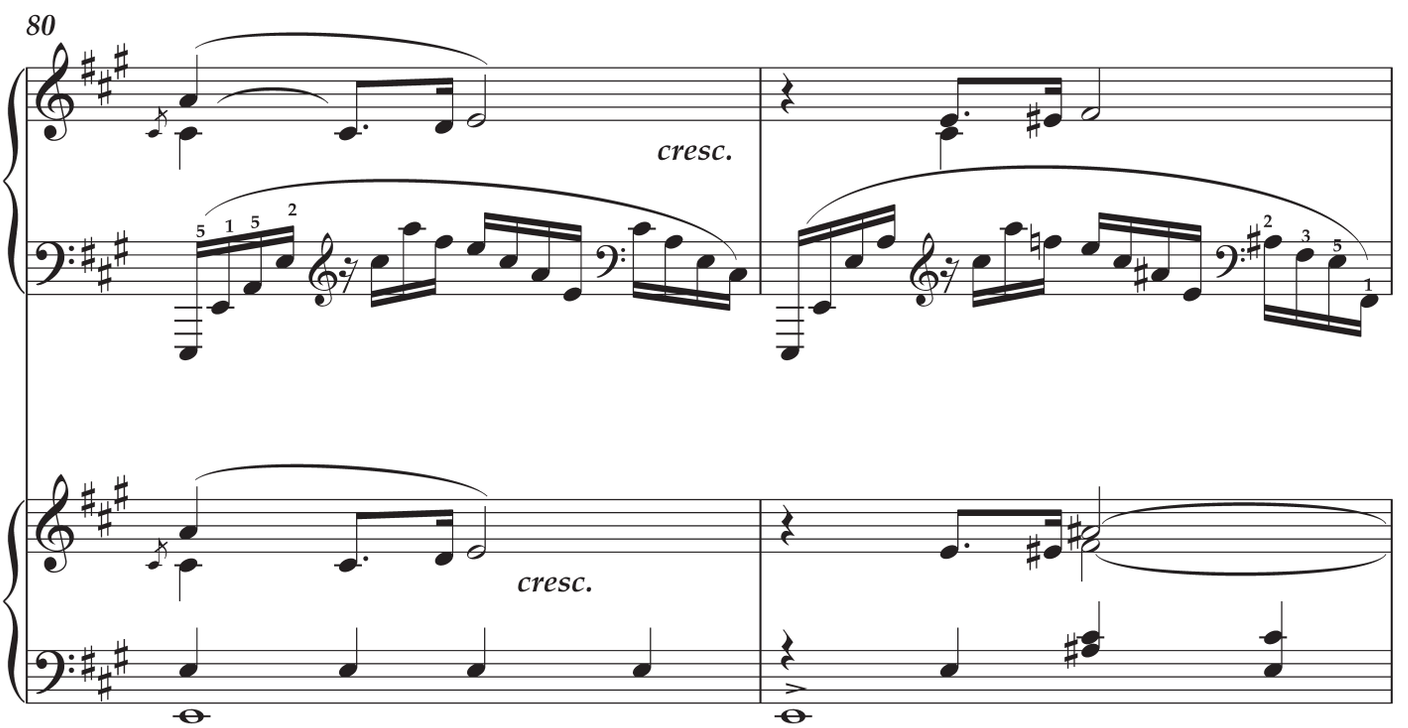

70
p
Ped.
Ped.
Ped.

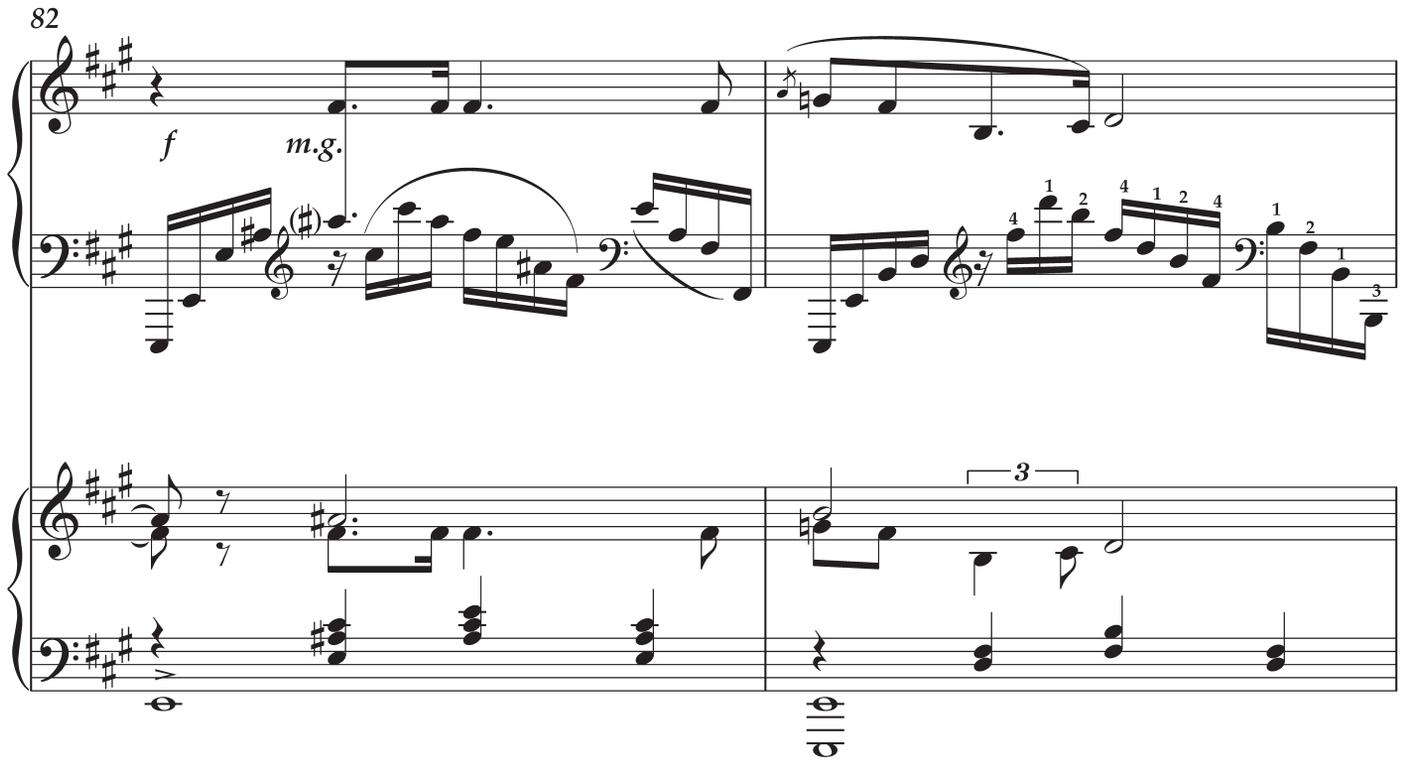

72
8va
loco
Ped.
Ped.
Ped.

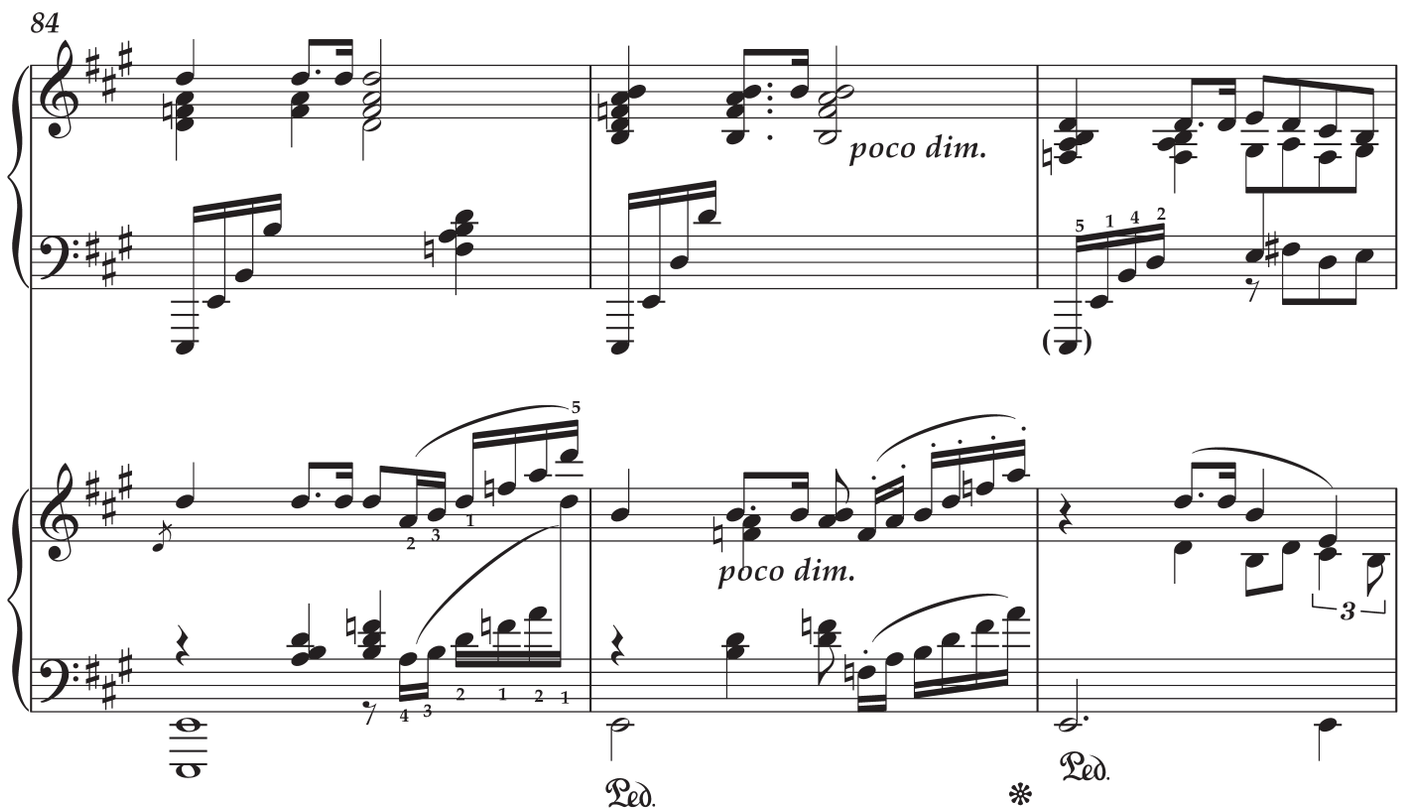

74
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

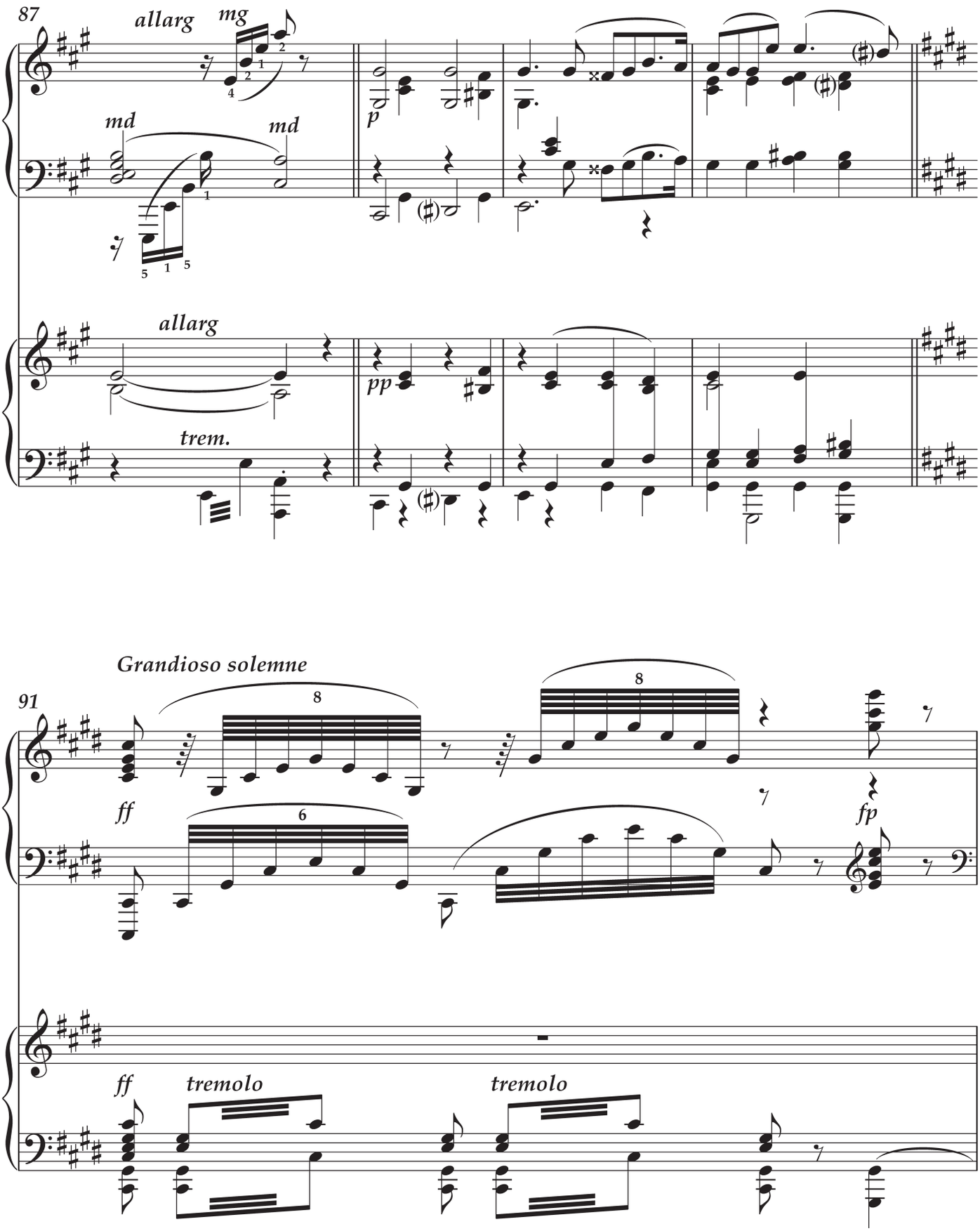

76

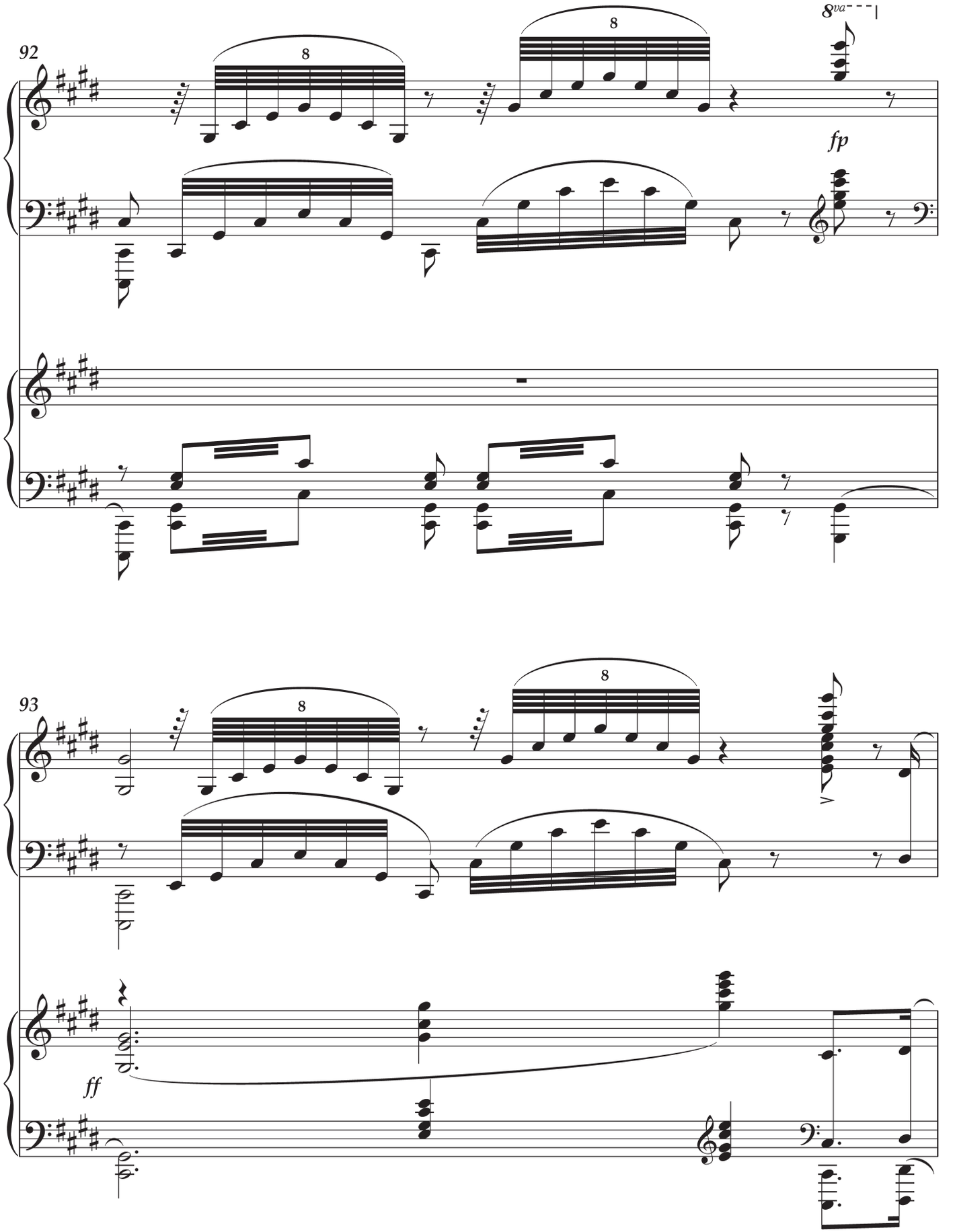

78
3
3

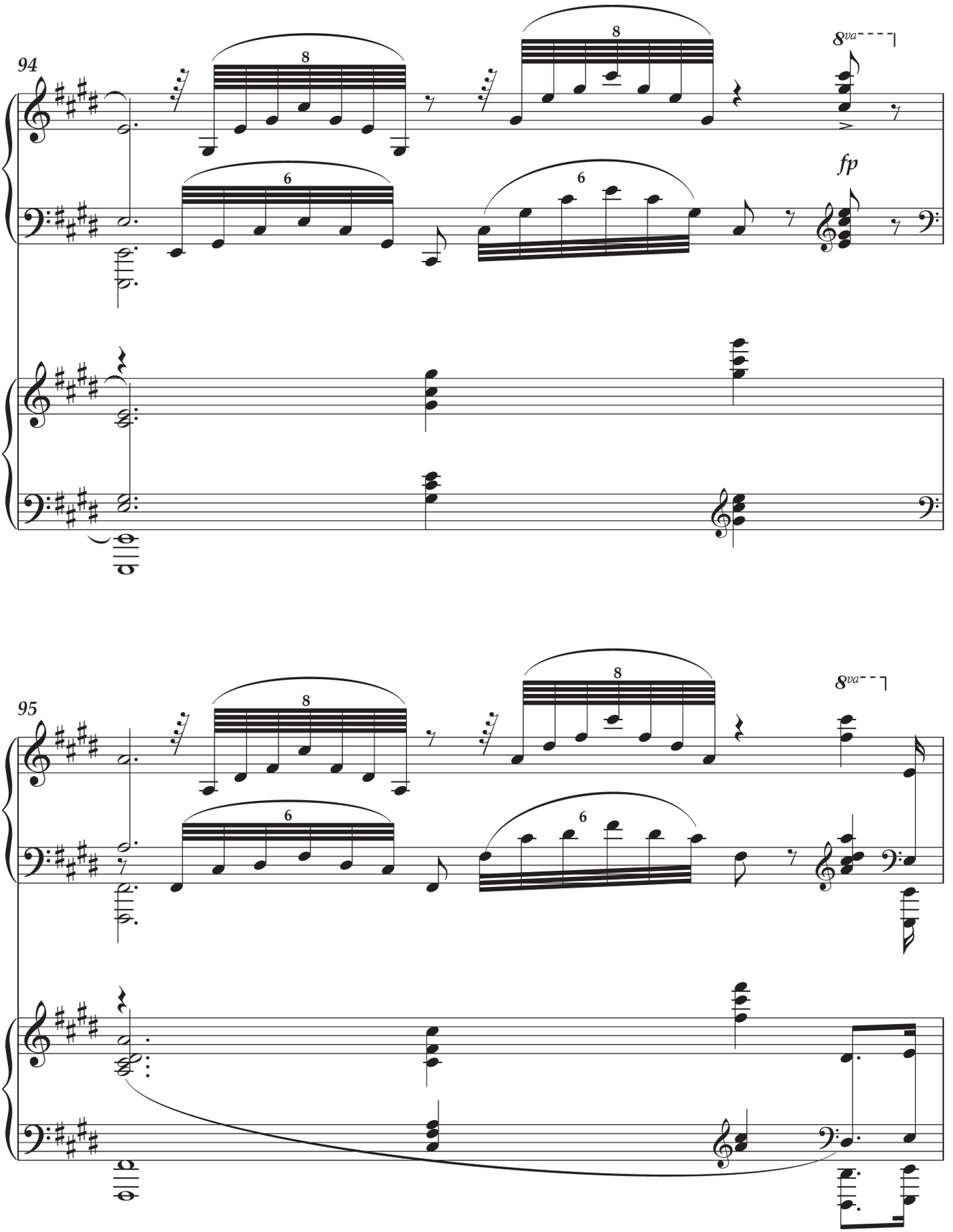

80
cresc.
cresc.

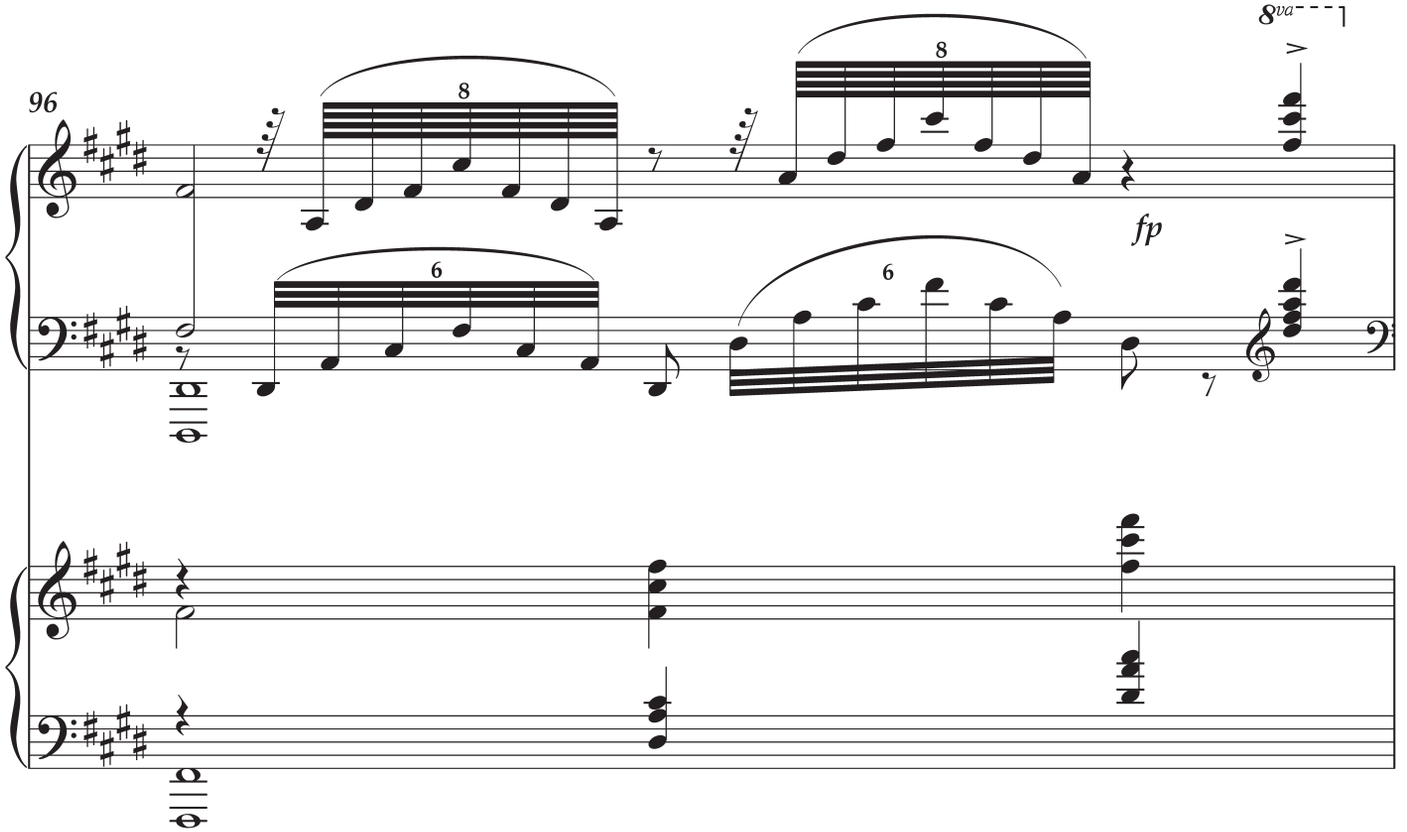

82
f
m.g.

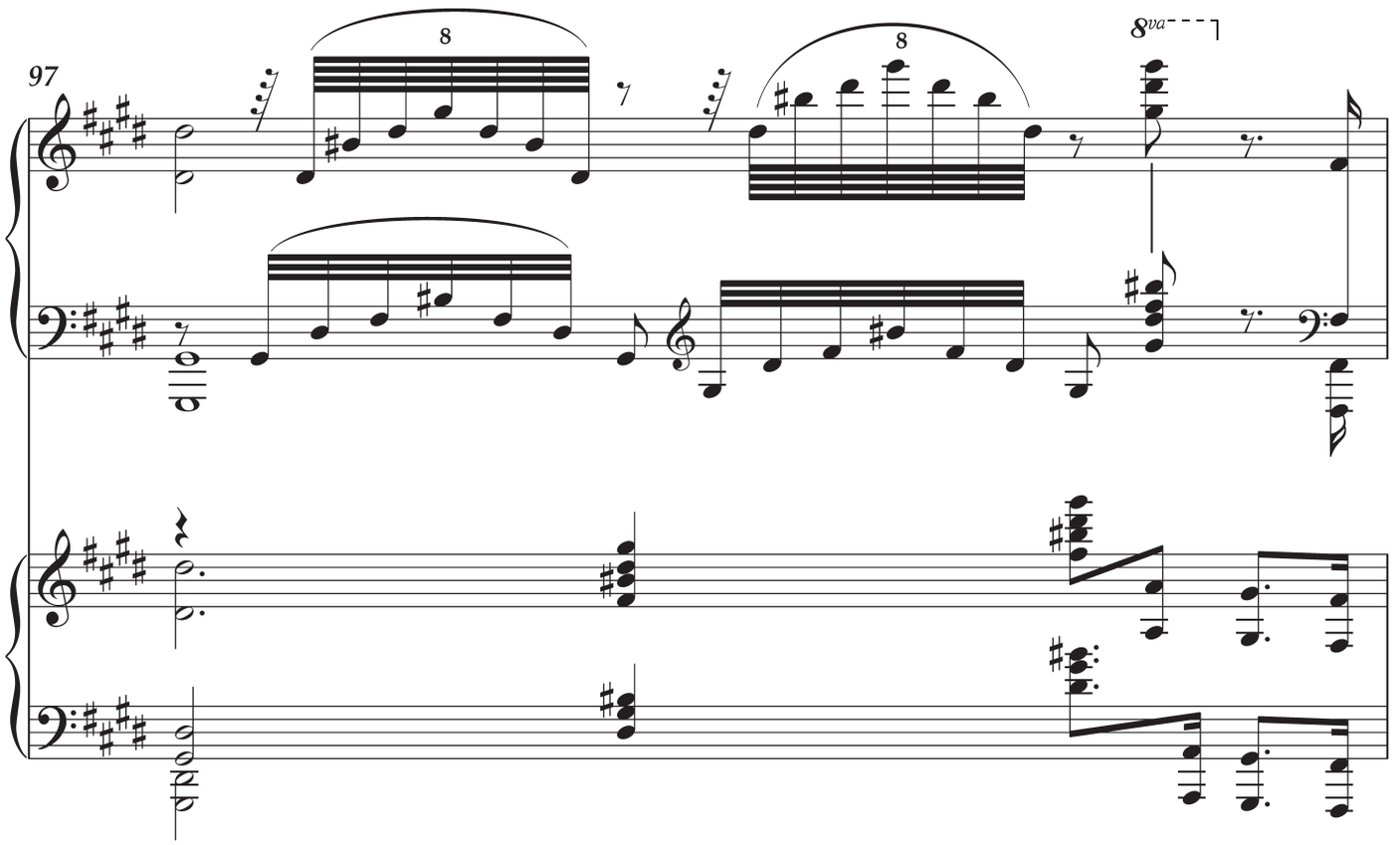

84
poco dim.
poco dim.
Ped.
Ped.

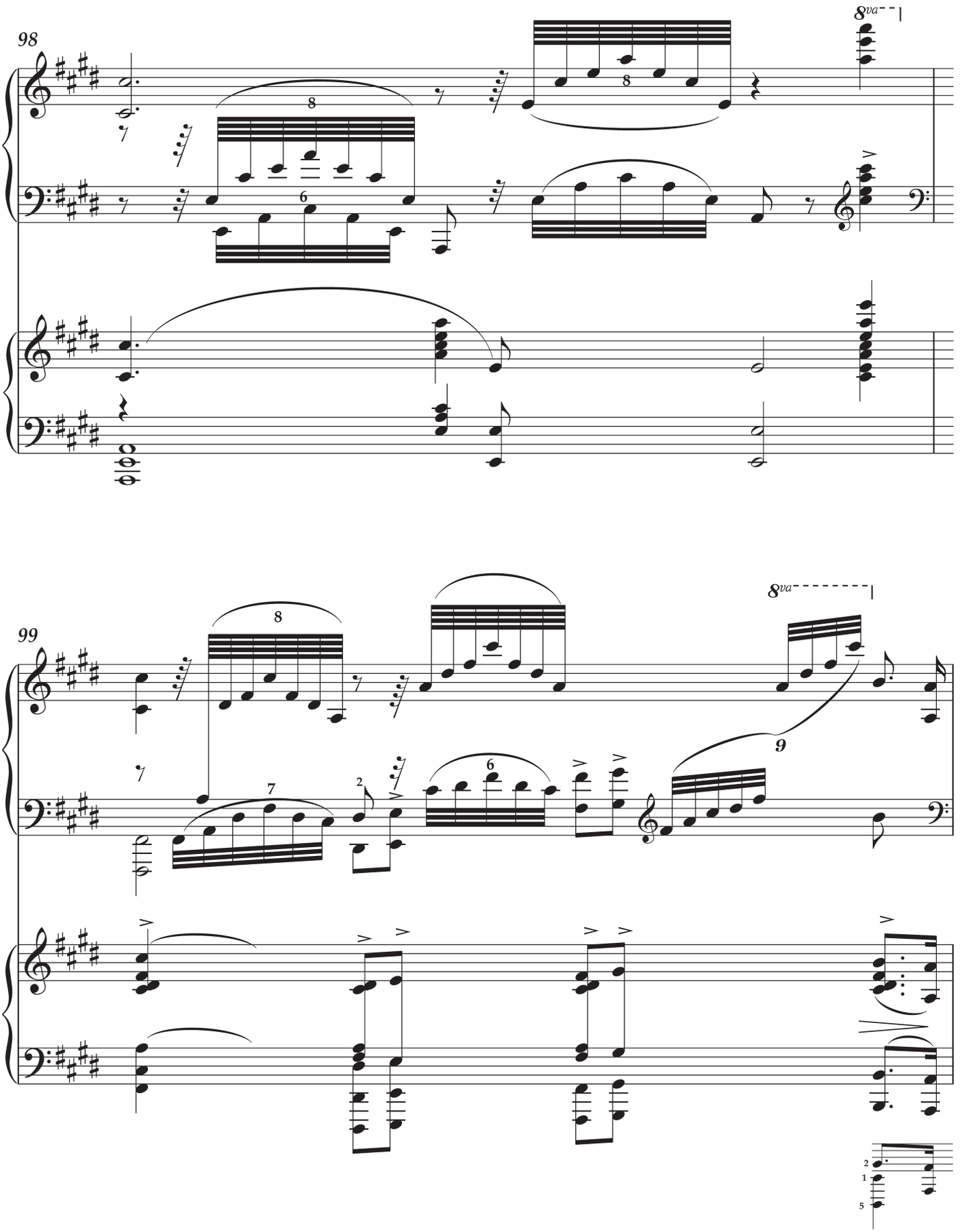

87
allarg
mg
md
md
p
allarg
pp
trem.
Grandioso solemne
91
ff
fp
ff
tremolo
tremolo

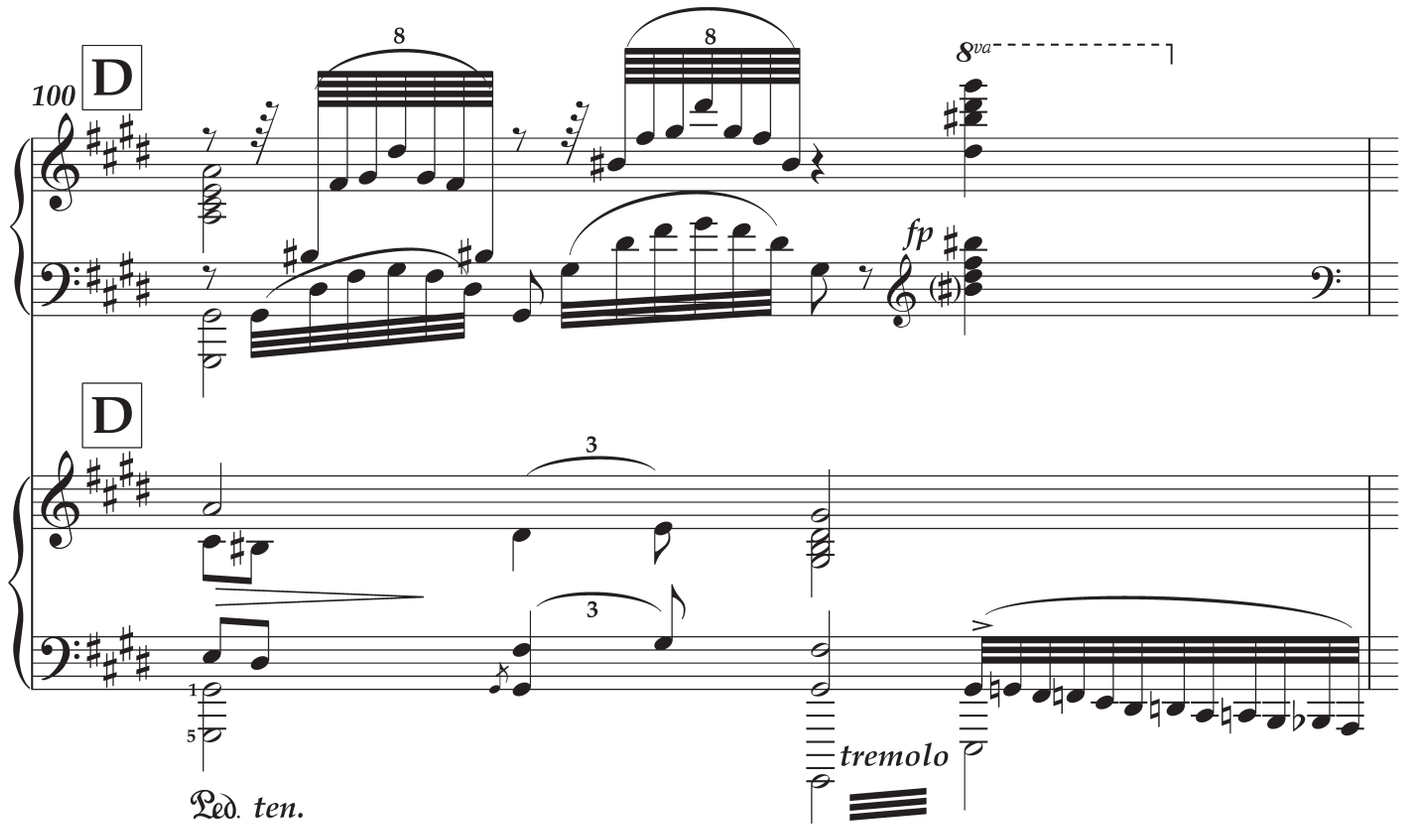

92
8
8
8va
fp
93
8
8
ff

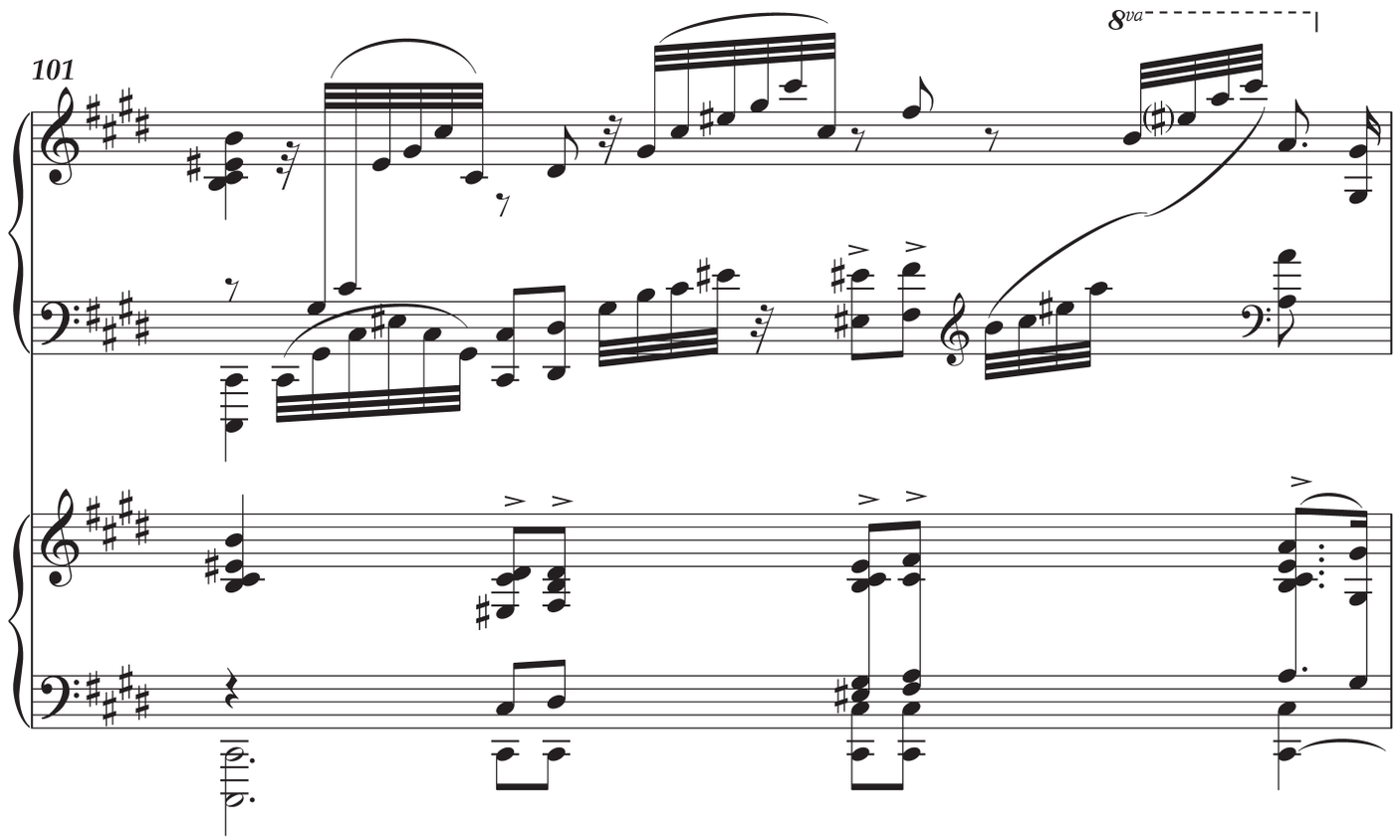

94
8
8
6
6
8va
fp
95
8
8
6
6
8va

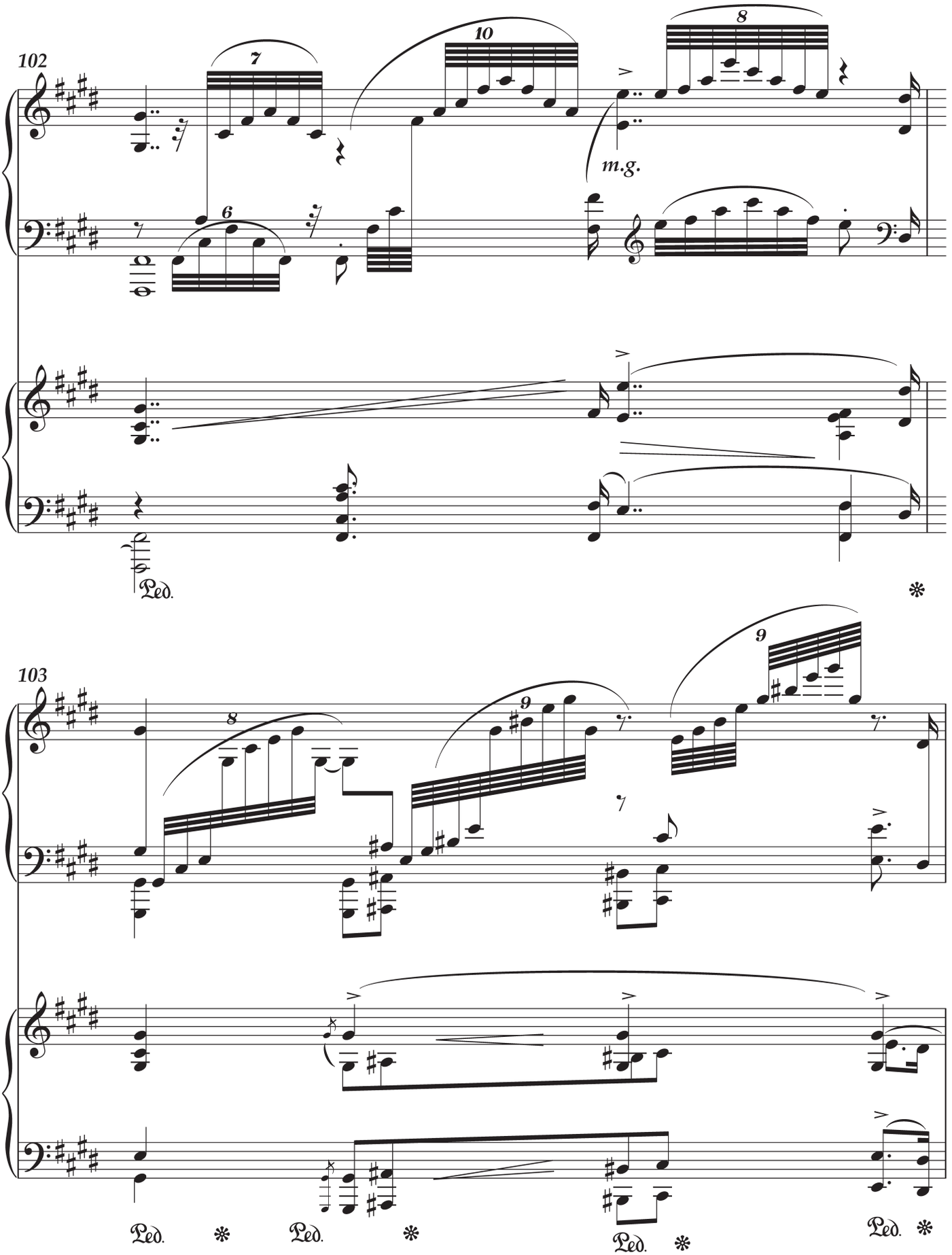

96
8
8
8va
fp
6
6

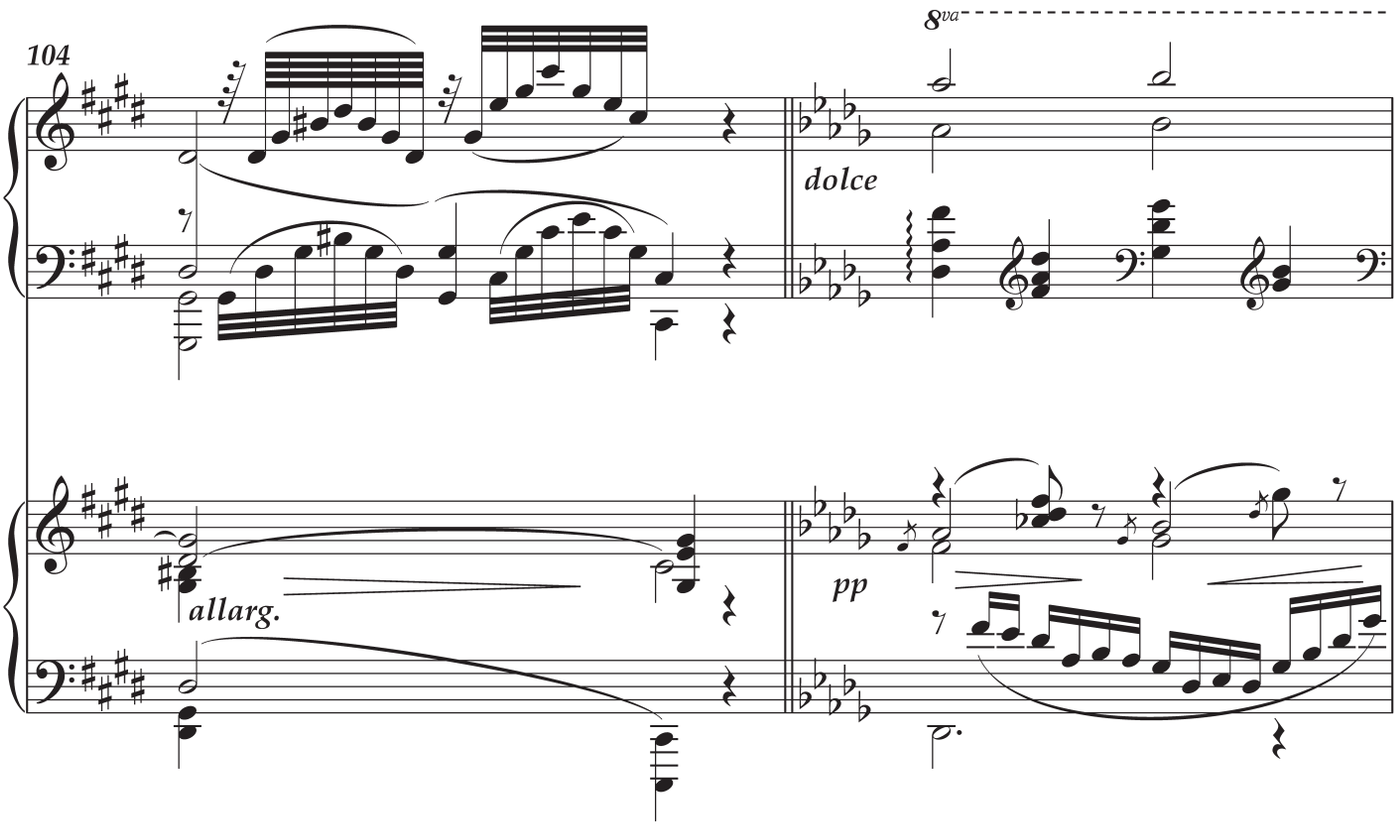

97
8
8
8va

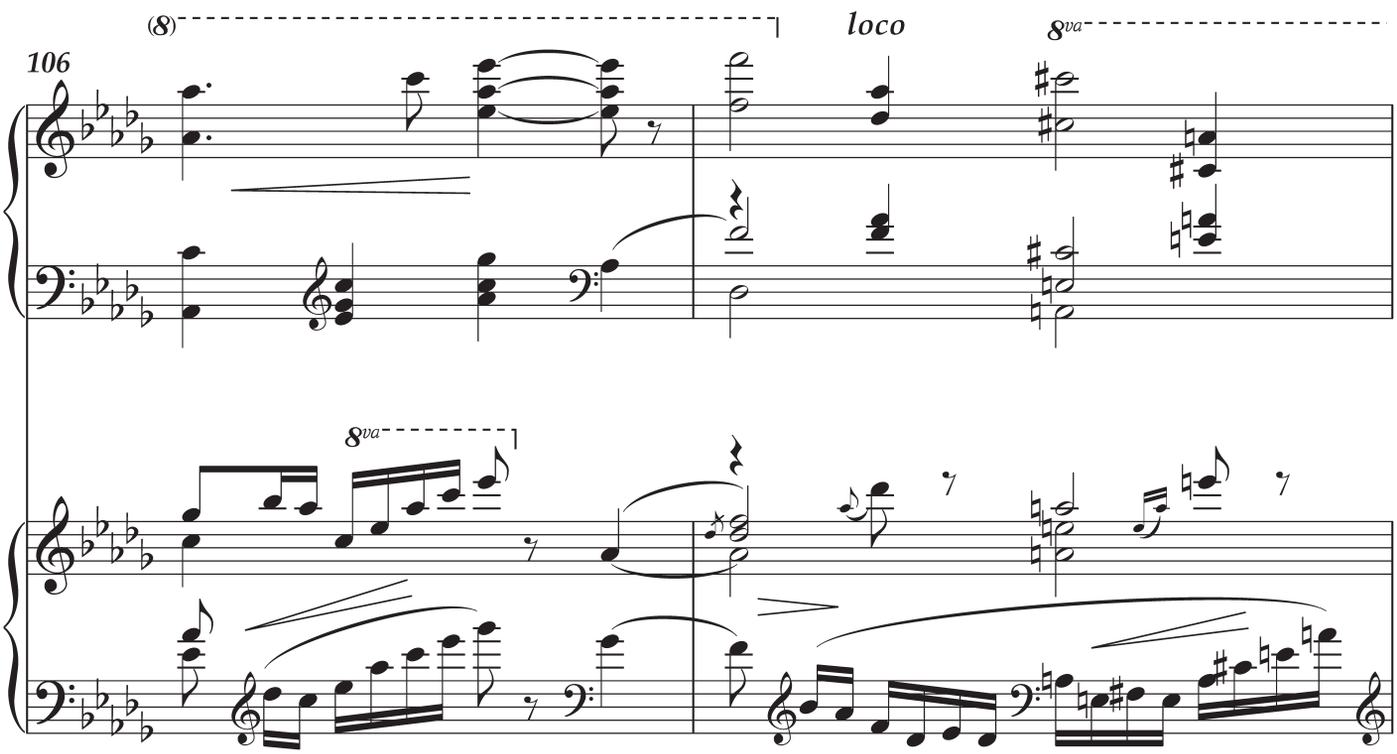

98
8va
99
8va

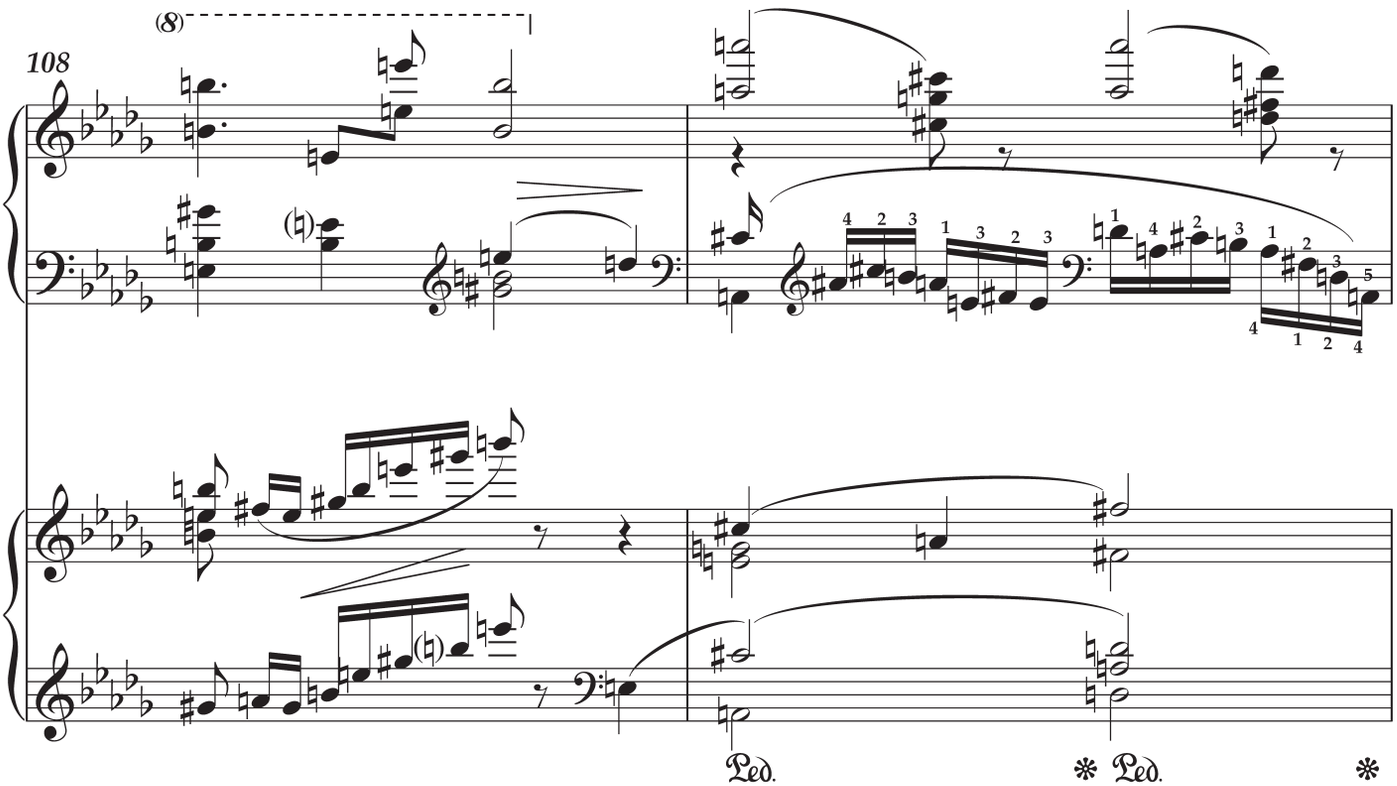

100
D
8
8
8va
fp
D
3
3
tremolo
Ped. ten.

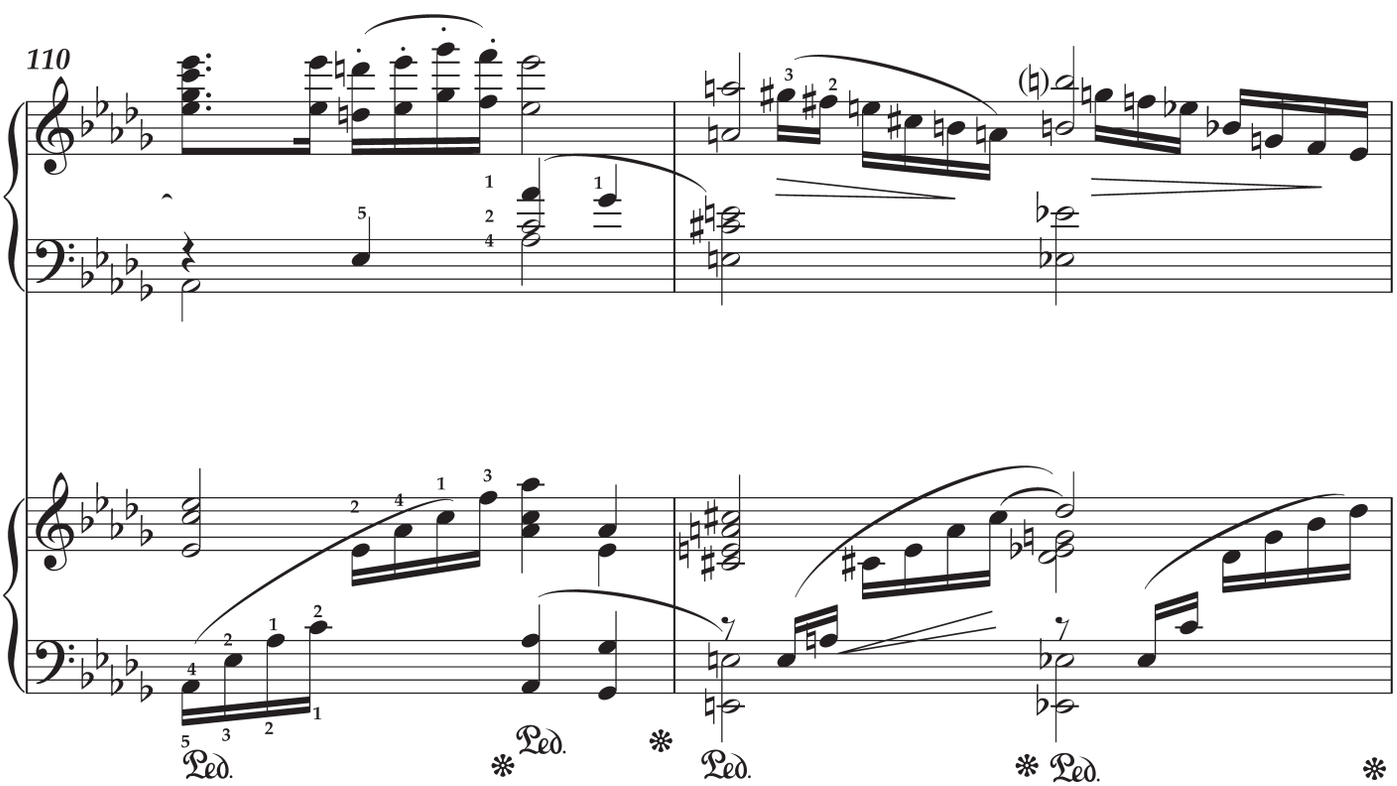

101
8va

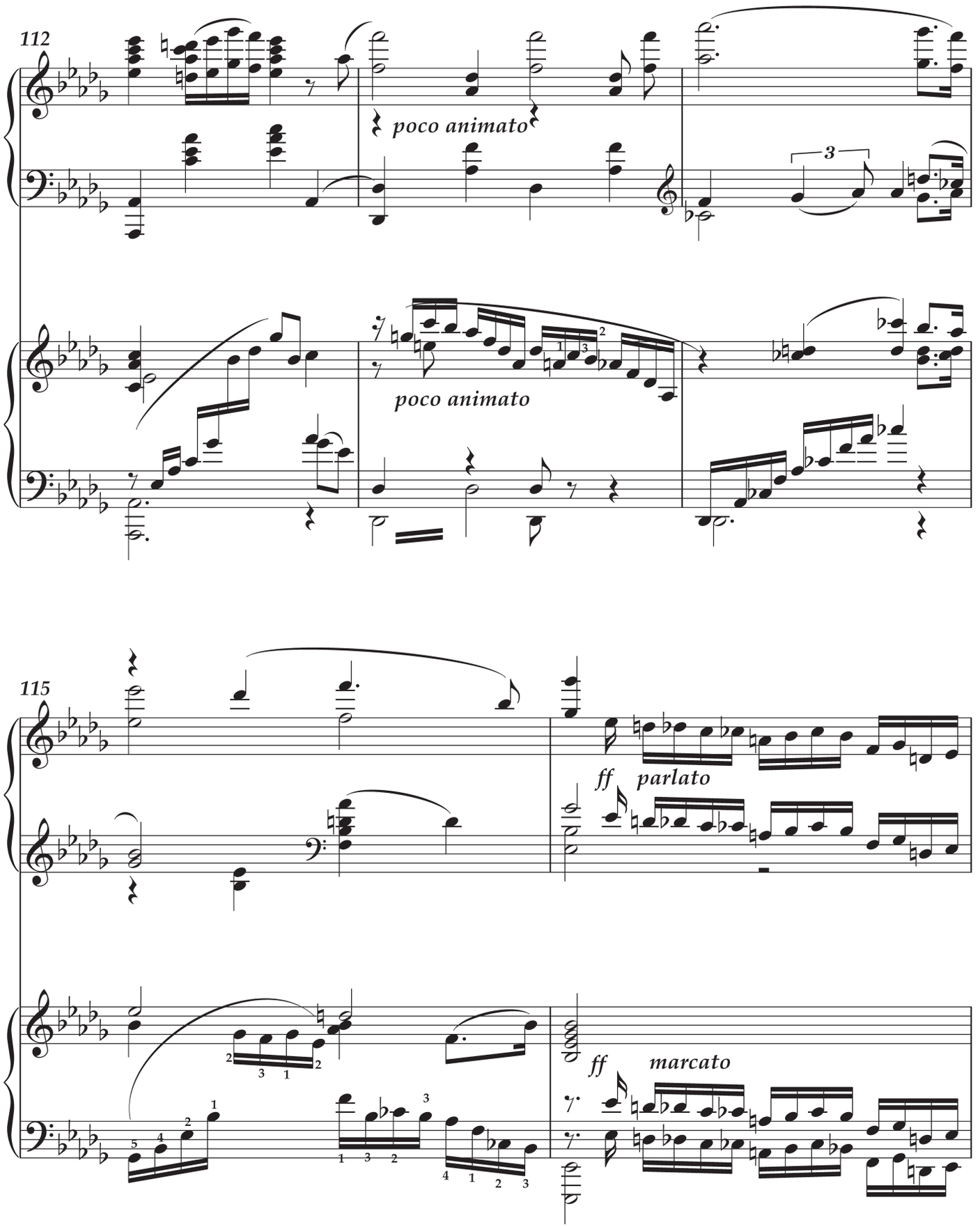

102
7
10
8
m.g.
6
Ped.
103
8
9
9
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

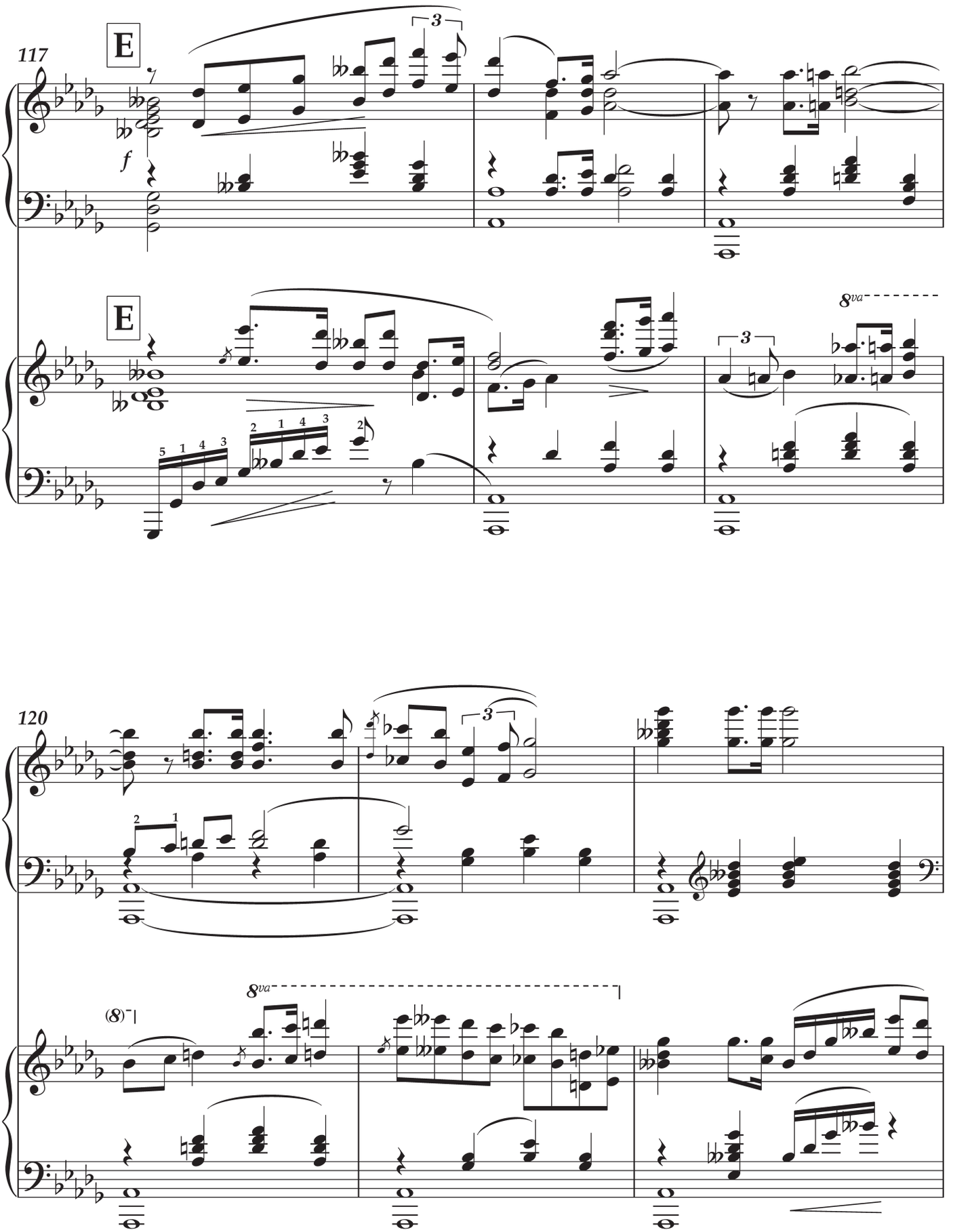

104
8va
dolce
allarg.
pp

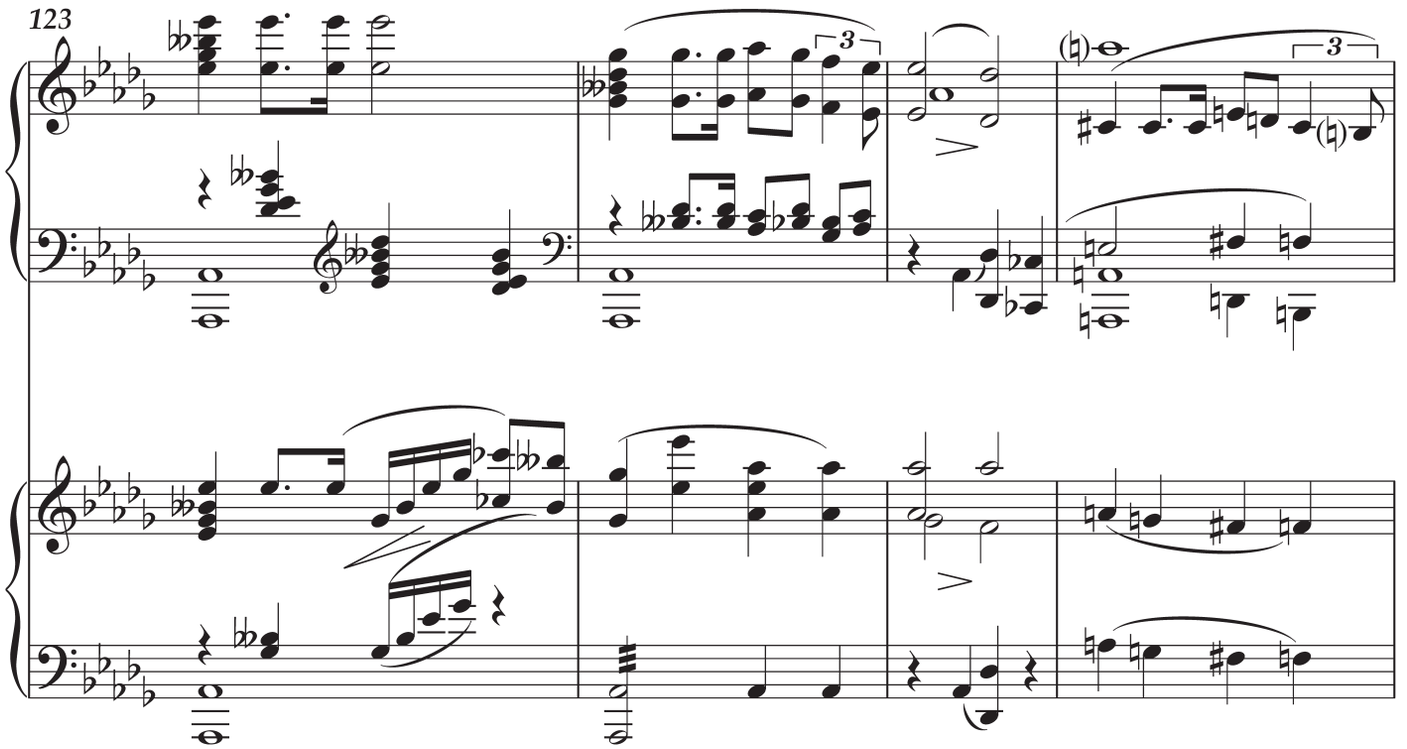

106
(8)
loco
8va
8va

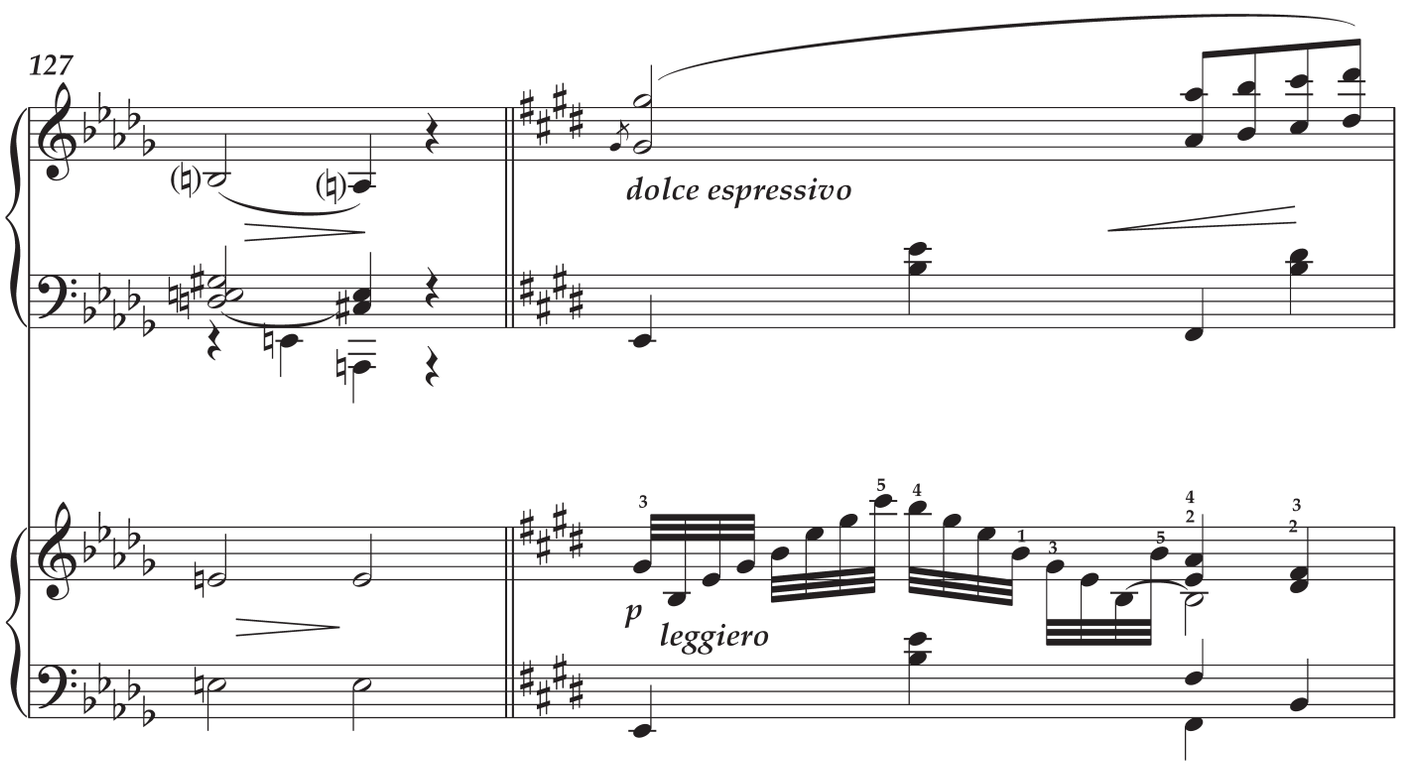

108
(8)
Ped.
Ped.

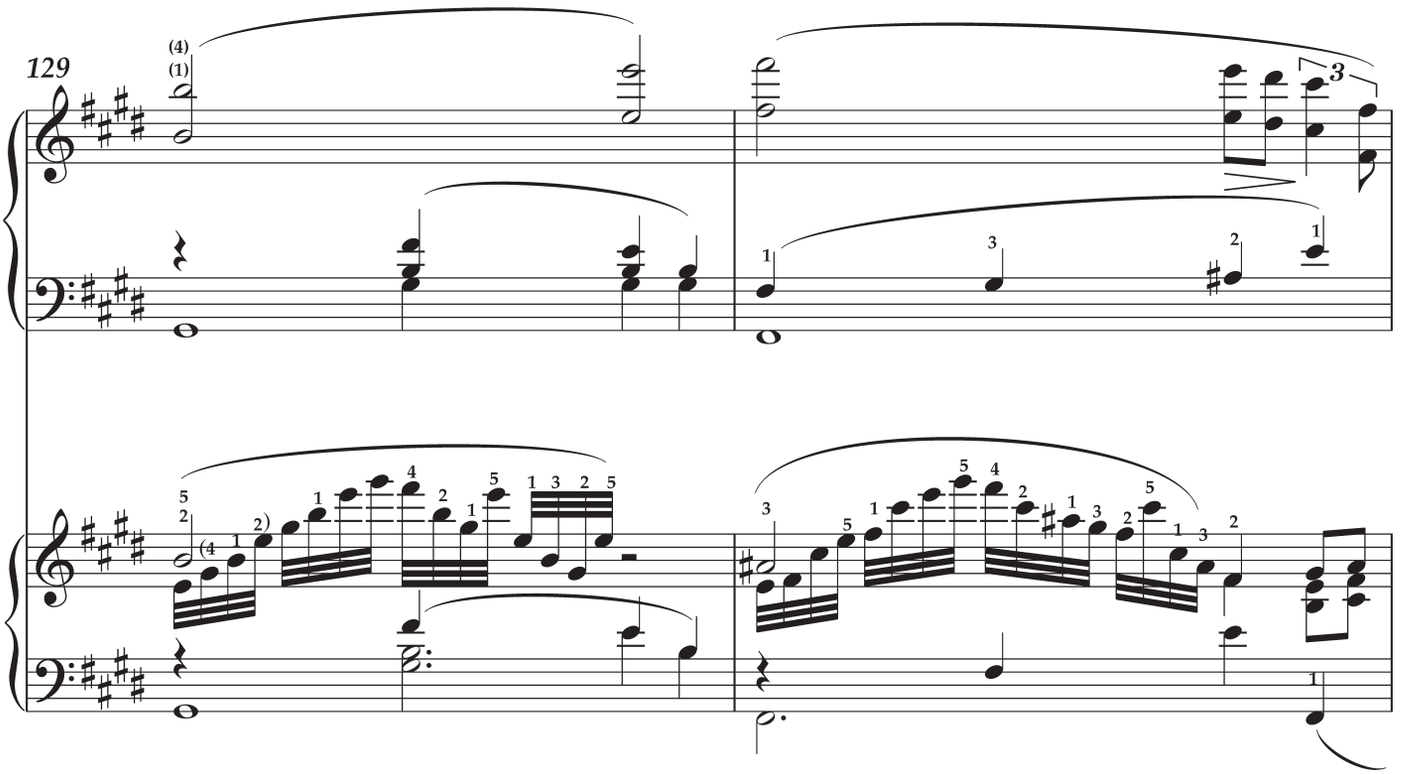

110
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

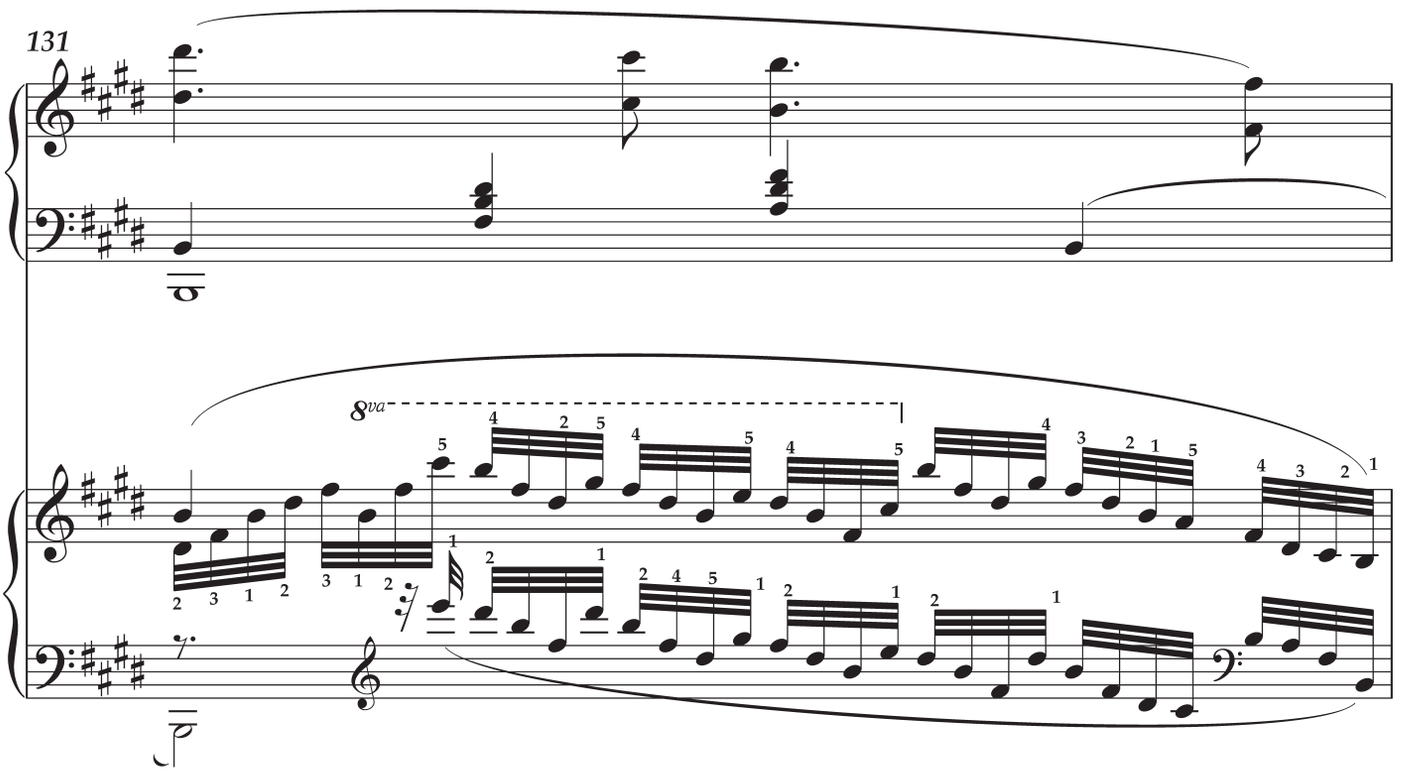

112
poco animato
poco animato
115
ff parlato
ff marcato

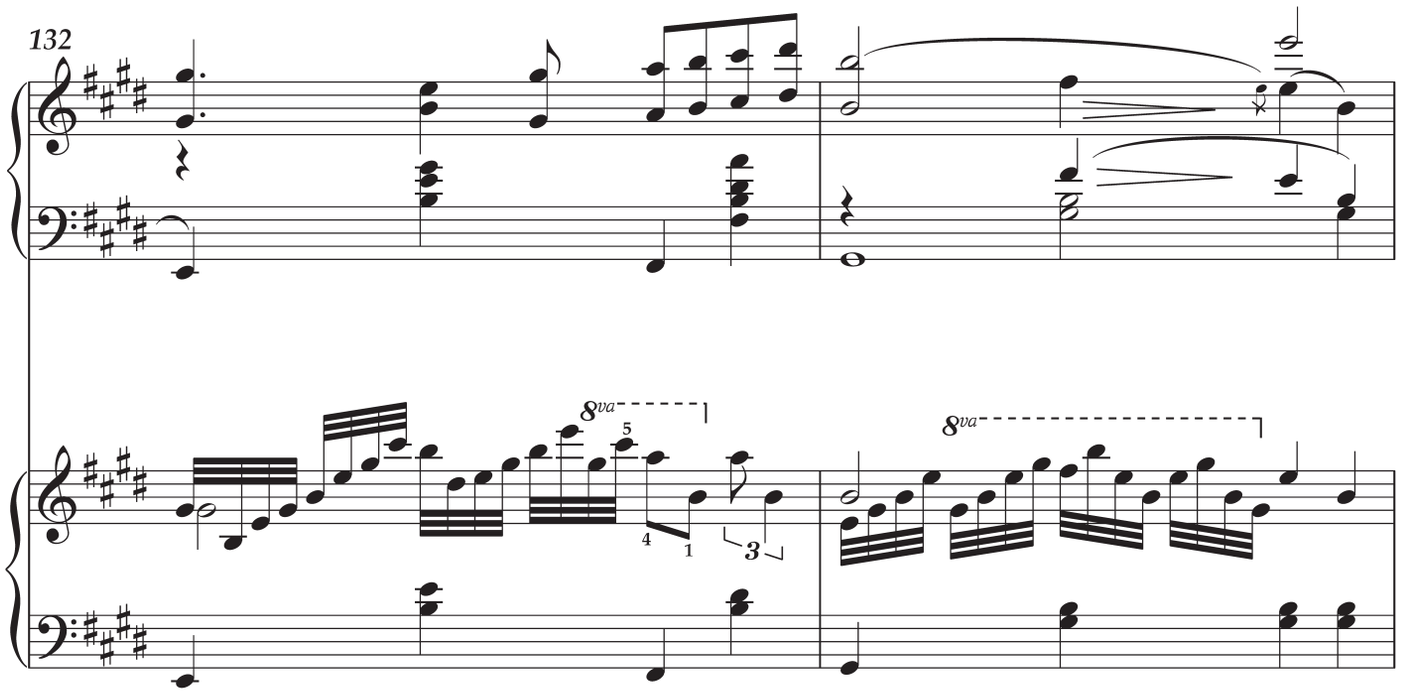

117
E
f
E
8va
120
8va
(8)

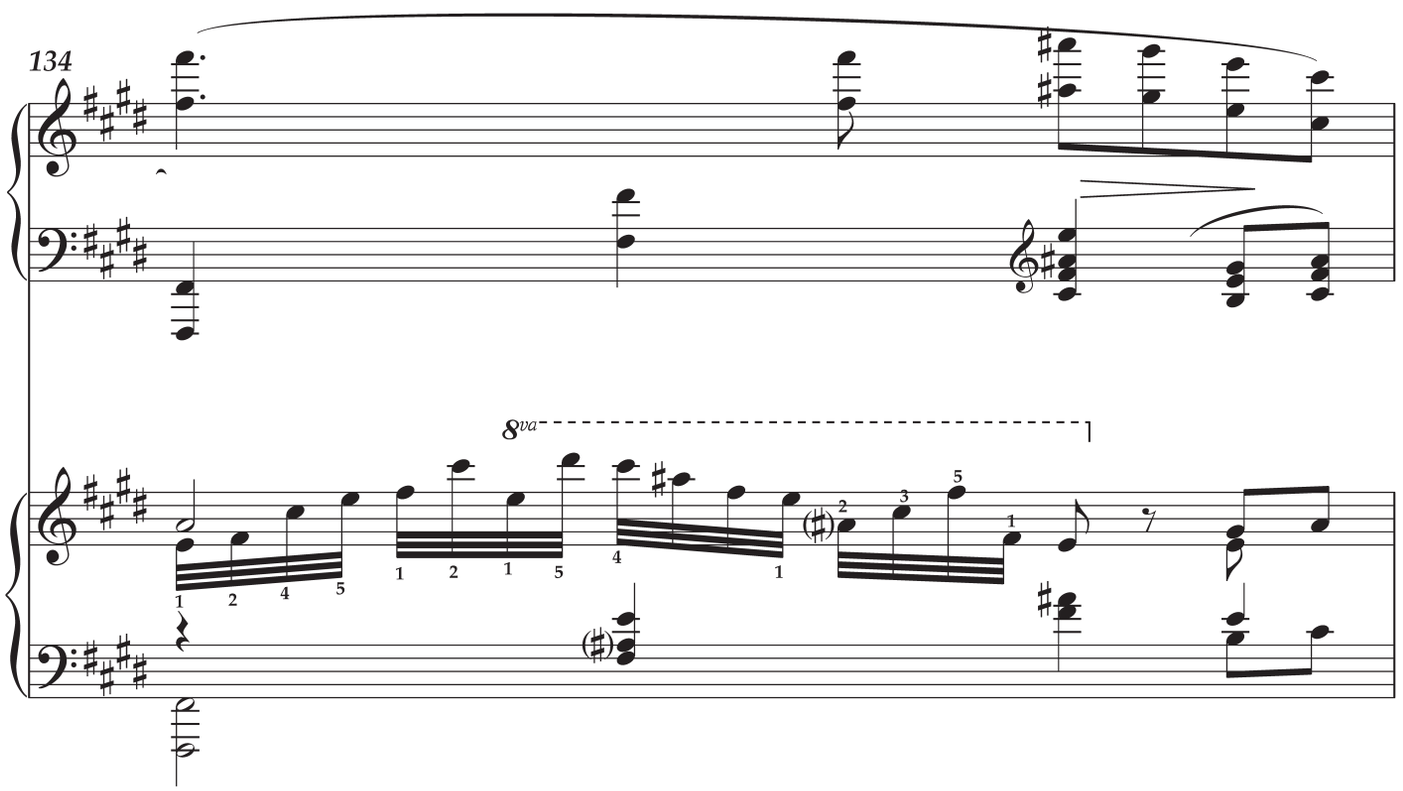

123
3
3

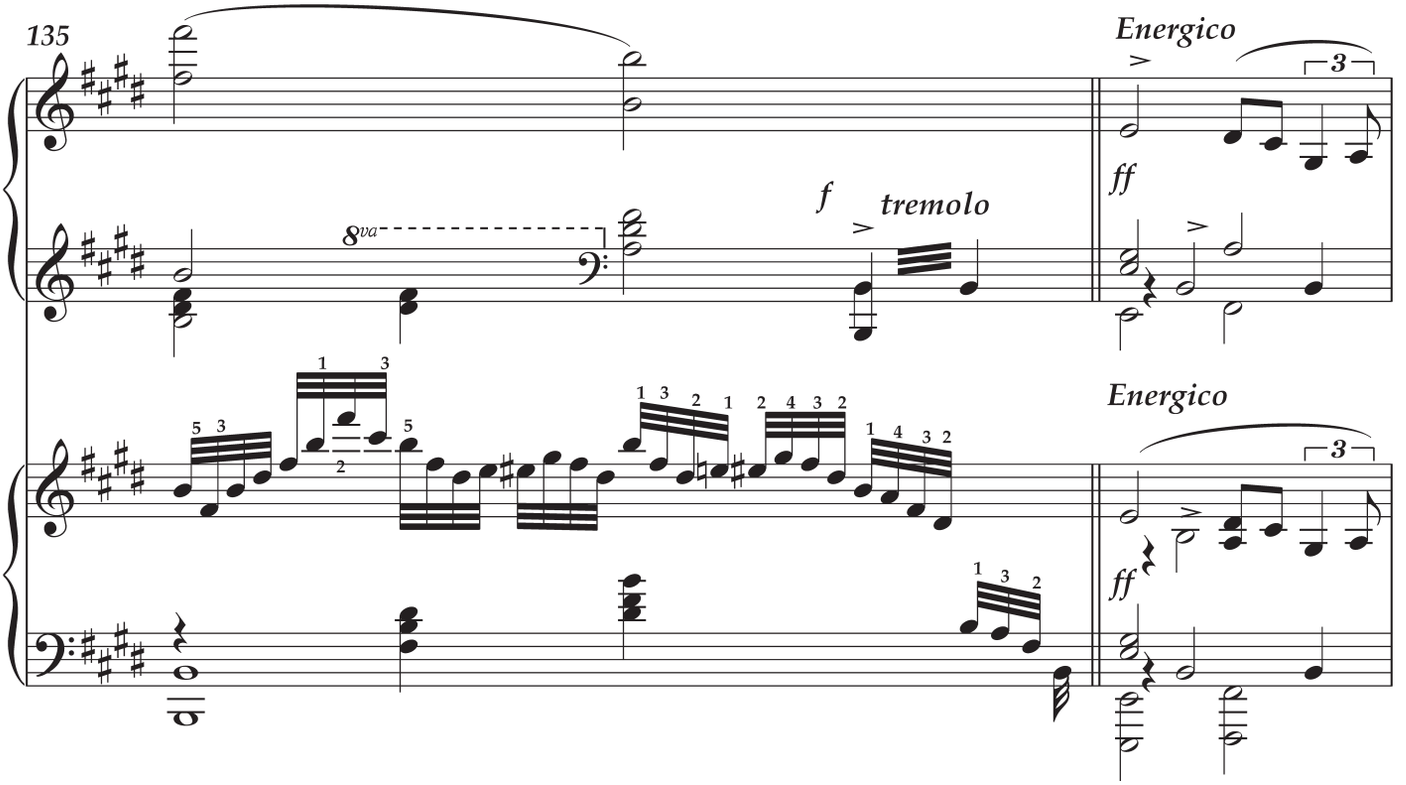

127
dolce espressivo
p
leggiero

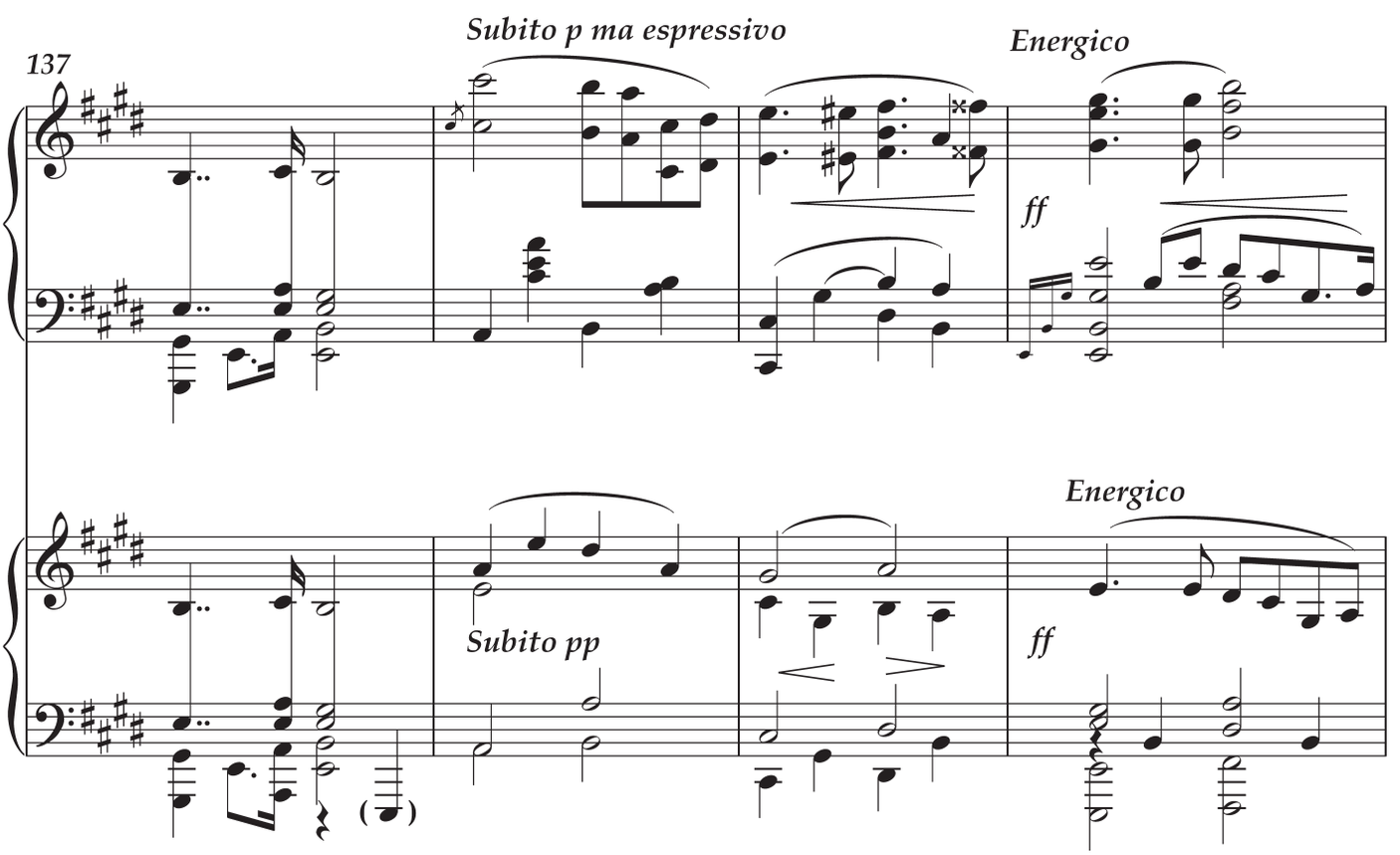

129

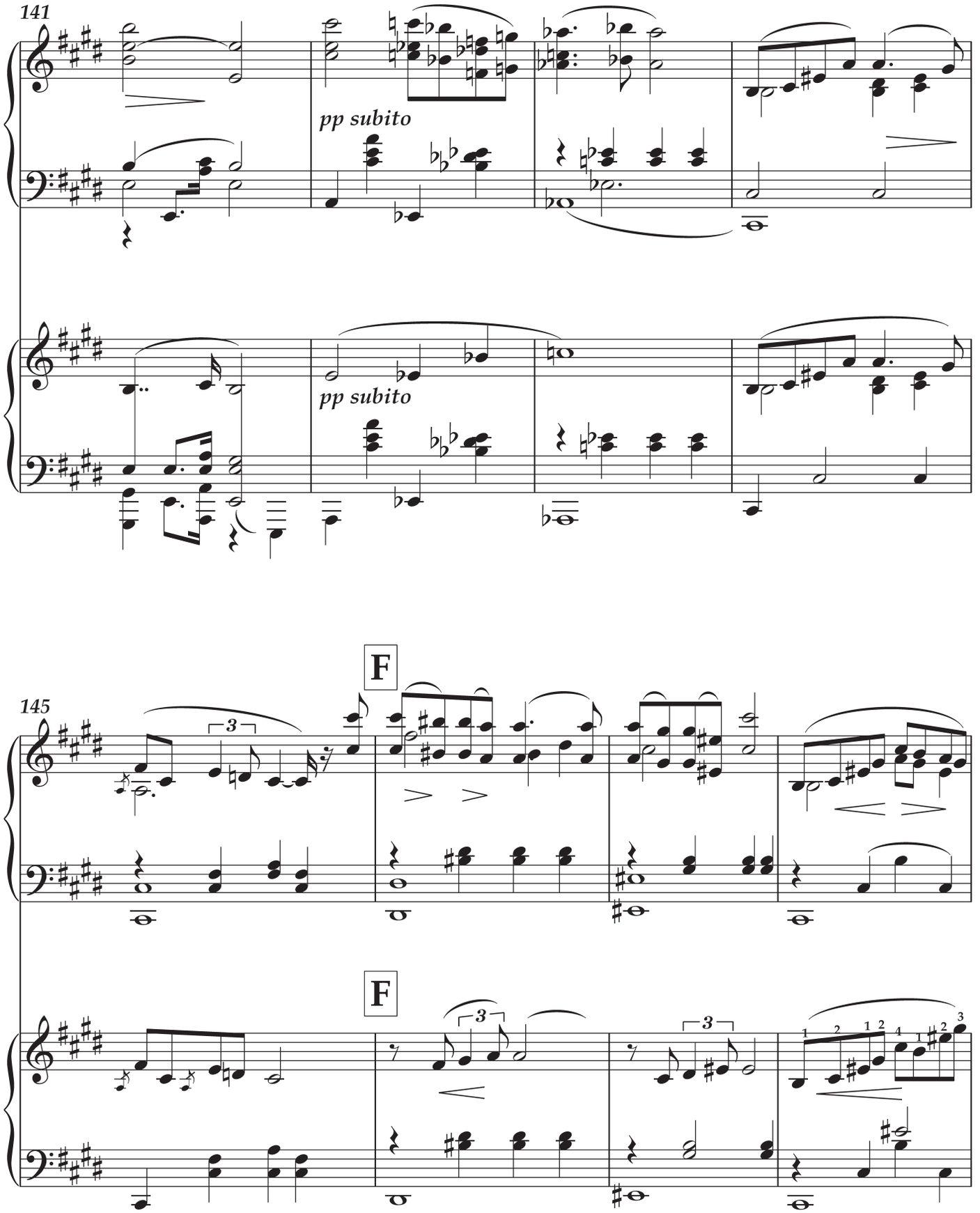

131
8va

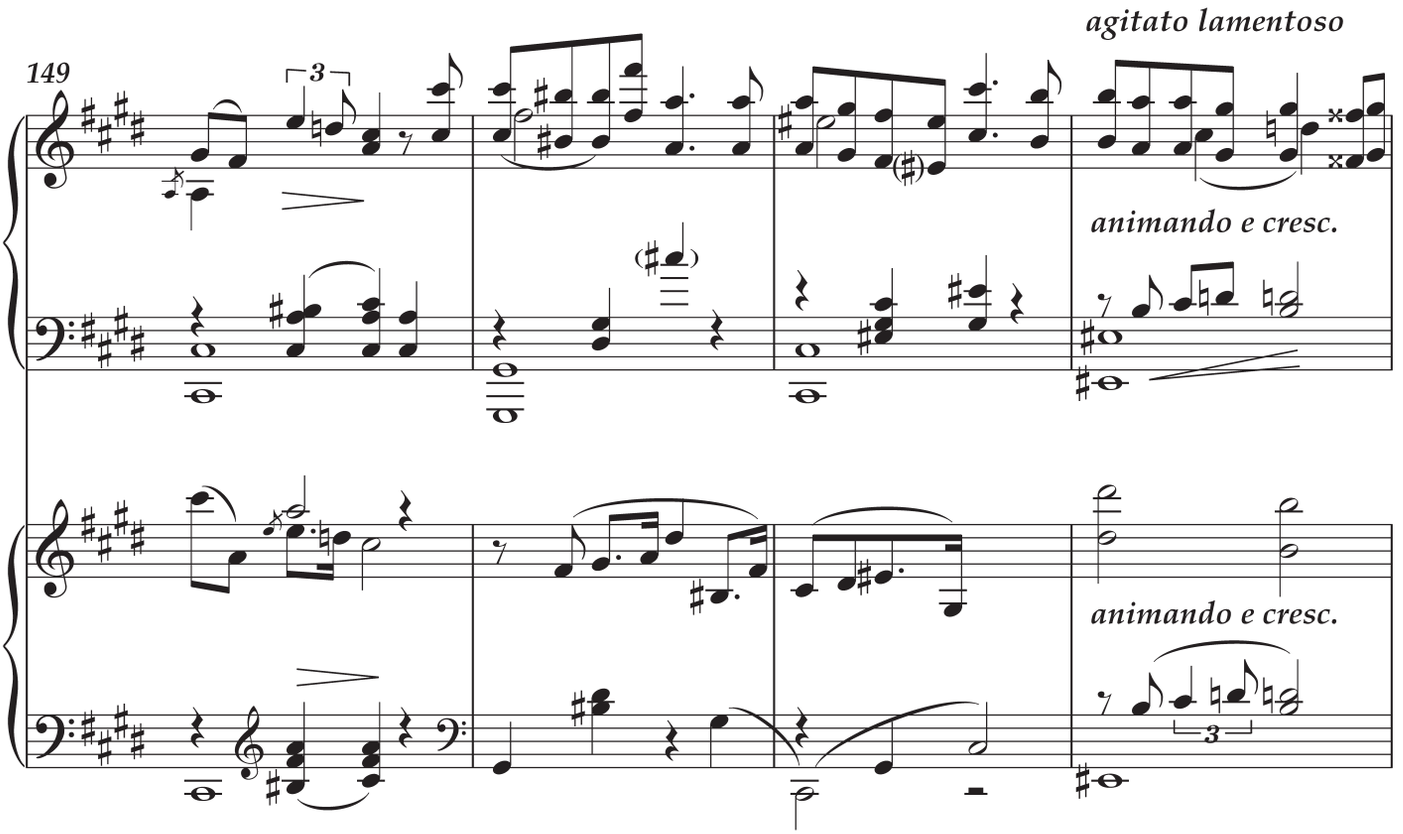

132
8va
8va

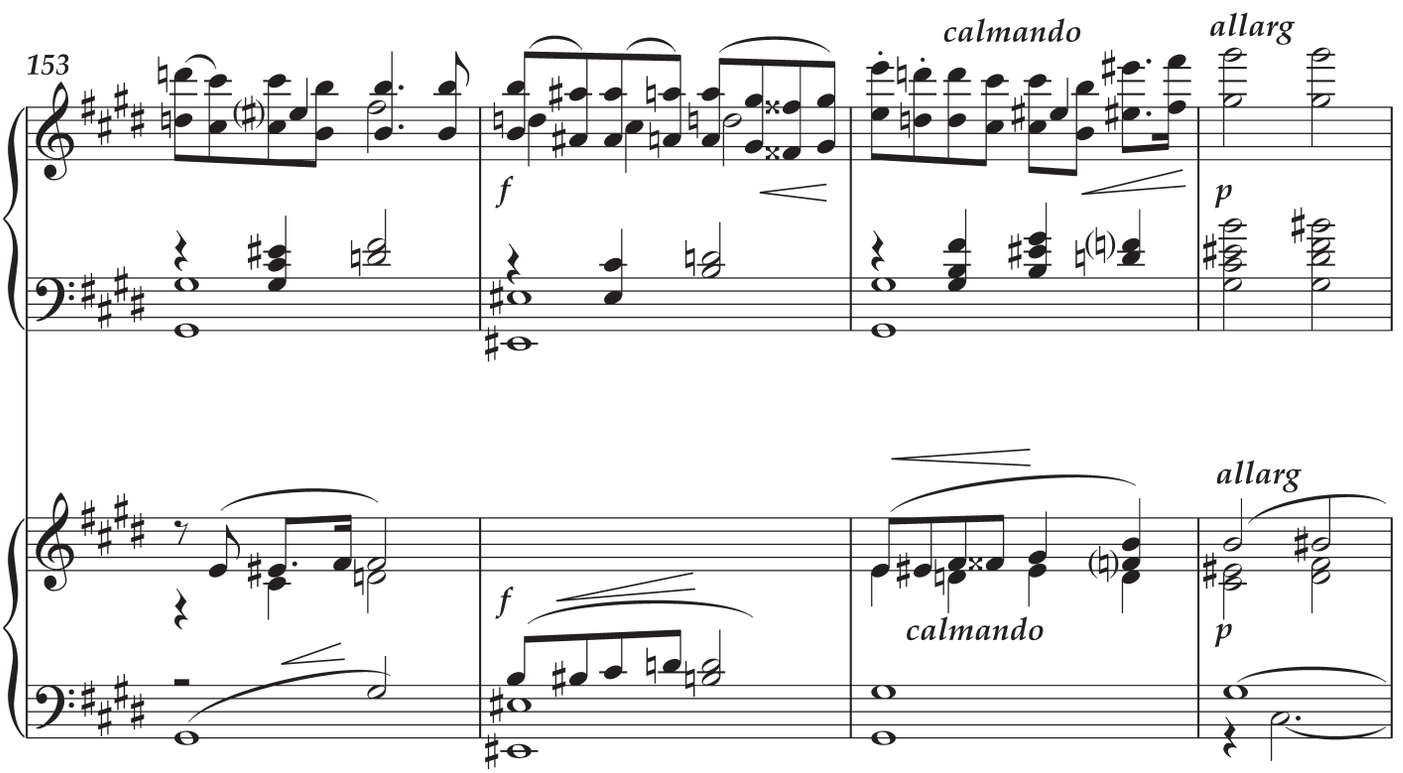

134
8va

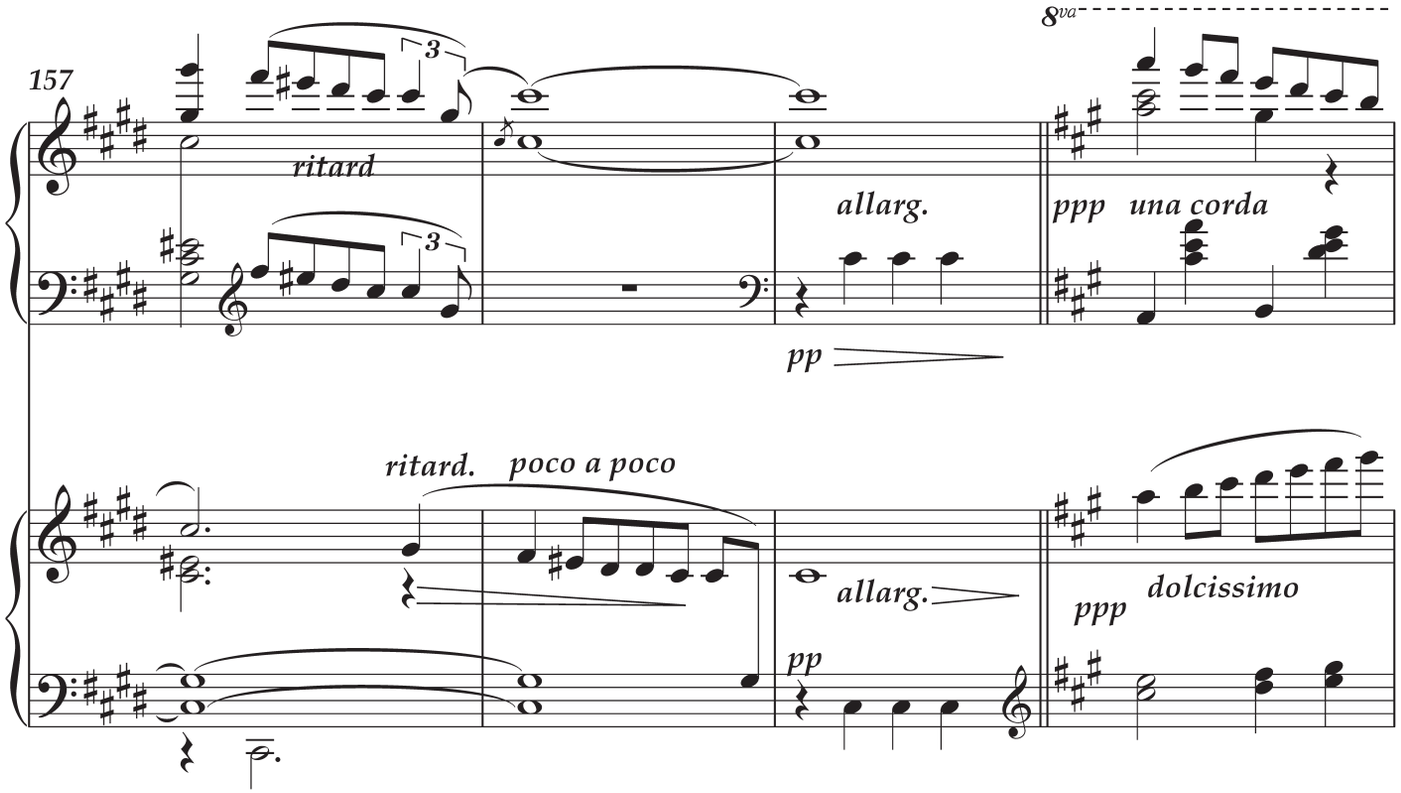

135
Energico
ff
f
tremolo
8va
Energico
ff

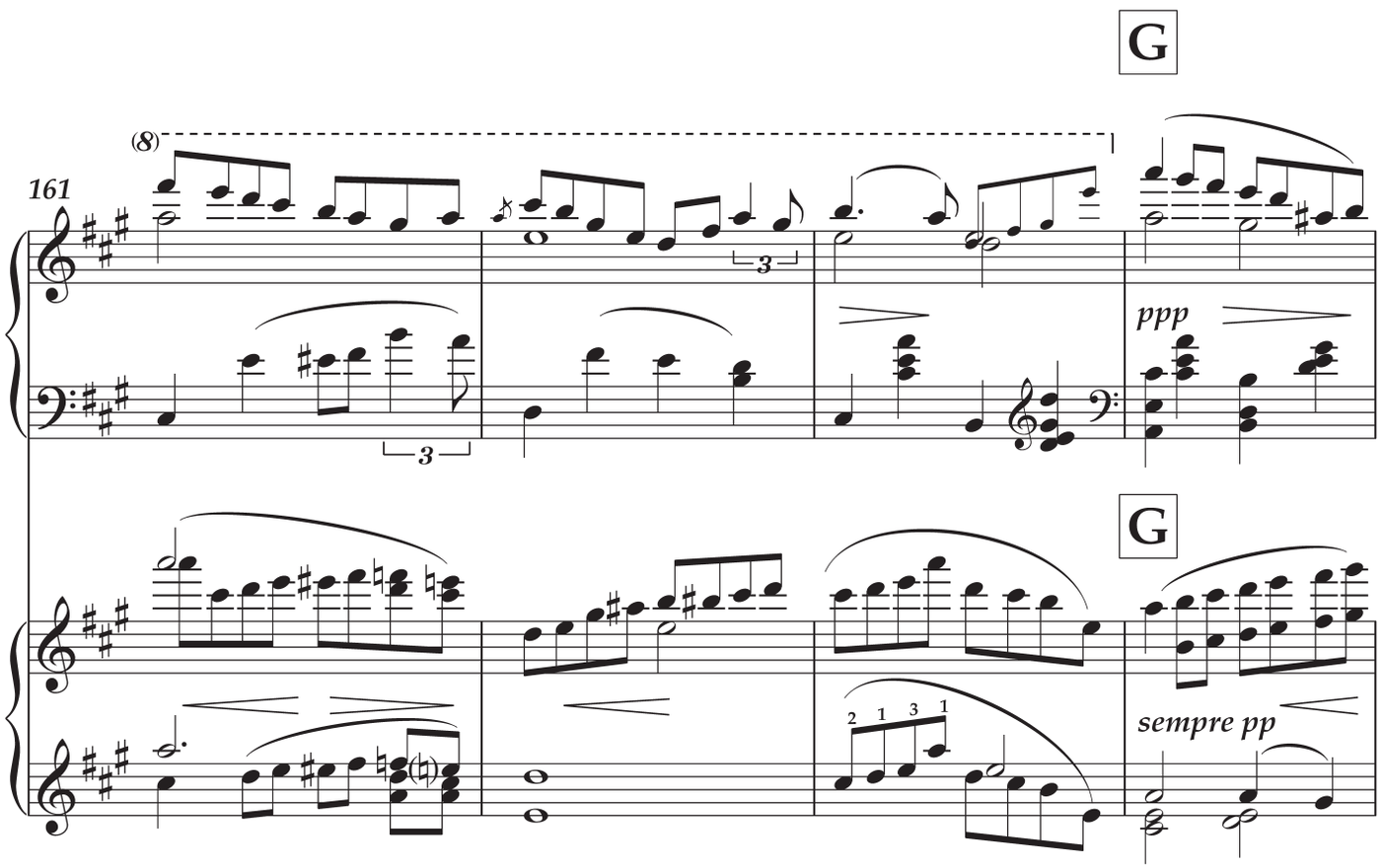

137
Subito p ma espressivo
Energico
ff
Subito pp
Energico
ff

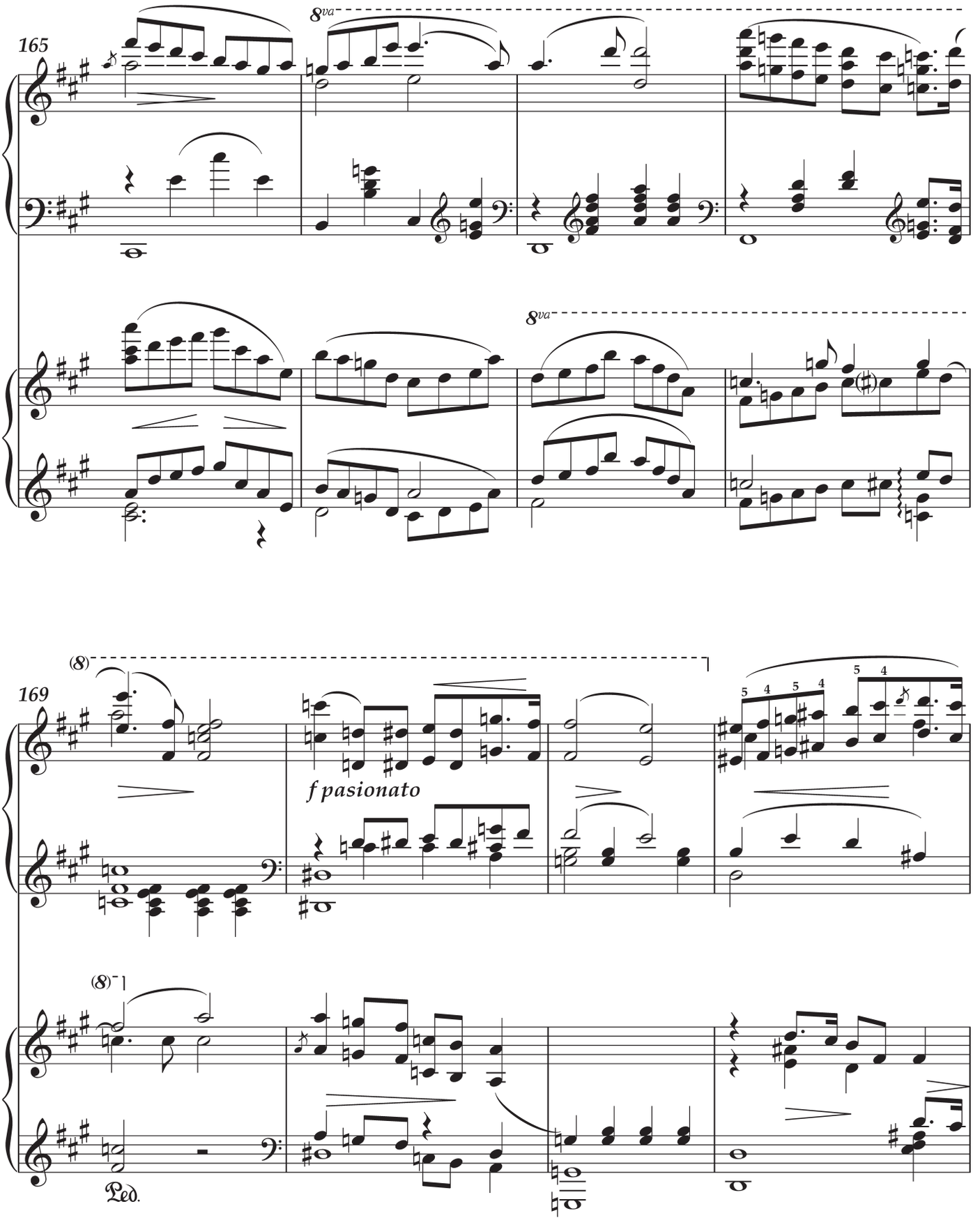

141
pp subito
pp subito
145
F
F

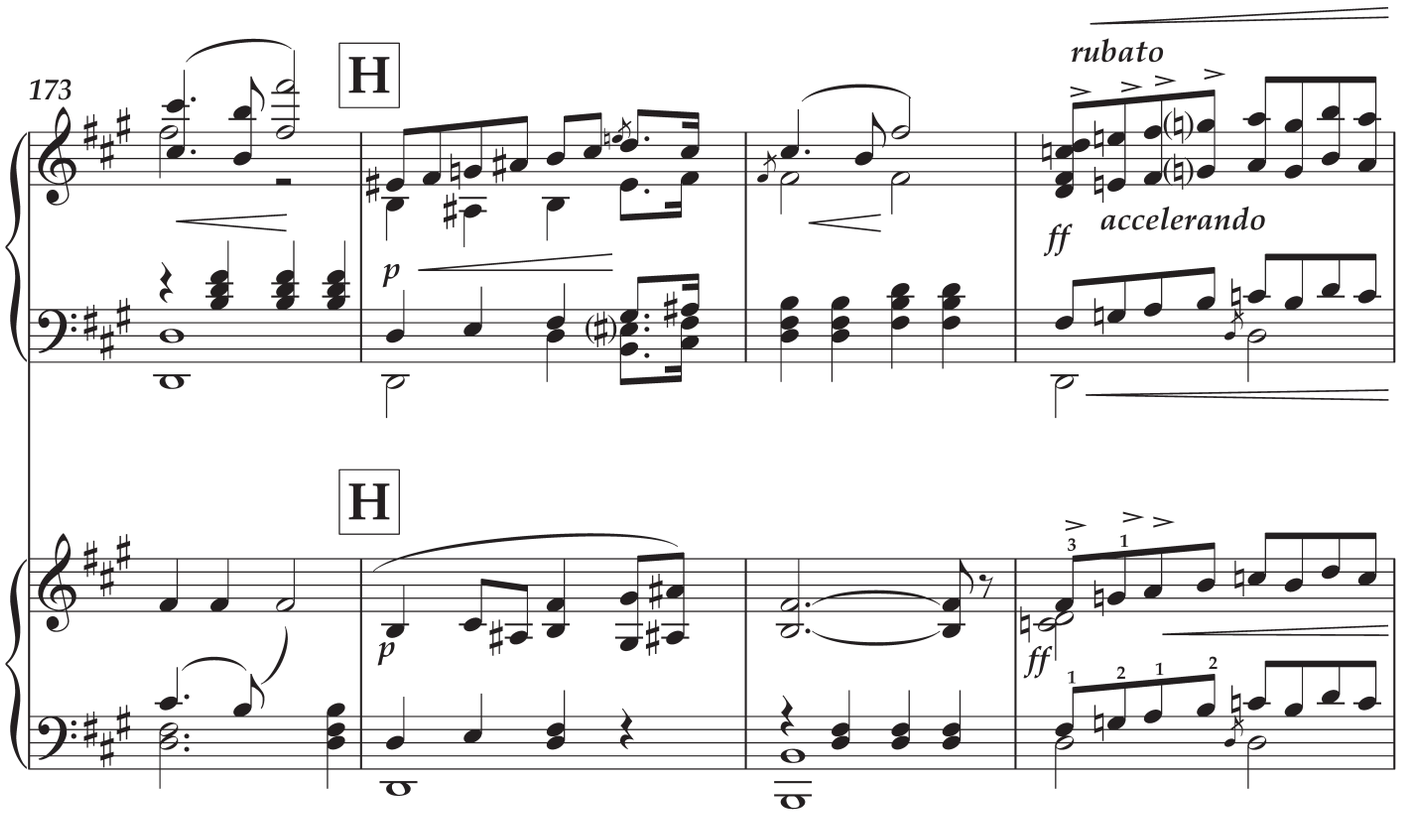

149
agitato lamentoso
animando e cresc.
animando e cresc.

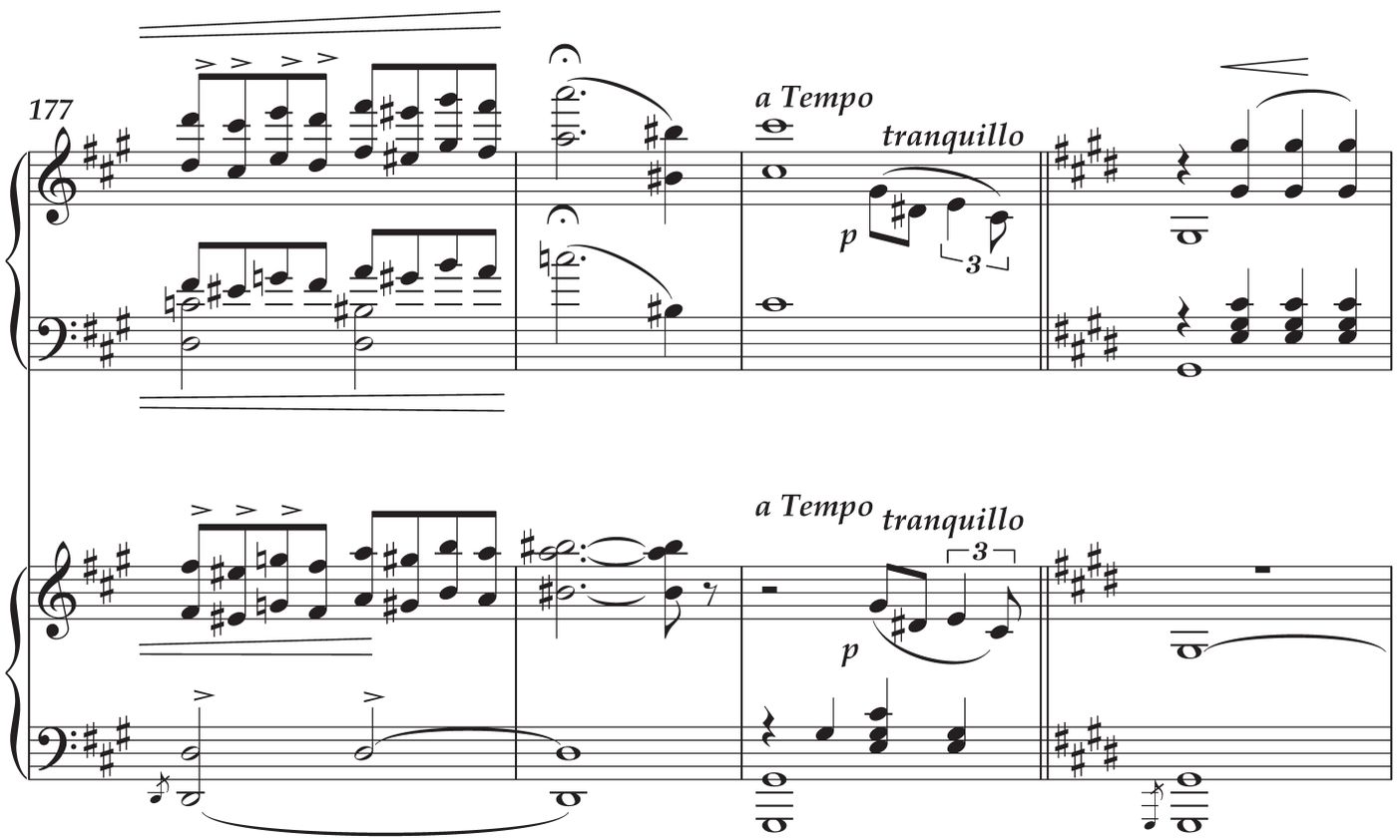

153
f
calmando
allarg
p
f
calmando
allarg
p

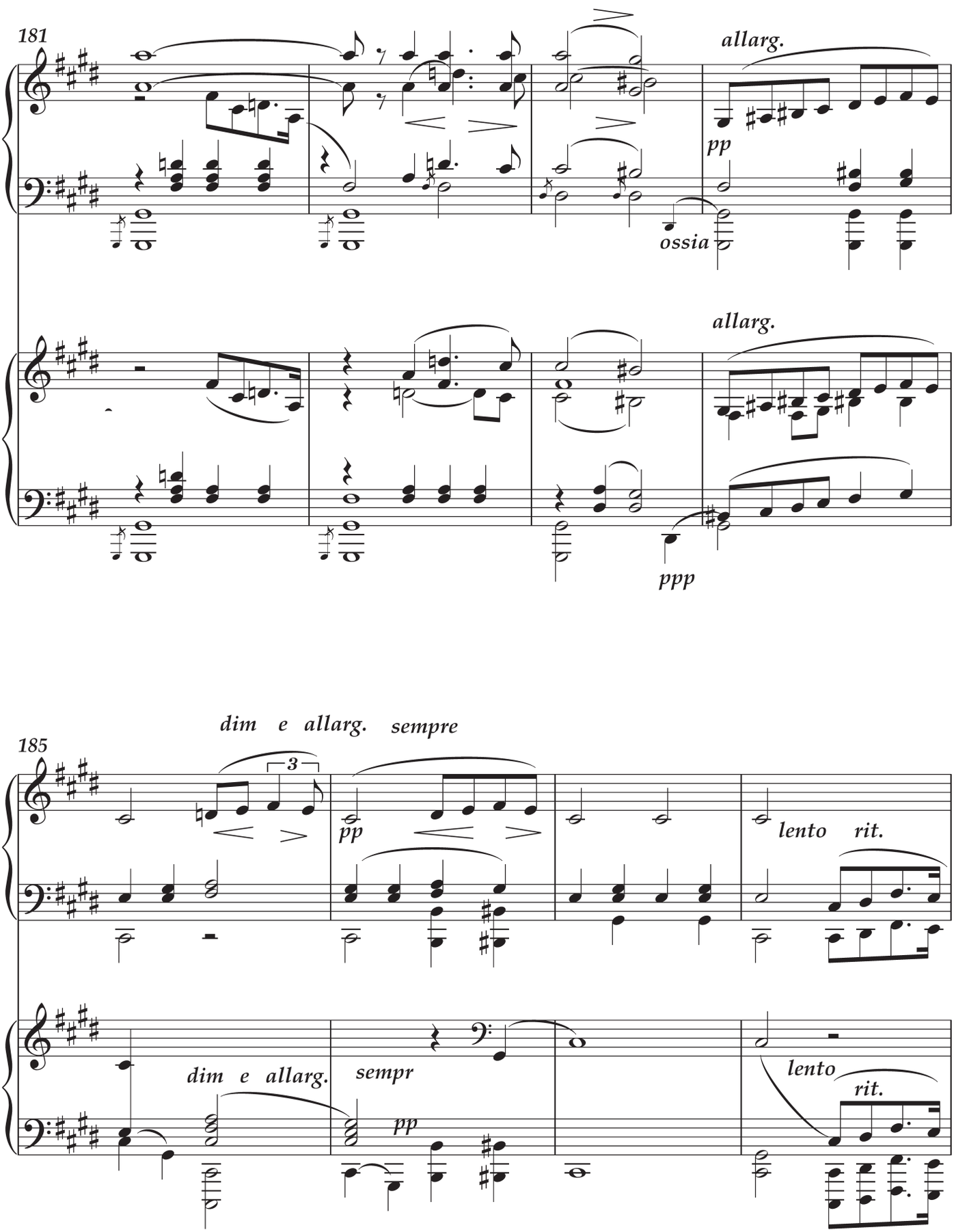

157
ritard
allarg.
pp
8va
ppp una corda
ritard. poco a poco
allarg.
pp
ppp dolcissimo

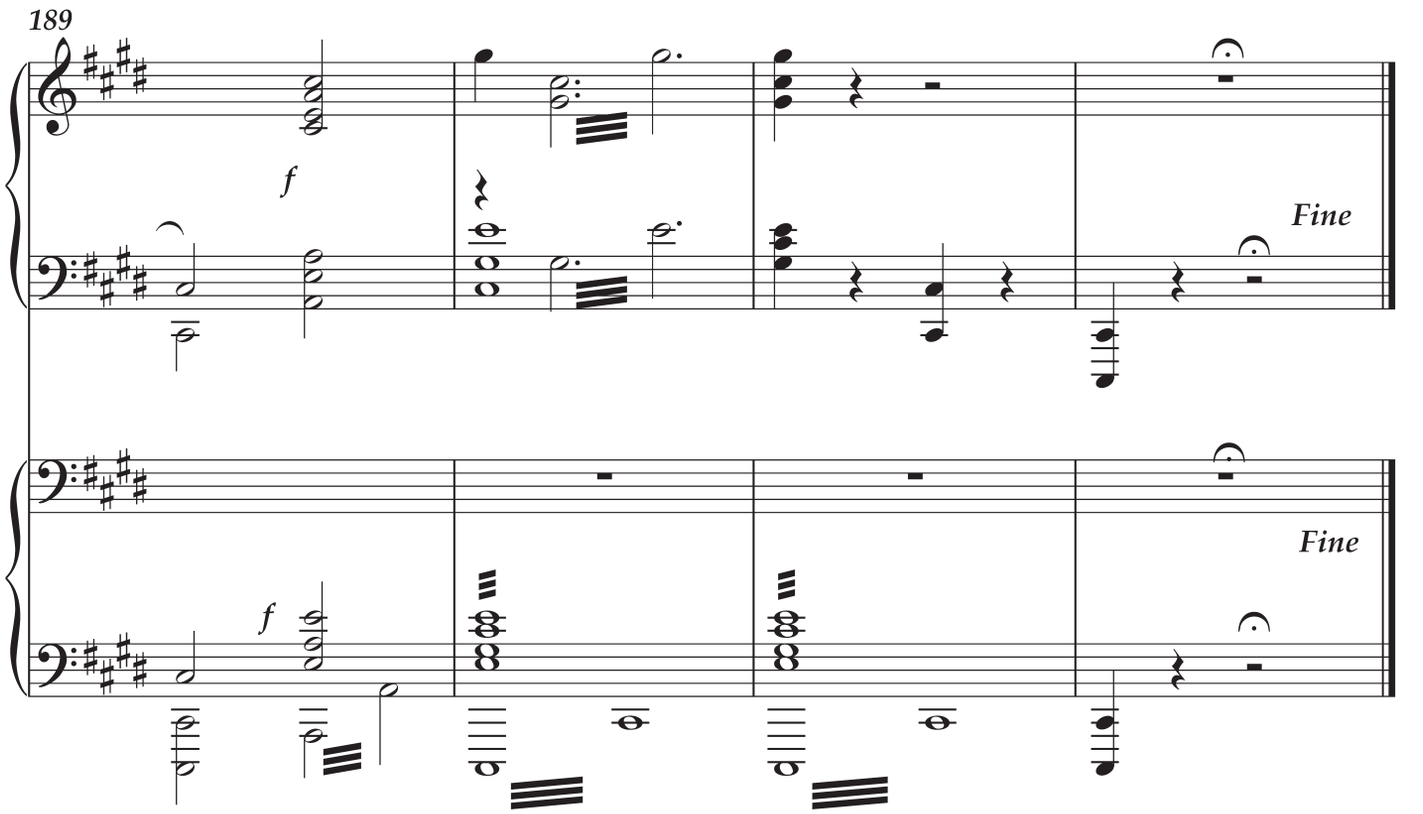

G
(8)
161
ppp
G
sempre pp


165
8va
8va
169
(8)
f pasionato
(8)
Ped.


173
H
rubato
ff
accelerando
p
H
p
ff


177
a Tempo
tranquillo
p
a Tempo
tranquillo
p

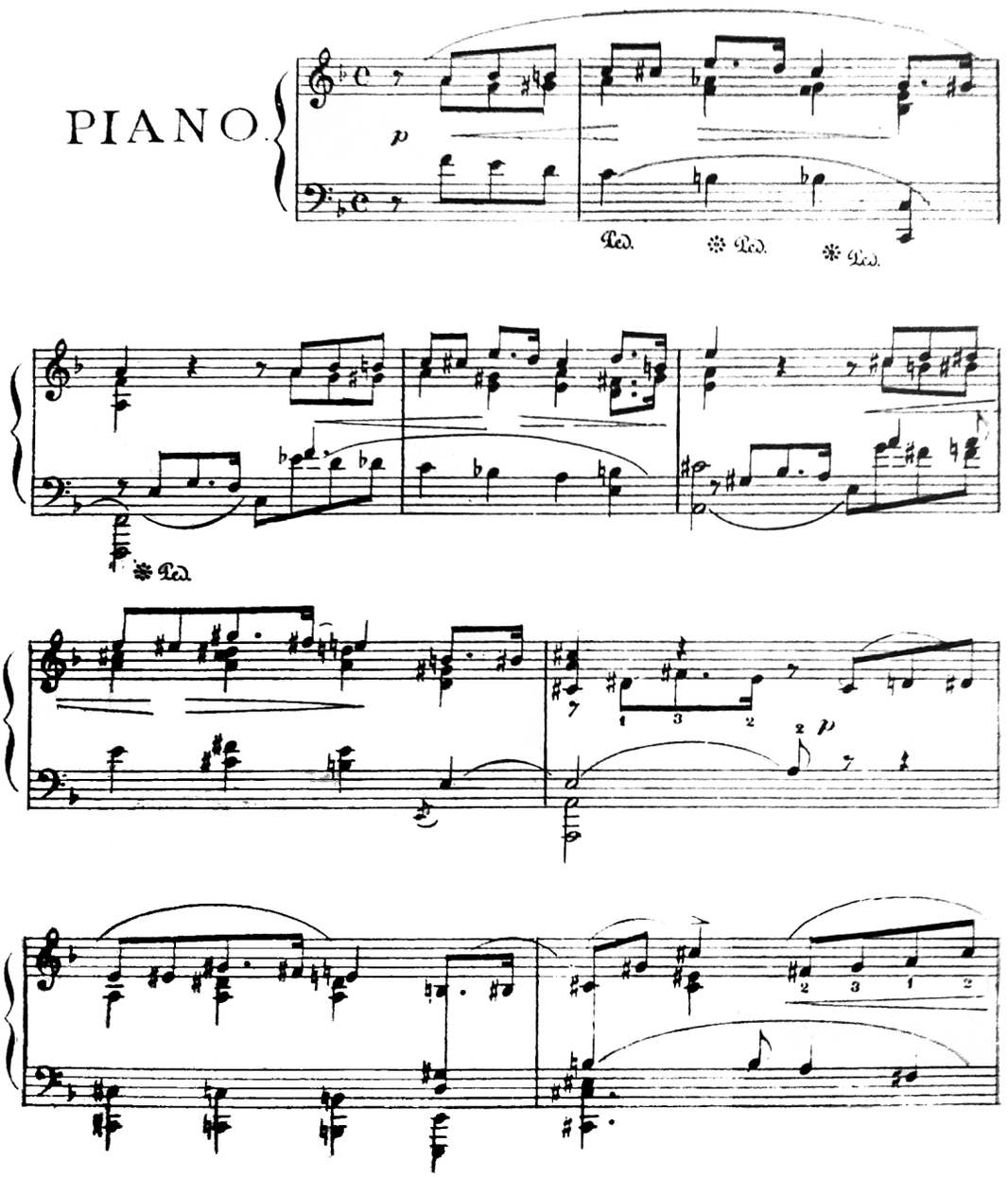

181
allarg.
pp
ossia
allarg.
ppp
185
dim e allarg. sempre
3
pp
lento rit.
dim e allarg.
sempr
pp
lento
rit.


189
f
Fine
Fine
f

Preludio

de N. R. ESPADERO.

PIANO.



Preludio
impreso en 1892

Signatura

HMNM, Ruiz Espadero, Nicolás

Datos de portada

«Preludio / de N. R. Espadero / PIANO»

Características del documento

Preludio, impreso en 1892 (Reg. 177), aparece descrito en el CCT, obra 134, pp. 300 y 331-332. Fue grabado por José Raúl López como parte del CD *Nicolás Ruiz Espadero. Piano music, vol. I* del sello Toccata Classics (TOCC0544), 2019.

Comentarios:

El *Preludio* (19 cc.), fue compuesto alrededor de 1889 y publicado en España por la casa editora Torres y Soler (Barcelona) en la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* (año V, nº 112). Aún en su brevedad hace constar el elocuente uso cromático de Espadero, en secciones que vacilan entre las tonalidades de *fa* y *la* mayor.

Notas

--c. 1, MD, t. 3: debe ser *do* becuadro.

--c. 5, MD, t. 2: debe ser *do* becuadro, MI, t. 2: debe ser *do* becuadro en lugar de *do#* como aparece originalmente en la partitura impresa.

--c. 7, MD, t. 4: debe ser *si* becuadro.

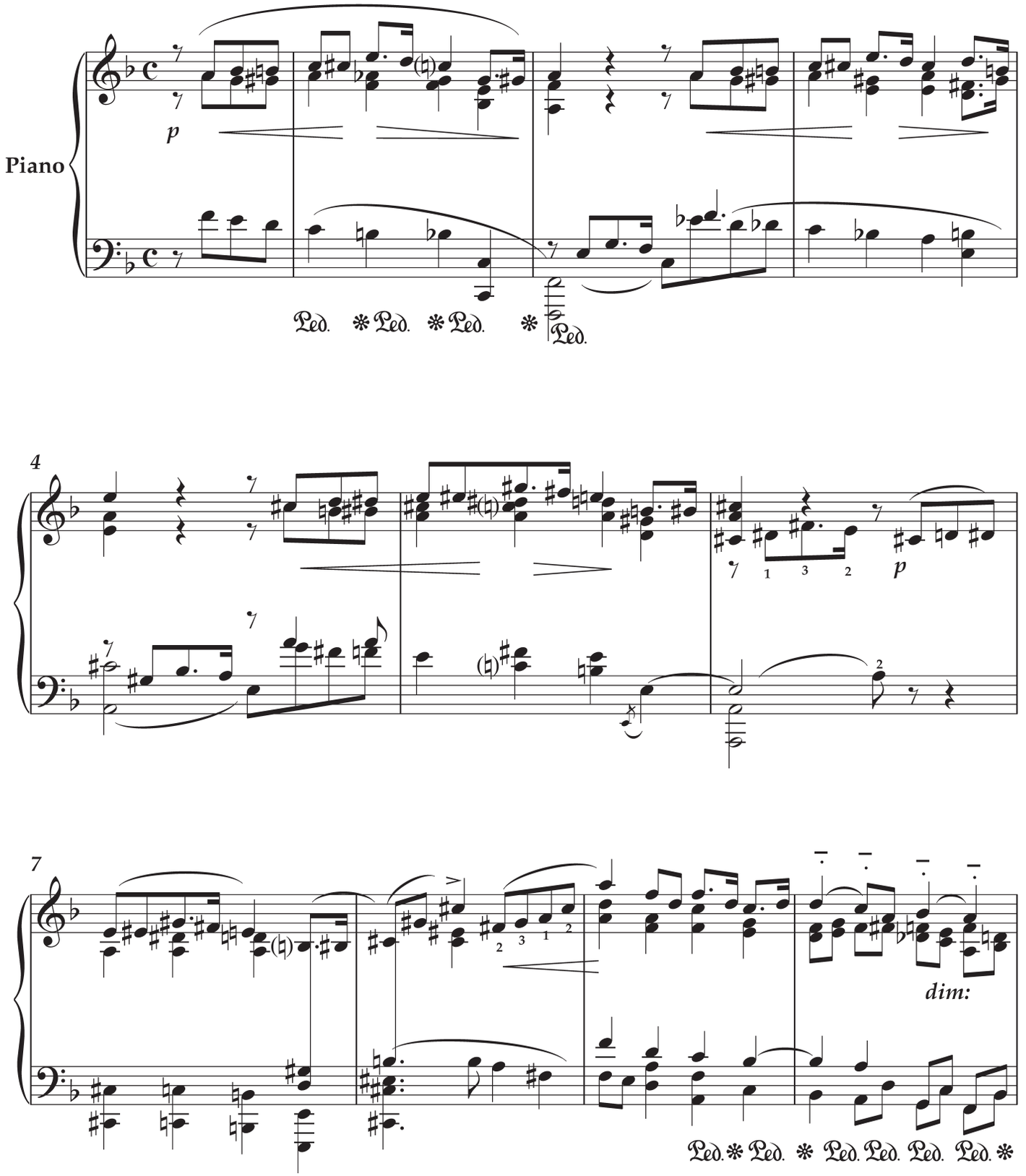
--c. 17, MD, t. 3: debe *do* becuadro en correspondencia con el c. 1.

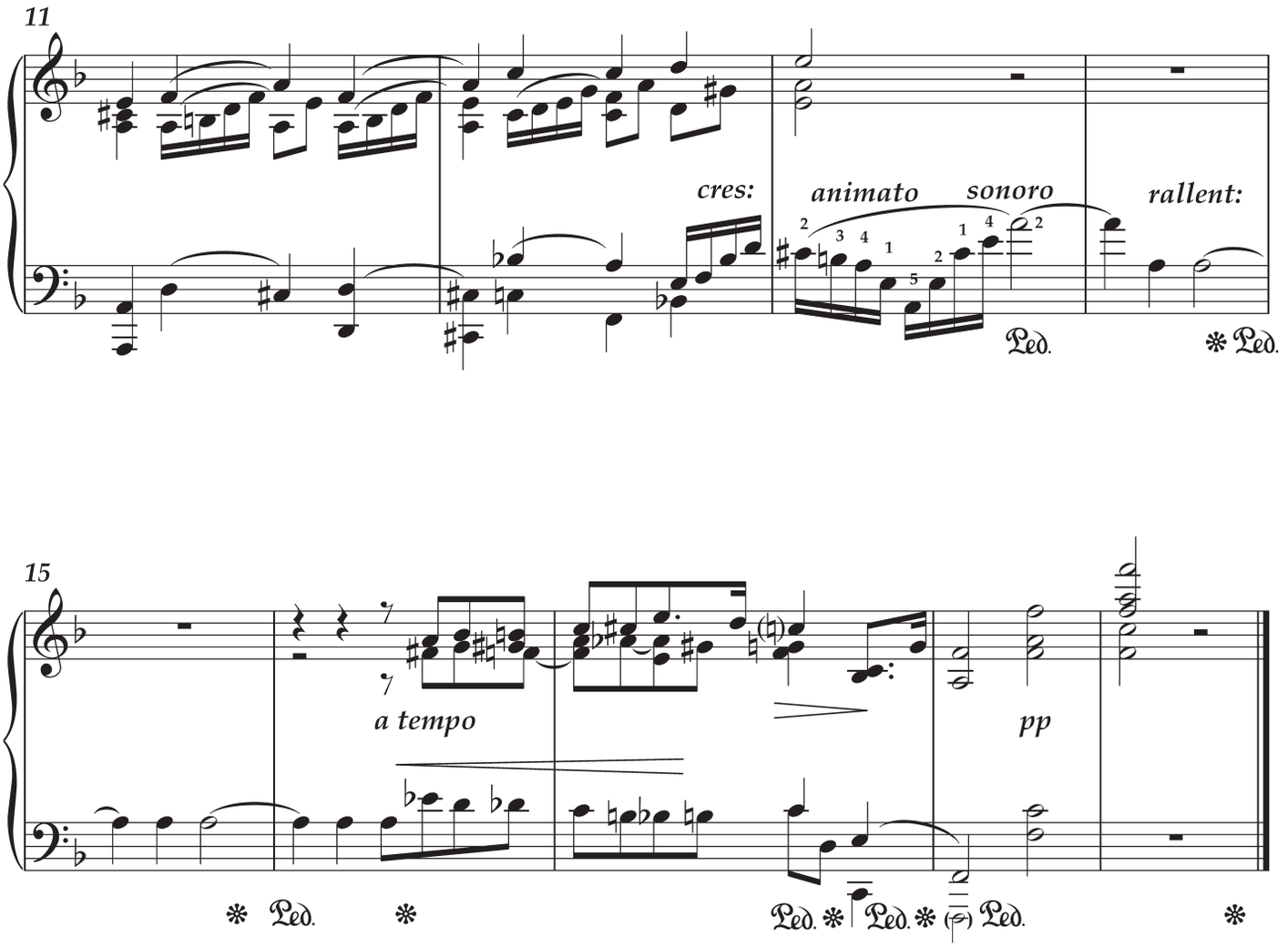
--c. 18, MI, t. 1: debe ser (fa_{-1})-fa_1 en lugar de la_{-1}-fa_1.

Preludio

Tr. José Raúl López

Nicolas Ruiz Espadero
(La Habana, 1832-1890)




11
cres:
animato
sonoro
rallent:
Ped.
Ped.
15
a tempo
pp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

A Mademoiselle Angeline Sicouret.

PUREZA Y CALMA

PAR

NICOLAS RUIZ

ESPADERO.

[DE LA HAVANE]

Pureza y calma
1889

Signatura

BNC, c786.4/Rui/P

HMNM, Ruiz Espadero, Nicolás, Al. 1, C. 5, Inv-4-1883.

Datos de portada

«A Mademoiselle Angeline Sicouret. / Pureza y Calma / par / Nicolas Ruiz Espadero. / [DE LA HAVANE] / Estampado musical de C. G. Röder, Leipzig.»

Características del documento

La obra *Pureza y calma*, impresa por C. G. Röder, Leipzig (número de plancha 77), fue distribuida en Cuba por Anselmo López. Aparece descrita en el CCT, obra 133, pp. 300 y 331. Fue grabada por José Raúl López como parte del CD *Nicolás Ruiz Espadero. Piano music, vol. I* del sello Toccata Classics (TOCC0544), 2019.

Comentarios:

Pureza y calma (48 cc.), compuesta hacia 1889, es una obra tripartita en la tonalidad de *reb* mayor y la tonalidad paralela de *do#* menor. De nuevo, Espadero hace alarde de su eficacia en materia cromática en las secciones internas hacia la repetición del material inicial, ornamentado con arpegios para su última reexposición.

Notas

--c. 10, MD, t. 2: debe ser *lab*, t. 4: debe ser *mib*.

--c. 14, MD, t. 3: debe ser *fa#*.

--c. 15, MD, t. 4: debe ser *si#*.

--c. 30, MD, t. 1: debe ser *re* becuadro, t. 4, debe ser *si* becuadro.

--c. 31, MD, t. 2: debe ser *solx* y *la#* respectivamente.

--cc. 36-48: a partir del c. 36, Espadero escribe dos versiones de la obra, una «*Facilitè*» en el pentagrama principal y otra más compleja, como *ossia*. En la transcripción se ha invertido el orden original de la edición impresa, colocando como *ossia* la versión fácil y como principal la de mayor dificultad técnica.

--c. 39, MD, t. 1: debe ser *re* becuadro, t. 4: debe ser *mib*, MI, t. 3: debe ser *mib*.

--c. 40, MD, t. 2: ritmo ajustado ♪_♩.= ♪_♩

--c. 42, MD, t. 2: debe ser *reb*$_3$ en lugar de *do*$_3$.

--c. 45, MD, t. 2: debe ser *re* becuadro, MD-MI, en ambas partes, t. 3: debe ser *sol* becuadro, MD, t. 4: debe ser *mib*.

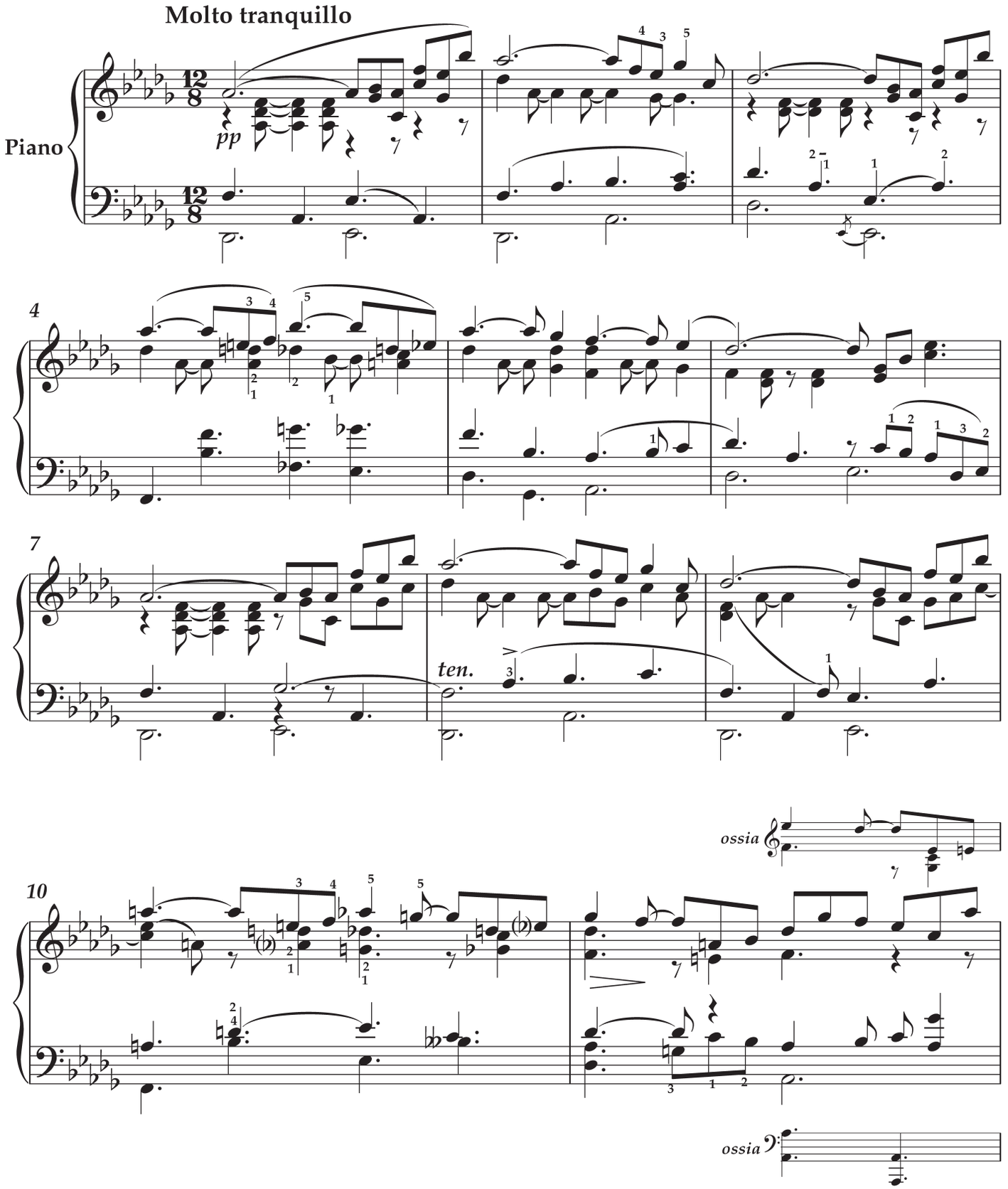
--c. 46, MD, t. 2: debe ser *do#*, t. 3: debe ser *mib*, MD, *ossia*, t. 4: debe ser *mib*.

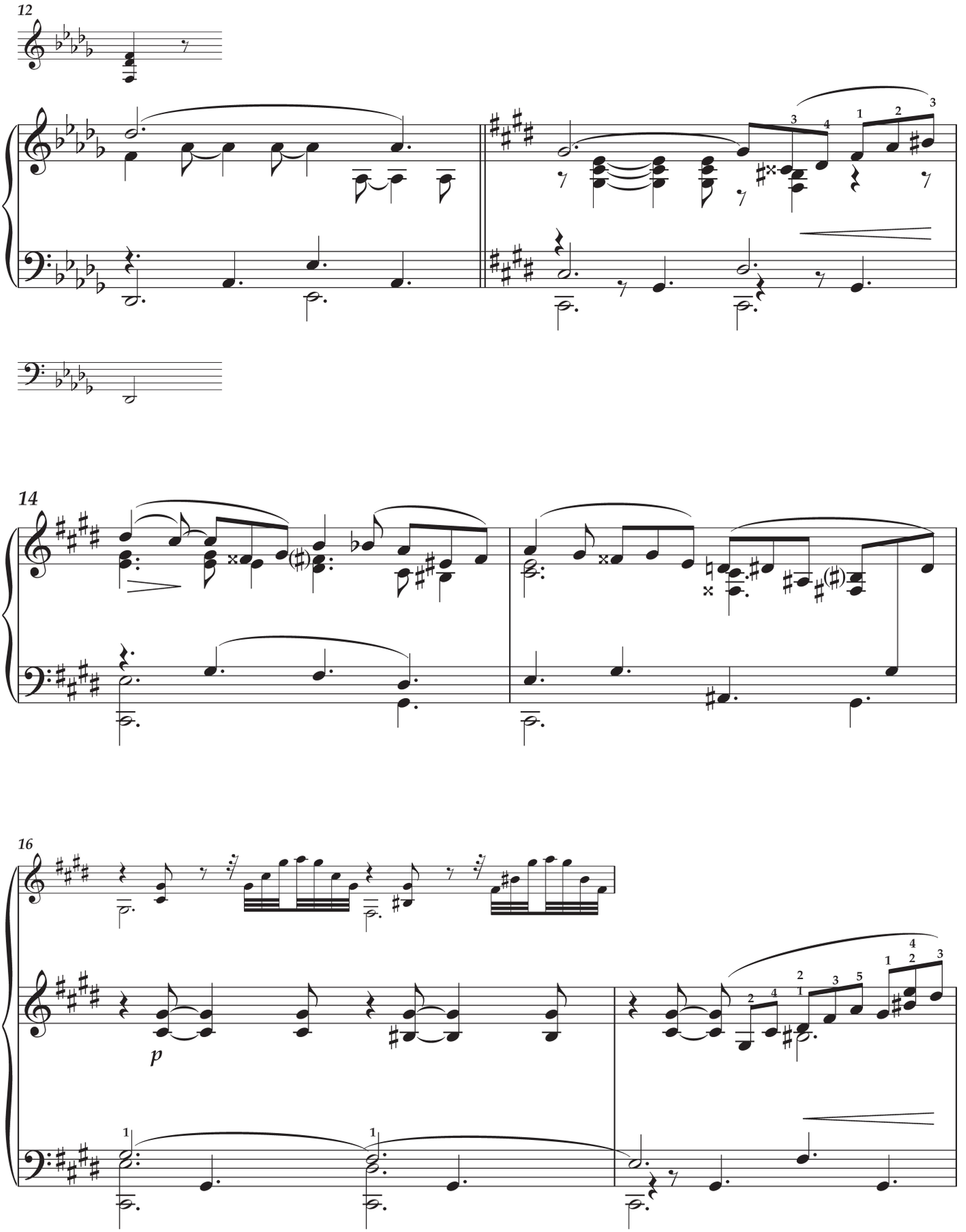
Pureza y calma

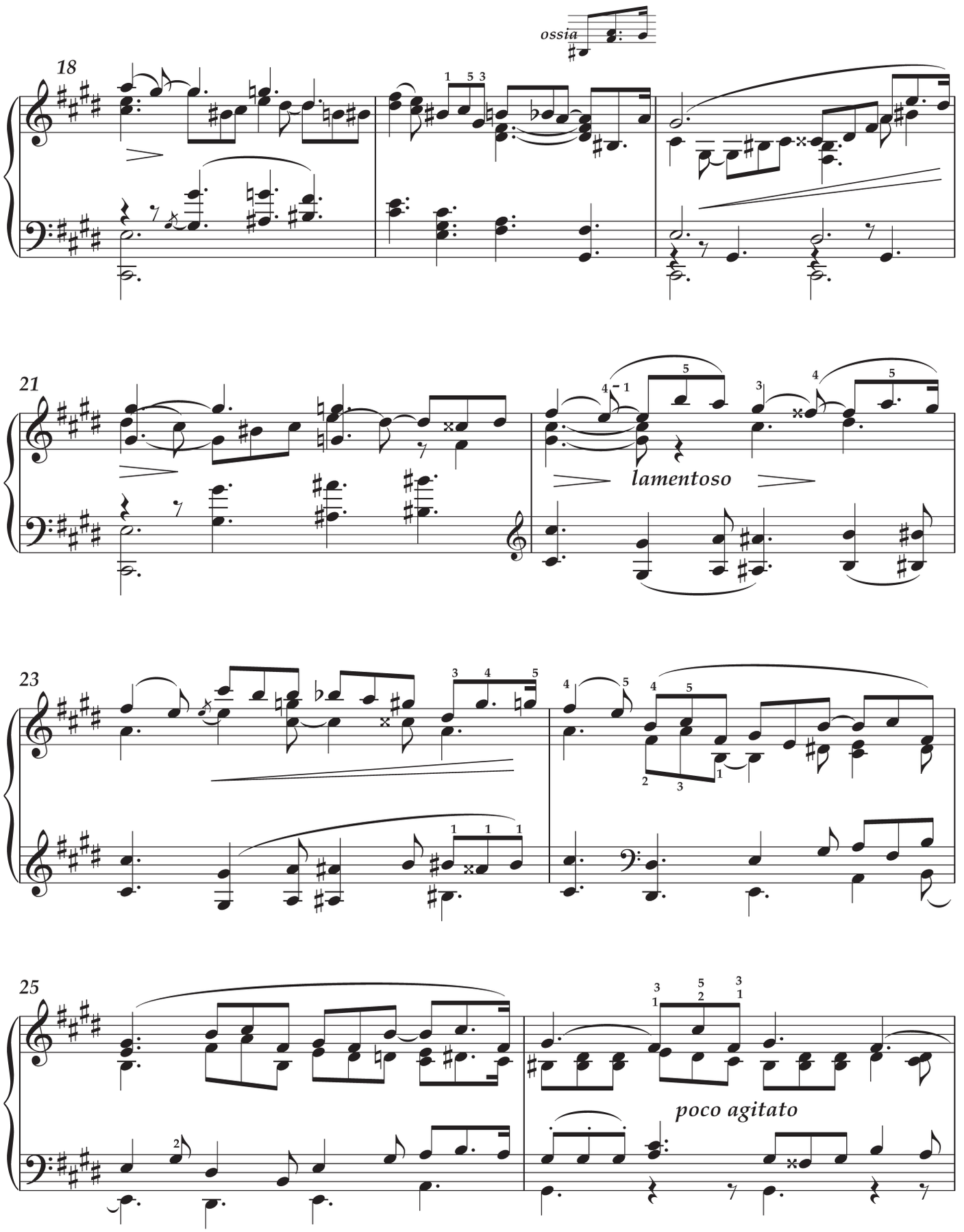
A Mademoiselle Angeline Sicouret

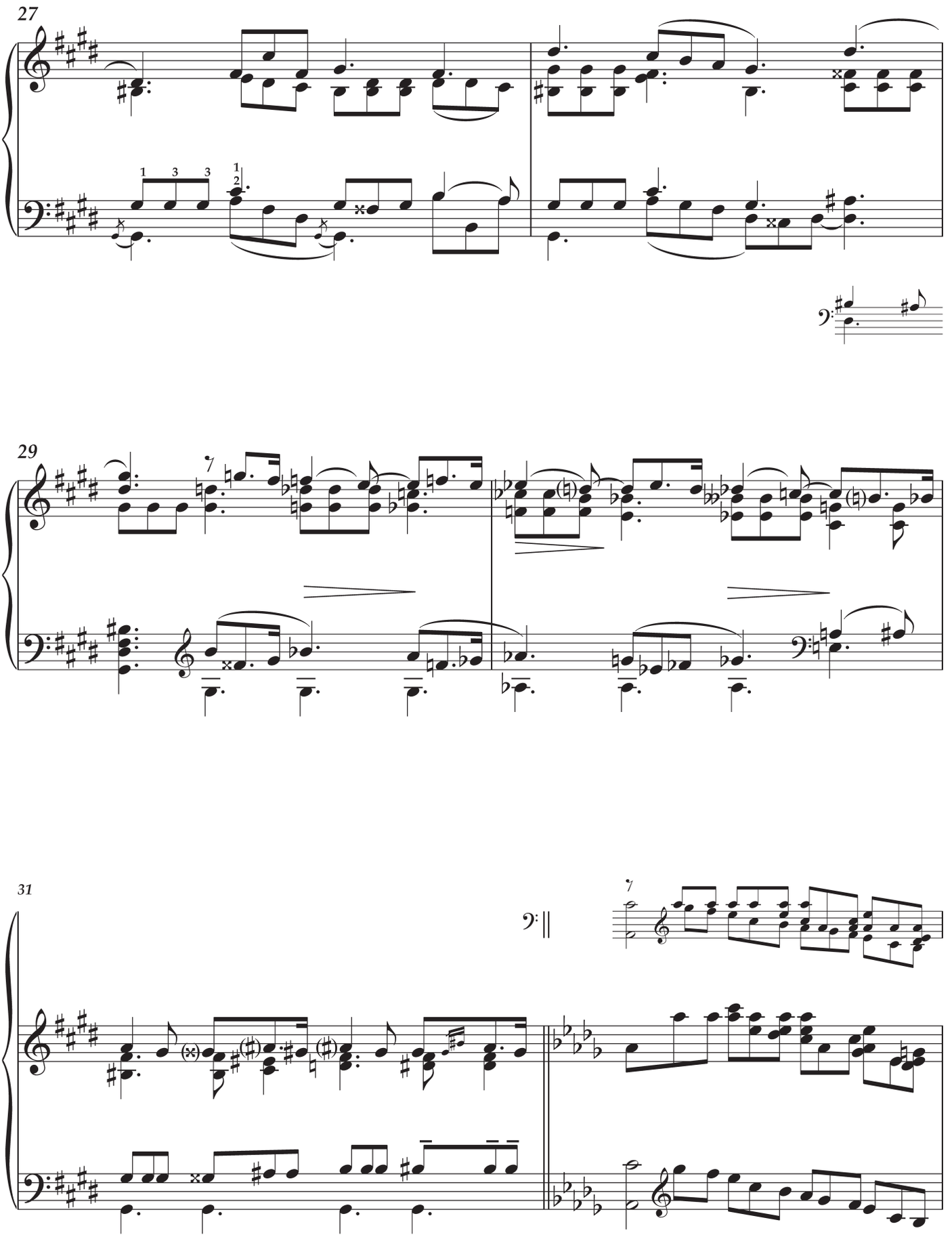
Tr. José Raúl López

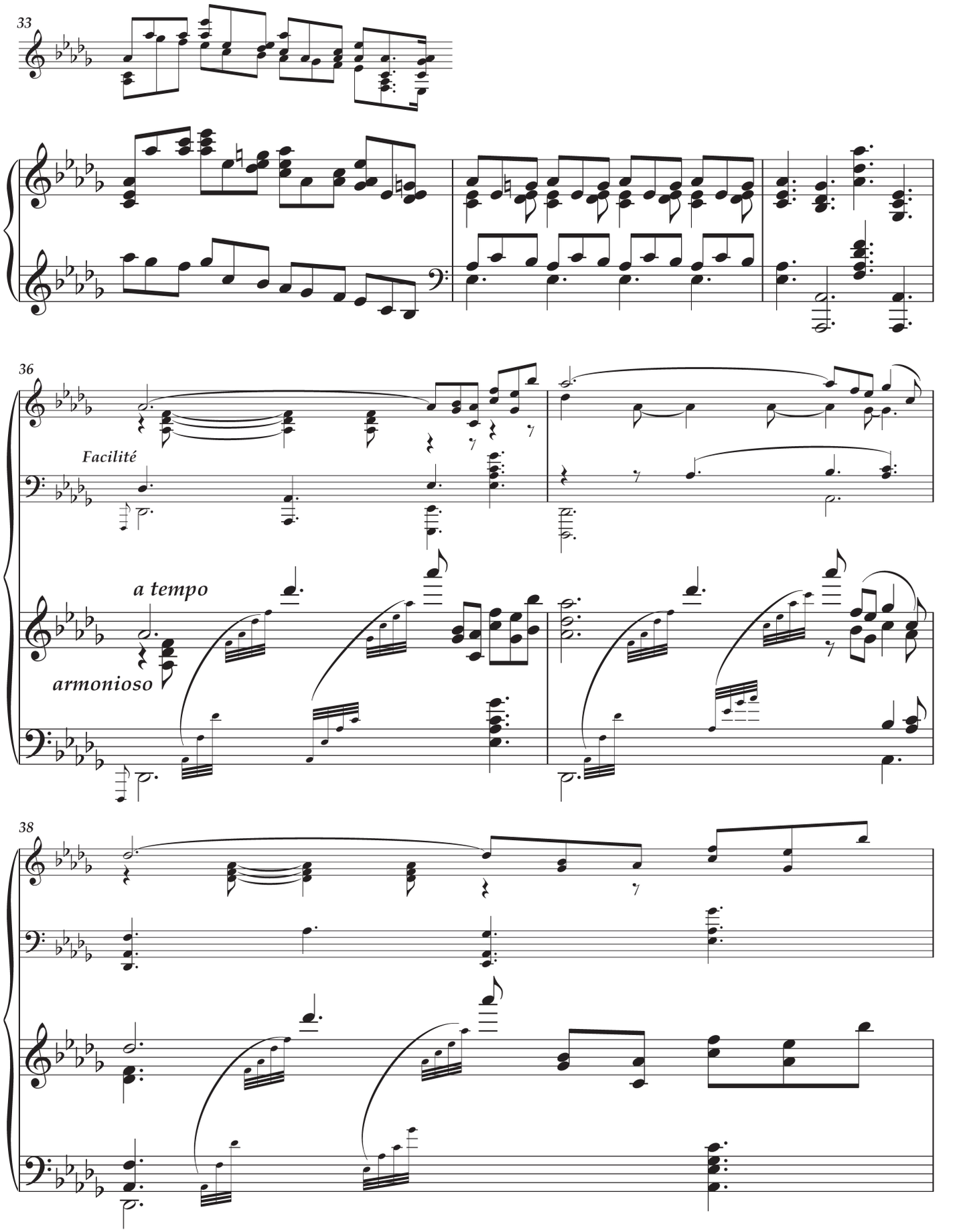
Nicolás Ruiz Espadero
(La Habana, 1832-1890)

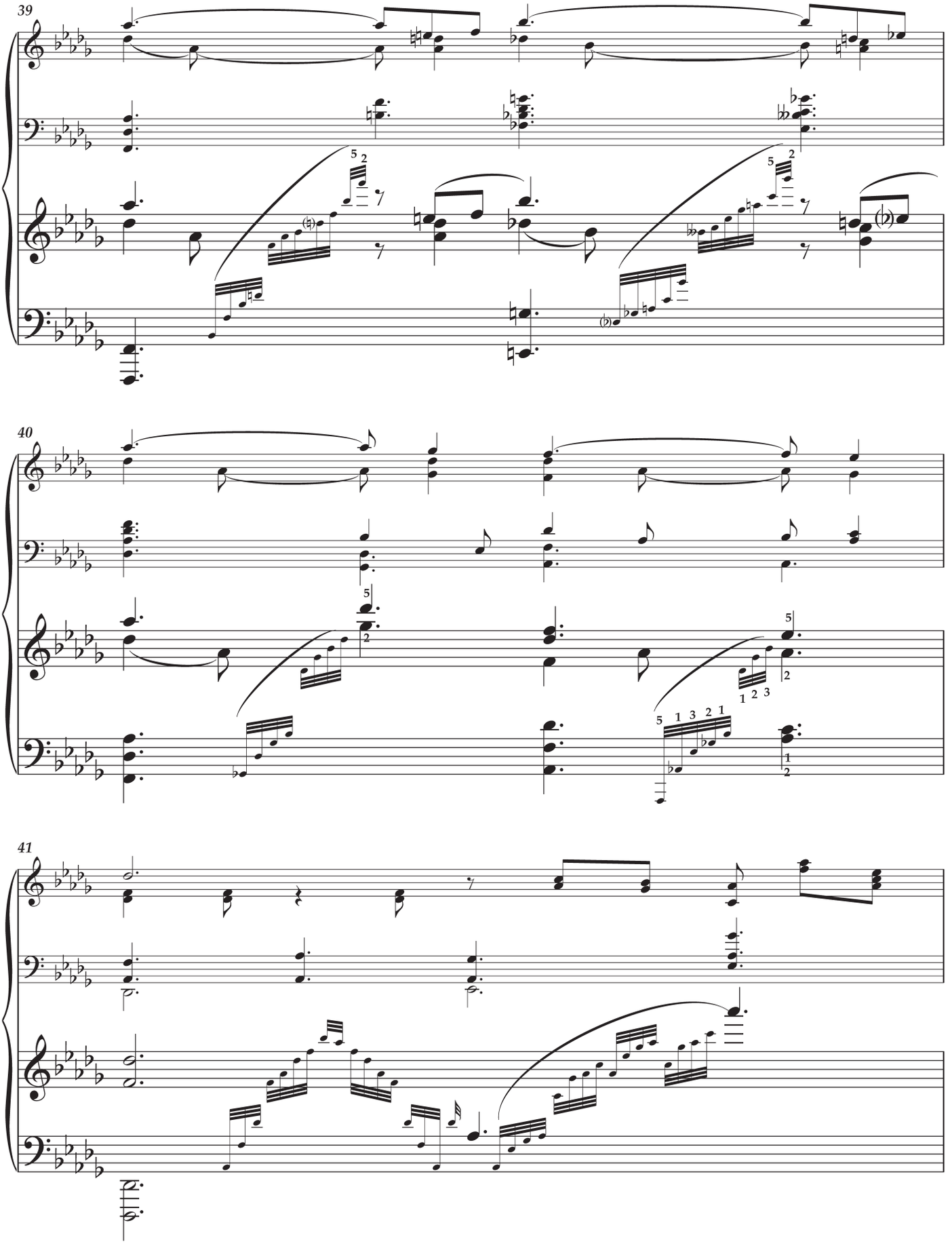


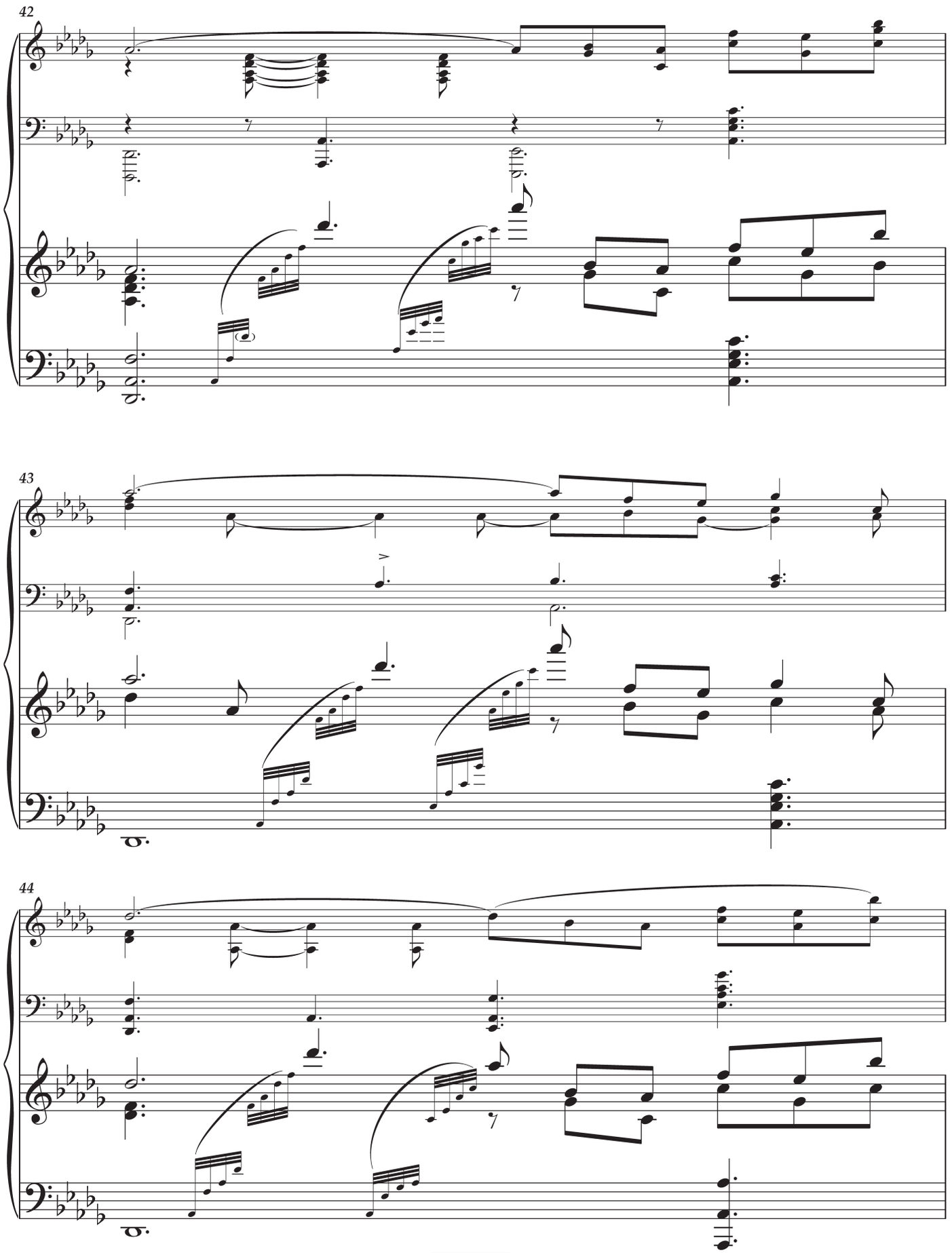

12
14
16
p

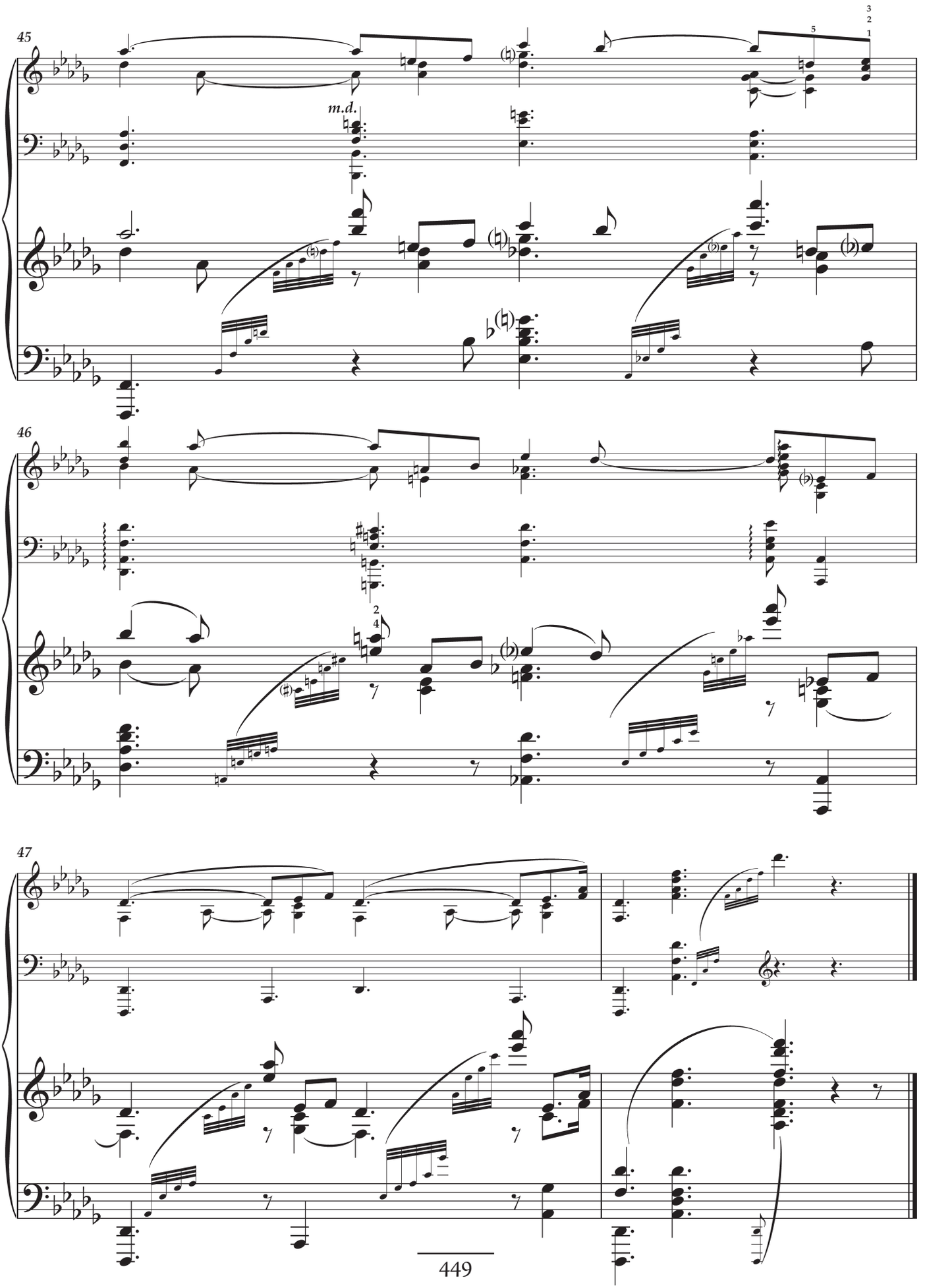

ossia
18
21
lamentoso
23
25
poco agitato


27
29
31


33
36
Facilité
a tempo
armonioso
38


39
40
41


42
43
44


45
m.d.
46
47

VALSE
IDÉALE
POUR PIANO
PAR
N. R. ESPADERO
de la Havane
A. Marcé
Op: 60.
Prix: 7f. 50.
France et Etranger
Paris, Editeur, LEON ESCUDIER, rue de Choiseul, 21.

Valse idéale, op. 60
impreso en 1875

Signaturas

BNC, c786.4/Rui/V (Escudier)
BNC, M86-283/C (Gregh)
BNF, FRBNF42977759 (Escudier)

Datos de portada (Gregh)

«Valse / idéale / Pour Piano / par / N. R. Espadero / de la Havane / op: 60. Prix: 7.f 50. / Paris, Louis GREGH, Editeur, 78, rue d'Anjou, (8me Arrt). / Drois de reproduction et d'exécution publique réservés pour tous pays.»

Datos de portada (Escudier)

«Valse / idéale / Pour Piano / par / N. R. Espadero / de la Havane / op: 60. Prix: 7.f 50. / France et Etranger / Paris, Editeur, LEÓN ESCUDIER, rue de Choiseul, 21.»

Características del documento

La obra *Valse idéale*, impresa por León Escudier y Louis Gregh (número de plancha L.E. 3408 y L.G. 3284, respectivamente), aparece descrita en el CCT, obra 101, pp. 297 y 326-327. Fue grabada por José Raúl López como parte del CD *Nicolás Ruiz Espadero. Piano music, vol. I* del sello Toccata Classics (TOCC0544), 2019.

Comentarios

El *Valse idéale* (cc.), op. 60, representa la típica cadena de valses iniciada por Joseph Lanner (1801-1843), Johann Strauss (1804-1849) e hijos. Espadero, por tanto, sigue el patrón de innumerables ejemplos de valses creados para el piano, la gran mayoría derivados de uno de los primeros aciertos del género: *Aufforderung zum Tanz*, op. 65 (*Invitación a la danza*) de Carl Maria von Weber (1786-1826).

Notas

--c. 17: debe ser *m.d.* en lugar de *m.g.*

--c. 167, MI, t. 2: debe ser *solb*.

--c. 236, MD, t. 1: la digitación sugiere que debe ser *la* becuadro.

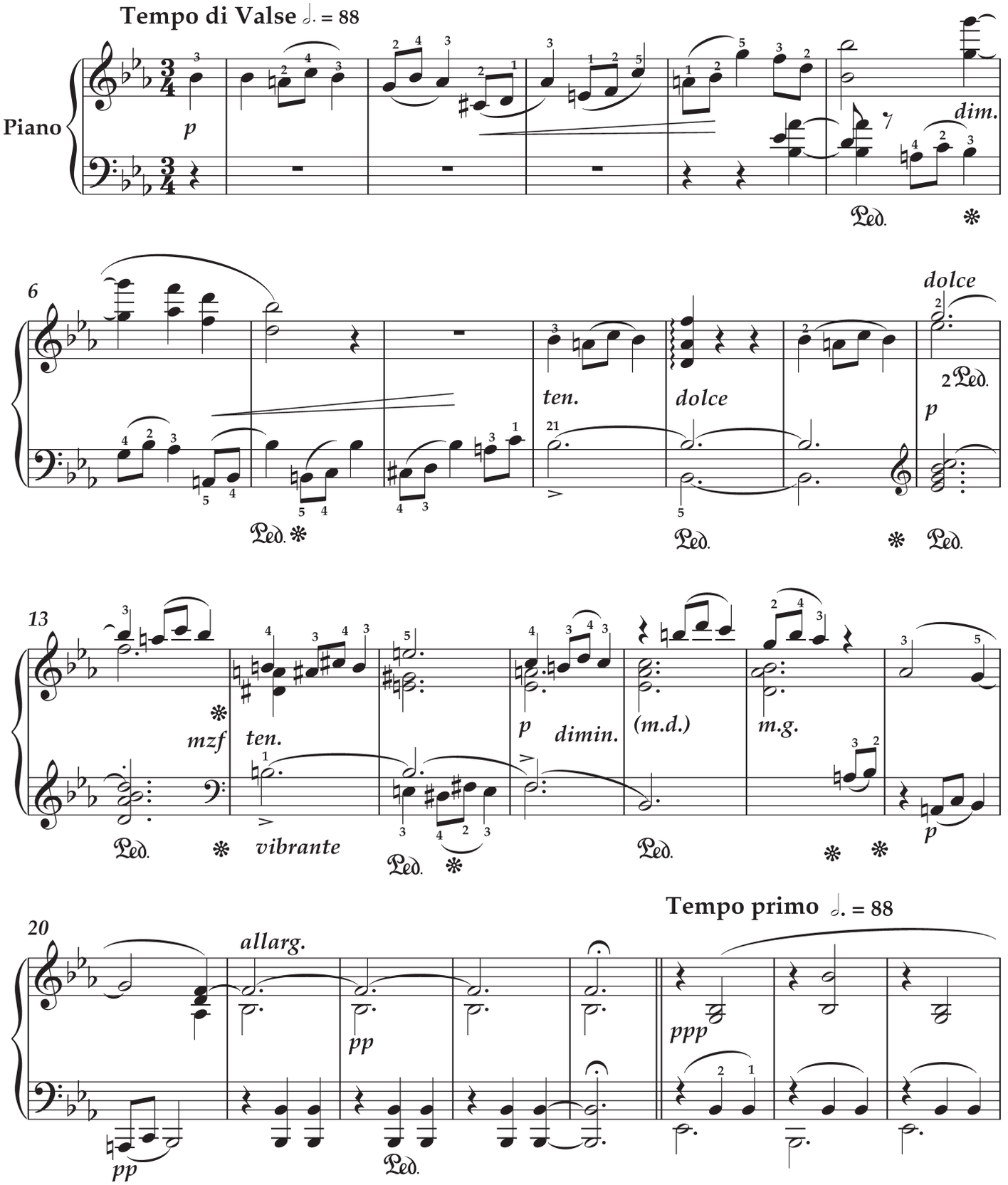
--c. 264, MD, t. 2: debe ser *sol* becuadro.

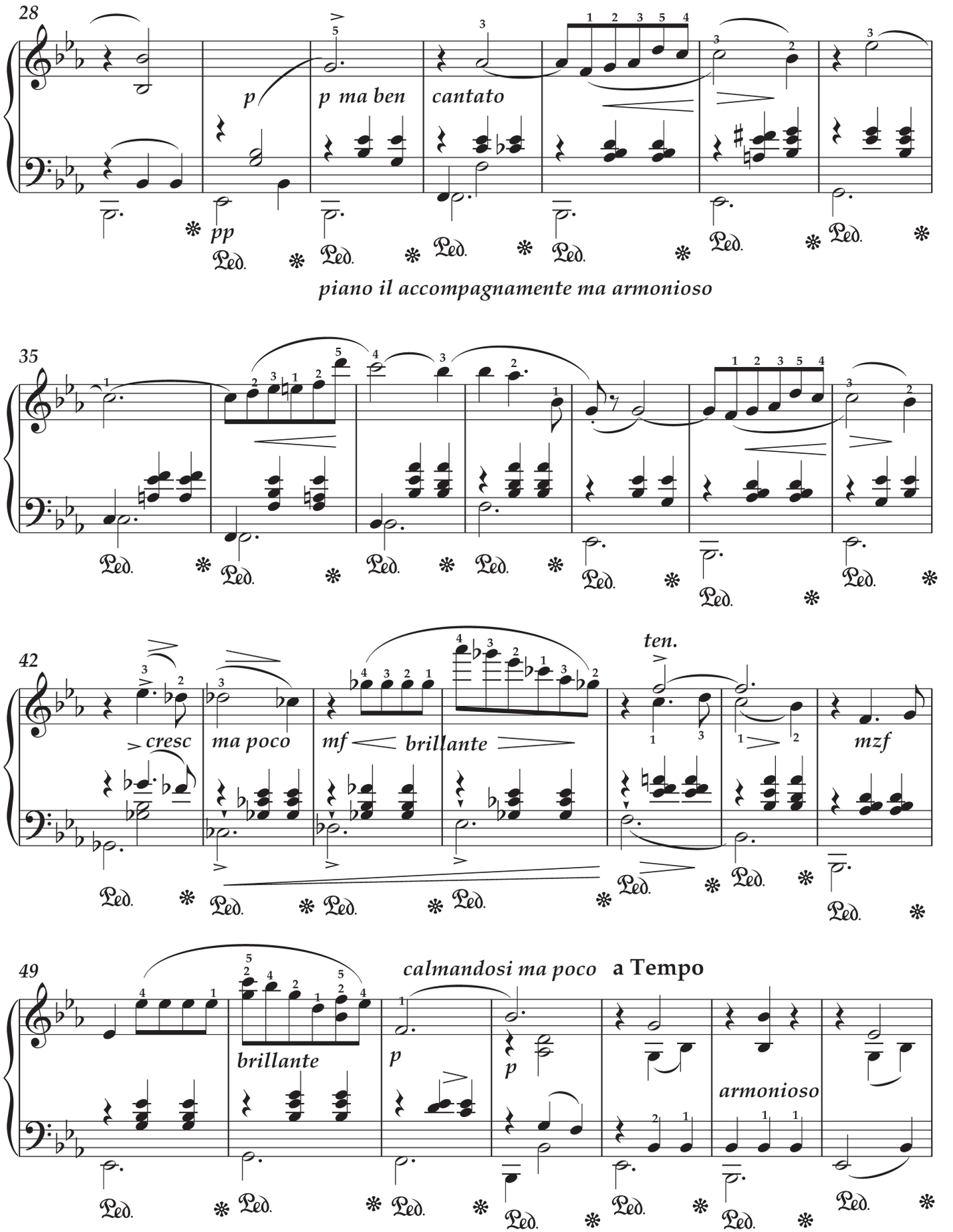
--c. 267, MD, t. 2: debe ser *do* becuadro.

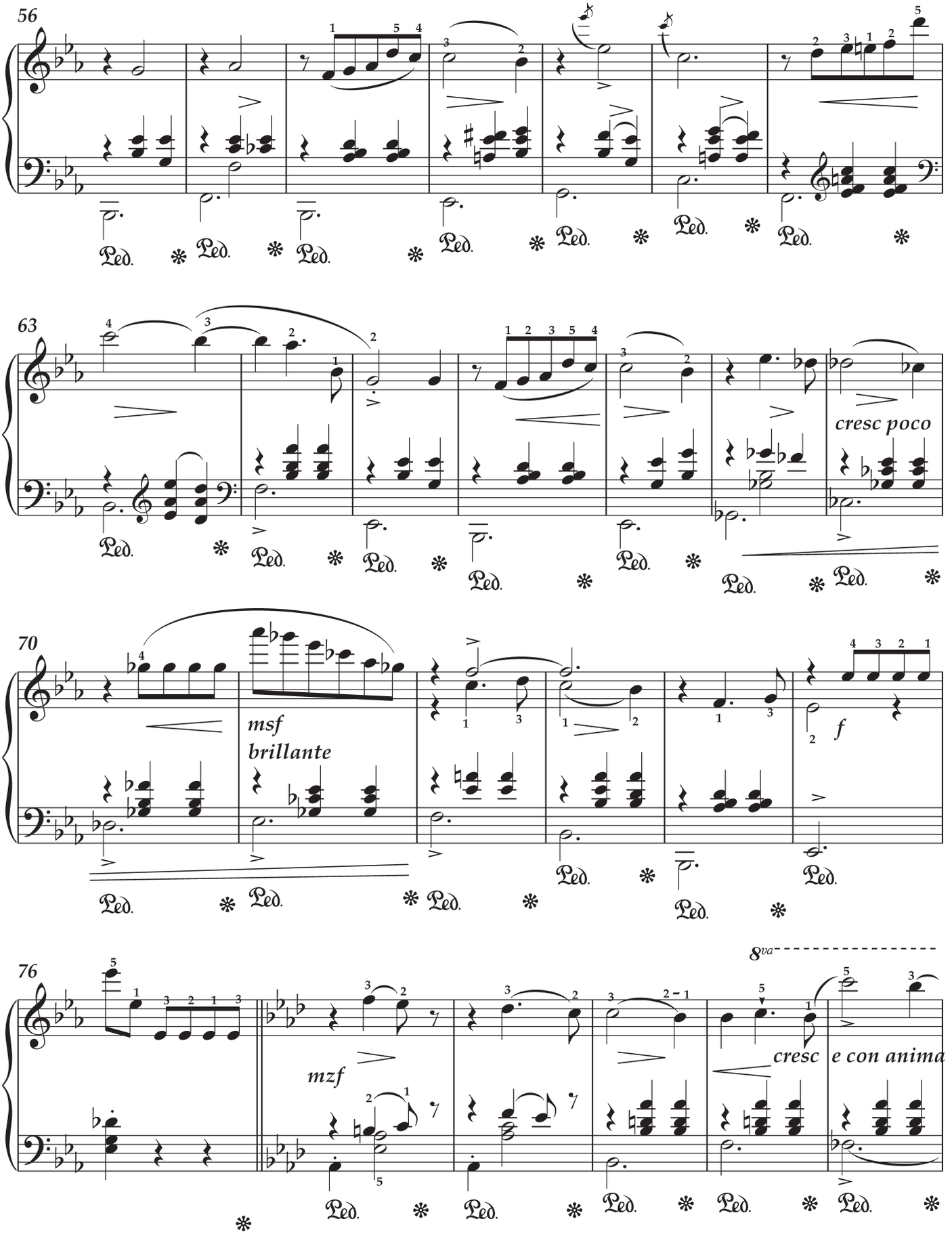
Valse idéale, op. 60

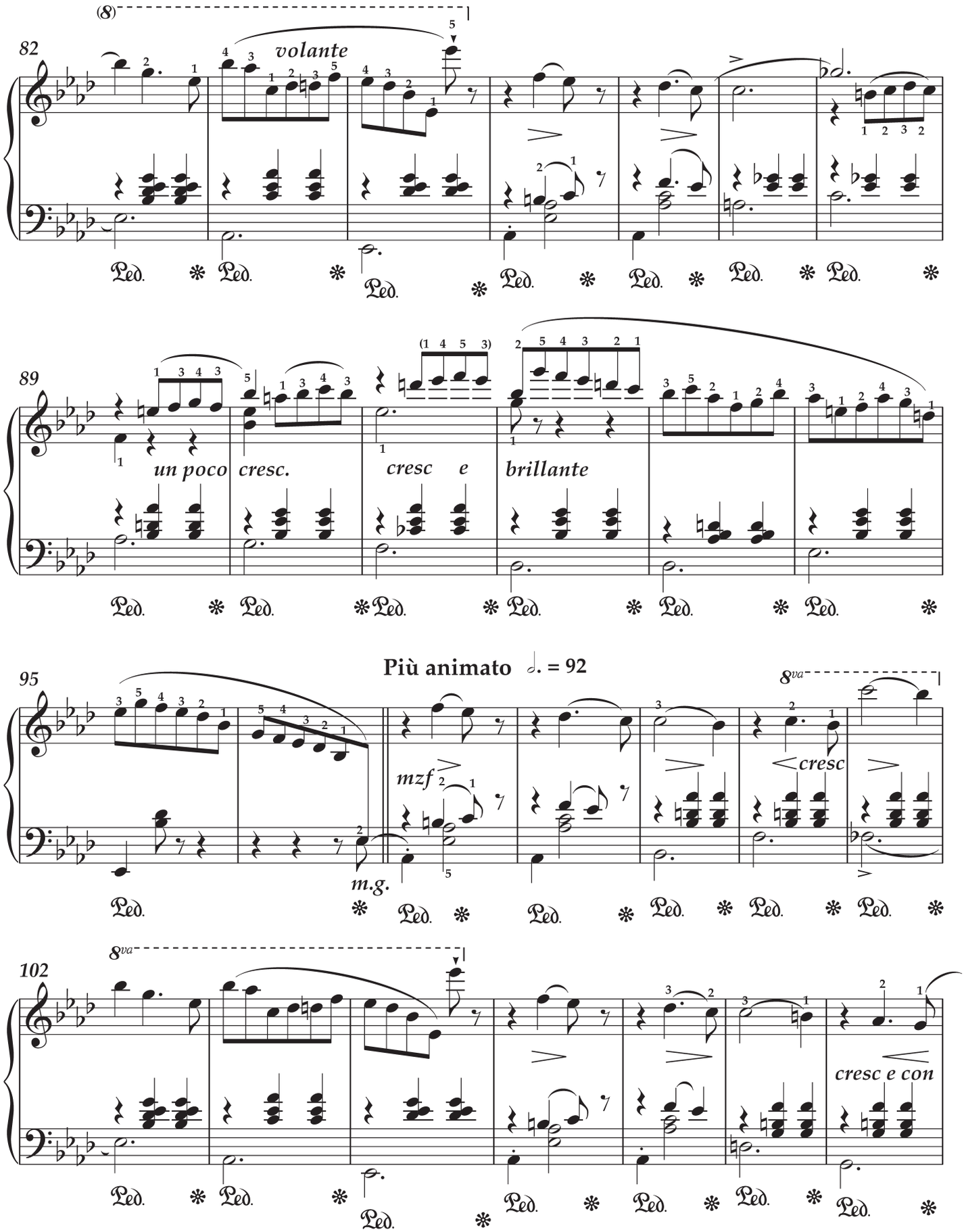
Tr. José Raúl López

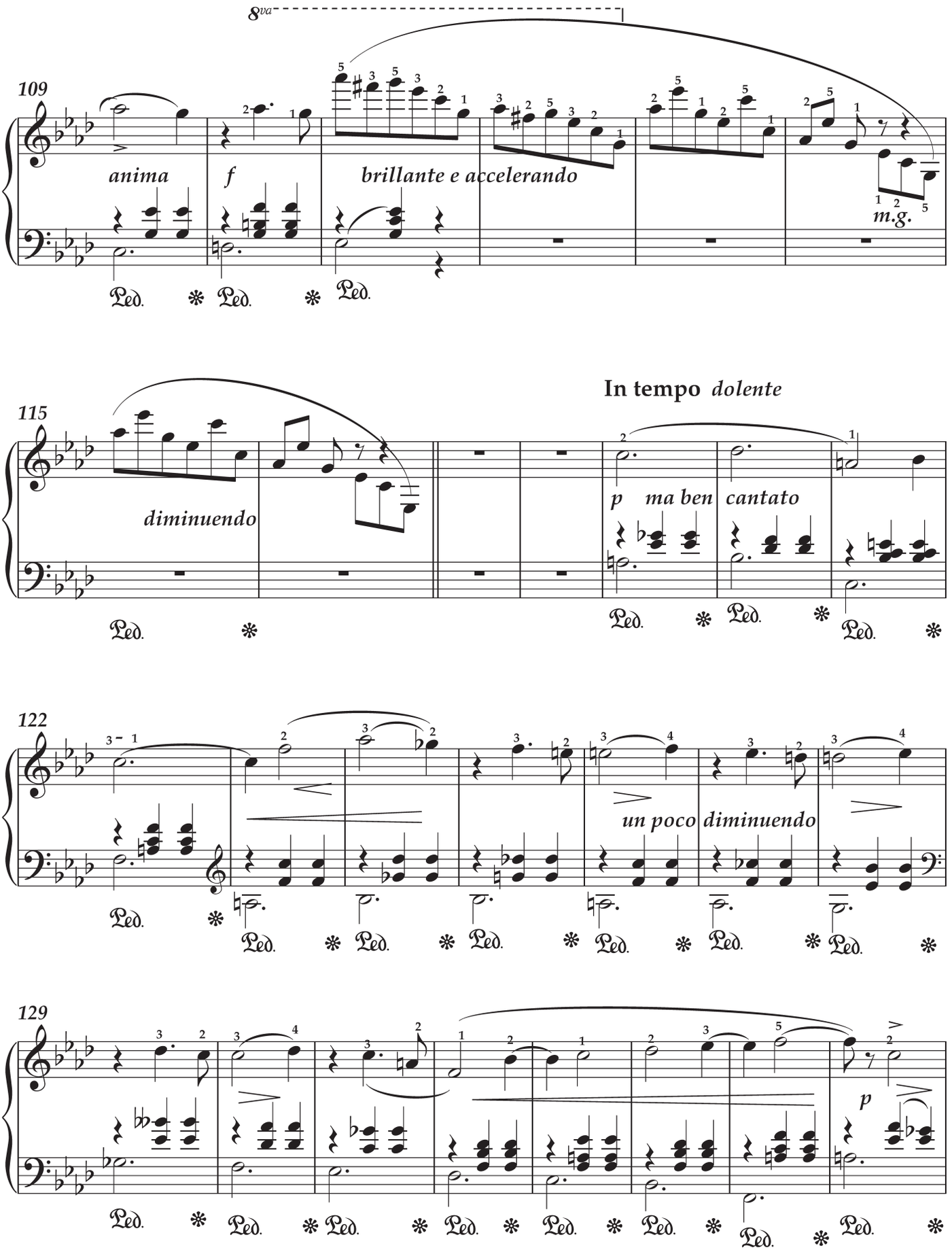
Nicolás Ruiz Espadero
(La Habana, 1832-1890)

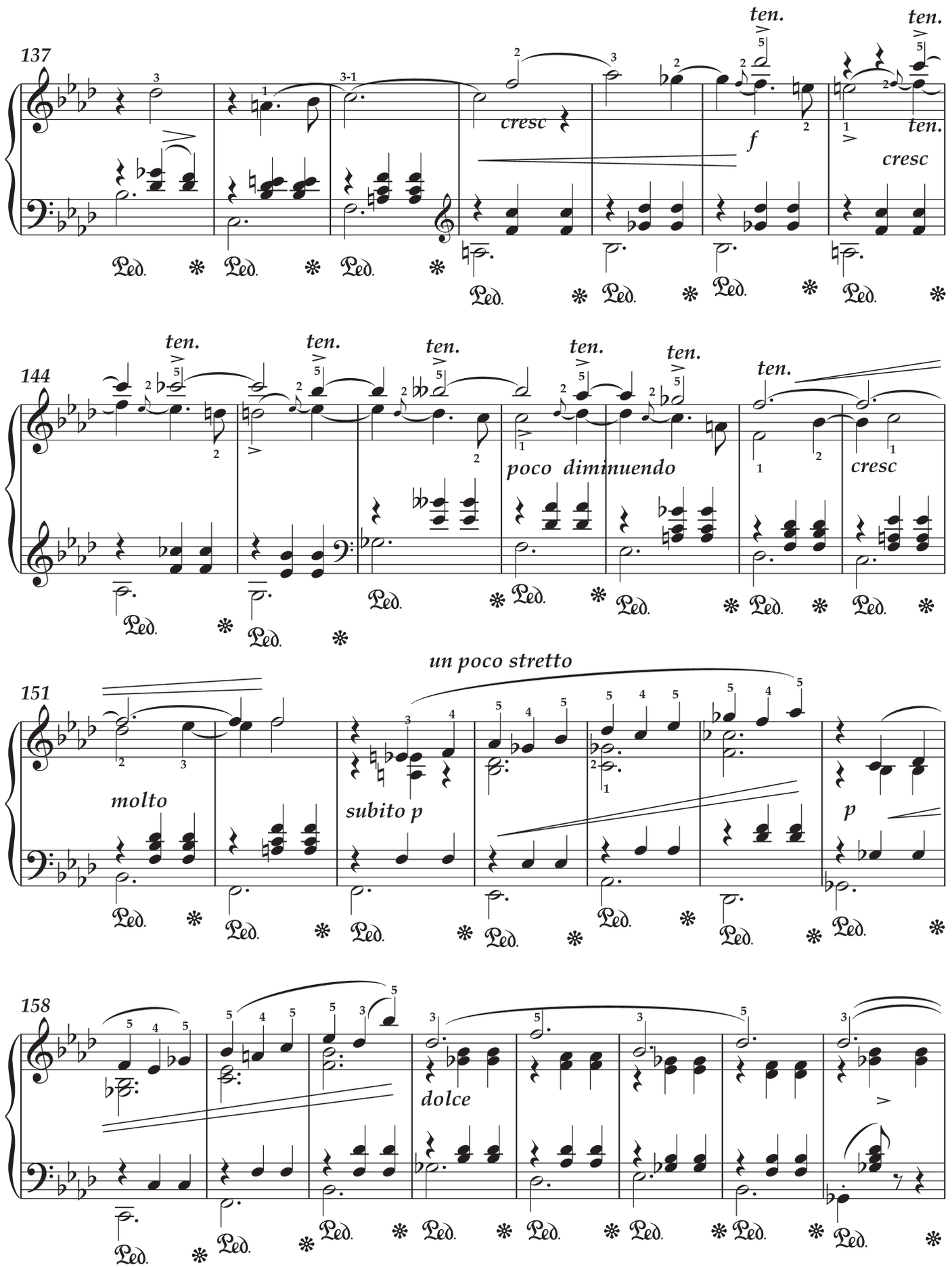


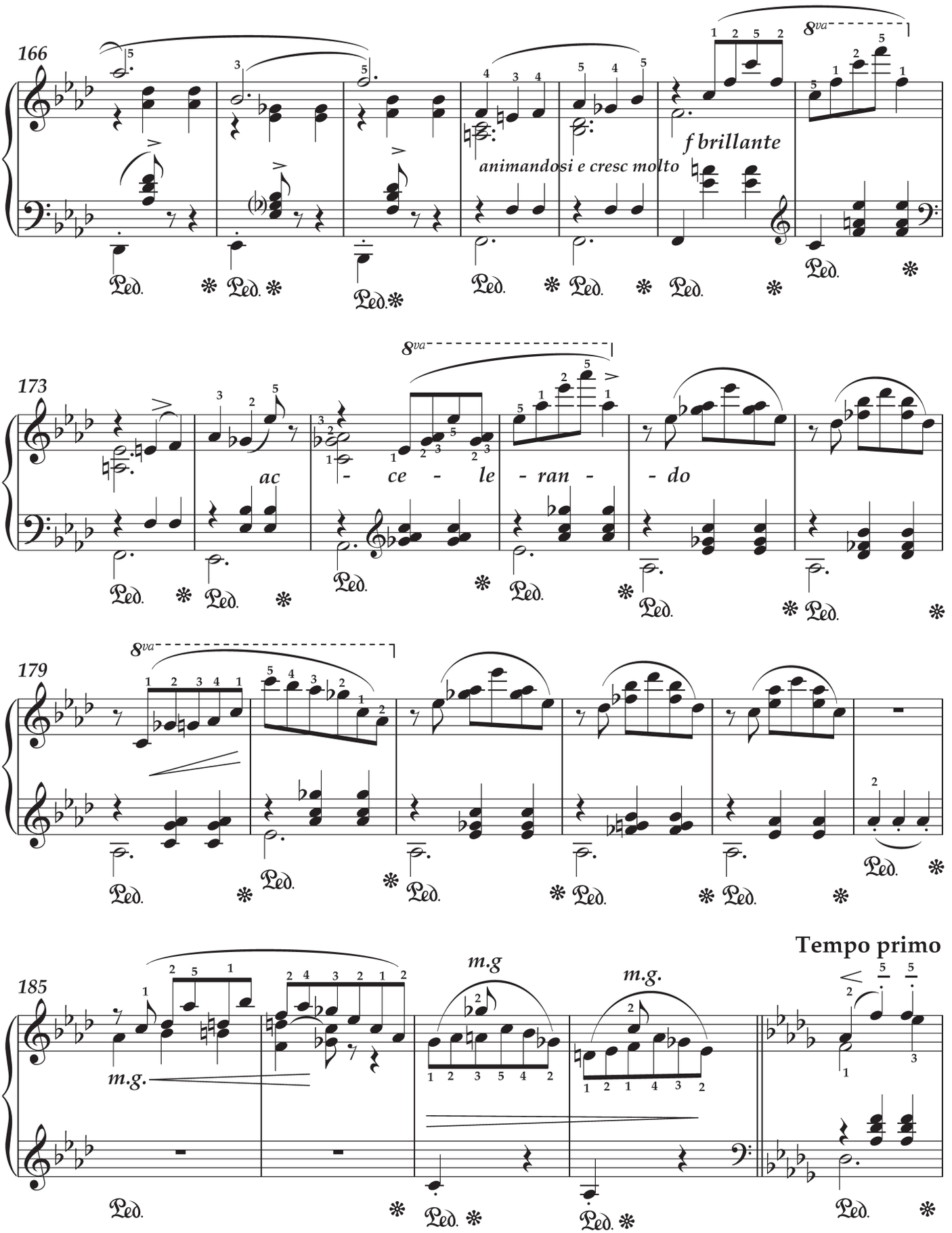

28
p
p ma ben cantato
pp
piano il accompagnamente ma armonioso
35
42
cresc
ma poco
mf
brillante
ten.
mzf
49
brillante
p
calmandosi ma poco
a Tempo
p
armonioso

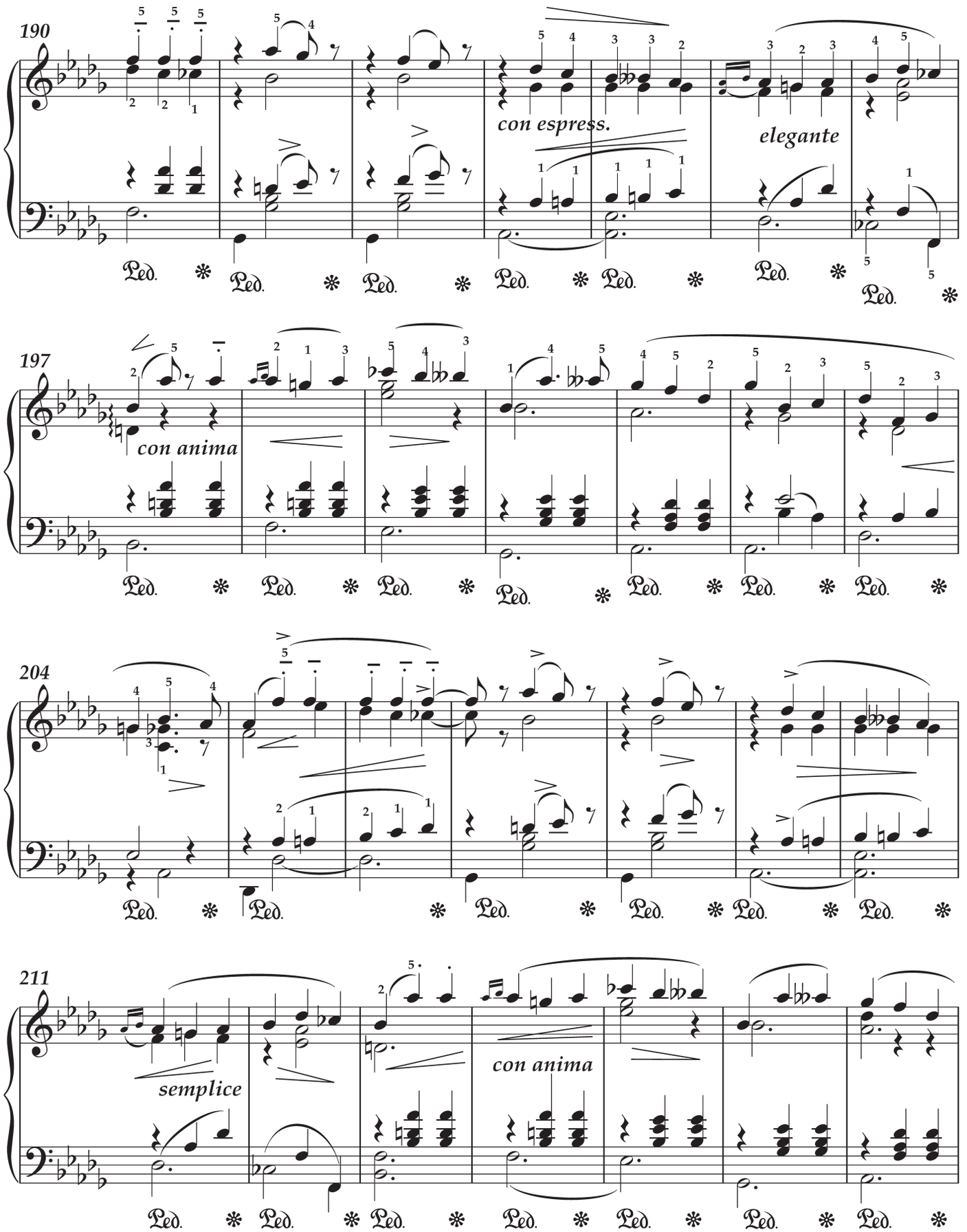

56
63
cresc poco
70
msf
brillante
f
76
mzf
8va
cresc
e con anima

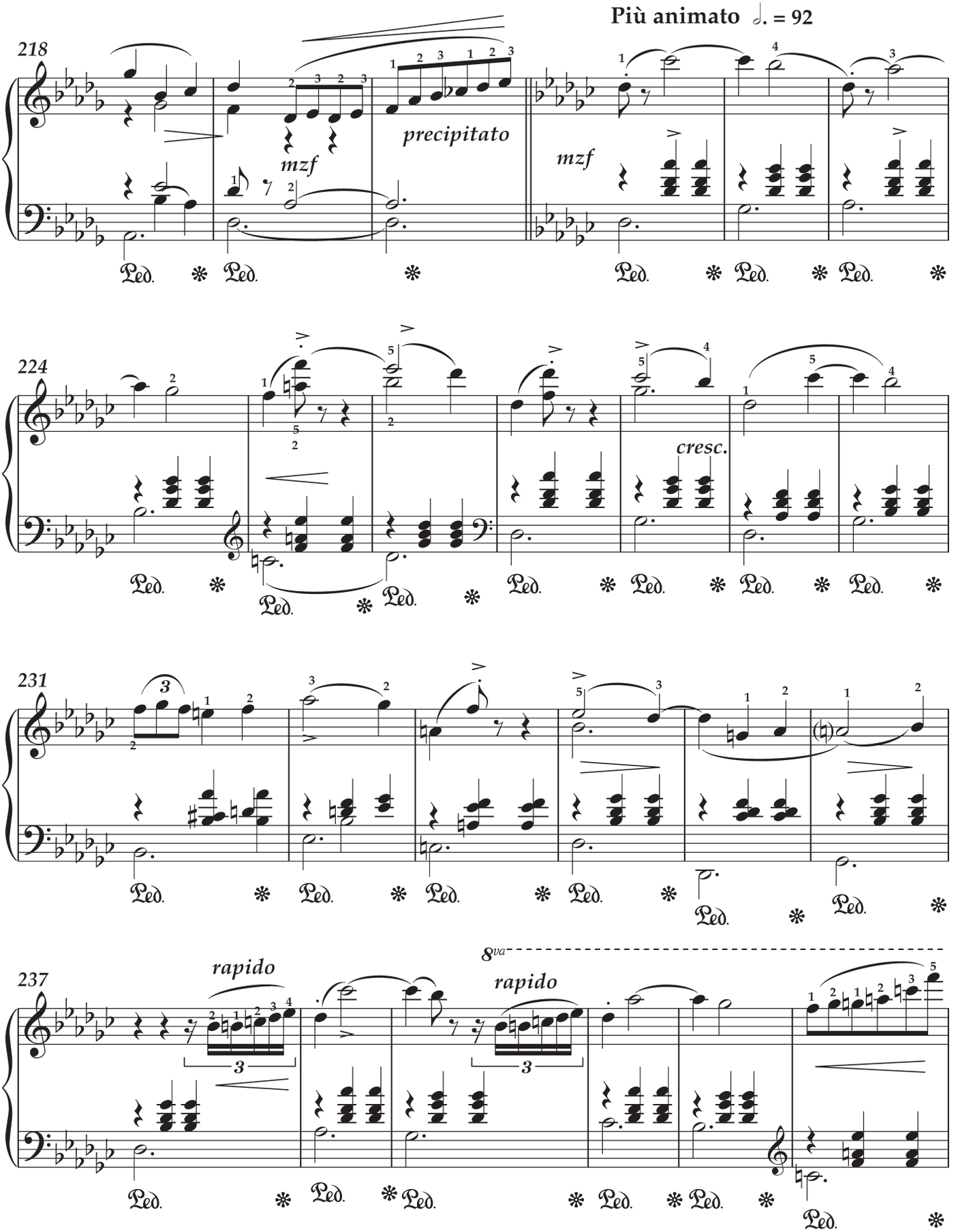

82
(8)
volante
89
un poco cresc.
cresc e brillante
95
Più animato ♩. = 92
mzf
m.g.
8va
cresc
102
8va
cresc e con

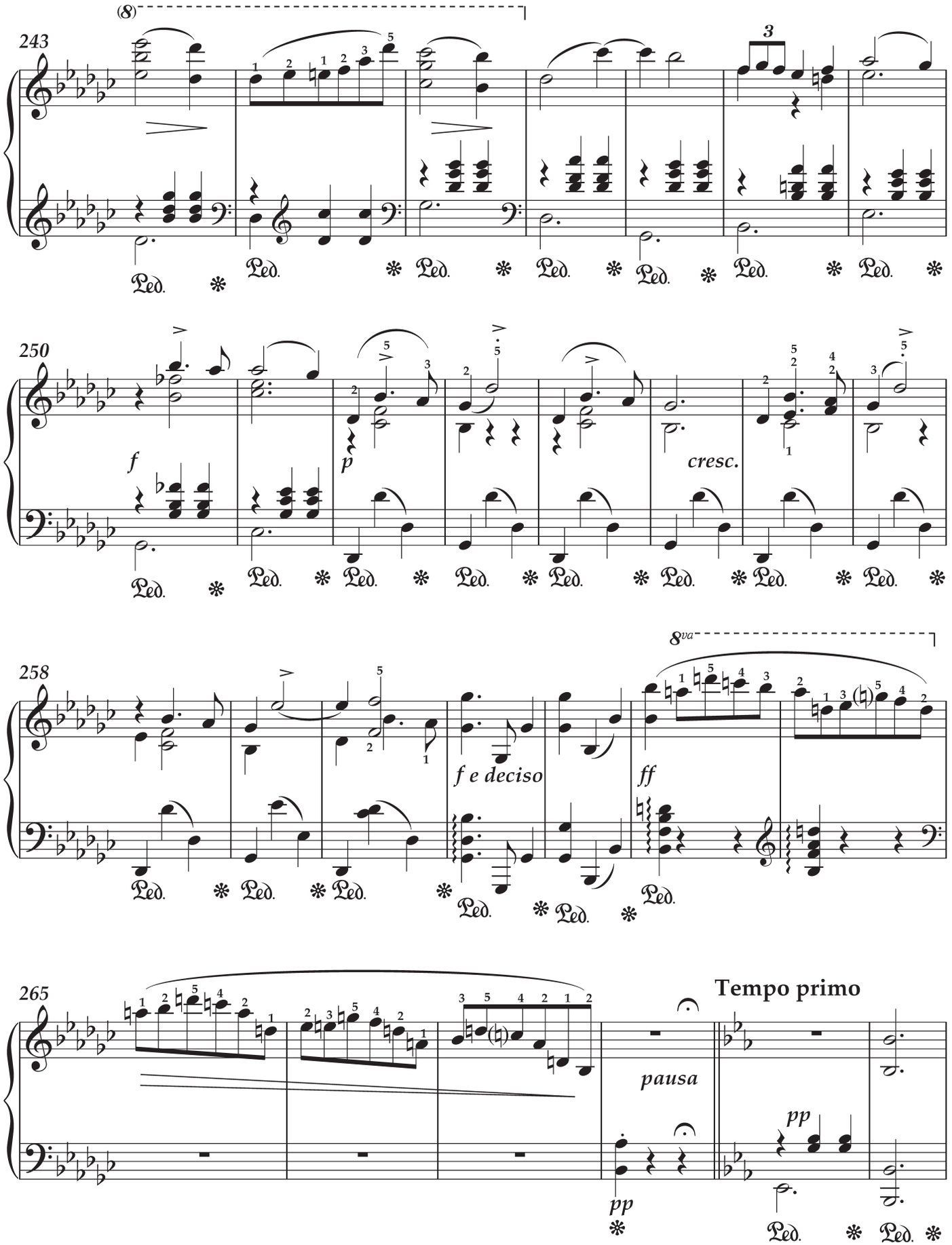

8va
109
anima
f
brillante e accelerando
m.g.
115
diminuendo
In tempo dolente
p ma ben cantato
122
un poco diminuendo
129
p

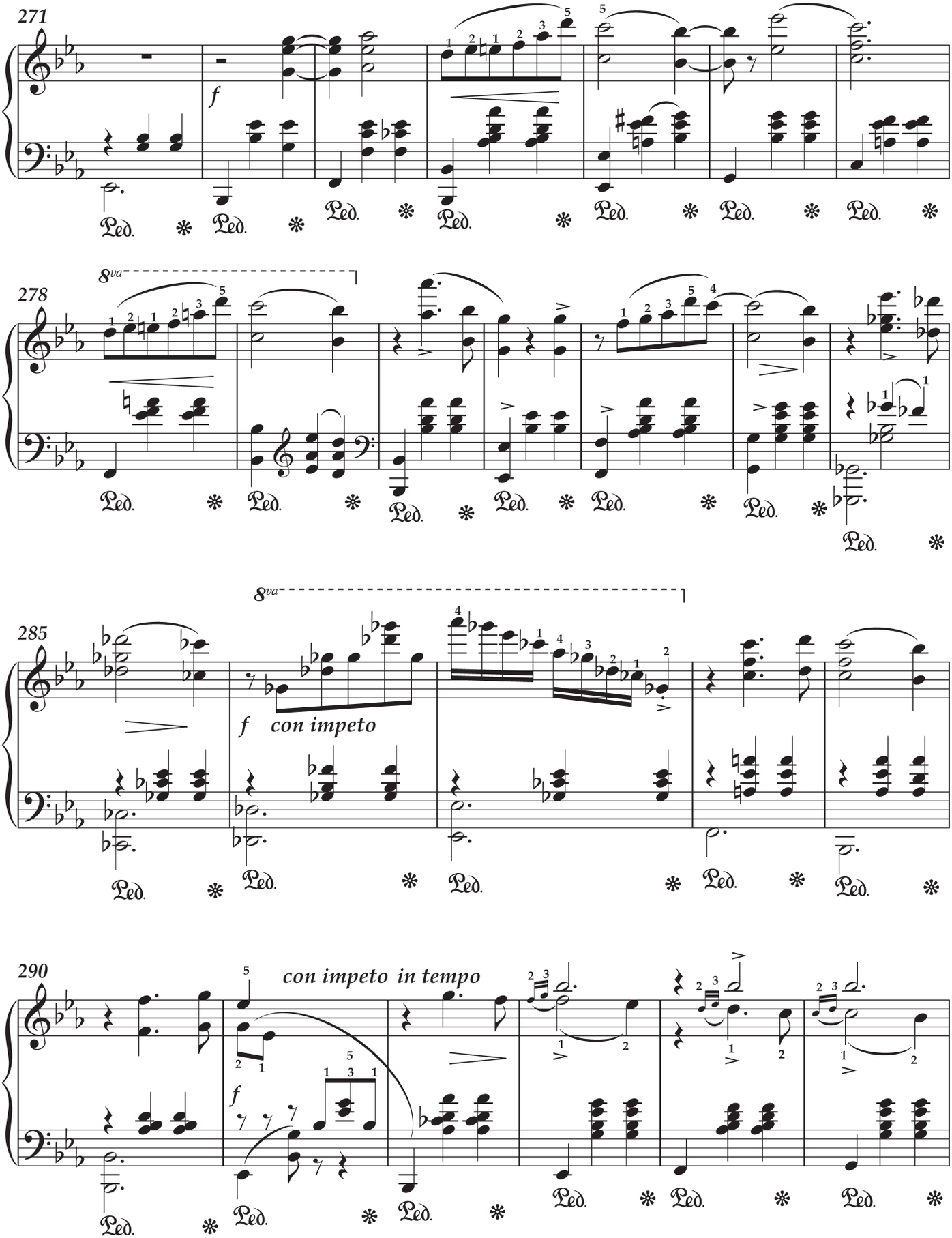

137
ten.
ten.
cresc
f
ten.
cresc
144
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
poco diminuendo
cresc
151
un poco stretto
molto
subito p
p
158
dolce

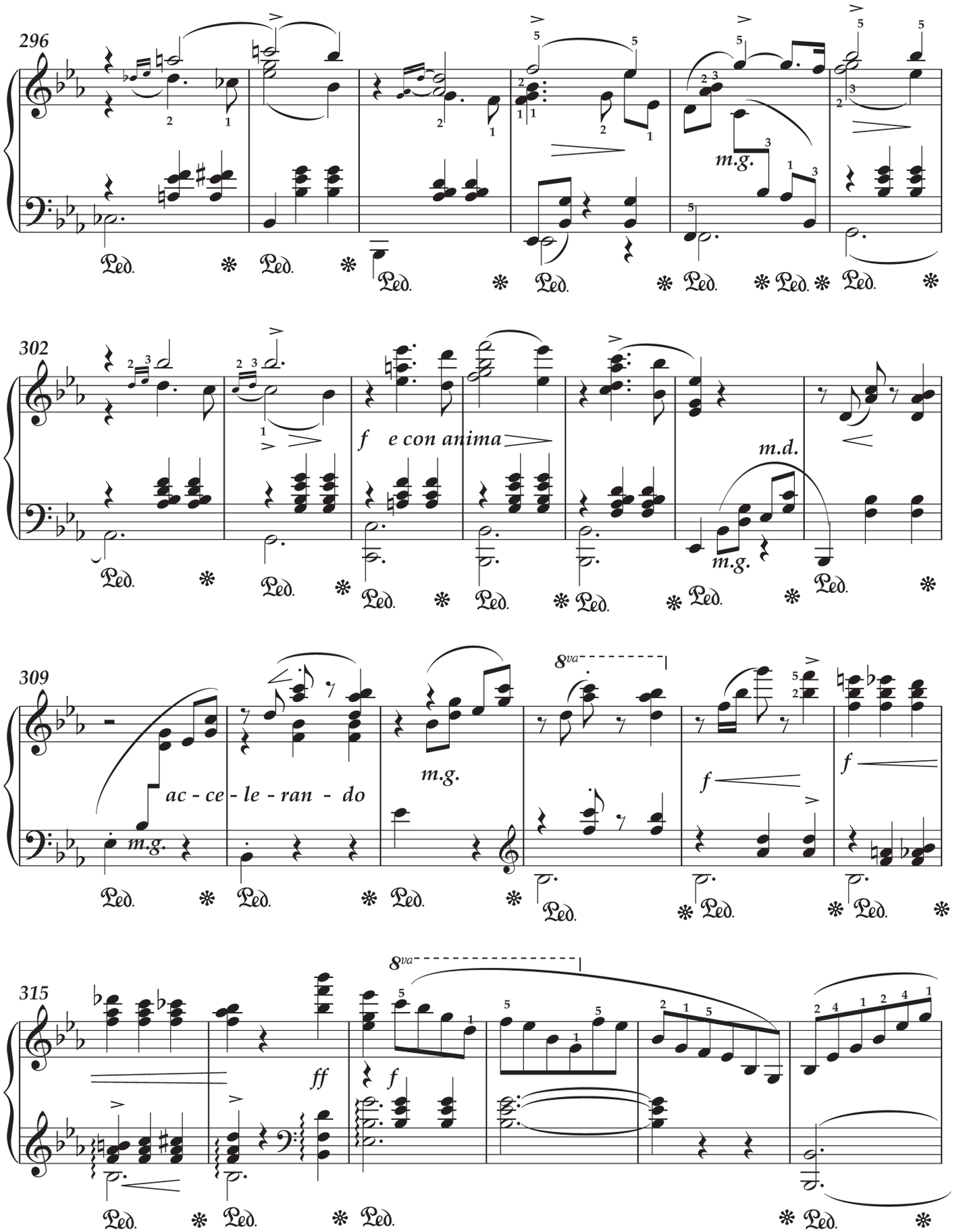

166
8va
f brillante
animandosi e cresc molto
173
8va
ac - ce - le - ran - do
179
8va
185
m.g
m.g.
Tempo primo

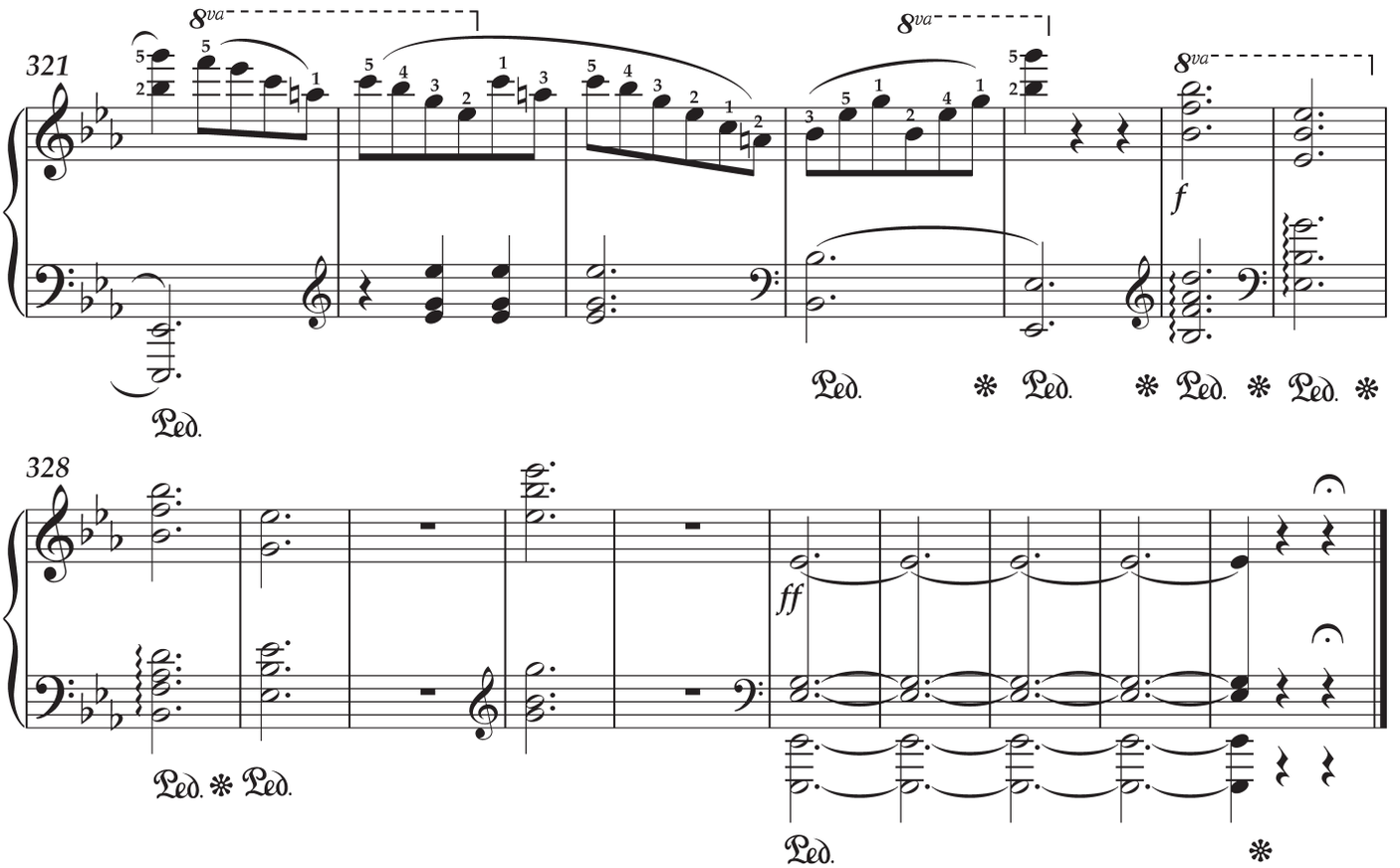

190
con espress.
elegante
197
con anima
204
211
semplice
con anima


Più animato ♩. = 92
218
mzf
precipitato
mzf
224
cresc.
231
237
rapido
rapido
8va


243
(8)
250
f
p
cresc.
258
8va
f e deciso
ff
265
pausa
pp
Tempo primo
pp


271
f
278
8va
285
8va
f con impeto
290
con impeto in tempo
f


296
m.g.
302
f e con anima
m.d.
m.g.
309
ac - ce - le - ran - do
m.g.
8va
f
f
315
ff
f
8va


321
8va
f
Ped.
328
ff

BEHR BROS. HALL,

81 FIFTH AVENUE.

MÁRTES 3 DE MARZO DE 1891.

Á LAS OCHO DE LA NOCHE,

CONCIERTO ESPADERO,

ORGANIZADO POR LA

Sra. Isabel Caballero de Salazar,

BAJO LOS AUSPICIOS DE LA

SOCIEDAD LITERARIA HISPANO-AMERICANA

DE NEW YORK.

Portada del Programa del Concierto en el que pronunció su discurso el insigne Martí.

ANEXO I

Descriptores empleados para definir los títulos de las obras para piano de Nicolás Ruiz Espadero

Título propio	*Título normalizado en francés*	*Título normalizado en español*
«2 Grandes Etudes d'exécution Transcendante pour Piano Nº 1. Combat d'amour - Si majeur - 1870»	*Étude d'exécution transcendante nº 1 «Combat d'amour», si majeur, 1870*	*Estudio de ejecución trascendente nº 1 «Combate de amor», si mayor, 1870*
«2 Grandes Etudes d'exécution Transcendante pour Piano Nº 2. Chant du Prophete - La mineur - 1872»	*Étude d'exécution transcendante nº 2 «Chant du Roi Prophète (Pensée Biblique)» la mineur, 1872*	*Estudio de ejecución trascendente nº 2 «Canto del rey profeta (Pensamiento bíblico», la menor, 1872*
«Chant du Roi Prophete (Pensée Biblique) pour Piano»		
«Etudes d'exécution Transcendante pour Piano N.º 3 Lab»	*Étude d'exécution transcendante nº 3, lab [majeur], 1872*	*Estudio de ejecución trascendente nº 3, lab mayor, 1872*
«Ossa sur Pélion Grande Etude de Mecanisme Transcendant Pour Piano N.º 4 En Re Mineur.»	*Étude de mécanisme transcendant nº 4 «Ossa sur Pélion», re mineur*	*Estudio de mecanismo trascendente nº 4 «Osa sobre Pelión», re menor*
«5.eme Grande Etude de Mecanisme Transcendante Pour Piano Nº 5 en sib»	*Étude de mécanisme transcendant nº 5, sib [majeur]*	*Estudio de mecanismo trascendente nº 5, sib mayor*
«6.eme Grande Etude de Mecanisme Trascendante Pour Piano Nº 6 en Fa# mineur.»	*Étude de mécanisme transcendant nº 6, fa# mineur*	*Estudio de mecanismo trascendente nº 6, fa# menor*
«7eme Etude de Mecanisme Trascendante pour Piano N.º 7 en Si mineur»	*Étude de mécanisme transcendant nº 7, si mineur*	*Estudio de mecanismo trascendente nº 7, si menor*
«8eme Etude Trascendante Dans le Style Creole pour Piano N.º la b»	*Étude transcendante nº 8 «Dans le style créole», lab [majeur]*	*Estudio trascendente nº 8 «En estilo criollo», lab mayor*
«5 Grands Transcriptions Pour Piano N.º 1. Poliuto. 2. Faust. N.º 3. Un ballo in maschera. 4. Il trovatore N.º 5. La traviata.»	*Transcription nº 1 «Poliuto»*	*Transcripción nº 1 «Poliuto»*
	Transcription nº 2 «Faust», op. 51	*Transcripción nº 2 «Faust», op. 51*
	Transcription nº 3 «Un ballo in maschera», op. 46	*Transcripción nº 3 «Un ballo in maschera», op. 46*
	Transcription nº 4 «Il trovatore», op. 44	*Transcripción nº 4 «Il trovatore», op. 44*
	Transcription nº 5 «La traviata»	*Transcripción nº 5 «La traviata»*
«Largo solennel Pianos»	*Largo solennel, 1875*	*Largo solemne, 1875*
«Preludio Piano»	*Preludio, ca. 1889*	*Preludio, ca. 1889*
«Pureza y Calma»	*Pureza y calma, 1889*	*Pureza y calma, 1889*
«Valse idéale Pour Piano»	*Valse idéale, op. 60*	*Vals ideal, op. 60*

ANEXO II

Descripción del contenido de los folios que integran el documento manuscrito (BNC, Ms(Mús)/Rui/G) de los *Estudios para piano* de Nicolás Ruiz Espadero[1]

Folio	*Contenido*	*Folio*	*Contenido*
1r	**Portada general, *Estudio nº 1* y *Estudio nº 2***	1v	*Estudio nº 1*, cc. 1-11
2r	cc. 40-51	2v	cc. 52-63
3r	cc. 63-75	3v	cc. 76-87
4r	cc. 94-99	4v	cc. 100-102
5r	Bosquejo inicial para una Coda (*Estudio nº 2*)	5v	pentagramas en blanco
6r	cc. 88-93, [94 tachado por Espadero], 103-107	6v	cc. 108-119
7r	cc. 120-131	7v	cc. 132-146
8r	cc. 147-162	8v	cc. 163-177
9r	cc. 178-184, [185-186 tapados], 185-186	9v	cc. 187-197
10r	cc. 198-209	10v	cc. 210-224
11r	cc. 12-27	11v	cc. 28-39
12r	cc. 225-236	12v	cc. 237-249
13r	cc. 250-261	13v	cc. 262-273
14r	cc. 274-284	14v	boceto ilegible
15r	pentagramas en blanco	15v	pentagramas en blanco
16r	**Portada *Estudio nº 2***	16v	cc. 1-14
17r	cc. 15-33	17v	cc. 34-51
18r	cc. 52-69	18v	cc. 70-84
19r	cc. 85-102	19v	cc. 103-118, [119 tachado por Espadero], 119
20r	cc. 268-279	20v	cc. 280-301
21r	cc. 120-137	21v	cc. 138-157
22r	cc. 158-166	22v	cc. 167-175
23r	cc. 176-184	23v	cc. 185-217
24r	cc. 218-231	24v	cc. 232-243
25r	cc. 244-255	25v	cc. 256-267

[1] Se ha tomado como f. 1 el que da inicio al álbum original y no el folio de guarda de la encuadernación posterior.

Folio	*Contenido*	*Folio*	*Contenido*
26r	**Portada *Estudio nº 3***	26v	cc. 1-11
27r	cc. 12-20	27v	cc. [21-22 tachados por Espadero], 21-26
28r	cc. 27-34	28v	cc. 35-42
29r	cc. 43-50	29v	cc. 51-61
30r	cc. 62-69	30v	cc. 70-81, 82-83 (insertados), 84-87
31r	cc. 88-95	31v	cc. 96-104
32r	cc. 105-112	32v	cc. 113-120
33r	cc. 121-128	33v	cc. 129-139
34r	cc. 140-151	34v	cc. 152-156
35r	pentagramas en blanco	35v	pentagramas en blanco
36r	pentagramas en blanco	36v	pentagramas en blanco
37r	**Portada *Estudio nº 4***	37v	pentagramas en blanco
38r	cc. 1-10	38v	cc. 11-22
39r	cc. 23-32, [33-36 tachados por Espadero], 33-34	39v	cc. 35-42
40r	cc. 43-50	40v	cc. 51-62
41r	cc. 63-76	41v	cc. 77-91
42r	cc. 92-104	42v	cc. 105-114
43r	cc. 115-124	43v	cc. 125-134
44r	cc. 135-144	44v	cc. 145-161
45r	cc. 162-172	45v	cc. 173-182
46r	cc. 183-192	46v	cc. 193-207
47r	cc. 208-212	47v	pentagramas en blanco
48r	pentagramas en blanco	48v	pentagramas en blanco
49r	**Portada *Estudio nº 5***	49v	cc. 1-10
50r	cc. 11-23	50v	cc. 24-35
51r	cc. 36-47	51v	cc. 48-54, 55-56 (insertados), 57-63
52r	cc. 64-75	52v	cc. 76-87
53r	cc. 88-91 (insertados), 92-103	53v	cc. 104-119
54r	cc. 120-132	54v	cc. 133-144
55r	cc. 145-159, 160a-163a (insertados, ilegibles)	55v	cc. 160b-163b (repetidos para esclarecer el final)
56r	**Portada *Estudio nº 6***	56v	cc. 1-12
57r	cc. 13-29	57v	cc. 30-49
58r	cc. 50-71	58v	cc. 72-80
59r	cc. 81-89	59v	cc. 90-98
60r	cc. 99-107	60v	cc. 108-119
61r	cc. 120-139	61v	cc. 140-146, 147-150 (escritos dentro de los cc. 143-146), 151-166

Folio	*Contenido*	*Folio*	*Contenido*
62r	cc. 167-178	62v	cc. 179-190
63r	cc. 191-202	63v	cc. 203-215
64r	cc. 216-223	64v	pentagramas en blanco
65r	**Portada *Estudio nº 7***	65v	pentagramas en blanco
66r	pentagramas en blanco	66v	cc. 1-14
67r	cc. 15-32	67v	cc. 33-50
68r	cc. 51-68	68v	cc. 69-74, 75 (repetir el 74), 76-77, [78-79 faltan], 80-86
69r	cc. 87-104	69v	cc. 105-122
70r	cc. 123-129, [130-132 faltan]	70v	pentagramas en blanco
71r	**Portada *Estudio nº 8***	71v	pentagramas en blanco
72r	cc. 1-15	72v	cc. 16-31
73r	cc. 32-47	73v	cc. 48-63
74r	cc. 64-79	74v	cc. 80-95
75r	cc. 96-111	75v	cc. 112-127
76r	cc. 128-143	76v	cc. 144-159
77r	cc. 160-175	77v	cc. 176-191
78r	cc. 192-207	78v	cc. 208-223
79r	cc. 224, [225-226 faltan], 227-239	79v	cc. 240-255
80r	cc. 256-261	80v	pentagramas en blanco

ANEXO III

Descripción del contenido de los folios que integran el documento fotográfico (BNC, Ms(Mús)/Rui/Ch) de la parte de segundo piano del *Estudio nº 2* de Nicolás Ruiz Espadero

Folio	*Contenido*	*Folio*	*Contenido*
1	Portada	2	cc. 1-16
3	cc. 17-36	4	cc. 37-56
5	cc. 57-76	6	cc. 77-84, [85 falta], 86-99
7	cc. 100-115	8	cc. 116-118, 119 = [119] tr., 120-132 (119-131 tr.)
9	cc. 133-146 (132-145 tr.), [147-154 falta] = (146-153 tr.), 155 (154 tr.)	10	cc. 156-173 (155-172 tr.)
11	cc. 174-192 (173-191 tr.), [193 falta] = (192 tr.), 194-198 (193-197 tr.), [199 falta] = (198 tr.)	12	cc. 200-222 (199-221 tr.)
13	cc. 223-236 (222-235 tr.)	14	cc. 237-248 (236-247 tr.)
15	cc. 249-254 (248-253 tr.)	16	cc. 255-260 (254-259)
17	cc. 261-266 (260-265 tr.)	18	cc. 267-276 (266-275 tr.)
19	cc. 277-291 (276-290 tr.)	20	cc. 292-299 (291-298 tr.), 300 (se elimina en la tr.), 301-303 (299-301 tr.)

ANEXO IV

Descripción del contenido de los folios que integran el documento manuscrito (BNC, Ms(Mús)/Rui/L) del *Largo solennel* de Nicolás Ruiz Espadero

Folio	*Contenido*	*Folio*	*Contenido*
1r	cc. 1-13	1v	cc. 14-26
2r	cc. 27-43	2v	cc. 44-58
3r	cc. 59-68	3v	cc. 69-74
4r	cc. 75-80	4v	cc. 81-87
5r	cc. 88-95	5v	cc. 96-99
6r	cc. 100-102	6v	cc. 103-107
7r	cc. 108-113	7v	cc. 114-121
8r	cc. 122-129	8v	cc. 130-135
9r	cc. 136-146	9v	cc. 147-155
10r	cc. 156-165	10v	cc. 166-174
11r	cc. 175-183	11v	cc. 184-192

Las composiciones para piano de Nicolás Ruiz Espadero (La Habana, 1832-1890), revisadas y transcritas por el pianista Dr. José Raúl López, profesor de la Universidad Internacional de la Florida, y estudiadas por su homólogo el Dr. Cecilio Tieles, especialista del Museo Nacional de la Música de Cuba, constituyen el tema de este séptimo volumen de la colección «Patrimonio Musical Cubano» que tributa al proyecto de investigación El patrimonio histórico-documental de la música en Cuba durante el período colonial del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc); publicado en sinergia con la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, la Universidad de Valladolid, España, la Organizzazione Internazionale Italo-Latino Americana, Manhattan School of Music e International Piano Festivals.

Si bien la vida y obra de Espadero ha sido ampliamente estudiada por el Dr. Tieles, una parte importante de su producción musical ha permanecido inédita. Considerado junto a Cervantes como uno de los exponentes del repertorio pianístico cubano, destacan entre sus obras ocho estudios manuscritos atesorados en los fondos de la Biblioteca Nacional de Cuba, José Martí. La cuidada edición crítica del Dr. López nos revela los detalles de un corpus caracterizado por una depurada técnica de composición virtuosa que equipara a Espadero con el canon de sus contemporáneos románticos y lo sitúa como uno de los pocos latinoamericanos que abordó el género «estudio» como composición de concierto.

Se complementa el presente estudio con la caracterización de los documentos y su proceso de preservación desde la visión patrimonialista de la Dra. Miriam Escudero quien ha estado a cargo de esta cuidada edición junto a la Dra. María Antonia Virgili. La colección «Patrimonio Musical Cubano», dedicada a la preservación y difusión de los documentos —manuscritos e impresos— que contienen música compuesta para actos civiles y religiosos en la sociedad cubana durante los siglos XVIII al XX, forma parte del proyecto editorial que lidera el Cidmuc, en el que también intervienen el programa para el desarrollo de la musicología del Instituto Cubano de la Música, el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de La Habana y la Universidad de Valladolid, España.

Ediciones Cidmuc