PATRIMONIO MUSICAL CUBANO

MÚSICA DE CÁMARA

CUBA, SIGLO XIX

libro
PRIMERO

REVISIÓN, ESTUDIO Y TRANSCRIPCIÓN

José Raúl López
Miriam Escudero

CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO DE LA MÚSICA CUBANA
MUSEO NACIONAL DE LA MÚSICA
COLEGIO UNIVERSITARIO SAN GERÓNIMO DE LA HABANA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA
–2023–

MÚSICA DE CÁMARA

CUBA, SIGLO XIX

libro
PRIMERO

PATRIMONIO MUSICAL CUBANO

MÚSICA DE CÁMARA

CUBA, SIGLO XIX

libro
PRIMERO

REVISIÓN, ESTUDIO Y TRANSCRIPCIÓN
José Raúl López
Miriam Escudero

CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO DE LA MÚSICA CUBANA
MUSEO NACIONAL DE LA MÚSICA
COLEGIO UNIVERSITARIO SAN GERÓNIMO DE LA HABANA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA
–2023–

Dirección y edición
Miriam Escudero y María Antonia Virgili

Edición musical
José Raúl López

Gestión de imágenes y referencias bibliográficas
Bertha Fernández

Corrección
Claudia Fallarero y Yohany Le-Clere

Diseño de cubierta e interior
Laura Escudero

Diseño de colección
Susana de la Cruz

Imagen de portada
Caricatura, autor desconocido, sección Variedades,
El Moro Muza, año IV, núm, 22, La Habana, 1 de marzo de 1863, p. 173

Primera edición, 2023
Todos los derechos reservados

Sobre la colección **Patrimonio Musical Cubano**
© Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana
© Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana
© Miriam Escudero

Sobre la presente edición
© Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana
© Museo Nacional de la Música
© José Raúl López © Miriam Escudero
ISBN: 978-959-7216-94-0

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

Ediciones Museo Nacional de la Música
Capdevila No. 1 entre Habana y Aguiar, Habana Vieja, La Habana, Cuba

Imprime
Gráficas Gutiérrez Martín

Rafael Díaz Albertini

Portada de *La Ilustración Cubana*, año III, núm. 26
La Habana, 20 de septiembre de 1887

Agradecimientos personales

Eusebio Leal y Jesús Gómez Cairo, *in memoriam*

Perla Rosales
Sergio Arencibia
Indira Fajardo
Laura Vilar
Victoria Eli
Ailer Pérez
Salomón Mikowsky
James Gandre
Emilio Cueto
María Antonia Virgili
Sonia Pérez Cassola
Daureen Alemán
Yohana Ortega
Carmen Rosa Báez
Esther Rodríguez
Lourdes de la Fuente
Juan Carlos Val
Omar Valiño Cedré

Jorge Mario Diego
Cecilio Tieles / Fernando Delgado
Olavo Alén / Gudrun Weber
María Victoria Cavia
Eva Cisnero / James Wintle
David Dolata / Heledys Rodríguez
Miguel Díaz-Emparanza
Marie Augouy
Francesca Khalifa
Alessandro Feruglio
Laura Wilcox

Agradecimientos institucionales

Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana
Universidad de Valladolid, España
Florida International University
Herbert and Nicole Wertheim School of Music and Performing Arts
Manhattan School of Music
International Piano Festivals
Museo Nacional de la Música
Biblioteca Nacional de Cuba José Martí
Nederlands Muziek Instituut
The Library of Congress, United States
Bibliothèque Nationale de France
Biblioteca Elvira Cape
Sociedad para el Estudio de la Música Isabelina
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
University of Louisville

ÍNDICE

Presentación **9**
Miriam Escudero

Nineteenth-century chamber music in Cuba, volume I **13**
José Raúl López

Música de cámara. Cuba, siglo XIX. Criterios de edición, libro primero **47**
Miriam Escudero
José Raúl López

Antonio Raffelin (La Habana, 1786 - 1881)

1. Quatour concertant, pour flûte, violon, alto et violoncelle (basse), op. 19 **63**

2. Air with variations, for violin principal, second violin and bass **111**

3. 6me. Air varié, pour le violon avec accompagnement de piano, op. 66 (Copyright, 1855) **125**

4. 7me. Air varié, pour le violon avec accompagnement de piano, op. 67 (Copyright 1855) **149**

Laureano Fuentes Matons (Santiago de Cuba, 1825 - 1898)

5. Tríos, para flauta, violín y piano (1859) **165**

6. La serenata, barcarola para violín con acompañamiento de piano (1891) **182**

Nicolás Ruiz Espadero (La Habana, 1832 - 1890)	*7. La plainte du Tasso, pour violon et piano concertante, op. 14 (1858-1881)*	**191**
	8. La chute des feuilles, nocturne pour violon et piano, op. 36 [1859]	**213**
	9. Chant de l'esclave, caprice pour violon et piano, op. 29 (1860)	**235**
	Chant de l'esclave (Addendum)	**255**
	10. Impromptu mélodique (1867)	**271**
	11. Méditation, pour violon et piano, op. 35 (Copyright 1868)	**279**
	Méditation (Addendum)	**297**
	12. Melodía (1868)	**313**
José Comellas (Matanzas, 1842 - La Habana, 1888)	*13. Adieu à la Havanne, mélodie pour la flûte avec accompagnement de piano, op. 2 (ca. 1874)*	**323**
José Comellas y Joseph Van der Gucht (siglo XIX)	*14. Duo concertant, sur Lucrezia Borgia de G. Donizetti, pour piano et violon (1868)*	**331**
José Manuel Jiménez Berroa (Trinidad, 1852 - Hamburgo, 1917)	*15. Quejas del alma, melodía para clarinete y piano (18[..])*	**359**
	16. Petite légende, pour violon avec accompagnement de piano	**369**
Cecilia Arizti (La Habana, 1856 - 1930)	*17. Romantica, mélodie pour violon avec accompagnement de piano*	**377**
	18. Trío, para violín, violoncello y piano (ca. 1893)	**387**
Anexos		**457**

PRESENTACIÓN

por Miriam Escudero

Dedicado a la música de cámara, este octavo libro de la colección «Patrimonio Musical Cubano» compila, por vez primera, obras instrumentales para pequeño formato, escritas durante el siglo XIX por autores cubanos, nacidos o residentes en Cuba. Se trata de 18 piezas y dos *addendums* —12 de ellas inéditas—, compuestas por Antonio Raffelin (1786-1881), Laureano Fuentes Matons (1825-1898), Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890), José Comellas (1842-1888), Joseph Van der Gucht (siglo XIX), José Manuel Jimé-nez (1852-1917) y Cecilia Arizti (1856-1930), que han sido estudiadas y transcritas —en edición crítica— por el pianista cubano-americano Dr. José Raúl López.

Conocí al Dr. López (como cariñosamente le llaman sus alumnos) en 2015, durante mi primera visita a Florida International University, donde radica como Professor and Coordinator of the Piano & Organ Studies Programs at The Herbert and Nicole Wertheim School of Music and Performing Arts. Fui invitada por él para dar a conocer, precisamente, los resultados de la colección «Patrimonio Musical Cubano» en ese recinto académico. Desde entonces, hemos colaborado en proyectos musicológicos que buscan rescatar el repertorio cubano del siglo XIX para piano solo y conjuntos de cámara. Nuestro primer resultado profesional fue la publicación en 2021 —luego de 150 años inéditos—, de los ocho *Grandes Estudios de Ejecución Trascendente* y otras nueve obras para piano, escritas por Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890), amigo personal y editor de Louis Moreau Gottschalk (1829-1869)[1].

A partir de esa experiencia, en la que también participó como autor, el Dr. Cecilio Tieles, nos hemos propuesto un nuevo desafío: presentar en dos volúmenes una muestra antológica de la creación camerística cubana y un tercero dedicado a la obra para piano solo de José Comellas, Gaspar Villate (1851-1891), José Manuel Jiménez y Cecilia Arizti, compositora insignia de Cuba. La competencia técnica, la dedicación y el entusiasmo de López para rescatar el legado musical de Cuba es un testimonio de su compromiso con la investigación musicológica en un área a la que aporta, además, sus saberes como intérprete. Otros proyectos futuros abarcarán obras orquestales y piezas concertantes para piano y orquesta.

Se considera a López una de las voces autorizadas en cuanto a repertorio pianístico en el área iberoamericana, que ha contribuido significativamente al conocimiento de la historia de ese instrumento y su repertorio durante el siglo XIX en Cuba, España y Estados Unidos, con desinteresada profesionalidad. Avalan su experiencia como intérprete especializado en repertorios decimonónicos, los contenidos de sus fonogramas centrados en la obra de Charles-Valentin Alkan (1813-1888) y Riccardo Malipiero (1914-2003) para el sello británico Toccata Classics, con gran éxito de la crítica. Especialmente importantes

[1] José Raúl López, Cecilio Tieles y Miriam Escudero, *Nicolás Ruiz Espadero (La Habana 1832-1890). Repertorio pianístico* (La Habana, Ediciones Cidmuc, 2021).

han sido los estrenos en 2015 y 2019 de la música de los compositores cubanos José Comellas y Nicolás Ruiz Espadero, como una subserie especial del sello discográfico Toccata.

Principia este volumen un ensayo analítico de su autoría en el que resume las características estilísticas de cada obra y sus circunstancias de creación. Además, López realiza una cuidadosa edición crítica a partir de archivos digitalizados que exigieron su total experiencia como pianista para descifrar segmentos problemáticos, incluso componiendo transiciones faltantes. A ello se suman unas minuciosas notas críticas que explican y justifican sus correcciones y decisiones artísticas.

Y es que la colección «Patrimonio Musical Cubano», ha establecido un estándar de gestión cultural con énfasis en la preservación del documento, de manera que cada uno de los libros publicados (ocho volúmenes entre 2011 y 2023), 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. De igual manera debe mediar de manera proactiva el estudio del intérprete quien puede consultar los documentos originales que se socializan en repositorios digitales.

Selección del repertorio

La muestra de obras que componen este primer volumen dedicado a la música de cámara del siglo XIX, fue escrita por compositores cubanos o residentes en la Isla y se localiza en bibliotecas y archivos de Cuba, Estados Unidos, Francia, Holanda y España. Su índice abarca 18 obras, compuestas entre 1815 y 1893, que se ordenan cronológicamente de acuerdo con la fecha de nacimiento de sus siete autores. Ellos representan cuatro centros de intensa actividad cultural durante el período colonial: La Habana (Raffelin, Espadero y Arizti); Matanzas (Comellas); Trinidad y Cienfuegos (Jiménez); y Santiago de Cuba (Fuentes Matons). A la par, con excepción de Espadero y Arizti, se trata de músicos migrantes, que desarrollaron su carrera artística en ciudades de Cuba, Estados Unidos y Alemania. El propio Van der Gucht es un ejemplo de la movilidad itinerante entre el viejo y el nuevo mundo.

Este criterio de selección, basado en una región cultural, lejos de ser una razón nacionalista, nos ubica en un espacio sonoro común, pues todos ellos, fueran luego cubanos, españoles, holandeses, alemanes o norteamericanos, por circunstancias de nacionalidad o ciudadanía, tuvieron en común el haber escuchado la música que se hacía en los espacios de concierto de Cuba, por sus contemporáneos y por los líderes de estilo de su época. Más aún, ellos compartieron maestros y alumnos, asistieron juntos a conciertos, compartieron escenarios, e incluso, fueron a estudiar o trabajar en los mismos centros en Estados Unidos y Europa, y hasta publicaron con editores similares.

De su catálogo, se han privilegiado obras para pequeño formato a dúo, trío y cuarteto. La mayoría tiene como protagonista al piano, que comparte roles, indistintamente, con la flauta, el clarinete, el violín, la viola y el violonchelo, siendo predominante el par: violín y teclado. También se incluyen un trío y un cuarteto para instrumentos solos.

Esta antología cronológica de la composición camerística en Cuba se inicia con cuatro obras instrumentales de Antonio Raffelin. Él es el más temprano compositor del que

conservamos piezas expresamente instrumentales en Cuba (compuestas entre 1815-1855), además, dedicó gran parte de su creación a la música religiosa, como hizo su contemporáneo Juan Paris en Santiago de Cuba (1759-1845). Poco se conoce de su trayectoria, su nombre aparece mencionado en enciclopedias y diccionarios de música, pero aun no se ha realizado un estudio completo de su obra. La reconstrucción de su repertorio conlleva la localización de obras dispersas en varios fondos[2].

Continua en el tiempo la creación de Laureano Fuentes Matons, en representación de la actividad musical de salón en Santiago de Cuba, su vasta obra ha sido estudiada parcialmente por las investigadoras cubanas Iránea Silva Santiago y Nisleidys Flores Carmona. Revisitamos a Nicolás Ruiz Espadero, ahora con obras de diferente factura que dan fe de la versatilidad de este compositor. Para ello nos auxiliamos de los estudios de Cecilio Tieles (referenciados en el libro correspondiente de esta misma colección). Se presentan por vez primera composiciones de cámara de José Comellas —cuya obra estudia a profundidad José Raúl López—, y de Joseph Van der Gucht, quien fuera maestro de los famosos violinistas cubanos Claudio José Domingo Brindis de Salas Garrido y Rafael Díaz Albertini.

Dos obras de José Manuel Jiménez Berroa, representan a la región central. Este músico de talla internacional, fue fruto de la activa vida musical de la Villa de Trinidad y de la labor formativa de su familia, liderada por su abuelo Francisco Nicasio Jiménez, su padre José Julián Jiménez y su tía Catalina Berroa, según se narra y documenta en el reciente libro publicado por Olavo Alén y Gudrun Weber[3]. Cierra el volumen Cecilia Arizti, en representación de las mujeres músicos de su época, cuya genealogía artística la emparenta con Espadero, de quien fuera discípula, y que a su vez fue alumno del padre de ella, el español Fernando Arizti.

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, 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. Como complemento, realicé un estudio detallado de las fuentes. 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.

---

[2] De Antonio Raffelin se localizan tres obras en la iglesia de La Merced, en La Habana. Véase Miriam Escudero Suástegui, *El archivo de música de la iglesia habanera de La Merced : Estudio y catálogo* (La Habana Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas, 1998), p. 119. También pueden encontrarse composiciones suyas en la prensa cubana del siglo XIX; en *The University of Pennsylvania Libraries, The Library of Congress, The Library of Johns Hopkins University* y la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Agradezco la información detallada a mi queridos colegas, Dr. Emilio Cueto y Ramón Leyva.

[3] Olavo Alén Rodríguez y Gudrun Weber, *Entre Cuba y Alemania. Vida y obra de la familia cubana de músicos Jiménez* (Potsdam, WeltTrends, 2021).

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, quien dirige la Biblioteca Fonoteca-Fray Francisco Solano. Con el concurso de varias instituciones y de sus especialistas se hizo posible el acceso a los documentos fundamentales. Ellos son: el Museo Nacional de la Música y la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, en La Habana; la Biblioteca Elvira Cape de Santiago de Cuba; *Nederlands Muziek Instituut* de Holanda; *The Library of Congress* y *The Library of the University of Louisville*, en Estados Unidos; la *Bibliothèque nationale de France*, y la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Se complementa este texto con tres anexos que dan cuenta de los fondos consultados y los datos que emergen de cada documento.

Este octavo volumen de la colección Patrimonio Musical Cubano tributa a la gestión del patrimonio cultural y la educación patrimonial como líneas de investigación que se fomentan en sinergia con el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana; el Museo Nacional de la Música; el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana; la Universidad de Valladolid, España y su Agrupación Musical Universitaria; la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana; el Instituto Cubano de la Música; 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, que nos han acompañado fielmente desde que se inició, en 1999, el andar de esta sede académica con la Oficina del Historiador, en la noble labor de procurar la salvaguardia del patrimonio musical cubano. Asimismo, el compromiso de otro entrañable amigo, el profesor Dr. Salomón Gadles Mikowsky ha sido definitivo.

Este volumen se ha abordado en coedición de los sellos editoriales del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana y el Museo Nacional de la Música. Uno de los impulsores de esta iniciativa, Jesús Gómez Cairo, ya no está con nosotros. El puso a disposición los fondos del museo y a sus excelentes gestores documentales para que fuera posible hacerlo. A él y a Eusebio Leal Spengler dedicamos este texto, pues todo lo que fomente la preservación de la memoria cultural les honra.

Es este un material que contribuye al conocimiento del repertorio camerístico latinoamericano; 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 las música, que propone en su programa de maestría el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.

Como evidencia de aquel mundo interconectado de artistas y escenas de la música de cámara en América, durante el siglo XIX, cito a José Martí, testigo de excepción, quien dejó testimonio de su alcance al narrar, en la *Revista Universal de México*, el 12 de junio de 1875, un concierto al que asistió, en el teatro del Conservatorio de aquella ciudad: «Yo he oído a Jehin Prume y a Monasterio, yo he oído a Fortuny y a Sarmiento [..] y tal me parece que todavía tengo en el alma esa potente música de White».

NINETEENTH-CENTURY CHAMBER MUSIC IN CUBA, VOLUME I

by José Raúl López

The cultivation of chamber music as a compositional genre in nineteenth-century Cuba is inseparable from the fortuitous convergence of distinct cultural transformations in colonial society during the initial decades of the century. Music critic, composer, and amateur cellist Serafín Ramírez recounts numerous details describing the musical development of the island in his *La Habana artística* (published in 1891), especially the propagation of house concerts offering chamber music. Some of these include the weekly sessions organized by music aficionado Francisco Montero, made possible with newly arrived musicians from Spain around 1816;[1] those championed by José María Peñalver that featured pianist Dolores Espadero, mother of the future composer Nicolás Ruiz, in chamber and solo works;[2] and those organized by Ramírez in his abode in 1865 with violinists José Domingo Bousquet, Joseph Van der Gucht and others, prior to the inauguration of the Sociedad de música clásica (Society of Classical Music) in 1866, a product of Ramírez's dedication to the musical scene.[3] The repertoire listed ranges from numerous Haydn quartets, Beethoven's op. 18, No. 4, double quartets by Spohr and Onslow, and piano trios by Mendelssohn and Anton Rubinstein. On the eastern part of the island, Santiago de Cuba, the creation of the Sociedad de música de cámara (Society of Chamber Music) in 1888 further cemented the growing acceptance of the medium.[4]

One of these chamber musicians is Antonio Raffelin who was born in Havana in 1786. The son of Antonio Raffelin y Grossau, an officer in a French dragoon regiment mentioned during the English occupation, and Bárbara Rustán de Estrada, a creole of Spanish descent, he was orphaned at an early age. Raffelin received musical training from several resident musicians, including Gregorio Velázquez (who taught him to play vio-loncello and bass), Manuel Cocco (counterpoint), and English musician Thomas Tlown (violin)[5]. Armed with such well-rounded tutelage and versatility, Raffelin dedicated his early career to composition and musical instruction. He found the Academia Filarmónica de Santa Cristina in 1836,[6] which provided individual musical tuition and even orchestral experience in ensembles organized by him.

According to the two main biographical sources consulted, Raffelin traveled to Paris in 1836, premiered a number of compositions—including a quartet and a symphony (possibly his Third)—and received positive notices in the Parisian press related to his activities.

[1] Serafín Ramírez, *La Habana artística: apuntes históricos*. Annotated edition by Zoila Lapique Becali (La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2017), vol. I, p. 52.
[2] Ibid., p. 55.
[3] Ibid., pp. 218-220.
[4] Alejo Carpentier, *La música en Cuba* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979), p. 212.
[5] Ibid., pp. 133-136.
[6] Ramírez, op. cit., p. 173.

It is not possible to establish the departure year as definitive, for the Parisian press notices consulted situate Raffelin in France in the mid 1840's. Apparently this Paris residency may have lasted until 1848-49, after which he returned to Cuba, embarking in musical presentations throughout the island. Shortly thereafter he entered a religious order, moved to Philadelphia, U.S., and dedicated his future compositional efforts to ecclesiastical works, including masses, hymns, motets, etc. While residing in Philadelphia, he found the musical publication *La Lira Cristiana* (*The Christian Lyre*).[7-8] Amongst the most travelled 19th century composers born in Cuba, Raffelin returned to Europe in the early 1860's, where one of his masses was presented to Pope Pius IX and another to Spain's Queen Isabel II. After another sojourn in the U.S., Raffelin finally returned to Cuba, crowned with honors, where he died in 1882.[9]

The works presented in this volume primarily date from Raffelin's early compositional career prior to his religious phase. The earliest of these is the *Quatuor concertant pour flûte, violon, alto et basse,* op. *19,* published by Eugène-Théodore Troupenas (1798-1850) around 1845 in individual parts. It is not possible to ascertain whether this work was written in Cuba or in France during Raffelin's visit, nor whether it is the quartet—the instrumentation is not mentioned—referred to by the 12 September 1845 note in the Parisian newspaper *La Presse*, which reads, in part:

> *De toutes les compositions musicales qui nous viennent de l'étranger, il n'en est point que nous ayons entendues avec de plaisir qu'un quatuor et autres morceaux que M. Ant. Raffelin, de la Havane, fait graver en ce moment; œuvres qui decèlent non seulement de grandes connaissances musicales, mais encore un veritable talent de compositeur.*[10] [Of all the musical compositions that have come to us from abroad, there isn't one that we have heard with such pleasure as a quartet and several pieces that Mr. Ant. Raffelin, of Havana, is presently engraving; works that denote not only a great musical knowledge, but a true compositional talent.]

The inclusion of flute and double bass possibly destines the work to the realm of domestic chamber music, given the prominence of the flute during the century in numerous original pieces and in transcriptions of orchestral works for chamber ensembles (Hummel's transcriptions of Haydn and Mozart symphonies, including selected piano concertos, for instance). The addition of a double bass is not unusual, as evidenced by the popularity of works written in the early nineteenth century for piano and strings (quintets by Hummel, Dussek, Schubert, Ries) and in France, the popular string quintets of George Onslow (1784-1853) and Louise Farrenc's (1804-1875) two piano quintets op. 30/31, dating from 1839 and 1840. In this particular case, the designation *basse* can refer to the cello or double

[7] A variant *La Lira Cristiana* appears in the Real Academia de la Historia biography.

[8] According to Radamés Giro, the publication of *La Lira Cristiana* occurred during Raffelin's residence in California, 1862-65. See "Relaciones cubano-norteamericanas en la música de concierto, 1850-1902" in *Culturas encontradas: Cuba y los Estados Unidos,* Rafael Hernández y John H. Coatsworth. Coords. (La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2001), p. 57.

[9] "Antonio Raffelin Rustán de Estrada," Real Academia de la Historia, accessed March 17, 2021, dbe.rah.es/biografias/70811/antonio-raffelin-rustan-de-estrada

[10] Unknown author, *La Presse*, 12 September 1845.

bass, and one should note the unsystematic use of the term in publications of Onslow's own music at the time. Raffelin's use of the *concertante* element presents, at times, virtuosic intervention by all participants in the musical discourse, often in register pairs. The instrumentation allows for the exploitation of competing and contrasting registral possibilities, pitted against each other or interwoven in support of a featured member.

The *Quartet*'s first movement reveals a composer possessing a firm grasp of classical sonata form, tinted with virtuosic passage work that adorns cadential *formulæ* derived from the sinfonia concertante genre. After the opening four measures, which function as an introduction, the ensuing *Italianate* two-phrase groups—dominated by the flute—are effectively contrasted by varying the accompaniment from a classical texture to one with a true popular lilt (Fig. 1).

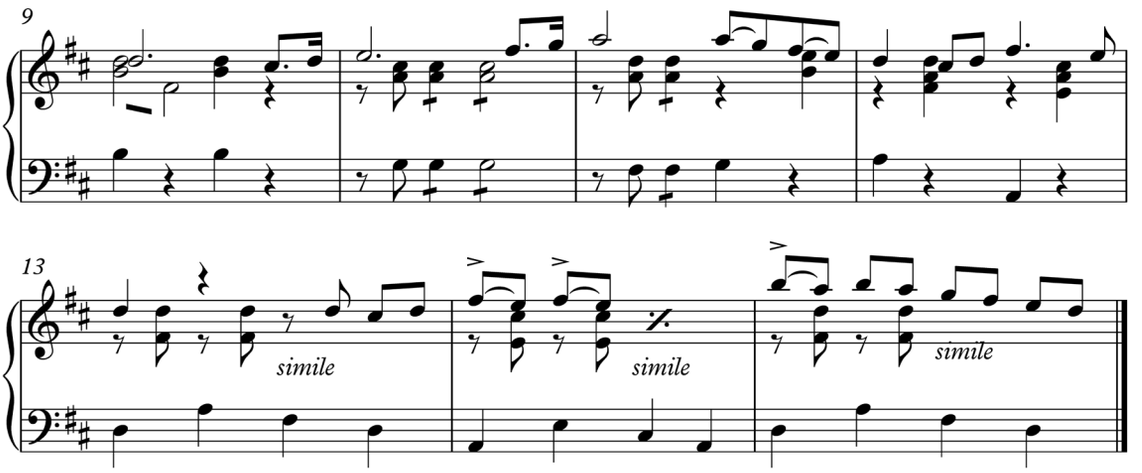


Fig. 1. Antonio Raffelin, *Quatuor*, 1st mvt. Allegro risoluto, mm. 9-15.

The dominant modulation to the expected key of A major includes a linear progression using the Italian augmented 6/3 chord (Fig. 2). The second theme group is comprised of no fewer than six phrase groups of varying lengths, involving and contrasting the dual instrumental forces (flute/violin and viola/bass). A brief listing of the groups can be summarized thus (Table 1).

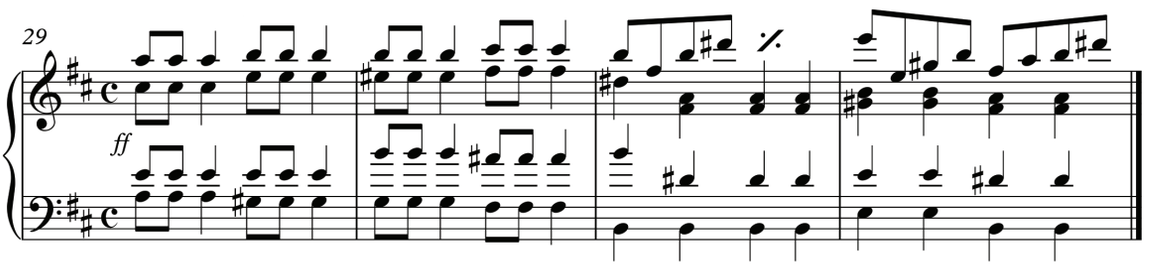


Fig. 2. Antonio Raffelin, *Quatuor*, 1st mvt. Allegro risoluto, mm. 29-32.

Group	Measures	Description
IIa	36-42	Rhythmic unison with accented second beat, followed by a melodic rounding of the phrase
IIb	43-55	Flute –concertante element, sequential, using "Neapolitan school" thirds with the violin.
	56-64	Repeated, with reversed roles.
IIc	65-68	A minor – instrumental dialogue culminating in half cadences.
IId	74-94	Commences as a duet between viola and bass, followed by a bass solo (mm. 76-84), and a cadential interchange.
IIf	95-106	Contrast between syncopated unisons and sustained chorale accompaniment to the flute line.
IIg	107-120	4-part counterpoint
	121-124	Closing phrase.

Table 1. Antonio Raffelin, *Quatuor*, 1st mvt., second theme groups.

Figure 3 (mm. 86-94) presents the *concertante* alternation between the low strings and its eventual cadential resolution. Among the highlights of the movement are measures 107-120, which depict unquestionable contrapuntal skill in its 9-8 and 7-6 suspensions (Fig. 4) The development section is 37 measures long and presents during its course a number of felicitous phrases that proves Raffelin's training and exposure to late Classical masters. One such example is the sequential imitation in mm. 136-138 between all members, set in motion by the unassuming phrase end at bar 134 (Fig. 5).

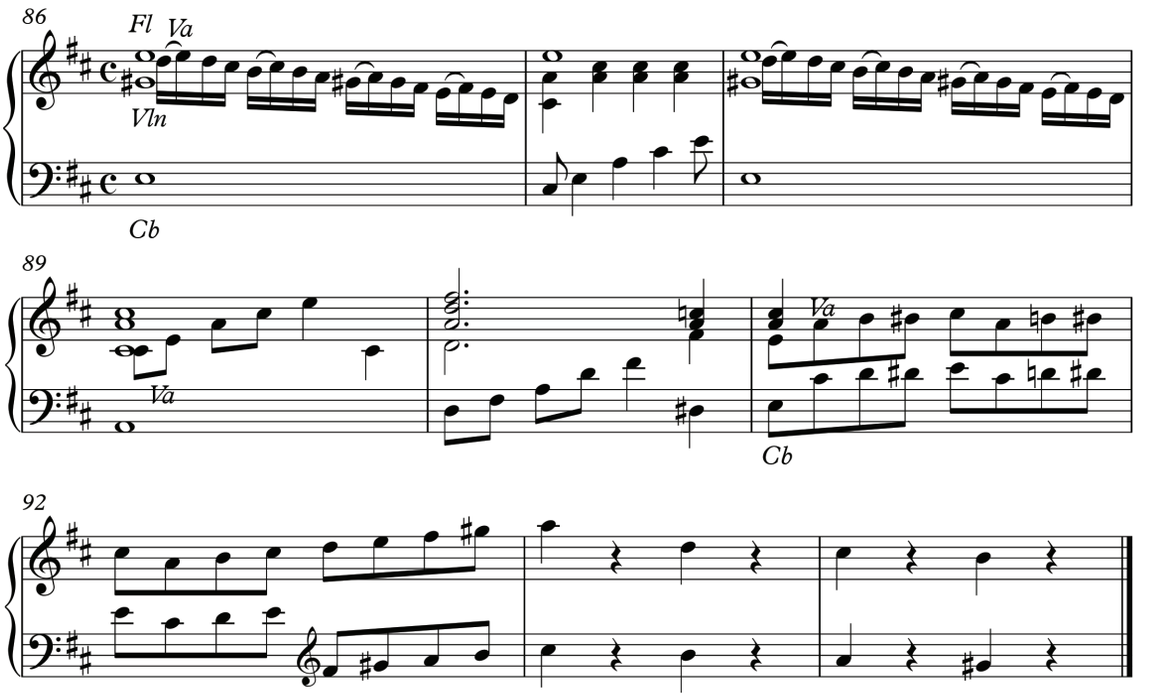


Fig. 3. Antonio Raffelin, *Quatuor*, 1st mvt. Allegro risoluto, mm. 86-94.

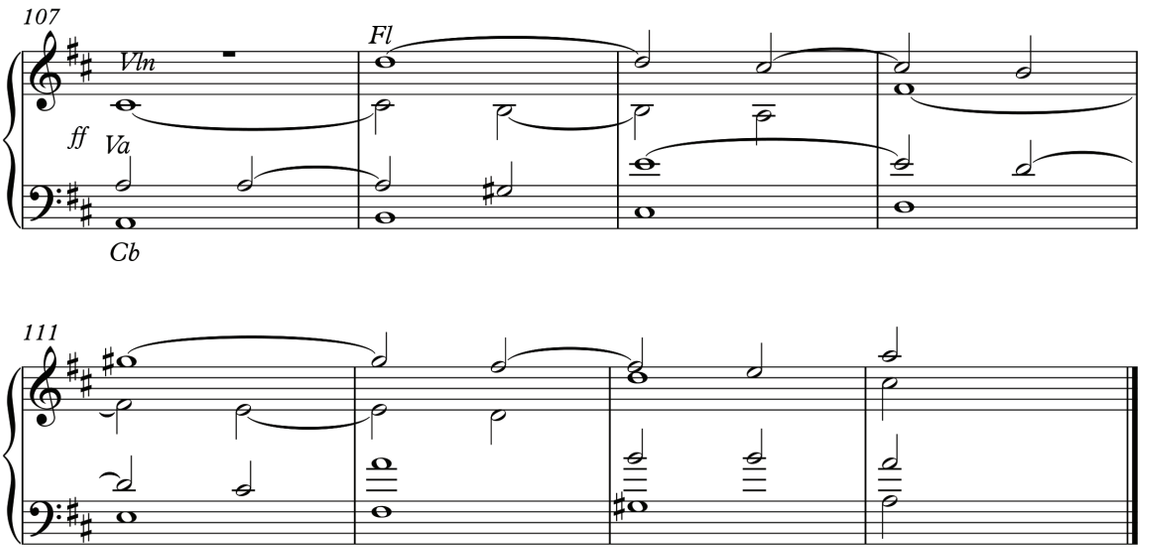


Fig. 4. Antonio Raffelin, *Quatuor*, 1st mvt. Allegro risoluto, mm. 107-114.

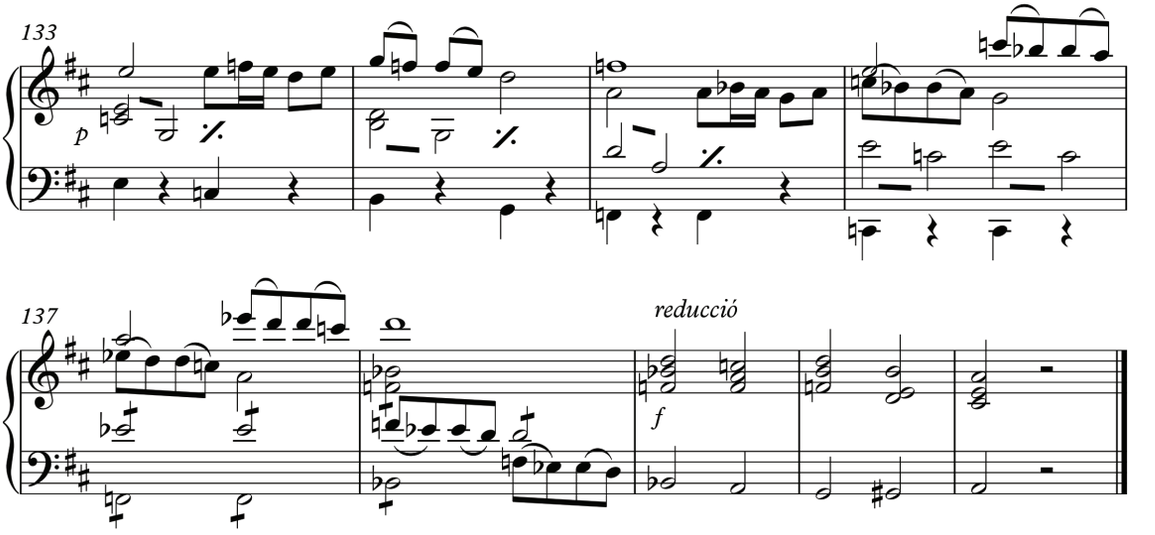


Fig. 5. Antonio Raffelin, *Quatuor*, 1st mvt. Allegro risoluto, mm. 133-142.

With the arrival of the dominant at bar 143, its prolongation to the start of the recapitulation at bar 163 is achieved through varied means, including these 8 bars that flavor the simple dominant with the minor subdominant (Fig. 6). The recapitulation of both theme groups in D major faithfully reproduces the exposition layout, only differing from it in the closing 9-measure *codetta*.

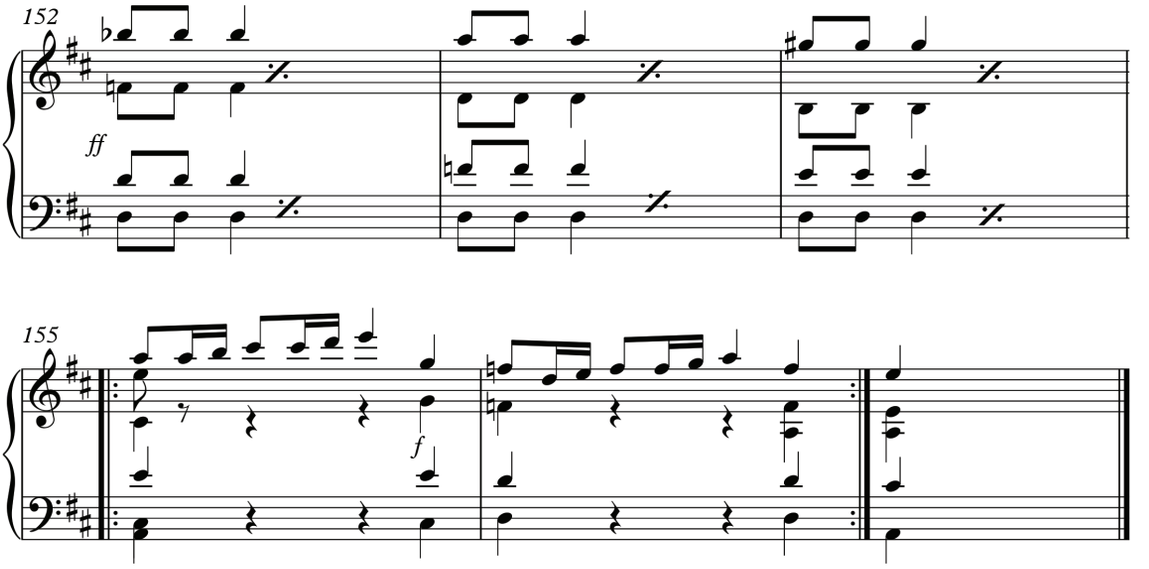


Fig. 6. Antonio Raffelin, *Quatuor*, 1st mvt. Allegro risoluto, mm. 152-159.

The second movement is a Romanza in G major, having the form A-B-C-A1-Coda. Its basic plan can be summarized thus:

A	B	C	A1	Coda
1-12	35-42	Minore	Maggiore	114-124
13-20	42-48	68-74	84-93	124-134
21-28	49-53	75-83	94-101	
29-34	53-67		102-109	
			110-113	

Table 2. Antonio Raffelin, *Quatuor*, 2nd mvt. Romanza, scheme.

From a purely melodic point of view, Raffelin's themes lack a true memorable profile in this movement. The opening 10-measure phrase does contain an element of instrumental color by having the pizzicato strings accompany the flute, but it is in the B section that Raffelin's strengths lie, in the imitative part writing, a quality which may have served him well in the vocal parts of his later religious works. This can be observed in Figure 7, especially in the *quasi-stretto* entries (note the broken slurs).

After a short *Minore* section (C), A1 is reinstated with a new texture, with flute/violin in thirds, accompanied by the unison viola/bass triplets, an octave apart. The 2nd and 3rd phrases of A1 are also varied texturally, followed by the Coda, which explores the instrumental grouping in pairs.

The Minuetto and Trio possess a Haydnesque air, punctuated by sforzandi, and dominated by the flute. The Trio, cast in G major, exhibits a more rustic character, and is only in its second part that the strings are momentarily given the main melodic material, which is shared by both flute and violin in the closing phrase. The customary Da Capo indication rounds the movement (Table 3).

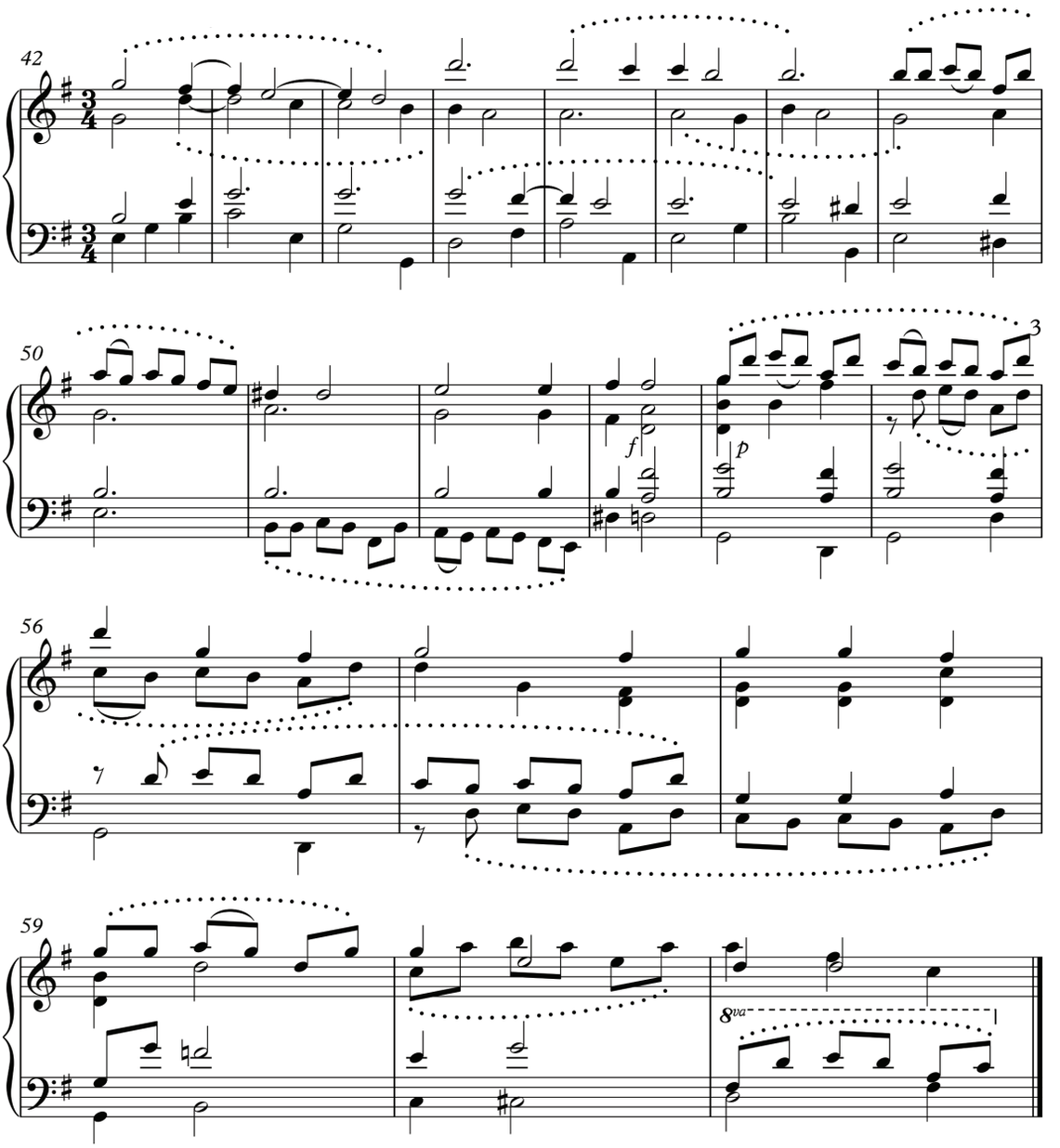


Fig. 7. Antonio Raffelin, *Quatuor*, 2nd mvt. Romanza, mm. 42-61.

A (D major)			B (Trio, G major)		
A	B	A	A	B	A
1-8	9-22	23-38	40-47	48-62	63-66

Table 3. Antonio Raffelin, *Quatuor*, 3rd mvt. Minuetto, scheme.

The concluding Presto assai in 6/8 time is a spirited *saltarello* that exploits the instrumental groupings mentioned previously to great effect. Its plan can be represented by the following scheme (Table 4).

A	B	transition	A1	B1	Coda
1-16	31-38	56-66	67-82	96-103	121-142
17-30	39-46		83-95	104-111	
	46-56			111-121	

Table 4. Antonio Raffelin, *Quatuor*, 4th mvt. Presto assai, scheme.

The festive atmosphere is clearly heard in the incipient phrases (Fig. 8) that constitute the first completed period, followed by the modulation to the anticipated dominant arrival.

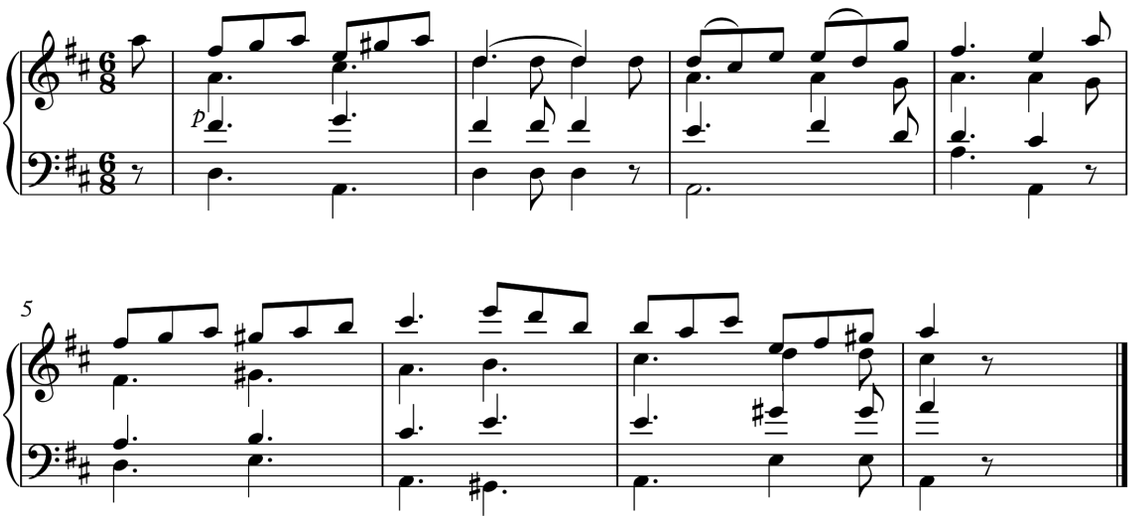


Fig. 8. Antonio Raffelin, *Quatuor*, 4th mvt. Presto assai, mm. 1-8.

The flute and violin take turns announcing the first 16 measures of B, and alternatively and imaginatively construct the second phrase (Fig. 9).

Both A and B sections are recapitulated in D major. The Coda further displays the movement's jollity, when all members successively take turns exiting the musical dialogue before the final cadence (Fig. 10).

Unearthing Raffelin's published works is a daunting, if not impossible task. There is no official catalogue of titles, opus numbers, and the music was printed by different firms in multiple scattered locations throughout his itinerant life. Europe (especially France), the U.S. and Cuba represent the main publishing regions, but the unavailability of most extant publications prevents an accurate dating assessment. According to Carpentier, the precocious 9-year old composed a melody titled *La Boca* (*The mouth*), which was published in New York (City) in 1805.[11] If this is factual, it would signal the publishing debut in the U.S., years before he visited the country.

[11] Carpentier, op. cit., 134.

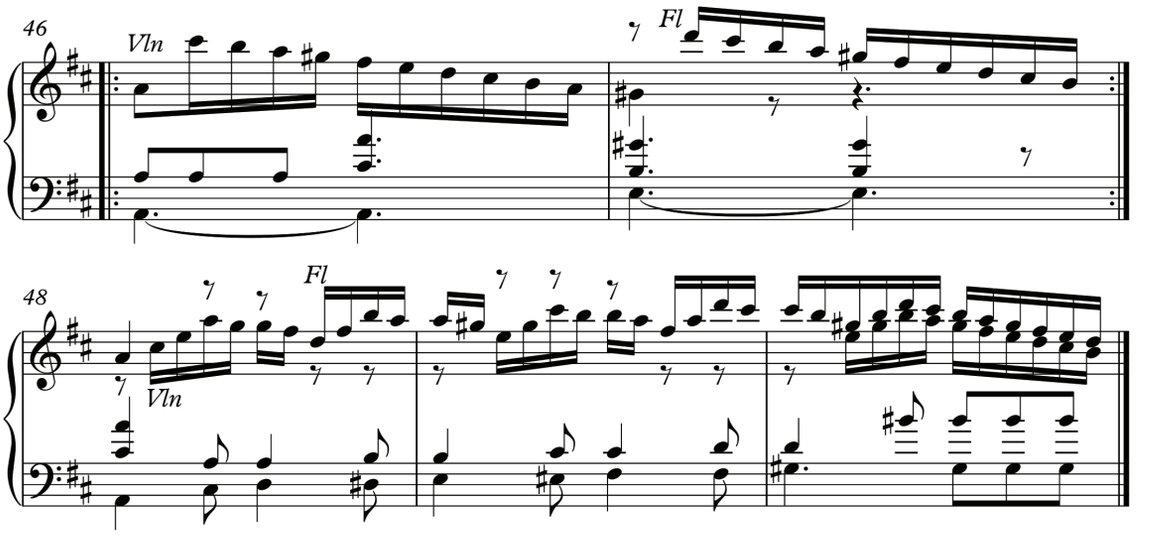


Fig. 9. Antonio Raffelin, *Quatuor*, 4th mvt. Presto assai, mm. 46-50.

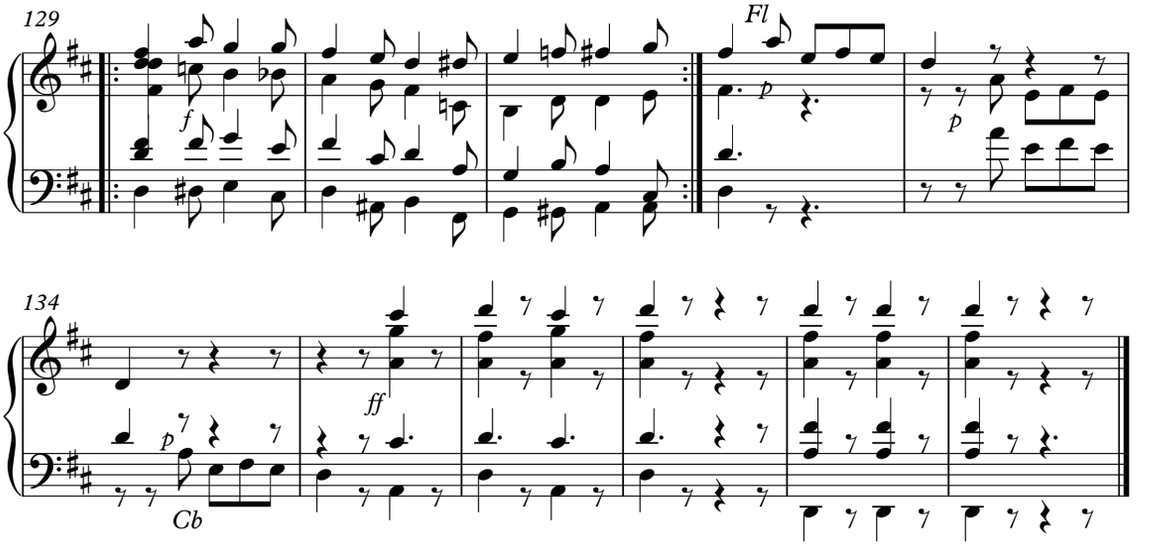


Fig. 10. Antonio Raffelin, *Quatuor*, 4th mvt. Presto assai, mm. 129-142.

The *Air with variations for a violin principal and an accompaniment for a second violin and bass* was published in parts, without an opus number, in Philadelphia by the firm Bacon & Co., sometime around 1815-1825.[12] The piece is scored for a string trio of unusual configuration (2 violins and bass), rather than the violin, viola, cello norm established during the Classical era, but the possibility that a cello is implied cannot be ruled out, as in the previous work. Since there is no evidence that Raffelin resided in the States prior to 1850, it is possible this work was written in Cuba, destined for domestic music-making

[12] Sarah J. Weatherwax, curator, *Noteworthy Philadelphia: a city's musical heritage, 1750-1915* (Philadelphia, Pennsylvania: The Library Company of Philadelphia), 31. This music publishing company was formed by Allyn Bacon, originally from Hartford, Connecticut, after relocating to Philadelphia around 1815.

by an advanced soloist (perhaps the composer himself) and the modest participation of a second violin with bass, all instruments Raffelin mastered. The 16-measure *Air*, written as an Andante in G major (in 2/4 signature), is constructed using prime harmonic language. One noteworthy detail is the interpolation of four instances of short cadenzas within its structure. The mini-cadenzas are omitted during variations I-IV, VI and VII (all Allegros), but reappear, in a new design, in the 5th variation, an Andante.

The Bass part limits its contribution to a generalized supporting role, but the second violin's, though it remains basic overall, at times does join the Principal violin in thirds. The seven variations (all in the major modality) are obviously conceived as a vehicle for technical display, and each incorporates a particular instrumental and technical elaboration. Variation I focuses on slurring; Var. II on two-note patterns and string crossings; Var. III centers on alternating legato double-stops akin to trills; Var. IV's bouncy triplets are reminiscent of an Irish Jig (perhaps a clue as to its publication destiny); Var. V returns to the lyrical Andante tempo and utilizes double-stops (primarily thirds), reintroducing the interpolated cadenza gestures of the theme, now varied. Var. VI exploits chordal arpeggiation patterns and string crossings, all part of a violinist's arsenal, previously seen in examples ranging from Bach's Chaconne from the *Partita in D minor*, BWV1004 to Felix Mendelssohn's *Violin Concerto*, op 64, among many others. The 7th variation returns to double stops (in the presumed Andante tempo, though it is not indicated) and the work concludes with a simple *codetta*, gradually fading away until the V-I fortissimo cadence of the last two bars.

The two sets of variations, op. 66 and 67, were published in 1855, when the composer was 59 years old, probably temporarily visiting or residing in the U.S., during his religious experience, though both sets were conceived as typical virtuosic works aimed at showcasing a violinist's skill and their creation may well precede their publication. The two extant digitized copies at the Library of Congress offer a number of details: both works were dedicated to Americans (one of them an attorney friend of the composer); both were conceived to be rendered in multiple versions—the solo line accompanied by orchestra, quartet, or piano; and all were announced as published by G. André & Co. in Philadelphia, G. L. Rectamus & Co, in New Orleans, and Edelmann & Co. in Havana.

Similarities in conception are obvious in both sets: both feature an introduction of comparable length; both contain at least one cadenza for the violin at the corresponding dominant preparation prior to the statement of the principal theme; both exploit—to varying degrees—violinistic technique such as passage work in scales, arpeggios, string crossings combined with slurring, double stops, a variation using harmonics, and a virtuoso coda. The piano versions included in this volume share a functional accompanimental role resembling a modest orchestral reduction.

The *Sixième Air varié*, op. 66 is the more artistically elaborated of the two, and its Introduction unveils a lyrical approach in the violin melodic lines evocative of Italian Romantic operas (the main theme to be varied especially recalls the contours of a Rossini aria.) The ensuing variations—separated by a customary instrumental *ritornello*—are carefully planned and varied, giving the impression of a calculated effort to create a unified sense of flow, culminating in a final partial restatement of the theme prior to the concluding Coda.

The *Septième Air varié sur un théme national Americain*, op. 67, employs as its theme the familiar U.S. patriotic song *Yankee Doodle*, popularized during the American Revolu-

tionary War. The Introduction stresses the martial character of the implied subject, and its Italianate turns of phrase recall operatic overtures of Rossini, Donizetti and others. As with op. 66, a violin cadenza prepares the entry of the main theme. The first 8 measures of "Yankee Doodle" correspond to the generally accepted version that has come to the present, but the eight bars comprising the second phrase differed amongst early sources well into the 19th century. Raffelin's version is peculiarly harmonized (Fig. 11) and one wonders about the origin of the source he used. The violin line in the variations explores similar intricate writing as the op. 66 set, but here the effect is perhaps more overtly technical and less varied overall. By contrast, there are only five variations—the 4th introduces harmonics—and the Coda is launched by the theme itself, unlike op. 67, which did not relate to or quoted the thematic material.

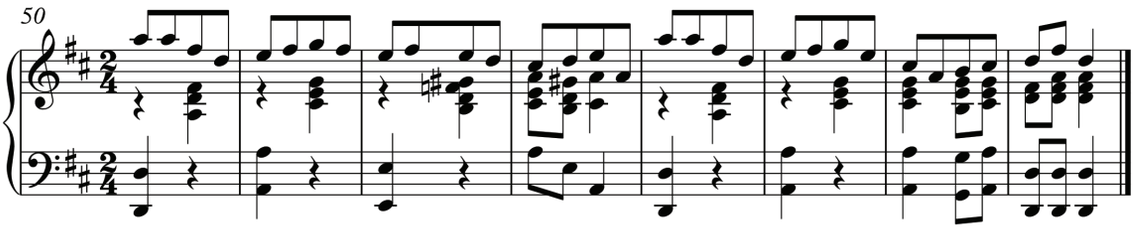


Fig. 11. Antonio Raffelin, *7me. Air varié*, op. 67, mm. 50-57

In the field of 19th century "serious" music, the legacy of Laureano Fuentes y Matons (1825-1898) defines the musical heritage milieu of Oriente, the island's easternmost region. Born in Santiago de Cuba into a musical family, Fuentes—trained primarily as a violinist—exhibited in his abundant religious compositions a creative lineage traceable in importance to that of Esteban Salas during the latter's reign at the Santiago de Cuba Cathedral (1764-1803). The multifaceted Fuentes is also credited with having pioneered two musical genres in Cuba: the creation of the first opera written in the island (*La hija de Jefté*, 1875), and the first symphonic poem (*América*, 1892). As a writer, Fuentes' *Las artes en Santiago de Cuba* (1893) chronicles the musical and artistic history in Santiago since the early colonial period[13].

Amongst Fuentes' secular compositions, which include orchestral overtures, songs, zarzuelas, works for solo piano and chamber music, the two compositions included in this volume date from 1859 and 1891, respectively, and represent two distinct creative periods in the composer's musical chronology. The two *Tríos, para flauta, violín y piano*, dated 23 November, 1859 on the piano part's title page, were written "expressively for his friends Gandarias and Guereca", possibly referring to a flutist and pianist. Even though the two trios are identified as such by the numbers appearing on the manuscript, it may be possible to assume that additional trios may have existed, or that these two could be performed together, representing the torso of a two-movement (or multi-movement) work. The *Tríos*' concise dimensions and modest technical demands suggests they were written for amateurs.

[13] Carpentier, op. cit., 202-207.

The opening moderato, an Italianate cantinela, is largely monothematic. It utilizes the initial 14-measure extended antecedent phrase and the ensuing 9-measure modulatory consequent phrase as the basis for the recurring phrase groups that comprise the 65-measure movement. The instrumentation alternates the two main solo instruments as it traverses the tonalities of G major, E major, C major, A major, and D major/B minor, which deceptively ushers the tonic's return (m. 53), followed by a two-part Coda.

A (G major)	**A1 (E major)**	**A (C major)**	**A1 (A major)**	**A (D major)**	**Coda**
1-14 (Vln) →V7/E	15-23 (Vln, Fl)	24-37 (Fl, Vln) →A	38-43 (Fl, duet) →D	44-52 (Fl, Vln) →V/ B minor	53-58 59-65

Table 5. Laureano Fuentes, *Trío I (or 1st mvt.), para flauta, violín y piano*, scheme.

The second *Trio* (Allegro, ¾ in C major) possesses the dance character of a Scherzo-Waltz and is in Rondo form, as shown in the diagram below.

A (C major)	**B (E minor)**	**C (G major)**	**A/B**	**D (A minor)**	**A - Codetta (C major)**
1-18 (Fl/Pno) predominate	19-26, 27-34 all 3 instruments 35-42 (V-I cadences) 43-50, 51-58	60-67, 67-75 all 3 instruments 76-79 (V-I cadences) Da Capo	as before	80-87 (Fl/ Vln) 88-96 97-104 (B part) rhythm 105-111 112-119	120-126 all 3 Codetta: 127-end

Table 6. Laureano Fuentes, *Trío II (or 2nd mvt.), para flauta, violín y piano*, scheme.

The second work for violin and piano, *La serenata, barcarola para violín con acompañamiento de piano* (dated 16 July, 1891), epitomizes the well-trodden path of the character piece during the Romantic era. It bears the form Introduction-ABA-Coda and, though it fails to generate the memorable melodic/harmonic profile of similar works by Ernst, Sarasate, Wieniawski and other European composers, it compensates for this deficiency by incorporating melodic imitation between the two instrumental lines on a regular basis. This motivic imitation is especially suited to the "B" section (mm. 43-53), as a prelude to the dominant preparation and the doubled cadence points that signal the shortened reprise of the "A" section (mm. 60-68). The basic plan unfolds thus:

Introduction	A	B	A	Coda
1-3 unison 4-14 LH ostinato pattern	15-22 (A major) 23-29 30-36 (C# minor) →V 37-43 (A major)	43-48 →V/D major 49-53 sequence → V/A major 53-59 (V of A major) 60-68–return to I	68-74 (shortened reprise)	74-85

Table 7. Laureano Fuentes, *La serenata*, scheme.

The figure of Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890) is sufficiently well established to forgo a biographical sketch here.[14] As Cuba's most universally recognized and published composer during the nineteenth century—primarily through editions issued in France by Léon Escudier—Espadero epitomized the prototype of the pianist/composer in the vein of Chopin, Alkan, Gottschalk and others who rarely ventured outside the intimate confines of the keyboard to include larger forces. Besides an arrangement of a piano trio by Anton Rubinstein rescored for piano quartet, a string quintet and a piano trio (all of which has been lost, if it ever did exist) mentioned by writer José Luis Vidaurreta,[15] there are six extant chamber music compositions to date, all scored for violin and piano. Two are arrangements of works originally conceived for voice with piano accompaniment[16], and solo piano. Of the four remaining original works, only the *Méditation*, op. 35, was published during the composer's lifetime. This volume presents the premiere publication of *La chute des feuilles*, op. 36, and two works found at the Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, in a copyist's hand.

Among Espadero's early works, *La plainte du poëte*, elégie pour piano, op. 14, exists in two versions—an easier one possibly written prior to 1858,[17] published by Edelmann in Havana, and one dating from 1858 and later issued by Andrés Vidal y Roger (Barcelona) after a French edition.

The Edelmann version omits the now familiar 11-measure introduction and the pianistic figurations lack the varied, inventive textures from 1858, including much use of alternating hands. The work can be considered among Espadero's early triumphs and in *Fétis'* 1881 supplement to his *Biographie universelle des musiciens*, parts of a letter written by Gottschalk in 1861 are included as a footnote that reads, in part:

[14] See *Espadero, lo hispánico musical en Cuba* by Cecilio Tieles Ferrer (1994), and *La música en Cuba* by Alejo Carpentier (1946).

[15] José Luis Vidaurreta, *El compositor y pianista Nicolás Ruiz Espadero*, 1937. Among the works mentioned in the article is an *Ave Maria* scored for soprano, choir and orchestra, performed at the inaugural concert of the Society of Classical Music, 4 March 1866. Espadero's own orchestration of his *Sur la tombe de Gottschalk* is in the archive of the Sociedad de Conciertos de Madrid, and example of his venture into the orchestral realm.

[16] At the writing of this essay, an arrangement of Espadero's *Canto del esclavo* has been located at the Cuban National Library, scored for 2 flutes, string quintet, harmonium and piano.

[17] Cecilio Tieles Ferrer, *Espadero: lo hispánico musical en Cuba*, Agil Offset, Barcelona, 1994, p. 175.

> *Il écrivit des compositions originales, reflétant toutes une fraicheur de mélodie, une élégance d'harmonie, une sonorité et une connaisance de l'instrument que assurent à Espadero un rang à part dans la multitude des compositeurs contemporains. [...] La Plainte du Poëte, la dernière œuvre d'Espadero, est un petit poëme qui traduit mieux que ne le ferait la parole les plaints du Tasse à son immortelle adorée.*
>
> [He writes original works, and all reflect a freshness of melody, an elegance of harmony, a sonority and knowledge of the instrument that assure Espadero a rank apart in the multitude of contemporary composers. [...] *La Plainte du Poëte*, the last [published] work of Espadero, is a little poem that translates better than words Tasso's laments to his immortal beloved.][18]

The 1881 arrangement for violin and piano is based on the more elaborate 1858 version for solo piano. It is newly titled *La plainte du Tasso*, op. 14, and is transposed to A major from the original Eb tonality, which permits the exploitation of the violin's natural resonance. The designation "pour violon et piano concertante" clearly implies Espadero's view of the pianist as an equal partner and not serving in a mere subsidiary role. The arrangement retains the solo version's formal plan, which unveils a basic A/B/A1/C/D/E(Coda) structure, as detailed in the following table.

A	B	A1	C	D	E(Coda)
1-9 Introduction	36-44→ V	45-48→ V	63-66→ I	84-87 IV→ I	121-131
10-11 tempo set		49-52→ V	67-72→ III	88-93→ I	
12-15→ V		53-56→ V	73-76→ V	94-98→ I	
16-19→ V		57-60→ V	77-83→ V	99-105→ I	
20-23→ V		61-62→ V		106-120→ I	
24-27→ V					
28-31→ V					
32-35→ I					
(three 8-measure phrases)					

Table 7. Nicolás Ruiz Espadero, *La plainte du Tasso pour violon et piano concertante*, scheme.

From the onset, the addition of the violin grants Espadero the opportunity to exploit numerous textural possibilities, which aid in varying the often repetitive phrase groups. Through the use of contrasted violinistic effects such as *pizzicato-arco, tremolandi*, double stops, single-note melodic lines doubled at the octave, and fastidious articulation direc-

[18] François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, supplément et complément* (Paris: Librairie de Firmin Didot et Cie, 1881), p. 307.

tions, these textural changes also influence and liberate the piano's part in the varying treatment of solo and accompanying roles. Also typical of the composer's meticulousness is the admonition to performers inserted on the second page regarding the expected adherence to his demands, when he states: "The exact observation of metronome markings, and all indications of nuances, colors, use of the pedals is recommended, if an interpretation faithful to the author's view is to be rendered."[19]

In the closing three measures of the work, Espadero provides an alternative ending gesture for the violin, and the last measure can only be approximated, since it is explicitly vague in order to elicit an improvisatory closure.

The *Chant de l'esclave*, op. 21, originally written for voice (soprano or tenor) and piano in 1856 with an Italian text by Alejandro Lorenzana,[20] became, in due course, among Espadero's most performed compositions during his lifetime. The work undoubtedly owes its popularity to the underlying extra-musical meaning, and not necessarily to its artistic merits, in my opinion. Dealing as it does with a slave's lament and description of his status, its treatment of slavery placed it in the midst of a national (and international) debate that did not reach a suitable conclusion until slavery was abolished in Cuba in 1886.

The work was frequently performed in Spain following its 1871 premiere in Madrid by Giovanni Bottesini (1821-1889), who had an extended career in Cuba as double-bassist. The *Chant* boasts no fewer than four differing adaptations: for violin/piano duet and piano solo (both by Espadero); a version for string orchestra—arranged by violinist Jesús de Monasterio (1836-1903), who was instrumental in promulgating Espadero's appreciation in Spain; and a recently located transcription for 2 flutes, string quintet, piano and harmonium in Cuban archives from 1904 from an unidentified transcriber. There is evidence that the violin and piano version may have been performed in a private soirée by noted Cuban violinist José White and Espadero shortly after its composition.[21]

The *Chant de l'esclave* bears the opus number 29 and in the manuscript that belonged to Ignacio Cervantes after Espadero's death—now in the Cuban National Library archives—it is referred to by two different titles in the opening pages: as *El canto del esclavo* and *Chanson de l'esclave*.[22] The title pages identify the work as a Caprice for violin with piano accompaniment, and it is dedicated to the Belgian-born, Canadian-domiciled violinist Frantz Jehin-Prume (1838-1899), who toured Cuba during the 1860's. The violin/piano version differs in several details from the vocal/piano original (op. 21). Among the instrumental variants is the slight rhythmic adjustments to the melodic lines that contribute to a greater sense of flow; while the original vocal version contains more detailed tempi relationships not carried over in the arrangement; the use of independent vocal/piano lines in mm. 137-156 and mm. 165-171; and the ending, which ads twelve additional measures as a Coda. The structure is that of a basic A/B/A/C/A Rondo form, shown below for the instrumental version (Table 8).

---

[19] *"On recommande l'observation exacte des mouve[ments] marqués par le metronome, et de tout ce qui est [écrit] au sujet des nuances, accentuation, colorés et pedales, si on veut arriver á une interpretation d'aprés la manière de l'auteur".*

[20] Ramírez, op. cit., Vol. II, p. 116. There is scant information on Lorenzana's origin and activities. According to Serafín Ramírez in his *La Habana artística*, Lorenzana was Italian and taught voice in Havana for a number of years, never achieving real recognition.

[21] Tieles Ferrer, op. cit., p. 193.

[22] As many as four titles are given at different times by different sources, including *El lamento del esclavo*.

A	B	A	C	A
G major	D major	G major	G minor	G major
mm. 1-20 Pno	61-68	79-80	105-108 Pno	137-144 (I-V)
introduction	65-78 (V-I)	introduction	introduction	145-152 (I)
21-24 introduction		81-88	109-114	152-156 (V)
25-32 (I-V)		3-phrases	6-measure phrase	157-164 sighs
3-phrases		89-96	115-126	165-173
33-40 (I)		97-104	12-measures	codetta
40-44 (V)			127-13	
45-52 sighs			10-measures	
53-60 codetta				

Table 8. Nicolás Ruiz Espadero, *Chant de l'esclave, caprice pour violon et piano,* scheme.

The additional copy of the *Chant* in Madrid's Real Conservatorio is not in Espadero's hand, but probably that of Monasterio. It is included in this volume for it contains a number of variants in the violin line, particularly the insertion of secondary voices as double stops, whereas the piano part remains largely the same.[23]

The remaining four works were originally conceived for violin and piano, and it is precisely these pieces that reveal Espadero's true Romantic spirit in the chamber idiom, in my opinion.

The Méditation, op. 35, was published in 1868 in the US by A. E. Blackmar, and issued concurrently by Edelmann in an identical Cuban edition. The work was dedicated to violinist Rafael Díaz Albertini y Urioste (1857-1928), a young Cuban prodigy who eventually sailed for Europe in 1869 to study at the Paris Conservatory with Jean-Delphin Alard (1815-1888). Albertini won a first prize while a student at the Conservatory, and subsequently enjoyed a successful career centered primarily in France. Among the works dedicated to him is Saint-Saëns' *Havanaise*, op. 83, in 1888.

Tieles Ferrer has proposed a possible connection with the creation and publication of Espadero's op. 35 as centered on Albertini's initial European sojourn[24]. In Blackmar's edition, the dedication "a mon petit ami" gives credence to this hypothesis, while in an extant copy of the Edelmann edition in Cuban archives annotated by Espadero, he presumably deleted the "petit" adjective and composed variants in both the violin and piano parts, perhaps contemplating a future revised edition for the older Albertini. This publication reproduces the variants as a separate version for the first time.

An interesting peculiarity of the piece is the use of *scordatura*, thus enriching the violin's natural resonance in open strings. The work is cast in E-flat major, but the violin part in the score is written in D, requiring the performer to tune the instrument a half step higher. The work's configuration (shown in the table below) is based on the principle of

[23] Copies of the existing chamber works by Espadero in the library of the Real Conservatorio Superior de Música de Madrid were provided by musicologist Prof. Fernando Delgado García, who also suggested Monasterio's role as transcriber and possible copyist.

[24] Tieles Ferrer, op. cit., pp. 180-181.

variation, as an expanded three-period section (A) is repeated (A1) twice. In the original version, only the piano part is varied at each iteration—presumably limiting the violin part to an 11-year old's technical level—but, in the annotated Edelmann score, Espadero clearly alters the violin part (A1), thereby balancing the formal plan. Figure 12 presents the printed version and the varied form in measures 103-108.

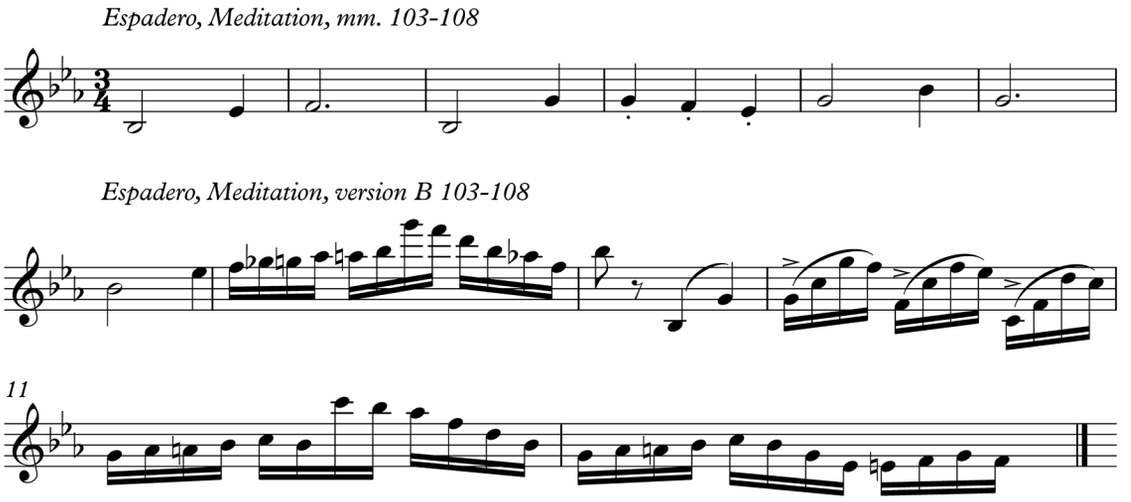


Fig. 12. Nicolás Ruiz Espadero, *Méditation,* op. 35, mm. 103-108.

The B section functions as a quasi-developmental commentary. Indeed, the use of the material is often imitative in a conversational, interlocutory manner. A2 is abridged, presenting only the 2nd of the three periods, followed by an expanding period that culminates in the work's climax (mm. 194-200). The Coda reiterates the Bb-G motif found in the violin line (mm. 39-40).

A	A1	B - Transition to recapitulation	A2	Coda
1-32 Pno solo 32-40, 41-48 period 49-56, 57-64 sequential phrases 65-68 transition (Pno)	69-100 equivalent to 1-32 with minor changes + Vln 101-108 with Vln/Pno variants 117-124, 125-132" 133-136 transition with Vln/Pno	137-143 144-149 imitation 150-153, 154-157 158-164 dominant preparation	165-172, 173-180 181-188 189-200 enlarged period leading to climax	201-end

Table 9. Nicolás Ruiz Espadero, *Méditation, pour violon et piano,* scheme.

La chute des feuilles, op. 36, poses a dilemma in the Espadero catalog: whether the violin/piano version is the original, or whether the manuscript of the piano solo arrangement acquired by the New York Public Library in the 1940's, ascribed to Gottschalk and published in 1862 under his authorship, is Espadero's own.[25] Only a thorough examination of the calligraphy can reveal its true origin. Assuming that the chamber version is the original, the piano transcription differs considerably from it at times, especially in the later stages of the work as it exploits Thalberg's three-handed effect, a texture completely absent in the chamber rendition. The last page of the chamber version is missing, but it is clear that the phrases leading to it do not match the Coda of the solo arrangement, and I have therefore included a short *codetta* as a possible ending.

As with *La plainte du Tasso*, op. 36 takes its inspiration from European literature by including selected lines from the celebrated elegy of the same title written by Charles Hubert Millevoye (1782-1816) on the second page. The poem's mournful tone and its suggestive unity between death and nature is captured in Espadero's melodic line's lyrical, yet chaste contour. The violin line includes only one chord in a climactic moment (m. 54), while the piano part is expertly varied, especially in repeated phrases. As expected of Espadero, the score is imbued with numerous markings (fingerings, pedal usage, etc.) and his customary admonition to performers to obey all such indications in order to faithfully render the author's imagined realization.

A distinguishing characteristic of the work is its homogeneity of material and interconnection of phrases. Variety is achieved through subtle changes in harmonization; phrase extension and elision; and colorful alteration of keyboard accompanimental figures. The emphasis is less on achieving a distinct and delineated "form", but rather a through-composed, self-generated entity, summarized as follows (Table 10).

A	B	C	D
1-8 Piano introduction (A) 9-15 (I) 15-16 Piano (A) 17-23 (I) 24-29-32 [30-32 extension (V)] (A) 33-39 (I)	39-48 (Db to Bb) [46-48 extension (V)] 49-50, 51-52 repeated 53-54 exchange V/bII to Bb	Andante tranquillo 55-65 B major to Bb bII to V6/5 (chromatic)	66-67 Piano intro (A) 68-74 75-82, 82-91, 91-99 phrase extension/ ellision 99-end Coda

Table 10. Nicolás Ruiz Espadero, *La chute des feuilles, nocturne pour violon et piano,* scheme.

[25] Tieles, op. cit., p. 178.

The archives of the Real Conservatorio Superior de Música in Madrid contain copies of the *Impromptu mélodique* (1867) and *Melodía* (1868). The calligraphy is not Espadero's and his habitual and profuse indications are mostly lacking. Both works share a similar construction (A/B/A/C) and are summarized below (Table 11, 12).

A (E major)	B (C major)	A (E major)	C (Epilogue)
1-2 Piano Intro 3-10 repeated (V-I)	12-15/16-19 20-23/24-27 7-31 extension 31-33 - modulation to E major	34-41 repeated	43-52/53-61 with slight Coda 61 - end

Table 11. Nicolás Ruiz Espadero, *Impromptu mélodique*, scheme.

A (B minor) molto agitato	B (B major)	A (B minor)	C (E major)
1-7	8-13 14-19 20-26	27-35 modulates to E major	(a) 36-39 (4-measures) 40-45 (6-measures) (b) 54-56/57-58-based on melodic motif in m. 37 (c) 58 - end

Table 12. Nicolás Ruiz Espadero, *Melodía*, scheme.

A characteristic of both pieces is the expanded melodic intervallic contour of the violin line by using expressive gestures represented by minor 2nds, minor 9ths, etc. that generate a Romantically-charged atmosphere. In the *Impromptu mélodique*, there is a note above the staff initiating the C section that reads: "Epílogo que improviso" (Epilogue that I improvise), possibly enlarging the form and, most significantly, involving improvisation into the creative process, a long-cultivated component of previous eras, but regrettably neglected in practice during the second half of the century.

In *Melodía*, there is even a greater emphasis on unprepared contrast that captures the quintessential Romantic spirit. The initial 7 measures marked "*molto agitato drammatico*" are abruptly interrupted by the slower B-major section that insistently develops the sigh-motif gesture so pervasive in Romanticism. The return of the *agitato* at measure 27 is equally brusque, almost willful. In the E-major (B section), the extended phrases provide a seemingly unending tone of ecstasy.

José Comellas is the least recognizable and most un-researched figure of all 19th century Cuban-born composers who received their musical training in Europe and achieved critical praise for their activities as performers, composers, and pedagogues. This fact is undoubtedly a result of Comellas' own peripatetic existence, his extended domicile in the United States throughout much of the decades comprising 1870-88, and his own predilection for stressing his European origin[26] and training.

José Comellas y Carmona was born in the city of Matanzas on 21 February 1842, of Catalan immigrant parents. His father was a versatile musician (violinist, pianist, vocal coach) who taught the young Comellas and his siblings (Dolores, Altagracia) the rudiments of music. Unlike most of Comellas' contemporary musicians who continued their studies in France (Fernando Arizti, José White, Brindis de Salas, Ignacio Cervantes, to name a few), Comellas chose instead the Leipzig Conservatory in 1854,[27] and became a pupil of Ignaz Moscheles (1794-1870). After the conclusion of his studies, and for the remainder of his short life, Comellas' professional activities centered around Cuba, Baltimore, Maryland (US) and later New York city, with frequent visits to Europe (Germany). Most of his surviving thirty-odd compositions were published concurrently by Breitkopf und Härtel in Leipzig and G. Schirmer in New York, with several works released by smaller firms. Comellas died in Havana, on 9 February, 1888.

Of the two chamber compositions that have been located, the *Duo concertant*, for violin and piano on themes from Donizetti's *Lucrezia Borgia*, was published in 1868, without an opus number, by the Parisian publisher E. Gerard, an unusual anomaly given the number of his works published by German and American firms. It is possible that this French edition may have been facilitated through the auspices of the 2nd author listed on the cover, the Belgian-born émigré Joseph Van der Gucht. Van der Gucht, along with several brothers, all musicians, had arrived in Cuba in 1854[28] and quickly became involved in Havana's musical circles as chamber players and orchestral musicians. As concertmaster of the Tacón Theatre, Van de Gucht enjoyed a devoted following amongst his peers, and was a logical choice to review and advise young Comellas' efforts in composing the violin part.

Comella's *Duo* follows a well-trodden path throughout the nineteenth century, saturated with endless derivative operatic works written for solo instruments such as the piano (Liszt, Thalberg, Herz, etc.) and violin (Ernst, Sarasate, Bull) that served not only to help disseminate an operatic genre in a new medium, but to primarily exhibit and exploit the virtuosity of the featured soloist. Common to most nineteenth century operatic paraphrases are the attributes of maximum contrast and incremental virtuosity, propelled through the selective inclusion of popular, recognizable tunes used for utmost effect with little regard for the relationship of the chosen material to the logical unfolding of the musical-dramatic flow. The table below expounds Comellas' plan, presenting a varied palette of snippets from arias, transitional material, choruses, etc. which are reconfigured and involve both instruments as equal protagonists.

[26] Comellas favored publishing his works under the Anglicized name Joseph Comellas, and even claimed Italian descent in the 1880 US Census while staying in Columbus, Georgia. The surname exists in both Spain and Italy.

[27] Emil Kneschke, *Das Conservatorium der Musik in Leipzig; seine Geschichte, seine Lehrer und Zöglinge; Festgabe zum 25 Jährigen Jubilaeum am 2 April 1868*, Breitkopf und Härtel, 1868, p. 46. Comellas' appears as originating in Port-au-Prince [sic].

[28] Serafín Ramírez, *La Habana artística: apuntes históricos*, vol. II, pp. 189-190.

It is in the central part of the *Duo* (mm. 159-203) that Comellas manifests his prowess as a stylistic imitator. The result is a pastiche undistinguishable from Donizetti, yet the entire 44 measures never appear as such in the opera. They are the result of a precise analysis of Donizetti's style and a clever manipulation of musical quotation at a micro level, as shown in Figure 13.

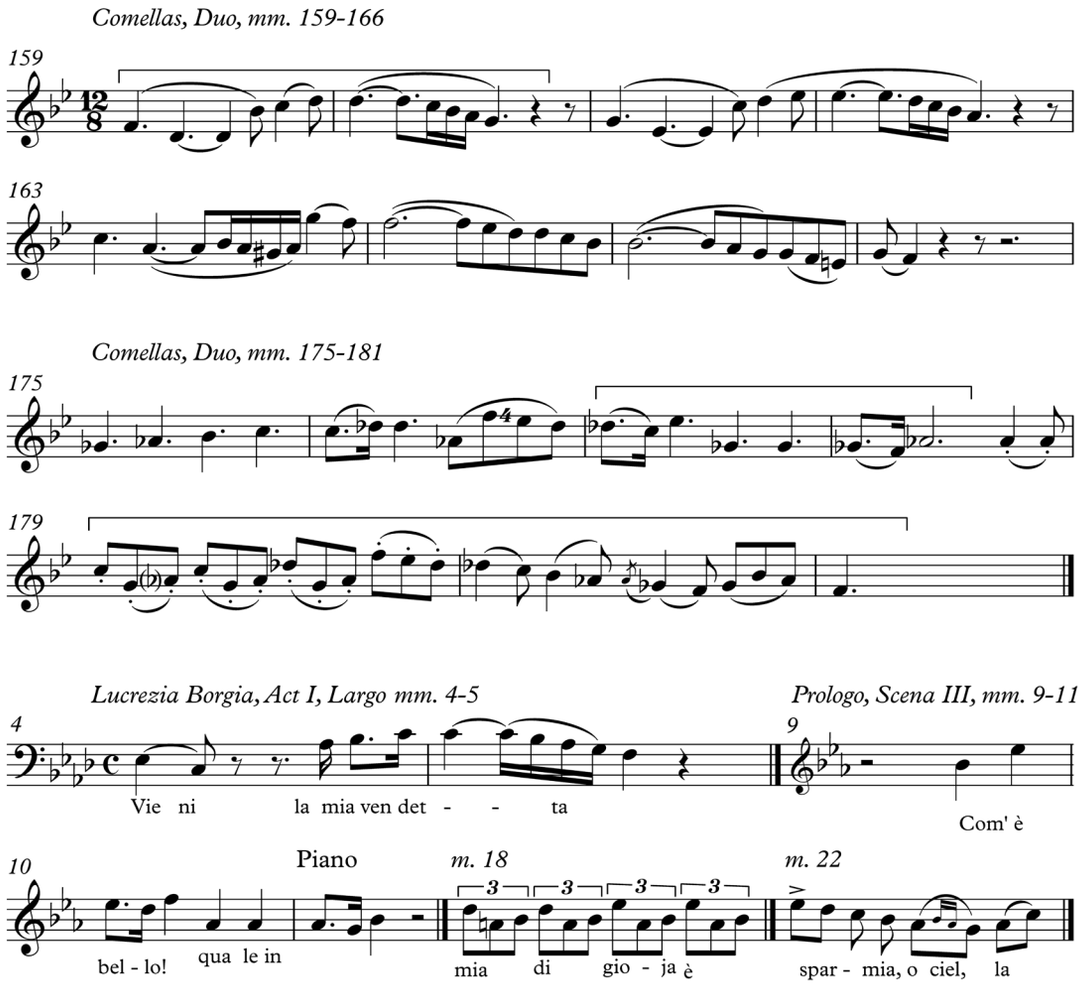


Fig. 13. José Comellas, *Duo concertant*, mm. 159-166; 175-181; and incipits from Gaetano Donizetti, *Lucrezia Borgia*, mm. 4-5, 9-11, 18 and 22.

Comellas employs three distinct quotations to edify his "Donizetti" melody (Table 13): the first 2 measures of *Veni: la mia vendetta,* sung by Duke Alfonso early in Act I; and three motifs from the Prologue's 3rd scene, during Lucrezia's aria *Com'è bello!* (mm. 10-11, 18, and 22). Bb: 8 (V) + 8 (V) Db: 7 (I) + 9 →V/Bb Bb: 6 (I) – 1 (+VI) – 2 (V6/4 – V) 2 (I – iv – I). The last 2 sections of the *Duo* are effectively contrasted and provide the necessary accumulation of intensity, culminating in the stirring Coda that closes the opera's Prologue.

Comellas: *Duo concertant* (1868)	**Donizetti: *Lucrezia Borgia* (1833)**
Measures:	Source:
1-16	Act I, Scene I introduction
17-32	Prologo: Introduction to Scena
33-49	Terzetto- Finale Act I
	(*Della Duchessa ai prieghi*)
50-158	Prologo–Stretta dell` Introduzione
	(*Bando a sì triste immagini*)
159-203	Act I, Scena e Cavatina
(159-174)	(*Vieni, la mia vendetta*) mm. 1-2
(177-180)	Prologo: Scena III e Romanza
	(*Com'é bello!*) mm. 10-11, 18, 22.
204-219	Act I Recitativo introduction
	(*Tutto eseguiste?*) combined with
220-249	Prologo: Duetto
	(*Ama tua madre*)
250-end	Stretta- Finale del Prologo
	(*Ella infame*)

Table 13. José Comellas, *Dúo concertant* and Gaetano Donizetti *Lucrezia Borgia*, scheme.

The *Adieu à la Havanne, mélodie pour la flûte avec accompagnement de piano*, op. 2, for flute and piano, is one in a flurry of works published 4by Breitkopf in 1874[29] but probably written earlier. The title is misleading, for it does not represent a musical depiction of Cuba's musical elements, and was cleverly used to lure unsuspecting enthusiasts into purchasing a publication seemingly descriptive of an exotic destination. The work's musical discourse is palpably Italianate and operatic, tuneful, well written for both instruments in an interactive role, and possessing just the right amount of Romantic pathos. The following scheme represents its design (Table 14).

A	B	A
A minor	C major	A minor
1-12 Introduction	52-55 (I) – piano	64-70 – flute variation
13-20 (V) – flute, repeated as a phrase	56-59 (I) – flute	70-79 – duet – Coda
exchange with the piano 21-28 (I)	60-63 – duet to	
29-32 (I) – flute	complete phrase and	
33-36 – piano (phrase exchange)	return to A minor	
37-44 (I) – piano/flute		
45-51 (I) flute		

Table 14. José Comellas, *Adieu à la Havanne, pour flûte et piano*, scheme.

[29] Comellas' opus numbers do not always correspond to a logical progression. His *Elégie*, op. 3, for instance, published by G. Schirmer, dates from 1867.

Given the significant, but rarely properly acknowledged, role "free blacks" played in nineteenth century Cuban musical culture, it is unfortunate that only a handful were afforded the opportunity to travel abroad and attend European musical institutions as did their Caucasian counterparts. One such exception was José Manuel Jiménez Berroa, affectionately referred to as "Lico", born on 7 December 1852 in Trinidad, modern province of Santi Spíritus, into a musically distinguished family. Amongst his relatives, his aunt Catalina Berroa Ojea (1849-1911) garnered prominence as a pianist and organist (two of the eight instruments she reputedly mastered)[30], while his violinist father, José Julián, was the first Cuban-born musician to attend the Leipzig Conservatory in 1853-1554. Though José Julián only completed three semesters, the experience proved decisive when, 15 years later, he enrolled his two sons Nicasio (cellist) and José Manuel (pianist) at the Conservatory, joining them for an extended stay that yielded numerous performance opportunities (and career relationships) throughout Germany, France (even England) in chamber music (as the "Neger Trio") and participation in the string roster of the Gewandhaus orchestra.

For his part, José Manuel performed for the likes of Liszt and Wagner (corroborated by Cosima in her diary)[31] and further attended the Paris Conservatory in 1876 as a pupil of Antoine François Marmontel (1816-1898), earning a first prize in piano in 1877. He returned to Cuba with an enviable resumé, among the most impressive of his contemporaries, only to face the inevitable racial climate that provoked his definitive return to Europe in 1890. After marrying a German national and creating a family, "Lico" combined the roles of performer and pedagogue, ultimately settling in Hamburg until his death in 1917. As a composer, his contribution mainly rests with the introduction of the Lied genre in Cuba, the creation of several pieces for solo piano, and the two extant chamber works presented in this volume.

Quejas del alma (*Laments of the Soul*), for clarinet in A and piano, was written around 1884 in Cienfuegos, during Jiménez's return to Cuba. Though the work was never published until now, there exists an arrangement for solo clarinet and chamber orchestra (including organ) by composer/conductor Gonzalo Roig (1890-1970), probably derived from the autograph manuscript, which subsequently became misplaced only to resurface in summer 2022 in the archives of the Cuban National Library. A piano part based on Roig's orchestration was prepared by copyist Carmelina Muñoz Alburquerque on 30 May 1979 and filed in the Cuban National Museum of Music.

The work is cast in A/B/A1/Coda form, as presented in the table below (Table 15). The inclusion of the clarinet accentuates the work's atmosphere through its expressive, liquid tone, setting the stage for the "B" section, dominated by three repeated "laments" outlining diminished arpeggios, as depicted in Figure 14. The return of A1 is unchanged, as it melts into the short Coda.

[30] Olavo Alén Rodríguez, Gudrun Weber, *Entre Cuba y Alemania: vida y obra de la familia cubana de músicos Jiménez,* p. 17.
[31] Martin Gregor-Dellin and Dietrich Mack, eds., *Cosima Wagner's Diaries, 1869-1877, Vol. I*, trans. Geoffrey Skelton, (New York: R. Piper & Co. Verlag, 1978), p. 639.

A	B	A1
1-4 (V), 5-8 (I), 8 mm. 9-12 (V), 13-16 (I), 8 mm. (repeated) 17-20 (V), 21-24 (I), 8 mm.	25-32 – sequential construction vii°/vi - vii°/III - vii°/I – i6 #VI V^7 i, 8 mm. 33-40 (repeated of previous phrases, ending in V)	41-44 (V), 45-48 (I), 8 mm. 49-52 III→V, 4 mm. 53-54 interrupted, 2 mm. 55-62 Coda

Table 15. José Manuel Jiménez, *Quejas del alma, melodía para clarinete y piano,* scheme.

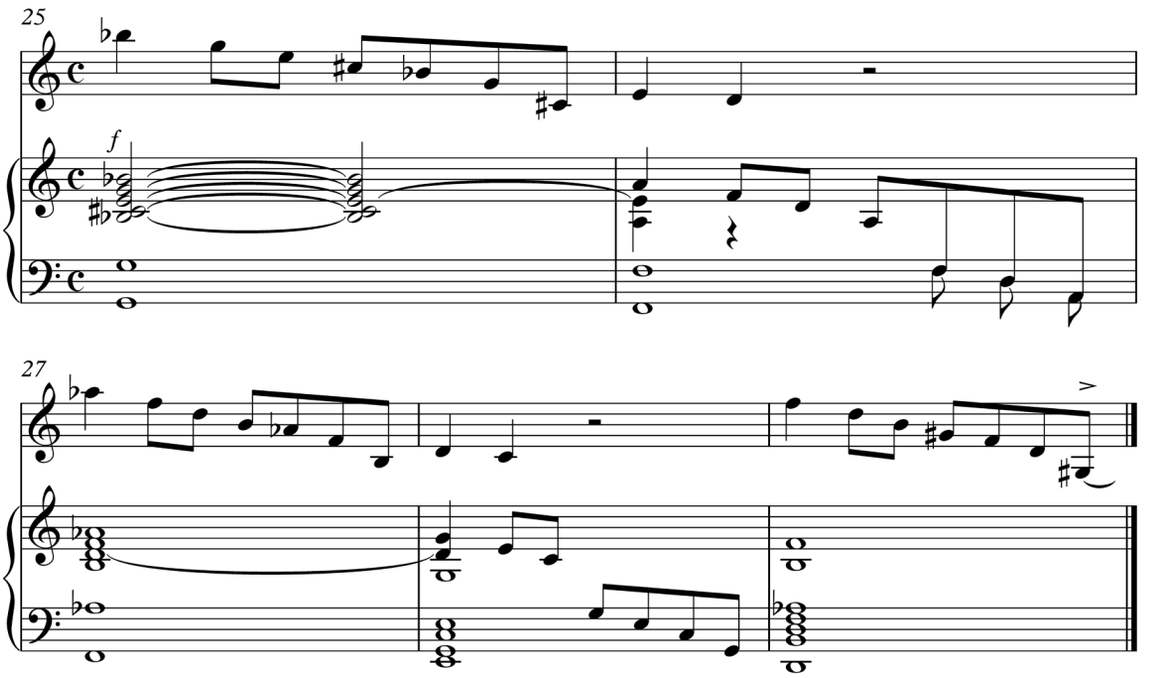


Fig. 14. José Manuel Jiménez, *Quejas del alma*, mm. 25-29.

The *Petite légende,* for violin and piano, dates from 1893, after Jiménez's return to Germany, and was published in Hamburg under the composer's own initiative. It too shares the A/B/A1/Coda format (shown below) but there is a distinct Cuban flavor in its "A" section, a sort of tropical "song without words" akin to a nineteenth century "*canción cubana*". This corresponds to a popular sentimental genre that was often harmonized—vocally and instrumentally—in 3rds and 6ths as it appears in the *Petite légende*. The repeated 10-measure phrases are rounded off by a mournful scalar descent, and a three-measure transition prepares the next section in the relative major tonality.

A	B	A1
Piano introduction 1-4 (V) – 4 mm. 5-8 (V) – 4 + 2, 9-10 (I) Vln/Pno 10-14 (V) – 4 mm. 14-18 (V) – 4 + 2 (I) 20-24 (I) extension G minor Transition to (B) 25-27 vii°/V (Bb)	Bb major, 3/8 28-35 – 8 mm. I → ii (C minor) 36-43 – 8 mm. ii → IV (Eb major) 44-47 (repeated) 48-51 (voice exchange) (Eb major) 52-55, 56-59 – ii → V (G minor) 60-67 – 8 mm., 68-76 – 9 mm. (G minor) dominant preparation	G minor 77-80 (V) – 4 mm. 80-84 (V) – 4 mm. 84-86 (I) – 2 mm. Coda: 86-91 (I)

Table 16. José Manuel Jiménez, *Petite légende, pour violon avec acc. de piano,* scheme.

Even in this contrasting section, the sequential melodic contour is reminiscent of "contradanza" phrases already exploited by different authors such as Manuel Saumell (1817-1870) and José Marín Varona (1859-1912), as demonstrated in Figure 15.

Four sets of 8-measure phrases traversing the tonalities of Bb major, C minor, Eb major, and G minor unfold the sequences, followed by the dominant preparation to the return of the "A1" section. This recurrence is presented with minute changes, rounded up by the mournful Coda.

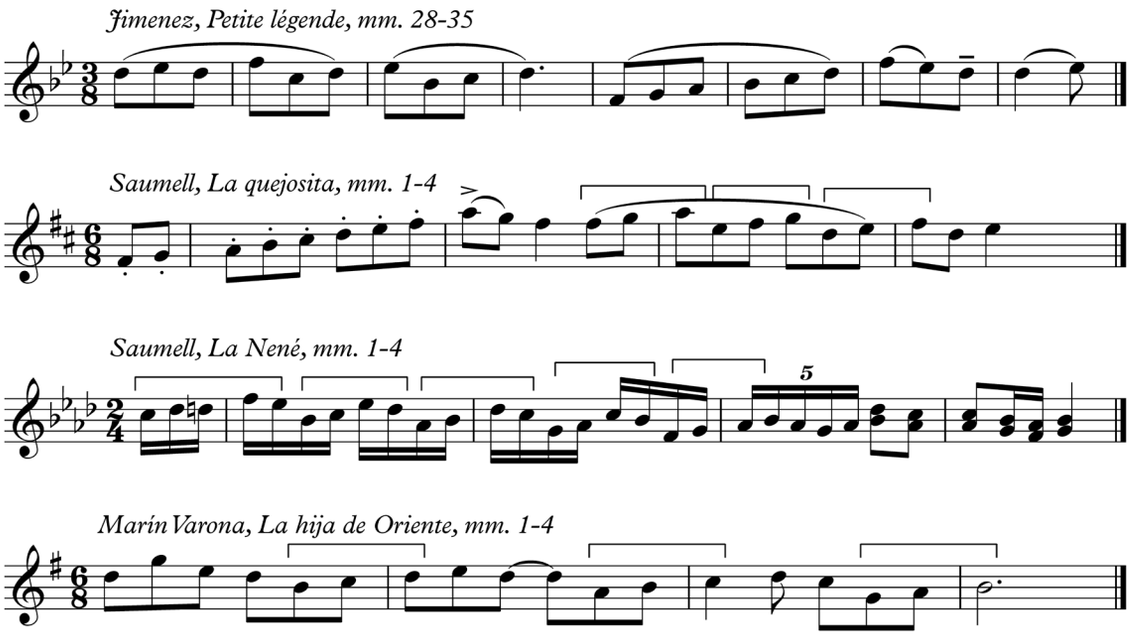


Fig. 15. José Manuel Jiménez, *Petite légende,* mm. 28-35; Manuel Saumell, *La quejosita,* mm. 1-4; *La Nené,* mm. 1-4; José Marín Varona, *La hija de Oriente,* mm. 1-4

The last figure discussed in this essay is Cecilia Arizti Sobrino (1856-1930)[32], Cuba's most important female composer during the latter half of the nineteenth century. Unlike female composers of "*contradanzas*" and songs, who usually published in newspapers under a pseudonym, Arizti openly issued her work as a professionally-trained musician without regard for the Victorian Age's social conventions. Her father, Fernando Arizti (1828-1888) had studied under Jean Frédéric Edelmann (1795-1848), the Alsatian emigré who virtually created Cuba's pianistic school. In 1842, Fernando travelled to Paris and was accepted into Friedrich Kalkbrenner's class, achieving distinction but, after initial tours of Spain, he returned to Cuba in 1848 and dedicated his energies to the teaching profession, instructing a new generation of Cuban pianists, which included his own daughter, Cecilia, and the young Espadero. Cecilia published a number of piano works in 1877, and appeared as a concert pianist (Carnegie Hall, 1896), but subsequently devoted her interests to pedagogical activities, teaching at the Peyrellade Conservatory[33] for many years and offering private tuition.

The *Romantica, mélodie pour violon avec accompagnement de piano*, published here for the first time, follows the typical A/B/A/Coda design (Table 17). Its melodic contour and harmonization complements the title and reveals a quintessentially Romantic sentimental piece. Arizti, in many of her solo piano works, cultivated chromaticism to a considerable degree and in *Romantica*, this proclivity manifests itself in several places, including the following measures in the"B" section over an A-pedal (Fig. 16). The return to "A1" is unchanged, but the short Coda delves once more into expressive chromatic harmonization.

A	B	A1
Introduction – Piano (F major)	36-43 (D minor)	68-75 (F major)
mm. 1-16	43-51	75-84
16-24	52-59	Coda: 84-99
25-33	59-67	
34-35 → transition to D minor		

Table 17. Cecilia Arizti, *Romantica, mélodie pour violon avec accompagnement de piano*, scheme.

[32] Alicia Valdés Cantero, "Arizti", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999), tomo 1, p. 687.

[33] The conservatory was found by Carlos Alfredo Peyrellade (1840-1908), a respected pianist and pedagogue. Peyrellade, like Fernando Arizti and others, studied in France, but returned to Cuba in 1865.

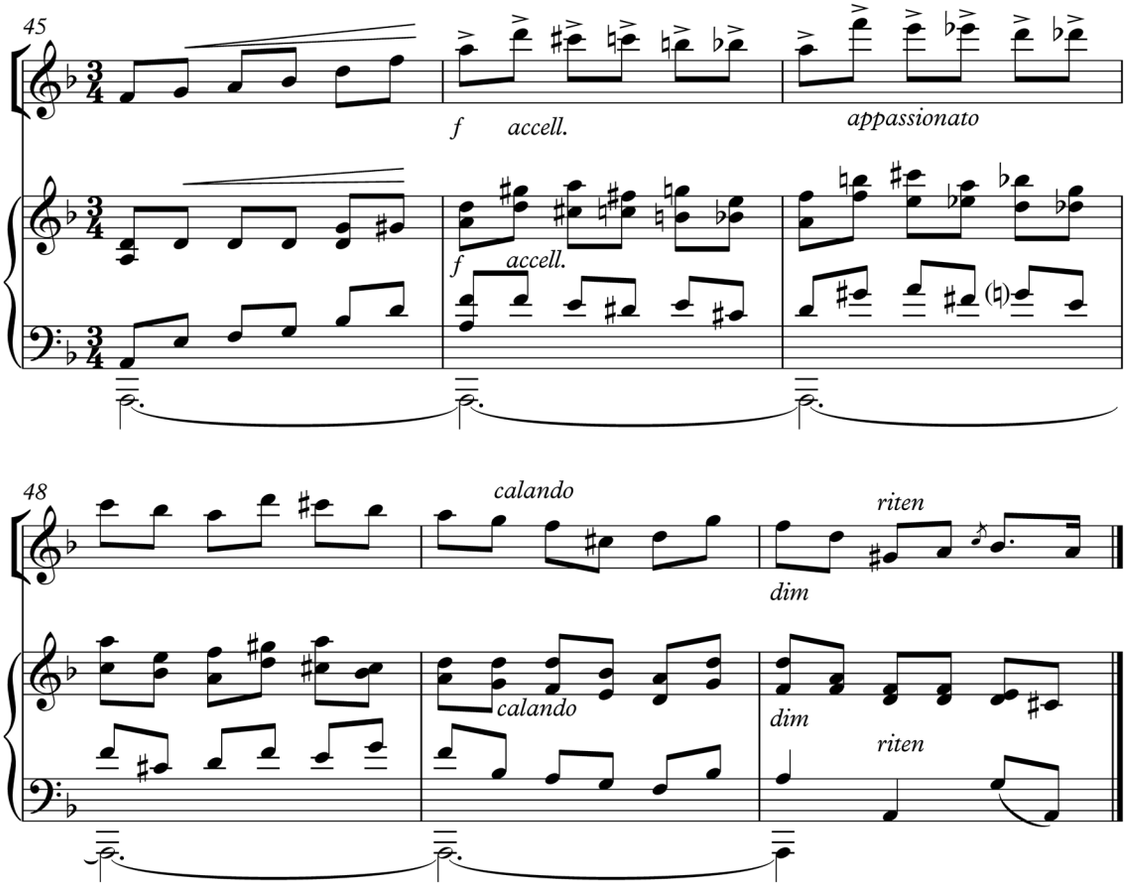


Fig 16. Cecilia Arizti, *Romantica*, mm. 45-51.

The *Trío, para violin, violoncello y piano*, in D minor—premiered privately on 20 November 1893[34] by violinist Rafael Díaz Albertini, cellist Rafael Ortega, and the composer at the piano—is the first such work written in Cuba by a female composer. Indeed, it is thus far the only extant composition in the trio genre during the century and one of the few works in this volume that utilizes sonata-form, alongside Raffelin's contributions. Of Arizti's male counterparts, only examples from Raffelin and Comellas have survived,[35] since the manuscript of Espadero's *Piano Sonata*—two movements of which were given a Madrid premiere in December of 1868 by Adolfo de Quesada[36], has yet to surface. In general, Arizti's style, modeled after such European figures as Chopin, Schumann, and Anton Rubinstein, is characterized by a conservative employment of form, imbued with substantial chromaticism; an inclination to develop the materials, but exhibiting a general lack of memorable melodic construction, all traits present in the *Trío*.

[34] es.wikipedia.org/wiki/Cecilia_Arizti

[35] Raffelin not only composed the *Quatuor* already examined, but several symphonies. Comellas' *Sonata Brillante*, op. *21*, published by Breitkopf, is probably the first piano sonata written and published by a Cuban-born composer.

[36] Information provided by Spanish musicologist Prof. Fernando Delgado García.

Allegro con brio

The first 16 measures present two main motifs: "a", comprised of a chromatic descent followed by a rhythmic ascent; and "b", eighth-note figurations that are used primarily in a transitional role (Fig. 17).

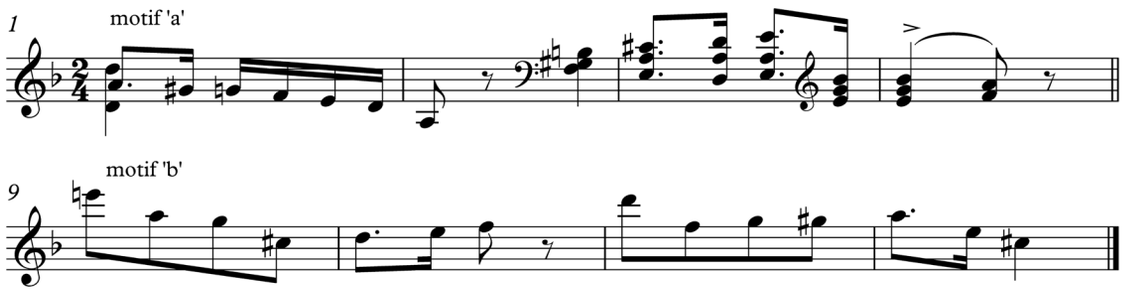


Fig. 17. Cecilia Arizti, *Trío*, 1st movt. Allegro con brio, mm. 1-4, 9-12.

The initial juxtaposition of these two motifs (mm. 1-44) is reaffirmed in mm. 45-60, whereupon motif "b" prepares the arrival of the second theme group in the expected relative major (F major). The second theme is presented by the piano, joined by an independent cello line. The melodic contour—not particularly memorable—is based on chordal arpeggiation, including an interesting reference to motif "b" (mm. 80, 94). A violin/cello duet ensues, repeating the theme, culminating in mm. 115-145 as a "closing theme", but in reality it is a further working-out of "a/b" followed by the dominant preparation to D minor and the customary repeat of the exposition (Table 18).

Exposition	Development	Recapitulation
1st theme group mm. 1-8 (a), 9-16 (b) – repeated 17-24, 25-30 31-44 (tonicization of F major) 45-52, 53-60 (a/b) 61-76 – sequential preparation 2nd theme group 77-92 – Pno & Vc 93-108 – Vln/Vc duo 109-116- Closing theme 116-132 – (a) 133-141 – uses (b) to repeat exposition	mm. 146-161 – combines (a) and (b) V/D minor	2nd theme – D major 162-193 194-201 – Closing theme 201-221 – further development of motifs (a) & (b) 222-239 – (a) 240 – (b) leads to final statement of (a) in 246-254.

Table 18. Cecilia Arizti, *Trío, para violin, violoncello y piano,* 1st mvt. Allegro con brio, scheme.

The development section lasts but 16 measures, continually exploiting the "a/b" duality. Arizti omits the recapitulation of the initial theme group, given the fact that "a/b" has frequently governed the discourse, and presents instead a slightly abridged second theme group in the parallel major at m. 162. This digression from strict textbook sonata-form was explored by several early composers of keyboard sonatas as a derivative of the binary Baroque dances, the genesis of the future Classical sonata genre. Chopin, however, adopted this deviation when extensive development of the initial themes occurred prior to the recapitulation, as evidenced in his op. 35 and 58 *Sonatas*. Further development of "a/b" resumes at m. 201, amounting to a developmental coda, which reaches its climax in the final statement of "a" (m. 246).

Scherzo

The second movement Scherzo presents a large A/B/A1 design, where the "A" sections are further conceived in an A/B/C/B/A arch form, and the *Trío* adopts a simpler tripartite plan, as detailed in the following table.

A	**B**
A mm. 1-8 (V-I), 9-16 (V-I) 8+8 17-25 (V-I), 25-32 (V) 8+8 33-41 (I) 8 B 41-48 (V), 49-52 8+4 53-59 (D minor), 60-64 →Bb 7+5 65-72 (Bb) 73-76 (Bb), 77-80 → V/D minor C 81-88 (V), 89-96 (I-V) 97-103, 104-108 → Bb 7+5 B 109-116, 117-124 A 125-132 (V-I) 133-140 (V-I) 141-149 (V) 157-165 (I)	mm. 166-168 – transition to meno mosso Eb 169-176 (V) 17-184 (V) C minor 187-194 (V) 195-202 (I) Eb 205-212 (V) 213-220 (V) 221-224 – transition to V7/Bb Recapitulation – as A

Table 19. Cecilia Arizti, *Trío, para violin, violoncello y piano,* 2nd mvt. Scherzo, scheme.

As expected, the piano assumes the lead in the presentation of the material, while the strings punctuate, alternating between *pizzicato* and *arco* articulation. The material is not particularly memorable, even when reiterated with slight variants, but is does provide relief from the dramatic first movement. The start of "B" and its subsequent foray into D minor ("C") is a welcomed modification, for it presents one of the few moments of true independent instrumental dialogue in the movement, seen in Figure 18.

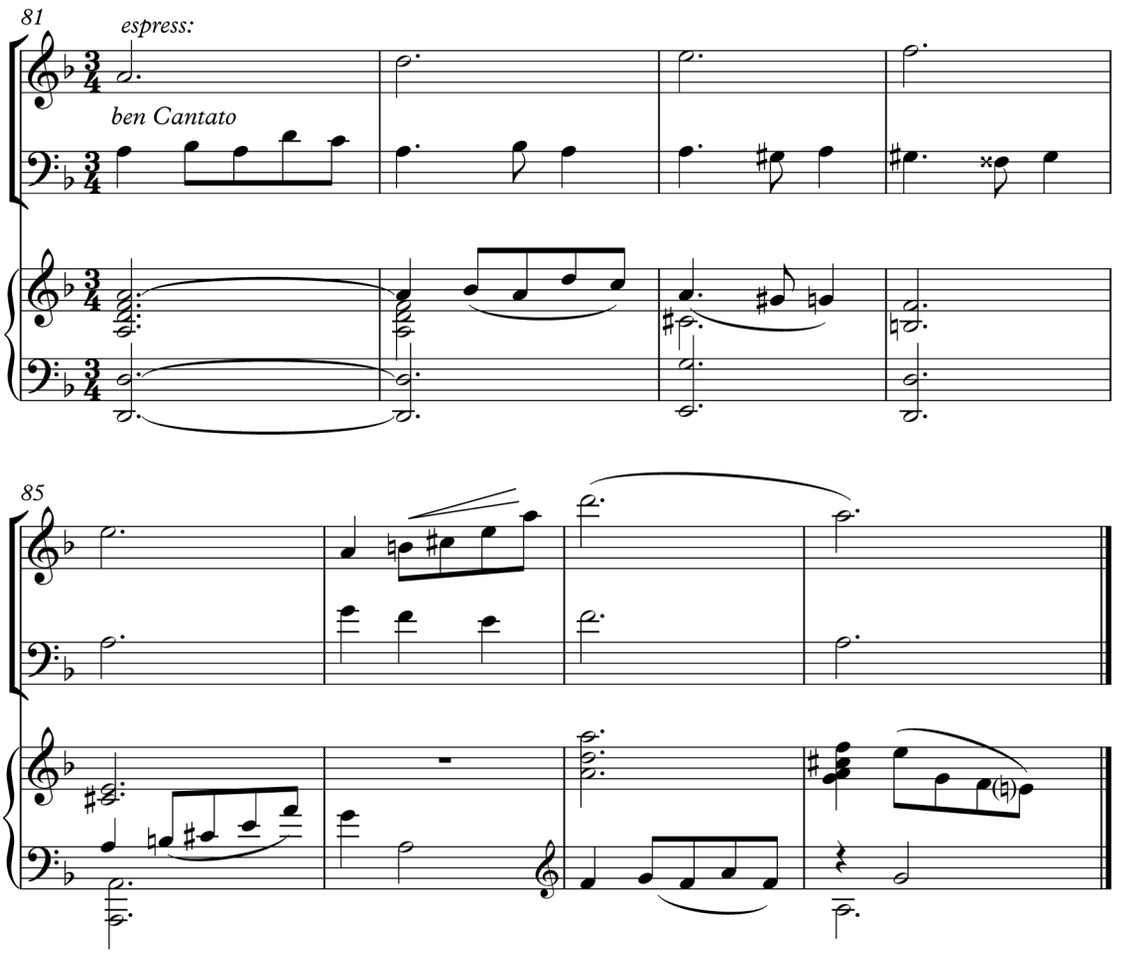


Fig. 18. Cecilia Arizti, *Trio*, 2nd movt. Scherzo, mm. 81-88.

The *Trío*, in Eb major, continues the instrumental discourse between violin and cello, with the piano providing basic chordal support, but the Da Capo return to "A" is written-out in full, with slight variants in the piano part.

Andante

The third movement, an Andante marked Grave, is in the key of A major, cast as a tripartite structure with a short coda. The "A" section is comprised of three symmetrical periods that outline the I – V – I progression. The "B" section, in the relative minor, retains the march-like dotted rhythm prevalent in the first section for much of its duration, with pervasive arrivals at half-cadences. At the recurrence of "A", Arizti assigns the melodic material to the piano, contrasting it with the strings' 16th-note harmonic variations, followed by the short Coda that concludes the movement (Table 20).

A	B	A1
mm. 1-16 (I) 8+8 mm. 17-32 (V) 8+8 mm. 33-48 (I) 8+8 mm.	mm. 49-56 (V) 8 mm. 57-72 extension (V) 73-80 81-88 (V/V) 89-105 (V) 105-116 → preparation to A major	mm. 117-132 (8+8 mm.) 133-148 (8+8 mm.) 149-164 (8+8 mm.) Coda 165-183

Table 20. Cecilia Arizti, *Trío, para violin, violoncello y piano,* 3rd mvt. Andante, scheme.

Allegro con fuoco

The last movement, Allegro con fuoco, is in modified sonata-form. As noted in aspects of the first movement, Arizti shows a marked preference for using short motifs that are suitable for sequential development, though not necessarily eloquent in their melodic profile. Motif "a" dominates mm. 1-32 (Fig. 19), followed by motif "b" set as one-on-one counterpoint between the strings with a flowing piano accompaniment (Fig. 20).

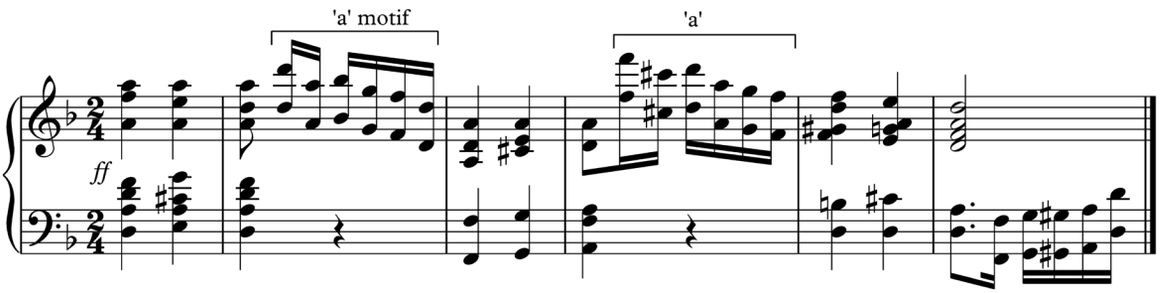


Fig. 19. Cecilia Arizti, *Trio,* 4th movt. Allegro con fuoco, mm. 1-6.

Measures 53-60 reinstate motifs "a" and "b" until the arrival of the 2nd theme group in the key of Bb major in bar 73 (Table 21).

Exposition	Development	Recapitulation
mm. 1-16, 17-32 (a motif) 32-40 (b motif) 41-52, 53-60 (a) Vln/Vc 61-72 transition to 2nd theme (Bb) II theme group 73-80, 81-88, 89-96 97-109 Extension (I)	mm. 109-121 (c motif), imitation: 3 voices 121-128 (a) Pno 129-137 (b) Trio 137-140- V preparation	mm. 141-148, 149-156 157-164, 165-172 (I) New development 173-212 combines 2nd theme with (c) 213-227 – (b) transition to 2nd theme (D major) 228-235, 236-243, 244-251 252-264 sequential, extension Coda – 264-280.

Table 21. Cecilia Arizti, *Trío,* 4th mvt. Allegro con fuoco, scheme.

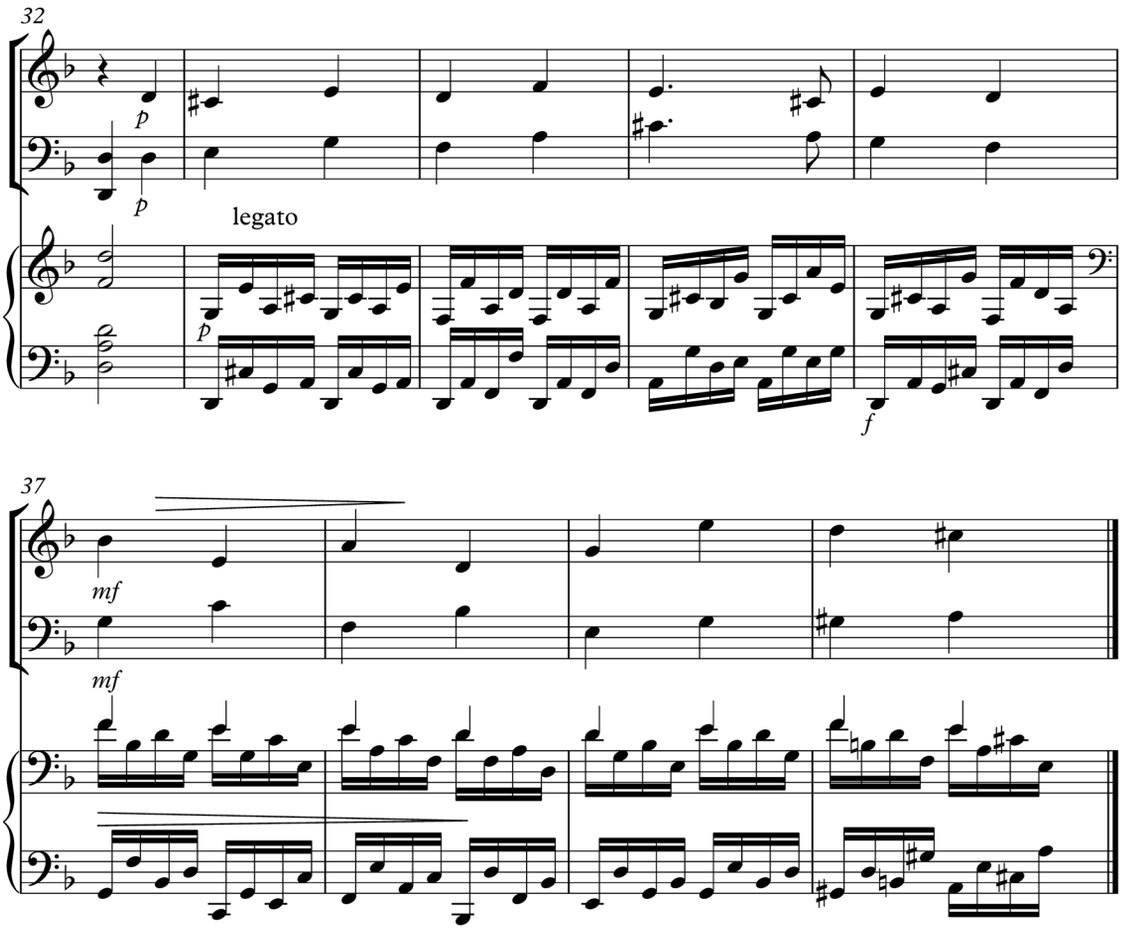


Fig. 20. Cecilia Arizti, *Trio*, 4th movt. Allegro con fuoco, mm. 32-40.

Once more, the melodic construction of this new theme is designed for development with its static profile, yet it still allows subsidiary lines to interweave around it. Arizti shows considerable imagination in crafting the next section —mm. 109-121—(Fig. 21). It presents a new thematic motif ("c") and one is tempted to interpret the form as that of a Rondo, but the true use of this theme and its potential for developmental dialogue will be seen shortly after the recapitulation ensues, when it is juxtaposed with the second theme.

The recapitulation of the "a" motif (mm, 141-172) is followed by a further development utilizing motif "c" alongside the 2nd theme group, prior to the dominant preparation using "b" (m. 212). The 2nd theme group is recapitulated in the parallel major, with minor changes, and the movement concludes with a short, brilliant Coda (Fig. 22).

Despite the *Trío*'s melodic shortcomings, it represents—along with Comellas' *Sonata*, op. 21, Raffelin's *Quatuor* and several of his symphonies—a significant contribution to the employment of "large form" in the soloistic, chamber and symphonic repertoire written in Cuba during the nineteenth century, which is finally being unearthed in this publication.

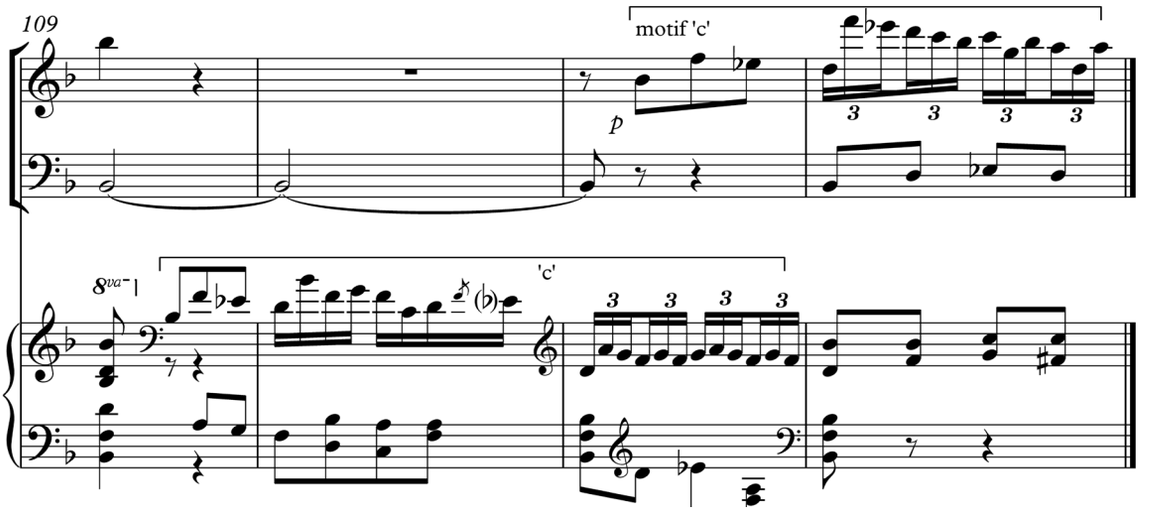


Fig. 21. Cecilia Arizti, *Trio*, 4th movt., mm. 109-112.

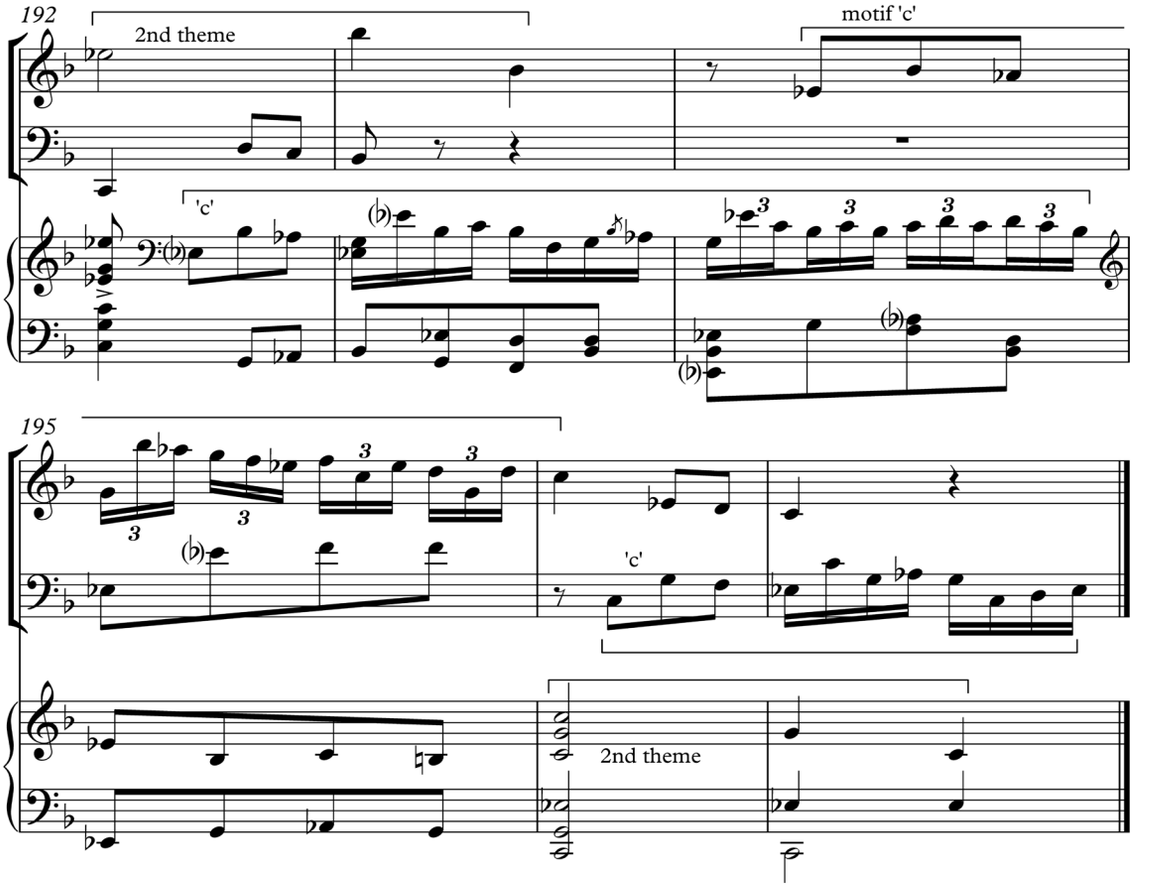


Fig. 22. Cecilia Arizti, *Trio*, 4th movt., mm. 192- 197.

Juan Federico Edelmann
Portada de *La Ilustración Cubana,* año III, núm. 35
La Habana, 20 de diciembre de 1887

MÚSICA DE CÁMARA. CUBA, SIGLO XIX.

Criterios de edición, libro primero

por Miriam Escudero y José Raúl López

Para dar a conocer el patrimonio musical latinoamericano debemos publicar la obra que permanece manuscrita, en archivos y bibliotecas, locales y foráneos. También es preciso compilar aquellas partituras sueltas que inundaron los almacenes de música durante el *boom* de impresiones ocurrido en la segunda mitad del siglo XIX y que se encuentran inconexas en colecciones de anticuarios y en cajones pendientes de inventario. Nuestros autores lo mismo publicaban sus obras en La Habana con la Casa de Juan Federico Edelmann (Strasbourg, 1795 - La Habana, 1848) que apostaban por impresores y editores de Francia, Estados Unidos y Alemania. Ello permitió el alcance internacional en los centros de su época, como demuestran las fuentes que comentamos a continuación.

Las 18 partituras y dos *addendums* que conforman este primer libro de música de cámara del siglo XIX, provienen de 12 manuscritos inéditos (siete autógrafos y diez copias) y ocho partituras impresas en el siglo XIX. Para su localización, hemos contado con la colaboración del Museo Nacional de la Música en La Habana, que facilitó la consulta de documentos de Espadero, Jiménez y Arizti; en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, tuvimos acceso a una obra imprescindible de Jiménez; de los fondos de la Biblioteca Provincial Elvira Cape de Santiago de Cuba, provienen las dos piezas de Fuentes Matons; el *Nederlands Muziek Instituut* de Holanda compartió generosamente una partitura de Raffelin, y la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, nos facilitó cuatro obras manuscritas de Espadero. Asimismo, consultamos las colecciones digitales, de acceso público, de la Biblioteca Nacional de España, la *Bibliothèque nationale de France*, *The Library of Congress, The Library of the University of Louisville, The Cuban Heritage Collection at the University of Miami Libraries*, y *The University of Florida Digital Collections*.

Para la localización de obras manuscritas en España, contamos con la colaboración generosa del musicólogo Dr. Fernando Delgado García, profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, estudioso de la trayectoria musical del pianista y compositor Jesús de Monasterio y Agüeros (1836-1903), quien localizó, en su fondo personal, copias de obras de Nicolás Ruiz Espadero.

Fuentes impresas y manuscritas

La idea de completar una antología cronológica de la música de cámara en Cuba producida durante el siglo XIX por compositores nativos o radicados en la Isla, incluyó la edición de piezas tanto publicadas como inéditas. Si bien las primeras ya fueron socializadas por los impresores de su época, varias razones nos asisten a incluirlas en este libro. En primer lugar el hecho de que se encuentran, todas ellas, inconexas, en fondos diversos aun cuando se trate de un mismo autor. En el caso de Raffelin, por ejemplo, las cuatro obras fueron publicadas en formato de *particella* lo cual incita a conformar la partitura general.

Dependiendo de la calidad de las planchas y los métodos de impresión, se encuentran erratas y pasajes de difícil interpretación que son corregidos en esta nueva edición crítica. Ocurre con Espadero, por ejemplo, que anota correcciones en sus impresos, lo que ha dado lugar a un *addendum* que muestra esa segunda versión autógrafa de su obra.

Antonio Raffelin

Se inicia el libro con la obra *Quatour concertant, pour flûte, violon, alto et violoncelle (basse), op. 19*, de Antonio Raffelin (1786-1881), que se conserva en el *Nederlands Muziek Instituut* de Holanda. En su ficha[1], la biblioteca del instituto consigna que la obra proviene de la colección del afamado violinista holandés Willem Noske (1918-1995), uno de los principales contribuyentes a ese fondo[2].

Siguiendo la pista al origen del documento, encontramos en la portada la rúbrica manuscrita de Lesley Alexander (y también al inicio de las *particellas* de *flûte* y *basse*) y un cuño estampado con el texto: «Lesley Alexander, 29, Campden Grove, Kensington, W.». Un catálogo de anticuarios para la venta de música de cámara le describe como: «*Lesley Alexander (1841-1909), a member of the Irish landed gentry, lived in London ca. 1900 at the address given on the handstamp. See Burke: A Genealogical and Heraldic History of the Landed Gentry of Ireland, 9th ed. (London: Harrison & Sons, 1899), p. 4. Alexander owned a notable collection of sheet music*»[3]. Él mismo, fue benefactor del Lesley Alexander composition prize en el Royal College of Music de Londres[4]. ¿Cómo llegó la partitura de Raffelin a su colección? Es un tema abierto para investigación, posiblemente este cuarteto inusual, para flauta y cuerdas, fuera de interés para las competencias de instrumentos de viento que patrocinaba. Lo cierto es que en todas las *particellas* aparecen anotaciones a tinta, en inglés, que demuestran su uso, como en la parte de viola donde aclara «with violin».

Sin embargo, el *Quatour concertant* de Raffelin no fue publicado en Londres, sino mucho antes del nacimiento de Lesley, en París, con su portada en francés, por la casa editora de Eugène-Théodore Troupenas (activa entre 1825 y 1850), quien dio a conocer obras de compositores como Chopin, Rossini, Liszt, Auber, Thalberg, etc.[5] La fecha de publicación del *Quatour concertant* podría fluctuar entre 1835-1850 cuando Troupenas estuvo radicado en la dirección que aparece en la portada: «40 rue Neuve-Vivienne, París». Hay pocos estudios sobre la trayectoria de la editorial Troupenas y sobre la figura de Antonio Raffelin. Los datos biográficos consultados le sitúan en París en 1836, y en un anuncio del periódico *La Presse*, de 1845, se menciona la reciente publicación de un cuarteto suyo[6]. Es curioso que su número de plancha, «R 10», contrasta con la evolución cronológica de la signatura de impresión de Troupenas: «*before 1835 plate numbers are*

[1] Consultado en 2023: opac-gonext.oclc.org

[2] Frits Zwart, "A New Music Institute in The Netherlands" *Fontes Artis Musicae* 50, no. 1 (2003): 62-68. Consultado en: www.jstor.org/stable/23509290.

[3] Consultado en 2023: ilab.org/assets/catalogues/catalogs_files_2716_chamber_music_r_z.pdf

[4] Herbert Antcliffe, "The Recent Rise of Chamber Music in England." *The Musical Quarterly* 6, no. 1 (1920): 12–23. Consultado en 2023: www.jstor.org/stable/738096.

[5] Viviane Niaux, "Eugène Troupenas, éditeur de George Onslow: regard sur l'édition musicale dans la première moitié du XIXe siècle". 2010. halshs-00512565. Consultado en 2023: shs.hal.science/halshs-00512565

[6] Véase cita en p. 14 de este libro. Consultar: Victoria Eli, «Raffelin, Antonio». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid, SGAE, 2002), tomo 9, pp. 15-16.

with the format ###. In 1835, the numbering starts again at 1 but with the format T. ####, then T.M. #### in 1844 and finally E.T. & Co. ####. from 1845 to 1850»[7]. En este caso pareciera que el número de plancha «R. 10» corresponda a «R[affelin] 10» lo cual conduce a pensar que se trate de un consecutivo específico para sus obras, editadas por encargo del autor (véase portada del *Quatour* en pág. 63 de este libro).

También de Raffelin es el *Air with variations, for violin principal, second violin and bass*, adquirida por José Raúl López al anticuario Wurlitzer-Bruck (www.wurlitzerbruck.com), que será donada al Museo Nacional de la Música en La Habana. En la portada aparecen dos anotaciones: «*from his friend Mr. Hopkins*» y «J. Engle Negus». Curiosamente, la biblioteca de Johns Hopkins University atesora una obra titulada *Homage Polka*[8], para piano, de Antonio Raffelin, con *copyright* de 1858. El segundo nombre parece pertenecer a J[ames] Engle Negus (1809-1884), personaje histórico de la ciudad de Filadelfia, lugar en el que se refiere que Raffelin tuvo su residencia. A ello se debe, quizás, que publicara su *Aria* con textos de portada en inglés y el nombre de los instrumentos en italiano con la editorial «Bacon & Co. Music Sellers», radicada en el «*Nº 11. South Fourth Street*» de la ciudad de Filadelfia entre 1815 y 1825.

Otro es el caso de las *6me. y 7me. Air varié* de Raffelin. Estas dos obras se localizan en *The Library of Congress*. La ficha de referencia de ambas nos remite a la colección Music for a nation: American sheet music, 1820-1860 de esa institución.

> *Consists of over 15,000 pieces of sheet music registered for copyright during the years 1820 to 1860. [...] This collection of American and European composers provides an interesting chronicle of the developments in the music publishing business in the nineteenth-century United States. [...] In 1870, the United States Congress designated the Library of Congress the sole agency for copyright registration and deposit. The law required that a complete copy of each copyrighted work be deposited in the U.S. Copyright Office*[9]*. "Before 1870, most of the Library's music holdings were purchased and printed in Great Britain. The material in the copyright collection was almost exclusively the deposited work of American publishers. Almost overnight acquisition by purchase became insignificant, and the source of most of the Library's music holdings changed from England to the United States. America's legislature finally had a music collection made up largely of the product of its own presses"*[10].

El registro se realizaba en la oficina correspondiente al estado donde se encontraba el propietario o la editorial, en el caso de Raffelin, el estado de Pensilvania, porque la ciudad era Filadelfia. Todas las obras colectadas en los diferentes registros conformaron la colección actual que, como explica James Wintle, Head of Reader Services of the Music

[7] Sobre la casa editorial E. Troupenas consultar imslp.org/wiki/Troupenas

[8] Consultar: levysheetmusic.mse.jhu.edu/collection/164/124

[9] Collection: Music for the Nation: American Sheet Music, ca. 1820 to 1860 en www.loc.gov/collections/american-sheet-music-1820-to-1860/about-this-collection/

[10] Gillian B. Anderson, Putting the Experience of the World at the Nation's Command: Music at the Library of Congress, 1800-1917, *Journal of the American Musicological Society* 42, no. 1 (1989): 108-49. Consultado en 2023: doi.org/10.2307/831419

Division of The Library of Congress, no han sido catalogadas en su totalidad, por esta razón, en ocasiones no aparece el descriptor de título en la ficha de cada obra sino que solo refiere a la antedicha colección[11].

En las portadas de las arias encontramos, además, unas anotaciones en tinta con los números de acceso a los derechos de autor, asignados por el registro estatal correspondiente, denominado: «Clerks office of the Distrit Court of the Estern District of Pennsylvania». Los dos números están acompañados de la fecha del depósito legal: «*No 117. Deposited April 12th 1855 A Raffelin Prop.*» y «*No 205 filed June 12 1855 by A. Raffelin Prop.*» (Figura 23).

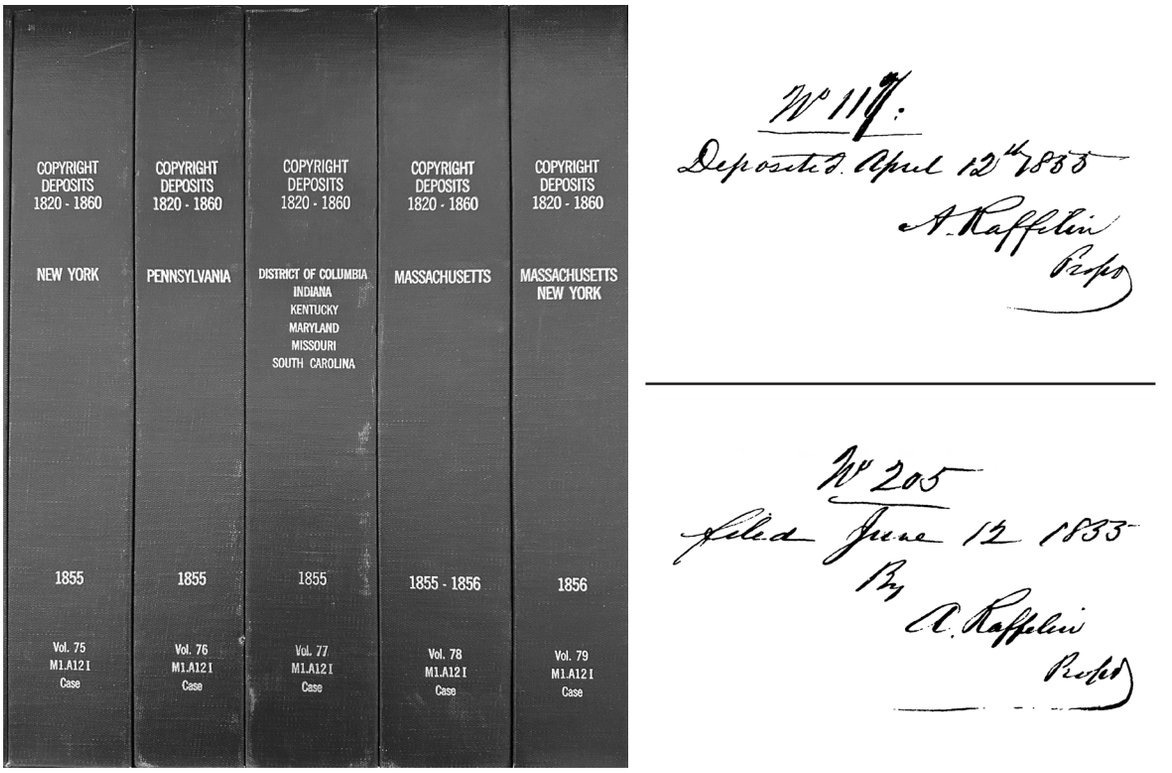


Fig. 23. Cajuelas de la colección Music for a nation: American sheet music, 1820-1860 of The Library of Congress. La segunda cajuela (de izq. a der.) corresponde con los depósitos legales de 1855 en el distrito de Pennsylvania. A la derecha, los registros de entrada de las dos piezas que aquí publicamos tal como aparecen en sus portadas.

Aparte de estas obras se localizan en *The Library of Congress* otras cuatro cuyo *copyright* fue inscrito en la misma oficina en 1847 y 1852. Ello sitúa a Antonio Raffelin entre 1847 y 1855 en Filadelfia. En el texto antes citado, sobre la colección Music for a nation: American sheet music, 1820-1860, se declara que contiene obras inscritas por «*American and European composers*». ¿Podría ser que Raffelin llegó a ser ciudadano de los Estados Unidos o España?

[11] Correspondencia intercambiada por Miriam Escudero con Eva Cisnero y James Wintle quienes fueron consultados para este libro y a los que se agradece su colaboración erudita.

La difusión de las arias (con portada en francés) estuvo a cargo de una editorial radicada en Filadelfia (donde se registraron sus derechos en abril y junio de 1855). G[ustav]. André & Co. (19 South 9th. St.), editor alemán establecido desde 1850 en aquella ciudad[12], tenía representación o filiación con almacenes en New York, «Firth, Pond & Co.»[13]; en Boston, «G. P. Reed»; en New Orleans, «G. L. Rectanus & Co.», y en La Habana, «Edelmann & Co.».

Otro aspecto que coloca a Raffelin en la escena de Filadelfia, es la dedicatoria de la *6me. Air varié*, dirigida a «*Madame Anne Rush*» quien pudiera ser Phoebe Ann Rush (1797/9-1857) conocida en Filadelfia como «*Madam Rush*», afamada anfitriona de la alta sociedad en esa ciudad[14]. En el caso de la *7me. Air varié*, Raffelin declara en la portada (también en francés) haberla compuesto y dedicado a su amigo «Ja[me]s. Monro[e] Mackie Esq[uire].», probablemente otro señor influyente de Filadelfia. La obra escrita sobre el conocido tema «nacionalista» *Yankee Doodle* fue publicada y socializada por las mismas cinco compañías editoriales.

Laureano Fuentes Matons

Nos dirigimos ahora a la Biblioteca Provincial Elvira Cape, que atesora la mayor parte de la obra de Laureano Fuentes Matons (1825-1898), un prolífico compositor, intérprete, protomusicólogo y gestor cultural de Santiago de Cuba. Para este libro fueron elegidas dos obras para conjunto de cámara que se conservan en formato manuscrito en la Biblioteca Elvira Cape y, en sendas copias fotostáticas, en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, donde fueron enviadas cuando se conformó el fondo de música, dada la relevancia de Laureano como compositor.

Estas obras manuscritas, constituyen dos de las piezas inéditas que damos a conocer en este volumen. La primera de ellas, dos tríos (o un trío con dos movimientos) para flauta, violín y piano, compuestos el 23 de noviembre de 1859. Solo se conserva la copia realizada por «F. B. F.» (Francisco Barthelemy y Flores copista de Santiago de Cuba), en 1915, que da fe de ser fiel al original del autor. En la portada hay una errata, en lugar de consignar como fecha de composición el 23 de noviembre de 1859, aparece el año de copia «1815», pero en las *particellas*, aparece la fecha correcta. Fue dedicado a sus amigos Santiago Gandarias y Pablo Guereca, socios de número de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Cuba mencionados en la *Guía de forasteros de la siempre fiel isla de Cuba* de 1877[15]. Sobre Santiago Gandarias, refiere la musicóloga Iránea Silva que era costumbre de Laureano dedicar sus obras a sus alumnos. Gandarias aparece mencionado en su libro *Las Artes en Santiago de Cuba* como niño estudiante de violín en 1850. Se infiere que pudo haber sido alumno suyo y por esa razón le dedicó la obra. A Pablo Guereca, solo lo menciona en su *Scrapbook* como parte de la lista de personas que compraron su libro[16].

[12] Sobre la casa editoral G. André & Co. consultar: imslp.org/wiki/G._André
[13] Sobre la casa editoral Firth, Pond & Co. consultar: imslp.org/wiki/Firth
[14] Véase findingaids.library.upenn.edu/records/LCP_LCP.RUSH
[15] *Guía de forasteros de la siempre fiel isla de Cuba* (La Habana: Imprenta del Gobierno y capitanía general por S.M., 1877), pp. 201-202.
[16] Información facilitada por la musicóloga Iránea Silva Santiago, especialista en la obra de Laureano Fuentes Matons.

La segunda obra para formato de cámara de Fuentes Matons, es *La serenata, barcarola para violín con acompañamiento de piano* que se conserva en manuscrito autógrafo. Fue compuesta el 16 de julio de 1891 y dedicada a su «simpático amigo Emilio Reinoso (hijo)», probablemente otro alumno suyo.

Nicolás Ruiz Espadero

De la vasta obra de Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890), estudiada y catalogada por Cecilio Tieles, damos a conocer seis obras. Cinco de ellas inéditas, una con dos versiones, y, otra, publicada, con una segunda versión manuscrita sobre el impreso.

Espadero era dado a escribir una misma obra para varios formatos. Es el caso de *La plainte du Tasso, pour violon et piano concertante*[17], que fue escrita originalmente para piano solo —según refiere Cecilio Tieles en su catálogo— con el nombre de *La plainte du poëte, elégie pour piano*[18] y dedicada a su amigo Fernando Arizti (su maestro y padre de Cecilia Arizti) a quien llama en francés «Ferdinand».

La versión para piano solo, op. 14, cuenta a su vez con, al menos, tres ediciones (otro rasgo distintivo de Espadero quien, como su homólogo Raffelin, daba a conocer su obra con varios editores a la vez). Una, estuvo a cargo de Léon Escudier (se localiza en la BnF[19]), el impresor francés de muchas de sus obras y de las de Gottschalk; otra, fue publicada por Andrés Vidal y Roger (se localiza en la BNE[20]), de Barcelona, y una tercera, que no hemos podido consultar, es la edición de Edelmann.

Las versiones para piano de Escudier y Vidal son diferentes y corresponden a planchas distintas. No solo porque se hayan vuelto a imprimir sino porque la versión de Vidal fue corregida y aumentada, por ejemplo, cuenta con la adición de una introducción de nueve compases y en la notación se emplea una escritura pianística mas elaborada que en la de Escudier, lo que denota un profundo trabajo de edición. Para diferenciarlas entre ellas las llamaremos *La plainte du poëte,* para piano, de Escudier y *La plainte du poëte, para piano,* de Vidal (Figura 24).

El diseño pintoresquista de Escudier, que evoca plantas tropicales y el mar asociado con la isla, contrasta con el clásico modernismo catalán de Vidal. Quizás Escudier trató de construir su estrategia de marketing utilizando «La Havane» como recurso exótico y Vidal la presenta como otra más de su catálogo. Sea por el diseño o por la constante inconformidad creativa de Espadero, es interesante que en la edición de Vidal se aclara en portada: «*Seule édition complète de la première version originale de l'auteur*» (única edición completa de la primera versión original del autor), ello podría entenderse como un distanciamiento de Espadero de la primera versión publicada por Escudier, menos elaborada.

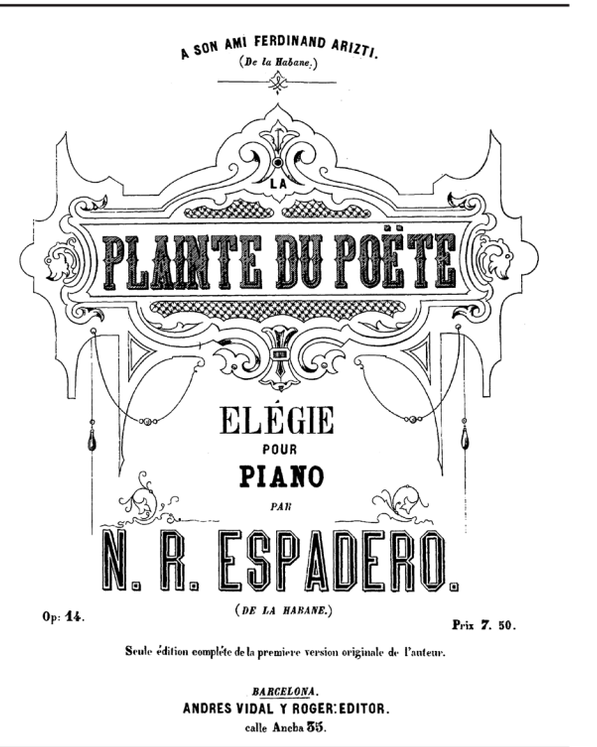
[17] Cecilio Tieles, *Espadero: Música y nación en Cuba colonial* (La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2006), pp. 281-332 (en lo adelante CCT). CCT, obra 120, pp. 299 y 331

[18] CCT, obra 028, pp. 289, 309-310.

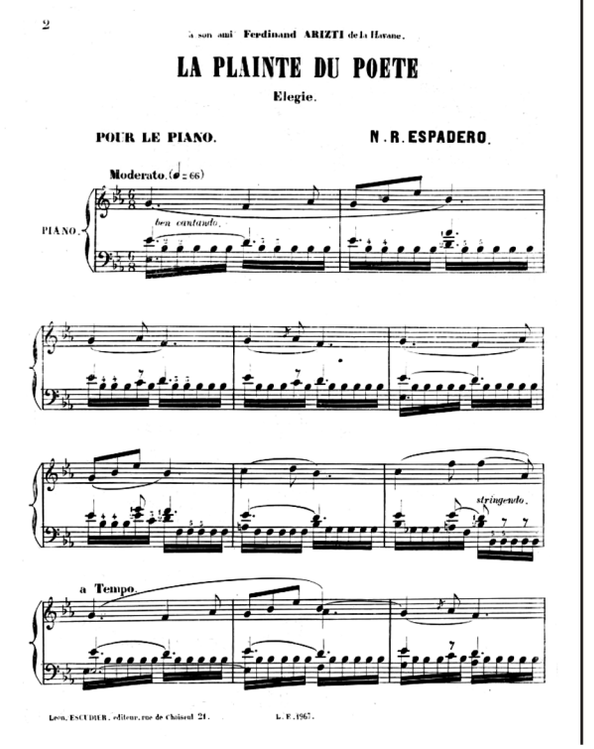
[19] Consultado en 2023: Biblioteca Nacional de Francia: gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b72008805

[20] Consultado en 2023: Biblioteca Nacional de España: bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000160907

La plainte du poëte, élégie pour le piano impresión de Léon Escudier (París). Portada (arriba) y primera página de música (debajo)



La plainte du poëte, élégie pour piano impresión de Andrés Vidal y Roger (Barcelona). Portada (arriba) y primera página de música (debajo)



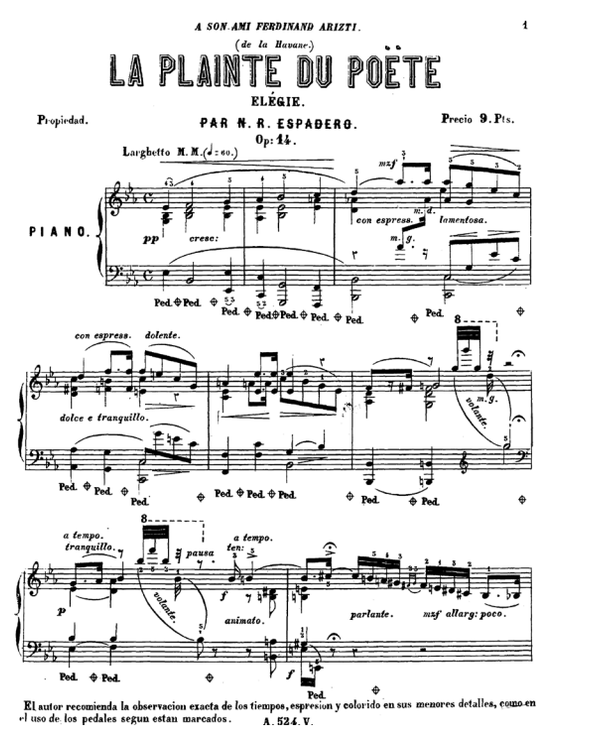


Fig. 24. Diferencias entre las impresiones de *La plainte du poëte, para piano,* de Nicolás Ruiz Espadero, publicadas por Léon Escudier y Andrés Vidal y Roger. Introducción y notación.

Para la propuesta de la obra con formato de violín y piano concertante, Espadero cambia el título de *La plainte du poëte* a *La plainte du Tasso,* un juego literario sutil, que emplea para modificar el nombre de la obra sin perder su esencia. El poeta Torquato Tasso (1544-1595), es el autor de la fábula pastoral *L'Aminta* (1573) de la que Espadero toma los versos del acto primero, escena segunda (vv. 1-12), y en la que el personaje principal, Aminta, expresa su lamento de amor, lo que sirve como soporte dramatúrgico a la obra. De manera que «poeta» y «Tasso» actúan como sinónimos en las dos piezas de Espadero: «poeta», para piano solo (en sus dos variantes: Escudier y Vidal), y «Tasso», para violín y piano.

De *La plainte du Tasso, para violín y piano concertante*, se conserva un manuscrito autógrafo, inédito, en el Museo Nacional de la Música en La Habana. Al inicio y al final del documento se consignan dos fechas que Tieles adjudica al proceso de composición. En la página inicial Espadero escribe: «Havana, 1858», lo que sería correspondiente con la versión de la obra para piano solo, y consistente con la fecha de entrada, en la portada de la partitura de Escudier, a la Bibliothèque nationale de France, en 1861. En la última página, Espadero añade su firma con fecha 15 de junio de 1881, indicando cuándo terminó la versión para violín y piano (Figura 25).

El calificativo «concertante» sugiere el orden de creación de las obras: primero compuso la versión para piano de Escudier (1858-1861), luego añadió la introducción y complejizó la factura en la edición de Vidal (1862-1880), y por último compuso el diálogo con el violín en su versión camerística (1881).

Sigue en orden *La chute des feuilles, nocturne pour violon et piano*, op. 36, de Nicolás Ruiz Espadero, descrita por Tieles con fecha [1859][21], pero no se ha podido comprobar esa datación. Se conserva en un manuscrito autógrafo, incompleto en el Museo Nacional de la Música en La Habana.

Louis Moreau Gottschalk (New Orleans, 1829 - Rio de Janeiro, 1869), amigo entrañable de Espadero, escribió una obra con el mismo título, y declara en su portada que es un nocturno con «*mélodie de N. R. Espadero de la Haváne transcrite pour le piano por L. M. Gottschalk*», op. 42, datada aproximadamente entre 1860-1862. La declaración de Gottschalk remite a un tema escrito por Espadero con anterioridad a 1862, de donde el americano tomó, «¿sólo la melodía?», para transcribirlo al piano. El manuscrito de Espadero es definitivamente posterior, pues en él aparece copiado un texto literario (véase p. 215 de este libro), exactamente igual al de la partitura impresa de la obra de Gottschalk[22] y la factura de la parte de piano es muy parecida a ella. Ante la duda, Tieles comenta: «Al examinar el ejemplar manuscrito de la Biblioteca Pública de Nueva York, con caligrafía de Espadero, surge la pregunta: ¿no será esta obra un arreglo del mismo Espadero y que su amigo permitió que se editara como arreglo propio? Dicho de otra manera ¿no será ésta una obra de Espadero, publicada bajo el nombre de Gottschalk?»[23].

[21] CCT, obra 032, pp. 289 y 311.

[22] Consultado en 2023: University of Rochester, Eastman School of Music, Sibley Music Library en: hdl.handle.net/1802/6884

[23] CCT obra 043, p. 314.

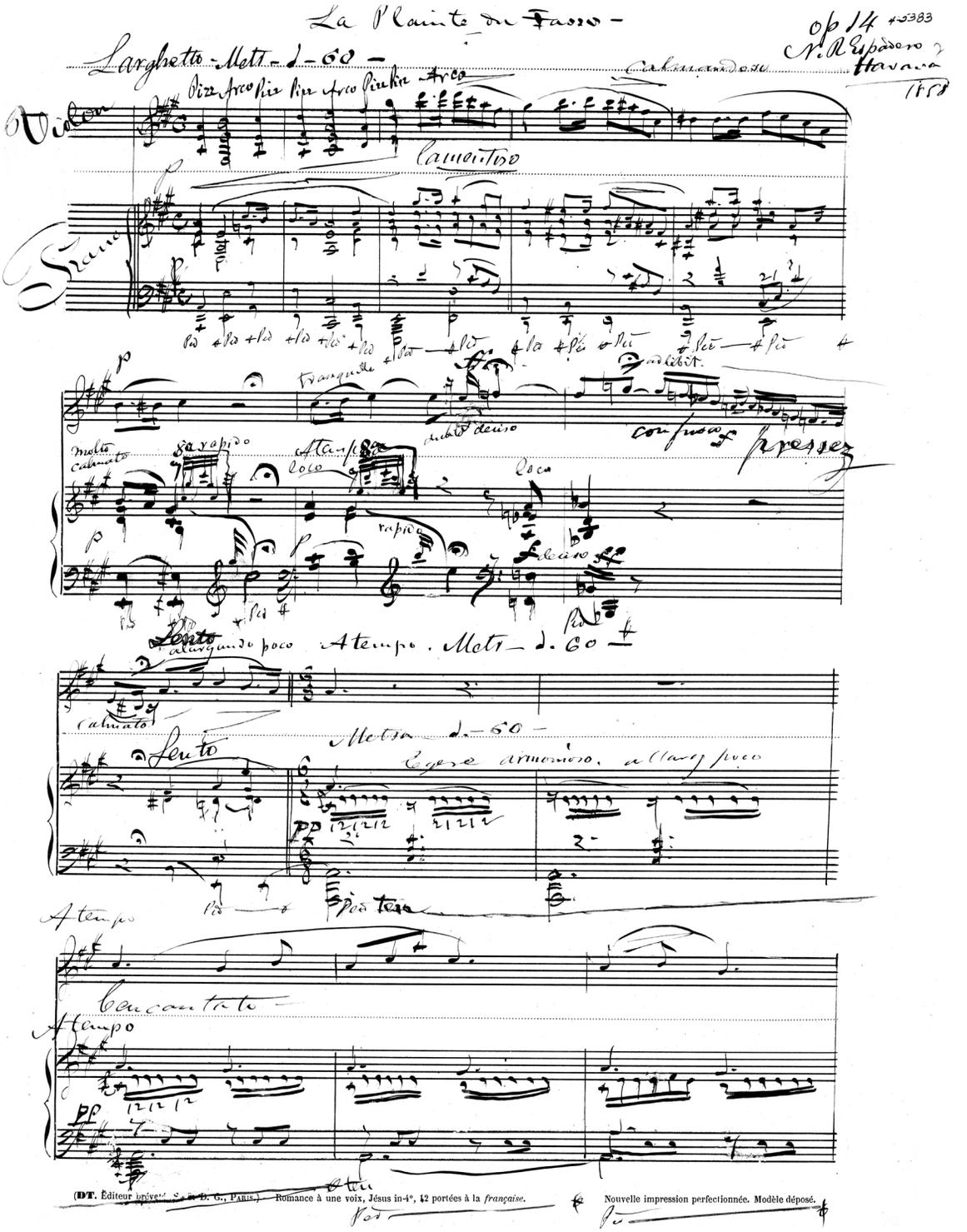


Fig. 25. Manuscrito de *La plainte du Tasso, pour violon et piano concertante*, op. 14, de Nicolás Ruiz Espadero, que incorpora la introducción y la notación pianística de la versión para piano, impresa por Vidal.

La chute des feuilles prueba la estrecha relación entre ambos compositores, capaces de intercambiar ideas y usarlas libremente. El resultado es una especie de composición a dos manos en la que Espadero retoma su idea original, enriquecida por el nocturno de Gottschalk y realiza una variación, probablemente póstuma, en la que la melodía que canta el violín les une eternamente al poema de Charles-Hubert Millevoye (1782 - 1816) que da nombre a la obra, siendo por fin, sus almas, «un instante consoladas» (Figura 26).

Con el *Chant de l'esclave, caprice pour violon et piano* (*Lamento del esclavo, capricho para violín y piano*)[24], op. 29, sucede algo semejante a lo que hemos explicado en la obra anterior. Espadero compone varias versiones y, además, se conservan dos copias inéditas, del siglo xix, que han sido igualmente transcritas. La primera proviene de un manuscrito autógrafo que se conserva en el Museo Nacional de la Música en La Habana, propiedad del compositor cubano Ignacio Cervantes, quien lo consigna en la portada, y en la primera página con música, donde estampó su firma en lo que podría ser una suerte de exlibris de su colección privada, posible razón por la que el manuscrito permaneció inédito.

La segunda copia se encuentra en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, como parte del archivo del violinista español Jesús de Monasterio y Agüeros (1836-1903), un gestor fundamental en la vida musical madrileña del siglo xix que admiró y difundió la música de Espadero. El interés de Monasterio por el *Chant de l'Esclave* hizo que orquestara la obra y la presentara ante el público sinfónico madrileño con gran éxito. El Dr. Fernando Delgado García, profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid tiene un artículo en preparación sobre este asunto. Más adelante abundaremos acerca del fondo.

También se localizan otras dos copias manuscritas, realizadas en el siglo xx. Una de ellas, en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, que contiene un arreglo del *Chant de l'esclave* para formato orquestal (2Fl, VlnI, VlnII, Vla, Vc, harmonium y piano), fechado en 1904 por un copista cuyo nombre no ha sido descifrado, y que luego de su firma acota: «*Fecit transcription*». Otra copia realizada 1977 por Edilia Piñón, para el Museo Nacional de la Música en La Habana, se limita a transcribir el original de Espadero para violín y piano.

Sobre ese mismo tema, Espadero también compuso *Chant de l'esclave, paroles de Alex. Lorenzana, pour tenor ou soprano avec accompagnement de piano*[25], op. 21, y *Chant de l'esclave, arrangement pour piano*[26], op. 21. Tomando como referencia las fechas de los documentos y el número de opus, el orden de composición pudo haber sido: 1) obra para voz y piano op. 21 (impresa ca. 1878), 2) arreglo para piano op. 21 (impreso ca. 1878) y 3) versión para violín y piano op. 29 (manuscrito, compuesta en 1860). Esta última fecha deriva de la copia del fondo de Monasterio lo cual sitúa todo el proceso de composición de la saga del *Chant de l'esclave (Lamento del esclavo)*[27] en alguna fecha anterior a 1860, a menos que la fecha del manuscrito de Monasterio sea errada.

[24] CCT, obra 044 y 112, pp. 290, 298, 314, 329 y 330.

[25] CCT, obra 019, pp. 288 y 307. Obra consultada en 2023 en: Biblioteca Nacional de España en: bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000120923

[26] CCT, obra 045, pp. 290, 314 y 315. Obra consultada en 2023 en: Biblioteca Nacional de España en: bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000051394

[27] En la portada de la edición de la versión para piano, el título impreso en español es «Canto del esclavo». Mientras, en el manuscrito autógrafo de la versión para violín y piano, Espadero escribe «*Chanson de l'esclave*» que traduce como «*Lamento del esclavo*». Se ha empleado esta última variante como título en español. Nótese también que en la portada del manuscrito autógrafo de la versión para violín y piano la obra se titula «*Chanson de l'esclave*», lo que difiere de «*Chant de l'esclave*» que aparece en la portada impresa de la versión vocal.

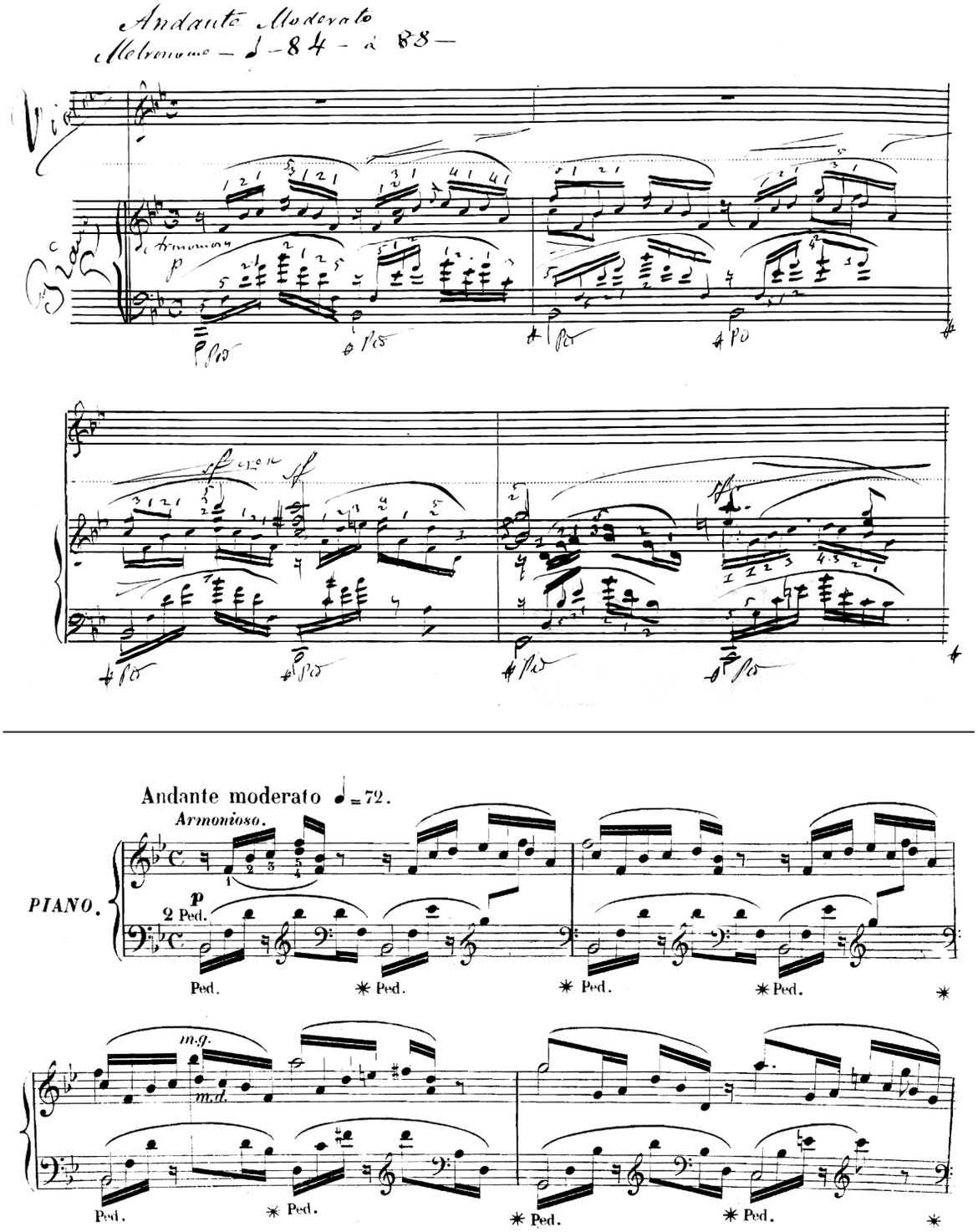


Fig. 26. Semejanzas entre el manuscrito (arriba) de *La chute des feuilles, nocturne pour violon et piano,* op. 36, de Nicolás Ruiz Espadero, y el impreso (debajo) de *La chute des feuilles, nocturne transcrite pour le piano,* op. 42, de Louis Moreau Gottschalk, cc. 1-4.

Espadero dedica tanto la versión vocal como la de piano solo del *Chant de l'esclave* a «Monsieur Charles Gounod», sin embargo, no sucede lo mismo con la obra para violín y piano, dirigida a su amigo, el famoso violinista y compositor belga-canadiense, Frantz Jehin-Prume (1839-1899), quien se presentó en concierto en La Habana entre 1864 y 1870[28]. Quizás pensó la dedicatoria de este arreglo luego de un encuentro con él.

En el manuscrito del *Chant de l'esclave, caprice pour violon et piano* del fondo de Monasterio, fechado en 1860, fue copiado el poema de Alex. Lorenzana que sirve de texto a la obra vocal, ello sugiere que la versión para violín y piano fue posterior a la versión vocal. Aunque también es cierto que tanto *La plainte du poëte*, como *La chute des feuilles*, fueron concebidas primero para piano solo, cual «poemas sin palabras».

Para 1882, era conocida la versión vocal del *Chant de l'esclave* en Matanzas, pues en su crítica musical: «El Canto del Esclavo por Espadero», publicada por Enrique A. Lecerff en la revista *El Liceo de Matanzas, se* comenta: «El objeto que aquí nos proponemos no es más que enumerar suscintamente [sic] las bellezas que resaltan en la obra mencionada, la cual ciertamente debe extrañarse que no haya adquirido mayor popularidad»[29].

Los manuscritos del fondo de Jesús de Monasterio

Cuatro obras de Espadero: *Chant de l'esclave* (Vln y Pno), *Impromptu mélodique*[30], *Melodía*[31] y *Méditation*[32], poseen copias manuscritas localizadas en el fondo del violinista español Jesús de Monasterio y Agüeros, en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. No se ha completado un estudio que sitúe el origen de las copias y no ha sido identificado el copista, sin embargo, la escritura de las cuatro obras es indudablemente la misma.

Los manuscritos revelan su uso por un violinista que añadió, por ejemplo, señalamientos de arco y comentarios de interpretación. Espadero solía enviar a sus editores, anotaciones generales en francés, sin embargo, estas copias contienen textos en español que remiten al proceso mismo de interpretación. Por ejemplo, en el *Impromptu mélodique* se indica «epílogo que improviso» (c. 43). Lo mismo sucede en el *Chant de l'esclave*, en el que Espadero solo coloca una indicación de tempo «M.M. 120-negra», mientras que en el manuscrito del fondo de Monasterio, alguien enfatiza:«recomiendo tocarlo al tiempo marcado» (c. 21), como resultado de una experiencia previa de ejecución (Figura 27).

Estas copias del fondo de Monasterio poseen fechas que podrían estar relacionadas con el año de composición, de copia o de ejecución. Ante la duda, se utilizan siempre como referencia de composición. Es el caso de *Impromptu mélodique y Melodía*, obras que únicamente se encuentran en el fondo de Monasterio y que aparecen fechadas junto al título en noviembre de 1867 y julio de 1868, respectivamente.

[28] Helmut Kallmann, "Jehin-Prume, Frantz". *Dictionary of Canadian Biography. University of Toronto and Universite Laval*. Consultado en 2023 en: www.biographi.ca/en/bio/jehin_prume_frantz_12E.html

[29] *El Liceo de Matanzas. Segunda época de "El Club de Matanzas", revista mensual de literatura, ciencias y bellas artes*, año IV, núm. 3, Matanzas, 1 de octubre de 1882, pp. 37-38.

[30] CCT, obra 056, pp. 292 y 316.

[31] CCT, obra 057, pp. 292 y 316-317.

[32] CCT, obra 058, pp. 292 y 317.

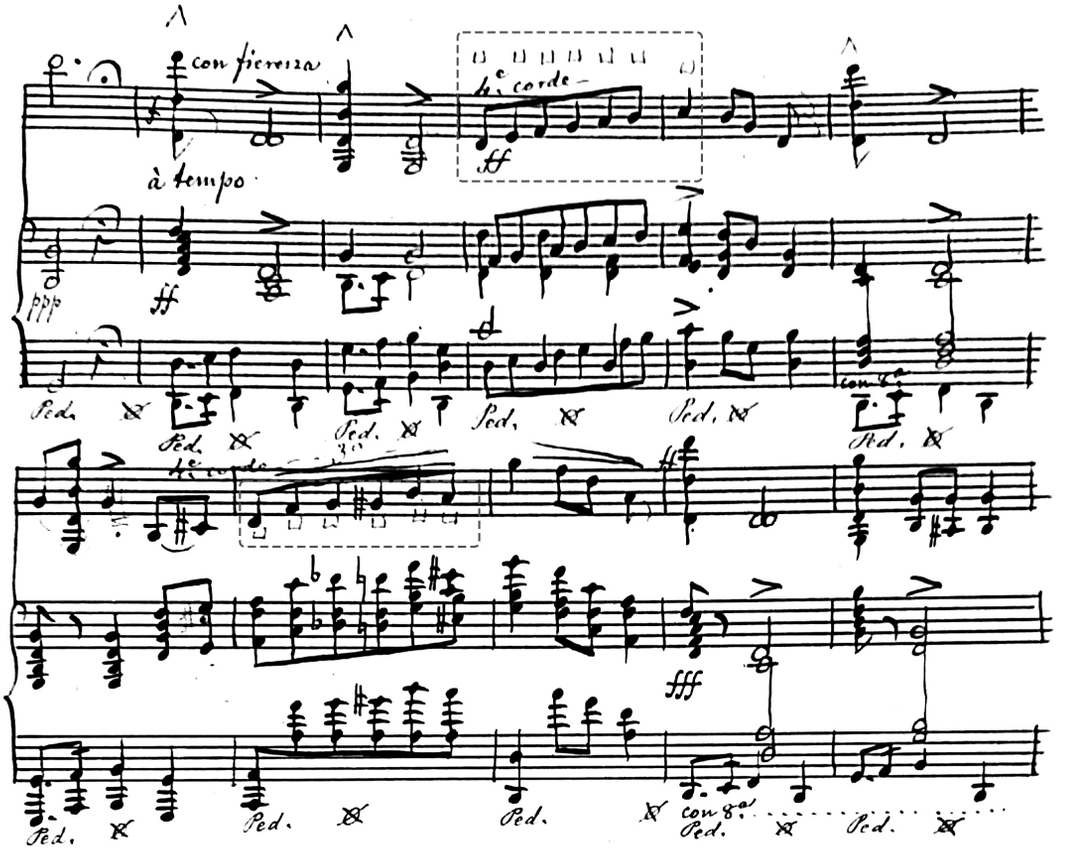


Fig. 27. Copia de *Chant de l'esclave, caprice pour violon et piano,* op. 29, de Nicolás Ruiz Espadero, del fondo de Monasterio, que contiene anotaciones de arco para la ejecución del violín (ver lo señalado en línea discontinua).

Antes de ser copiada para el fondo de Monasterio, la obra *Méditation* fue publicada por Espadero con el editor Armand Edward Blackmar, con representación en New Orleans y New York e inscrito su *copyright* en 1868 en el distrito de New York. Dos ejemplares impresos se localizan en el Museo Nacional de la Música en La Habana y un tercero, en la Biblioteca Nacional de España[33]. Este último contiene una dedicatoria escrita a tinta: «A mi amigo el Ex[celentísi]mo S[eño]r D[o]n José Riquelme [...] N. R. Espadero Julio 27 1875» quien fuera Gobernador de Santiago de Cuba entre 1872 y 1875[34]. Tomado de ese texto, erróneamente se refiere, en la ficha de la Biblioteca Nacional de España, el año 1875 como fecha de publicación.

Literalmente sobre la obra impresa por Blackmar, Espadero añade anotaciones autógrafas de dinámica y pedal (hasta la página 10) modificando la parte de violín que complejiza con variaciones al tema. Después de la página 10 adosa un manuscrito autógrafo con más correcciones sobre lo anotado. Estas modificaciones no se reflejan en la copia de Monasterio, y quizás nunca llegaron a publicarse es por eso que se incluyen las dos versiones de la obra en este libro.

[33] Consultado en 2023 en: Biblioteca Nacional de España: bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000289012

[34] Excmo. Sr. Mariscal de Campo D. José Luis Riquelme. *Guía de forasteros de la siempre fiel isla de Cuba*, 1877, p. 43.

En la portada, Espadero borra todo lo referente a la impresión de Blackmar y solo deja al editor Juan Federico Edelmann. A ello añade la supresión explícita de la dedicatoria impresa que modifica de «*À mon petit ami Raphaël Diaz Albertini Urioste*» a «*À mon ami Raphaël Diaz Albertini*». Según opina Tieles, ello se debe a que destina una primera *Méditation* al niño Albertini y luego la modifica para un adulto profesional, razón por la que también sustituye la frase «petit ami» por «ami», a secas, y en la segunda variante solo emplea el nombre artístico del violinista cubano, sin su segundo apellido (véanse pp. 279 y 297 en este libro).

José Comellas y Joseph Vander-Gucht

Adieu à la Havanne, mélodie pour la flûte avec accompagnement de piano, op. 2, de José Comellas (1842-1888), fue publicada por la casa Breitkopf & Härtel, y registrada por G. Schirmer en New York. Se conserva un ejemplar de esta obra dedicada a «B[enito] R[amos] Almeyda», caballero de la «ínclita orden de San Juan de Jerusalem[35]», en la biblioteca de la Universidad de Louisville, en Estados Unidos, cuyo catálogo sugiere el año 1874 como fecha aproximada de publicación. Su título nostálgico, *Adiós a La Habana*, y la fecha de impresión, podrían relacionarse con su estancia de estudios en Leipzig.

En *Duo concertant, sur Lucrezia Borgia de G. Donizetti, pour piano et violon*, Comellas comparte autoría con el violinista Joseph Vander-Gucht, afamado intérprete y profesor de la escena habanera del ochocientos quien fuera también maestro de Rafael Díaz Albertini[36]. Fue publicada por la editorial de Edmond Gérard & Cie. (*fl.* 1860-1887), en 1868, momento en que estuvo radicada en la dirección que aparece en portada: «Boulevard des Capucines, 12, et rue Scribe, 2» con identificador de plancha «E. G.»[37]. El documento se localiza en la Bibliothèque nationale de France, cuyo catálogo refiere en año «1868» como momento de publicación. La obra fue dedicada a Pio Mazorra, quien era Alcalde municipal de Bejucal, Cuba, en 1877.

José Manuel Jiménez Berroa

Siguen en el tiempo las composiciones de José Manuel Jiménez Berroa (1852-1917), violinista y compositor cubano, estudiado en un libro de reciente publicación con título *Entre Cuba y Alemania. Vida y obra de la familia cubana de músicos Jiménez*, de Olavo Alén y Gudrun Weber, al que ya hemos referido en la presentación. De su catálogo se han escogido dos obras: *Quejas del alma, melodía para clarinete y piano* y *Petite légende, pour violon avec accompagnement de piano*. La primera obra se conserva en versión manuscrita, autógrafa, en los fondos de la Biblioteca Nacional de Cuba. Jiménez la dedica a su amigo, el afamado clarinetista cienfueguero, Marino Coimbra (1842-1913)[38]. Es probable que fuera compuesta durante el período en que José Manuel vivió en Cienfuegos, entre 1881 y 1890,

[35] *Guía de forasteros de la siempre fiel isla de Cuba*., 1877, p. 118.

[36] *Revista de Cuba*, Vol. 1 (La Habana: La propaganda literaria, 1877), p. 463. Consultada en 2023 en: digitalcollections.library.miami.edu/digital/collection/cubanlaw/id/130460

[37] Sobre la casa editorial E. Gérard et Cie. consultar: imslp.org/wiki/E._G%C3%A9rard_et_Cie.

[38] Véase Guerra Ramiro, *Historia de la nación Cubana* (Habana: Editorial Historia de la Nación Cubana, 1952), tomo VII, p. 460. Consultado en 2023 en: University of Florida Digital Collections: ufdc.ufl.edu/AA00065150/00001/pdf

cuando pudo conocer a Coimbra y dedicarle su obra, en esa misma ciudad, el 4 de julio de 18[..]. En el manuscrito la fecha de la dedicatoria quedó incompleta, pero se documentan conciertos de Jiménez en Cienfuegos entre 1885 y 1890[39]. Su obra fue conocida también por Gonzalo Roig, quien en 1950 compuso una versión orquestal de *Quejas del alma* (2Fl, 2Ob, 2Cl, 2Fg, 2Tp, VlnI, VlnII, Vla, Vc, Cb, Org) que se conserva en el Museo Nacional de la Música en La Habana, junto a la copia de Carmelina Muñoz Alburquerque, quien realizó en 1979 una reducción para piano y clarinete derivada del arreglo orquestal de Roig. Ambas copias han sido consultadas para cotejar con el original.

Petite légende, para violín y piano fue compuesta y financiada por Jiménez en Hamburgo e impresa por Stich und Druck von F. M. Geidel. Se localiza un ejemplar en el Museo Nacional de La Música en La Habana que perteneció a Guillermo Tomás pues aparece su firma estampada en tinta en la primera página. Sobre la relación de Tomás y Jiménez se sabe que mantuvieron una estrecha amistad, visible en artículos que aquel escribió para la revista *Musicalia*[40]. La obra fue dedicada a Rosie Schiff[41], quien parece estar relacionada con una familia influyente, anfitriona de músicos, en la escena de Hamburgo.

Cecilia Arizti

Clausuran este primer volumen dedicado a la música de cámara dos obras de la pianista cubana Cecilia Arizti Sobrino (1856-1930) *Romantica, mélodie pour violon avec accompagnement de piano* y *Trío, para violín, violoncello y piano*, ambas en copias manuscritas. *Romantica*, es autógrafa, con texto de portada en francés, parece haber sido preparada para una edición fuera de Cuba. Del *Trío*, se desconoce al copista, pero en portada queda estampado el nombre de la autora: «Señorita Cecilia Arizti». Es esta una de las obras más logradas de este volumen.

Criterios de edición

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. La disyuntiva se planteó en torno a mantener su nomenclatura original en francés e inglés 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 e inglés y título normalizado en español. En los Anexos II y III se encuentran los catálogos abreviados con la descripción de las fuentes impresas y manuscritas que sustentan este volumen.

Las singularidades de cada obra son reproducidas por 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 aquí reunidas. A diferencia de aquellos, López,

[39] Olavo Alén Rodríguez y Gudrun Weber, *Entre Cuba y Alemania: Vida y obra de la familia cubana de músicos Jiménez,* p. 102-107.

[40] Véase Guillermo M. Tomás, «José Manuel Jiménez», *Musicalia* 1 (febrero 1929), p. 159 y «José Manuel Jiménez: Conclusión», *Musicalia* 1 (marzo-abril 1929), p. 207.

[41] Véase Autograph album of Rosie Schiff en: www.christies.com/lot/lot-music-autograph-album-of-rosie-schiff-london-5578683/?lid=1&from=siteindex&intobjectid=5578683

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 original. Las correcciones indispensables son explicadas en el aparato crítico de cada obra. Agradecemos la colaboración de la violista Laura Wilcox para corregir dudas con la escritura de las obras para cuerdas.

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

HMNM: Museo Nacional de la Música, Cuba

LOC: *Library of Congress*, Estados Unidos

NMI: *Nederlands Muziek Instituut*, Holanda

RCSMM: Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

SBEC: Biblioteca Provincial Elvira Cape, Santiago de Cuba

UofL: Library of the University of Louisville, Kentuky, Estados Unidos

VL 13512

Lesley Alexander

LESLEY ALEXANDER,
29, Campden Grove,
Kensington, W.

LESLEY ALEXANDER,
29, Campden Grove,
Kensington, W.

QUATUOR

Concertant

POUR

Flûte, Violon, Alto et Violoncelle

Composée

PAR

A. RAFFELIN.

Opéra 19.

Prix : 9f.

Quartett Wind
Raffelin
Cat 88

A. Lafont.

a Paris chez E. TROUPENAS & Cie Rue Nve Vivienne, 40.

179

Quatour concertant, pour flûte, violon, alto et violoncelle (basse), op. 19

Antonio Raffelin

Signatura

NMI VL 13512

Datos de portada

«QUATOUR / Concertant / pour / Flûte, Violon, Alto et Violoncelle / Composée / P A R / A. Raffelin. / Opera 19 / Prix: 9e. / A Lafont. / a Paris chez E. TROUPENAS & Cie. Rue N^ve^. Vivienne, 40.»

Características del documento

El *Quatuor concertant, pour flûte, violon, alto et violoncelle* (*Cuarteto concertante, para flauta, violín, viola y violonchelo*), op. 19 fue publicado por la casa editora francesa de Eugène-Théodore Troupenas (1825-1850), con número de plancha «R 10». La fecha de publicación podría fluctuar entre 1835-1850 cuando Troupenas estuvo radicado en la dirección que aparece en portada: 40 rue Neuve-Vivienne, París. En la biblioteca del Nederlands Muziek Instituut de Holanda se conservan cuatro *particellas* impresas sueltas para *flûte, violon, alto, basse*. Este último alude a un instrumento grave aunque la portada refiere específicamente «*violoncelle*».

Comentarios

No es posible determinar con exactitud si Raffelin ha definido *basse* refiriéndose a un violonchelo o a un contrabajo, debido a que el término podría referirse a ambos instrumentos. Como ejemplo, en numerosas obras de cámara del compositor franco-británico George Onslow (1784-1853), que gozaron de gran popularidad en Francia, el uso de *violoncelle* es a veces intercambiable con *basse*, y, de una misma forma, *basse* y *contre-basse*. El uso de uno u otro instrumento queda, pues, a elección individual.

Notas

I. Allegro risoluto

--c. 5, Vla – dinámica *p* añadida por analogía con otras voces.

--c. 25, Fl – dinámica *f* añadida por analogía con otras voces.

--c. 34, Fl – 3er. tpo., 1ra. semicorchea, falta el Sol sostenido.

--c. 40, Cb – 1er. tpo., debe ser un La, no un Si.

--c. 44, Vln – 2do. tpo., acento ajustado a la parte de flauta.

--c. 47, Vln – 3er. tpo., falta el Re natural en la 1ra. corchea del tresillo.

--c. 48, Fl – 1er. tpo., falta el Sol sostenido en la 1ra. corchea.

--c. 53, Fl – 3er. tpo., 3ra. semicorchea, falta el Sol sostenido.

--c. 54, Vln – 2do. tpo., falta el Re sostenido en la voz inferior.

--c. 54, Fl – 3er. y 4to. tpo., falta el Do natural y Re sostenido, respectivamente.

--c. 56, Fl – *p* añadido por analogía con otras voces.

--c. 61, Vln – 3er. tpo., 3ra. semicorchea, falta el Sol sostenido.

--c. 62, Vln – 4to. tpo., 1ra. semicorchea, falta el Re sostenido, 4ta. semicorchea, debe ser un Fa sostenido pata mantener el acorde disminuído análogo con el compás 220.

--c. 73, Vln – 2do. tpo., debe ser un Si natural (acorde dominante).

--c. 74, Vla – 4to. tpo., aparece el ritmo como dos corcheas, podría ajustarse al ritmo del contrabajo (corchea con puntillo, semicorchea).

--c. 91, Vla – 4to. tpo., falta el Si natural.

--cc. 92-94, Cb (Vc) – desde el 3er. tpo., la parte debe haber sido impresa una octava más baja, y no como aparece en la *particella*.

--c. 95, Vla – dinámica *p* por analogía con otras voces.

--c. 96, Fl – 3er. tpo., 2da. corchea, falta el Do natural.

--c. 98, Fl – 1er. tpo., 2da. corchea, falta el Do natural.

--cc. 103-105, Vla – signos de dinámica puestos al comienzo del compás por analogía con otras voces.

--c. 106, Fl – dinámica *p* por analogía con otras voces.

--c. 125, Vln – 2do. y 3er. tpo., falta el Sol sostenido en la voz inferior.

--c. 128, Cb – la dinámica de *f* ocurre un compás antes que las demás voces, no ha sido cambiado.

--c. 155, Fl – 4to. tpo., *f* añadido por analogía con otras voces.

--c. 170, Fl – 1er. tpo., 2da. corchea, se ha añadido el La sostenido basado en la armonía de las cuerdas y por analogía con el compás 8.

--c. 187, Vln – dinámica *f* por analogía con otras voces.

--c. 196, Vln – dinámica *p* por analogía con otras voces.

--c. 198, Fl y Vla - dinámica *p* por analogía con otras voces.

--c. 212, Vln – el ritmo ha sido ajustado por analogía con otras voces.

--c. 212, Fl – 3er. tpo., falta el Fa natural.

--c. 220, Vln – 3er. tpo., falta el Fa natural, 4to. tpo., 1ra. semicorchea, falta el Sol sostenido.

--c. 227, Vla – dinámica *f* añadida por analogía con otras voces.

--c. 236, Vln – voz inferior debe ser un Mi natural.

--c. 254, Vla – dinámica *p* por analogía con otras voces.

--c. 255, Vla – dinámica *f* por analogía con otras voces.

--c. 256, Vla – dinámica *p* por analogía con otras voces.

--c. 257, Cb – 3er. tpo., falta el Do natural.

--c. 261, Fl – dinámica *f* ha sido colocada al comienzo del compás, siguiendo las demás voces.

--c. 263, Fl – dinámica *f* por analogía con otras voces.

--cc. 265-269, Vla – el pasaje ha sido escrito en el registro correspondiente, eliminando así el signo de 8va alta.

--c. 282, Vln – 3er. tpo., el Do debe ser natural.

II. Romanza

--c. 35, es interesante notar el uso de la escala armónica menor en vez de la melódica.

--c. 36, Vla – se ha cambiado el intervalo a Sol-Mi, de acuerdo con la armonía, en vez de Fa sostenido-Si.

--c. 39, Vln – dinámica *f* por analogía con otras voces.

--c. 90, Vla – 3er. tpo., 2da. corchea, falta el Do sostenido.

--c. 94, Fl – 2do. tpo., la tercera corchea pudiese ser Re (error de imprenta) en vez de Do, pero no ha sido cambiado.

III. Minuetto

--c. 1, el tempo *Allegro con foco* es posiblemente un error.

--c. 1, Cb – dinámica *f* por analogía con otras voces.

--cc. 25-26, Vla – está impresa la dinámica *f* y ausente el *fz* en el siguiente compás, pero se debe interpretar con los *fz* por analogía con las otras voces.

--c. 27, Vln – la nota debe ser Fa natural, no Sol natural. Ha sido cambiada.

--c. 29, existe un choque entre el Sol natural del violín y el Fa sostenido de la parte de flauta. No ha sido cambiado.

--cc. 40-66, se han incluido 1ras. y 2das. terminaciones en las repeticiones del Trío (Alternativa).

--cc. 55-56, Vla – los dos compases deben ser repetidos (no aparecen impresos como tal), lo que ha sido incluido en la partitura.

IV. Presto assai

--cc. 6 y 72, Vla – el Re impreso ha sido cambiado por un Do sostenido, acorde con la armonía. Nótense las quintas paralelas entre la viola y el contrabajo en el compás anterior, no han sido cambiadas.

--cc. 46-47, se ha añadido un compás en blanco que faltaba en la parte de flauta.

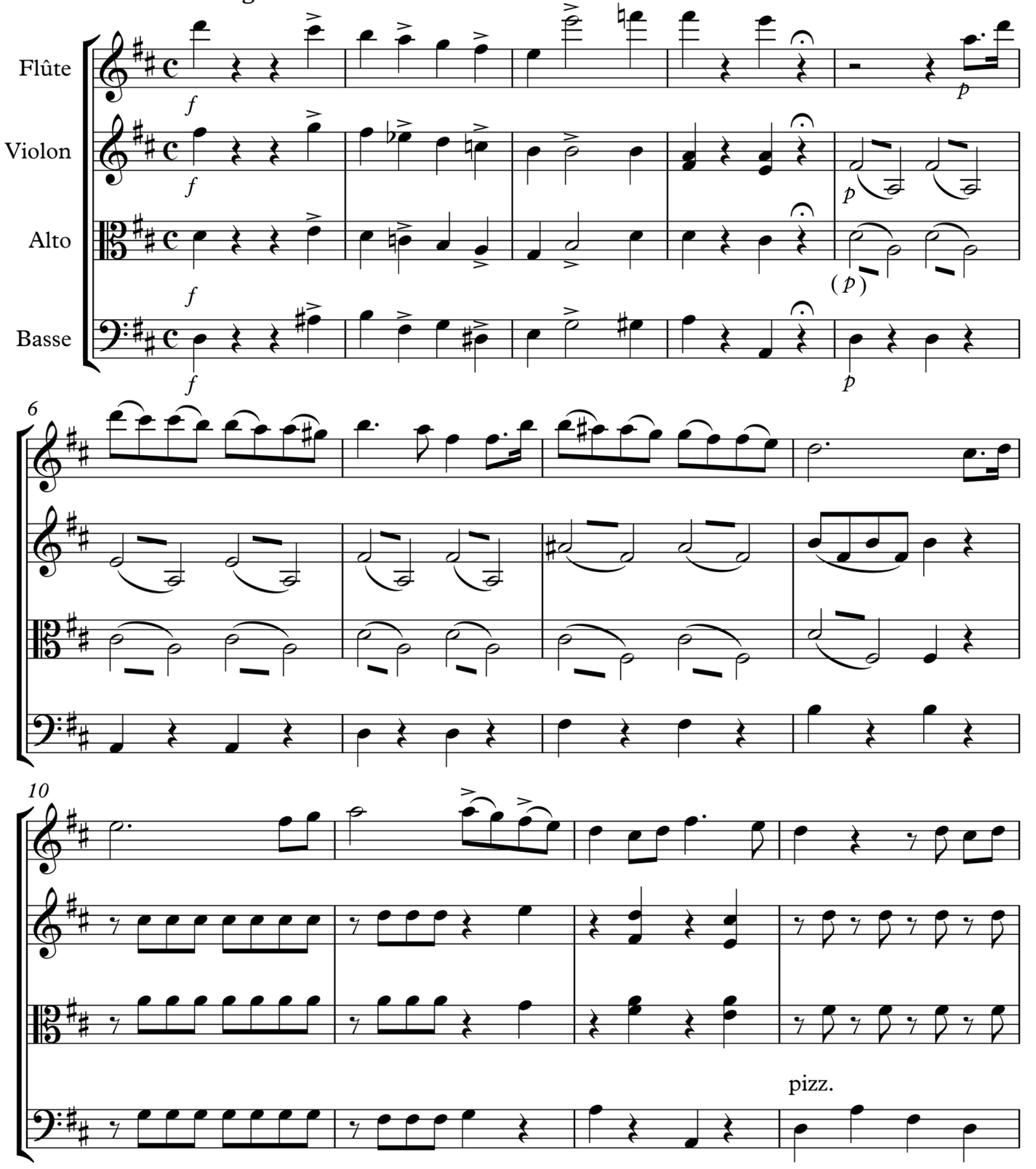
--c. 98, Fl – 2do. tpo., 3ra. corchea, cambiada del Re impreso a Do sostenido, por analogía con la misma línea melódica en la exposición y la parte de violín.

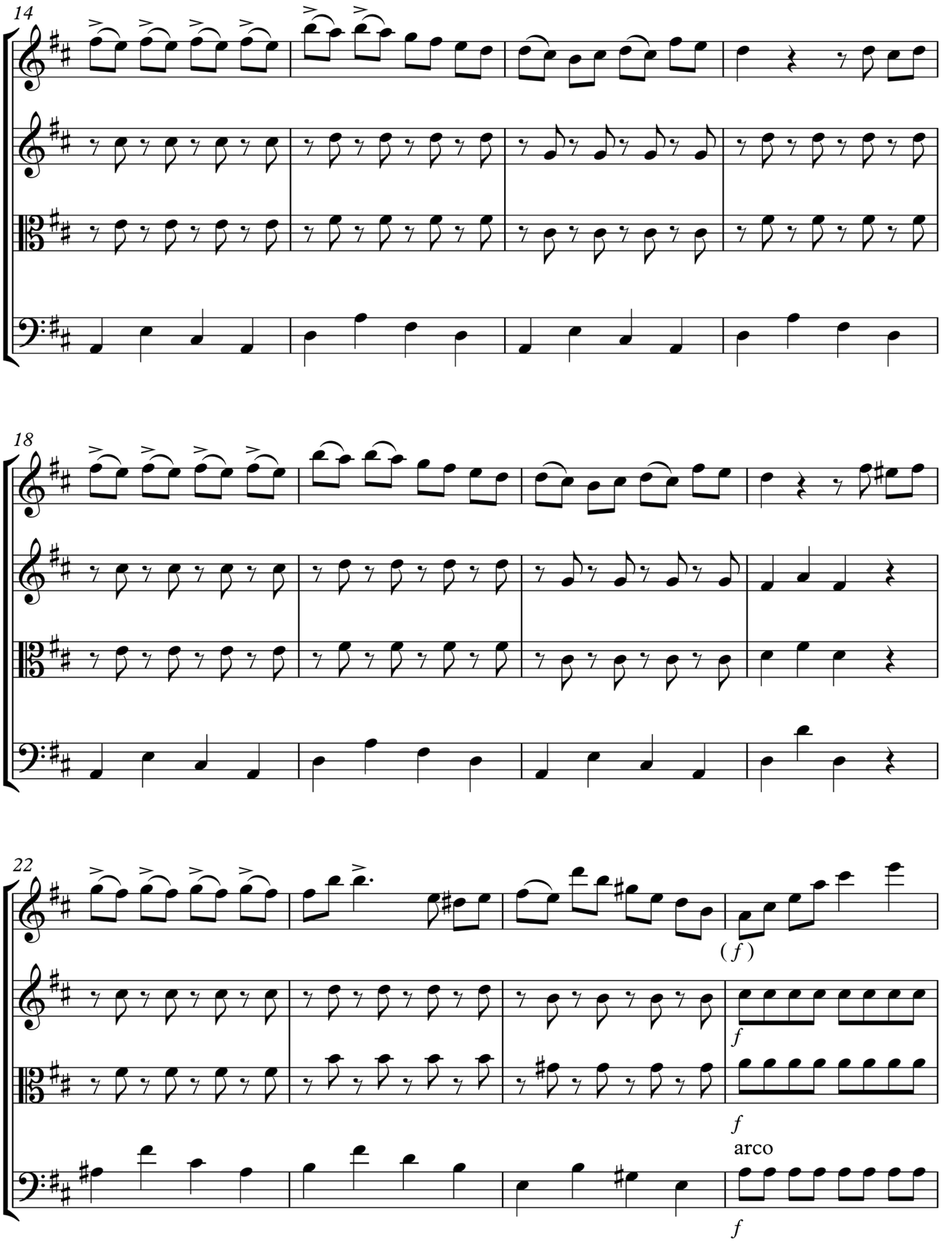
Quatour concertant, pour flûte, violon, alto et violoncelle (basse), op. 19

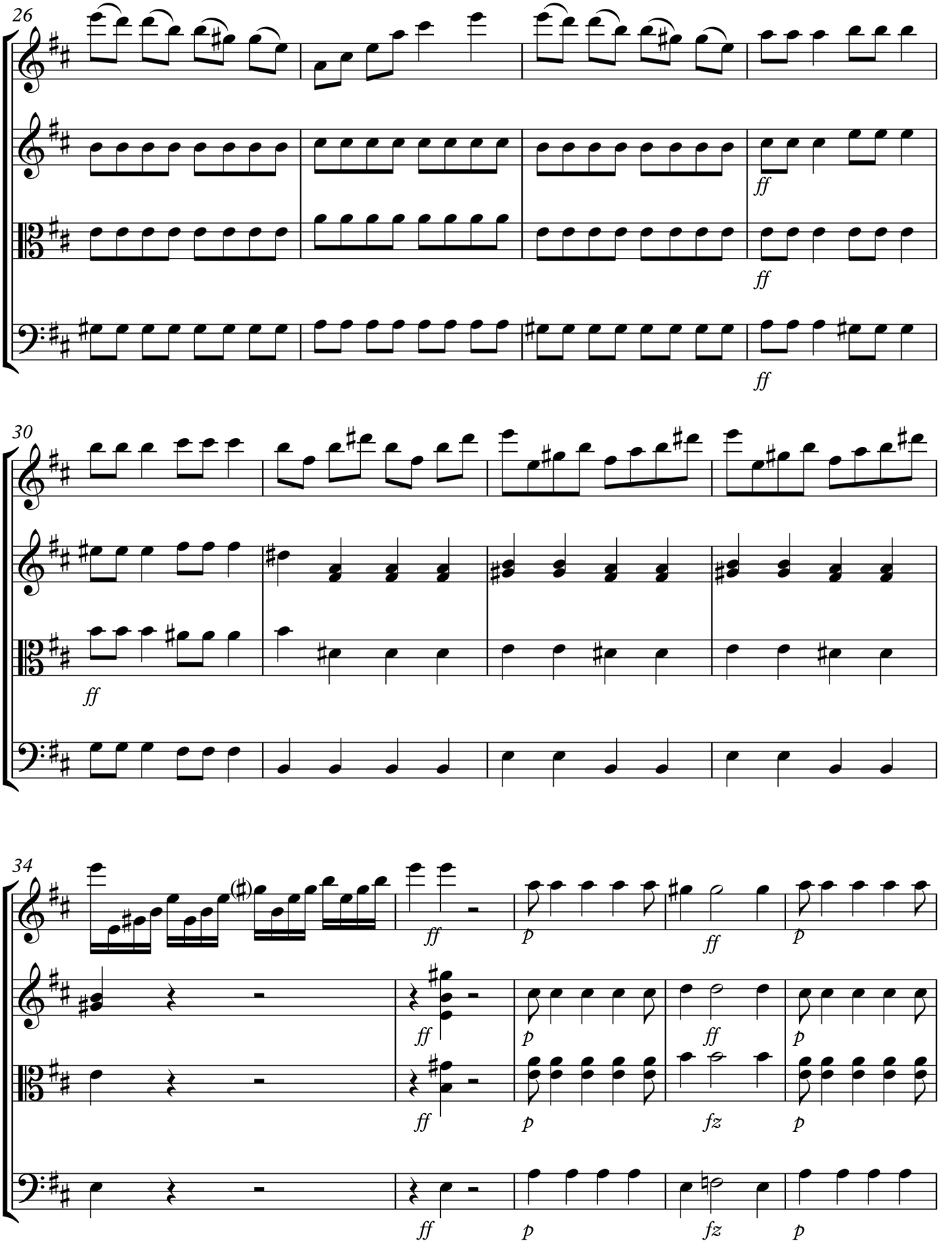
Tr. José Raúl López

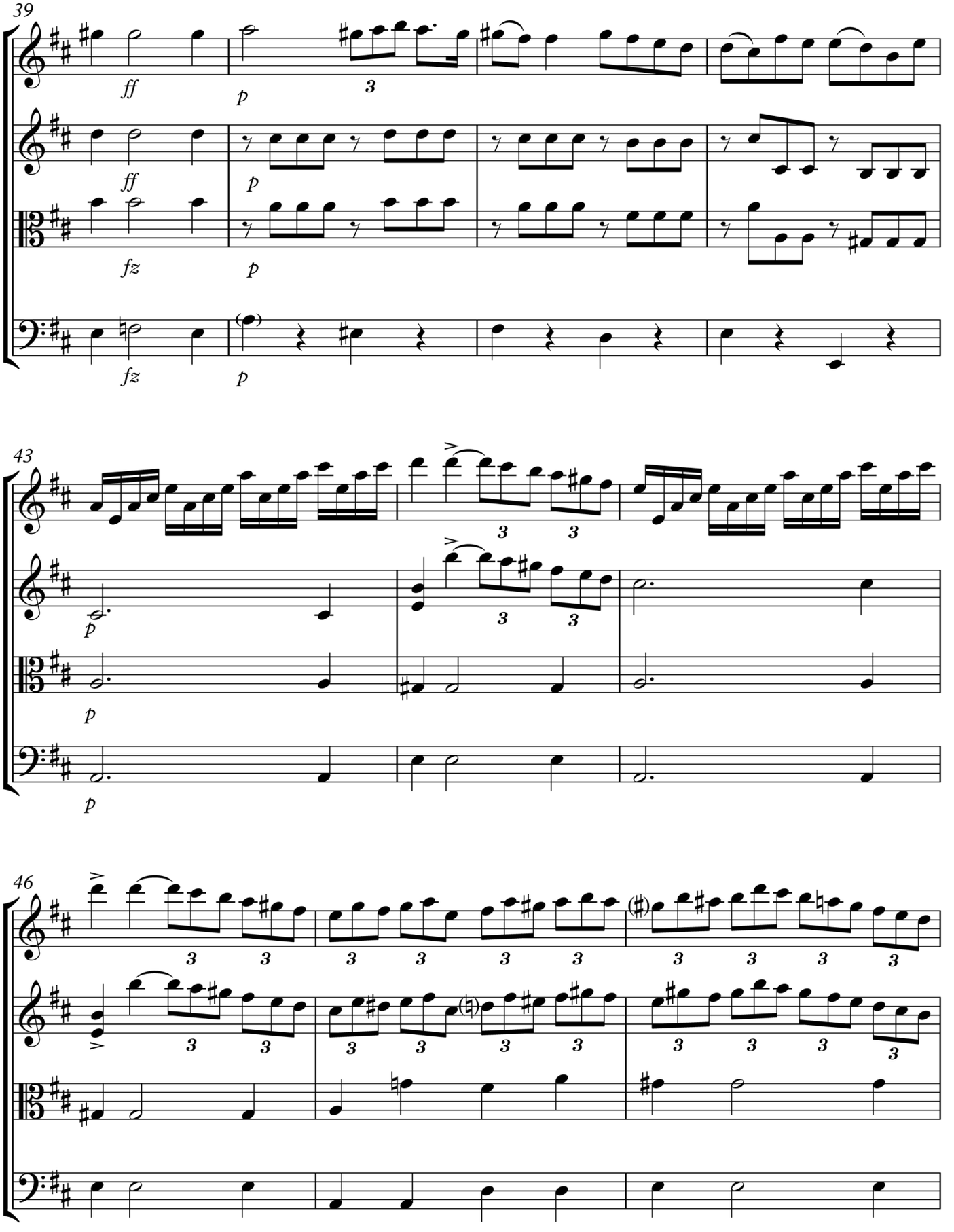
Antonio Raffelin
La Habana, 1796-1882

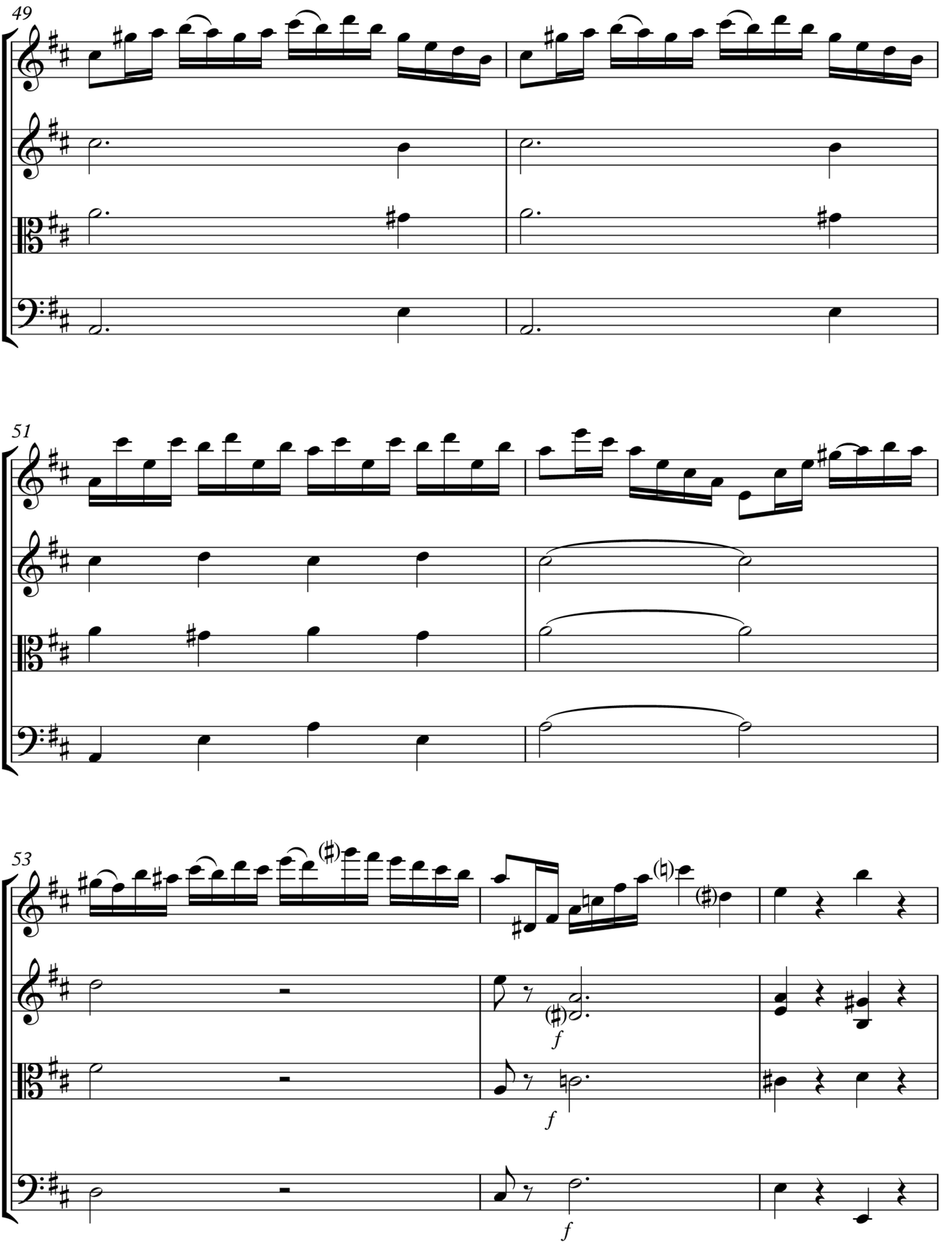
Allegro risoluto

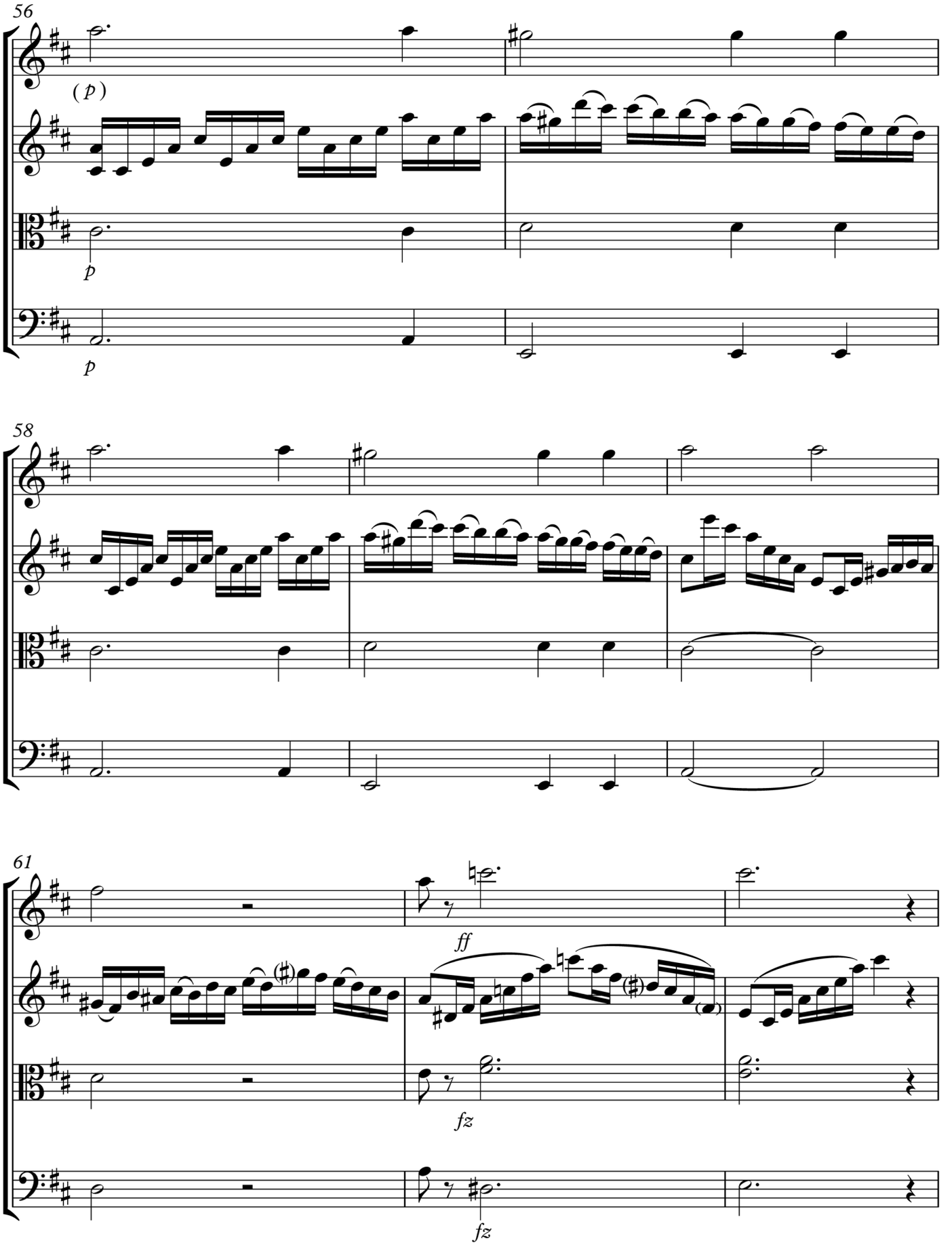


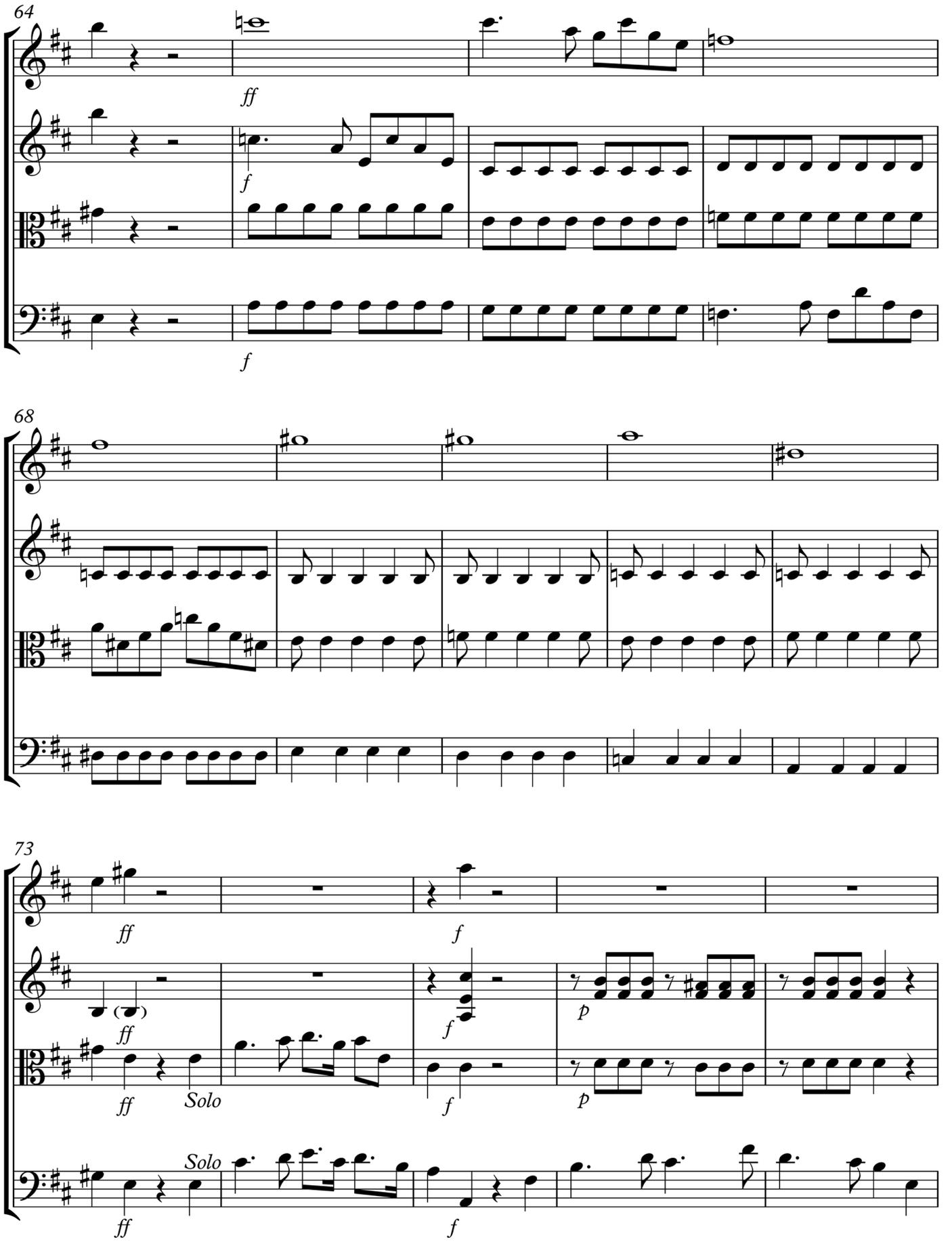

14
18
22
(f)
f
f
arco
f


26
ff
ff
ff
30
ff
34
ff
p
ff
p
ff
p
fz
p
ff
p
fz
p

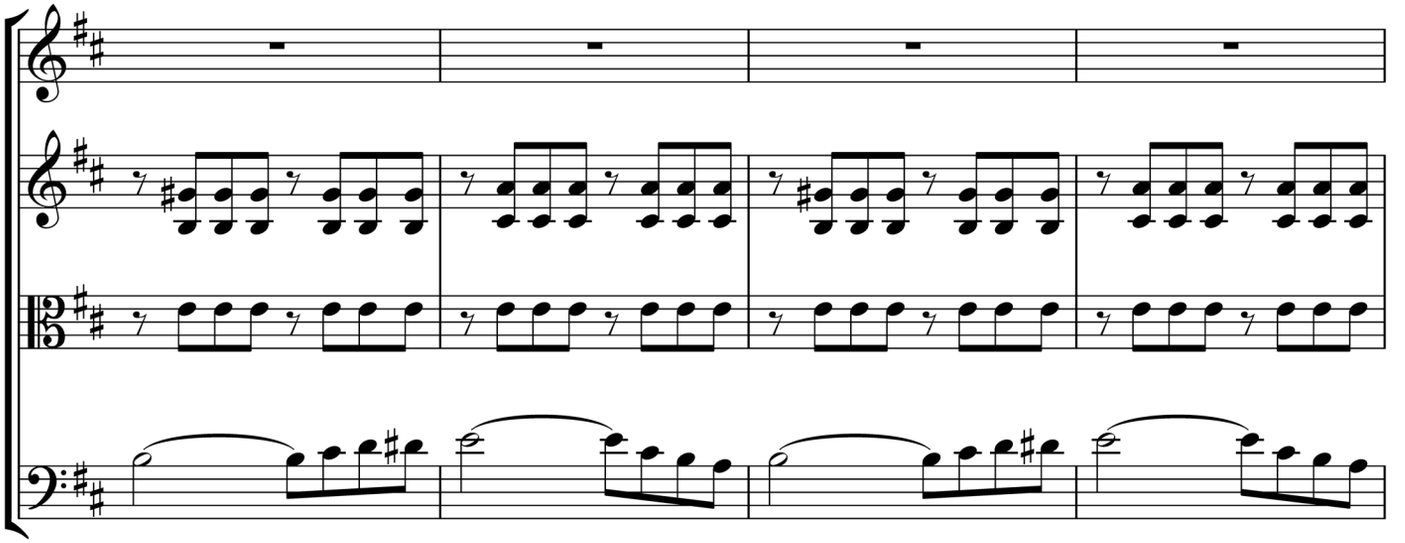

39
ff
p
3
ff
p
fz
p
fz
p
43
p
3
3
p
3
3
p
46
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3


49
51
53
f
f
f

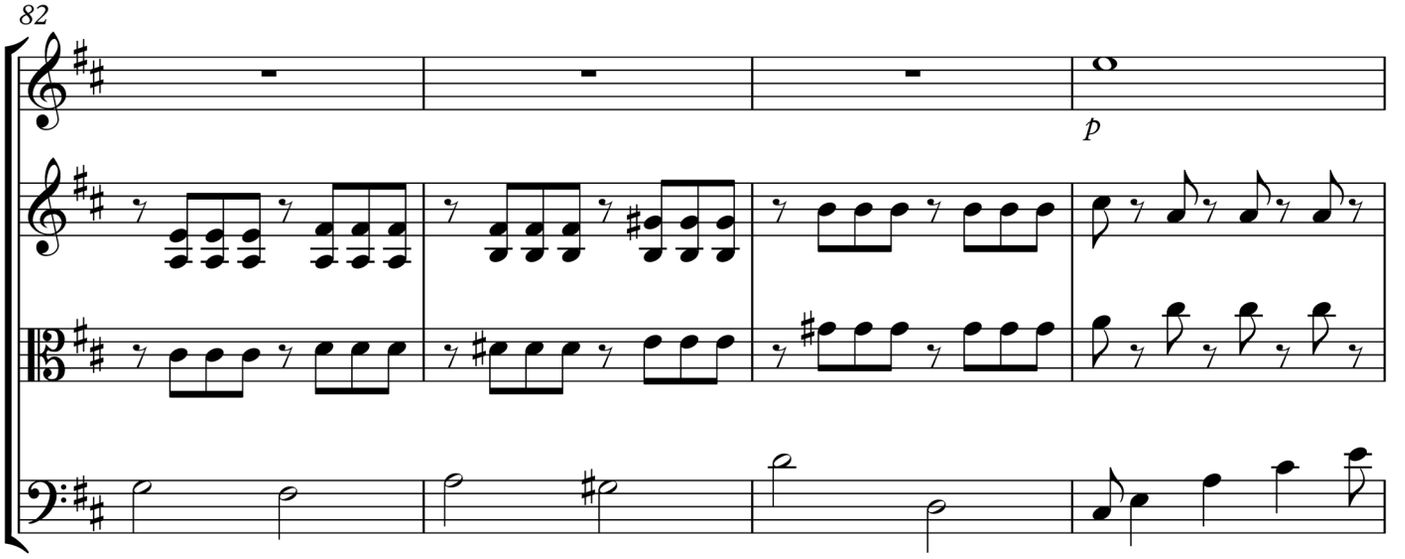

56
(p)
p
p
58
61
ff
fz
fz


64
ff
f
f
68
73
ff
f
ff
f
p
ff
Solo
f
p
Solo
ff
f

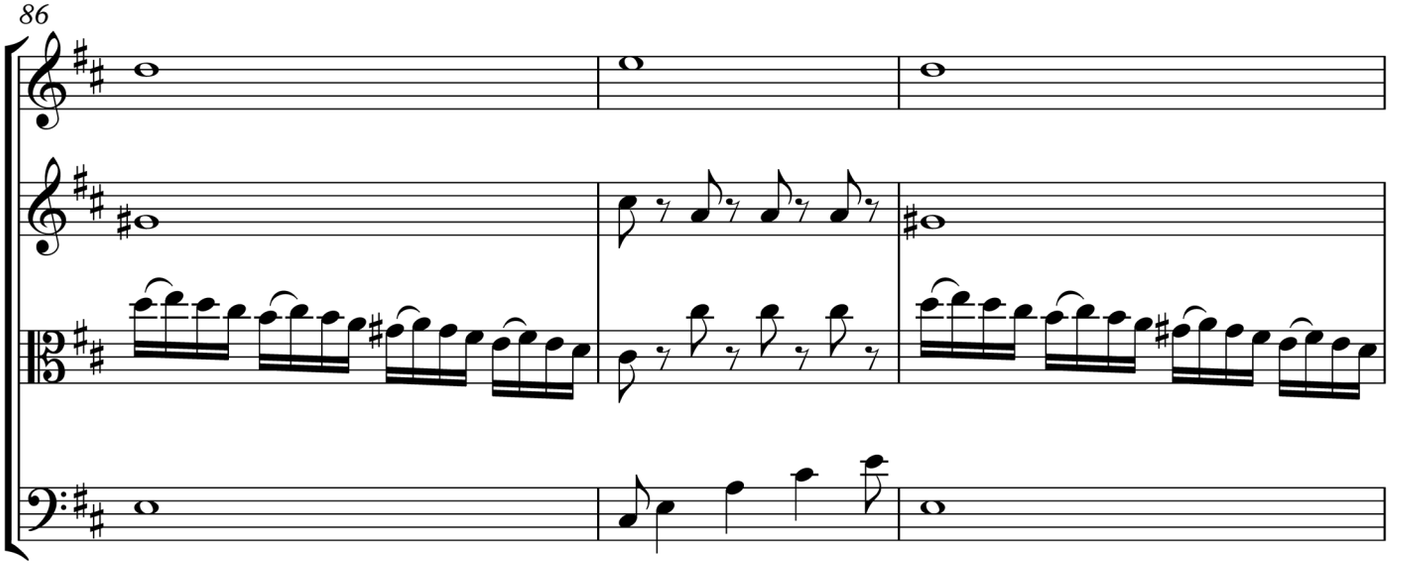
78

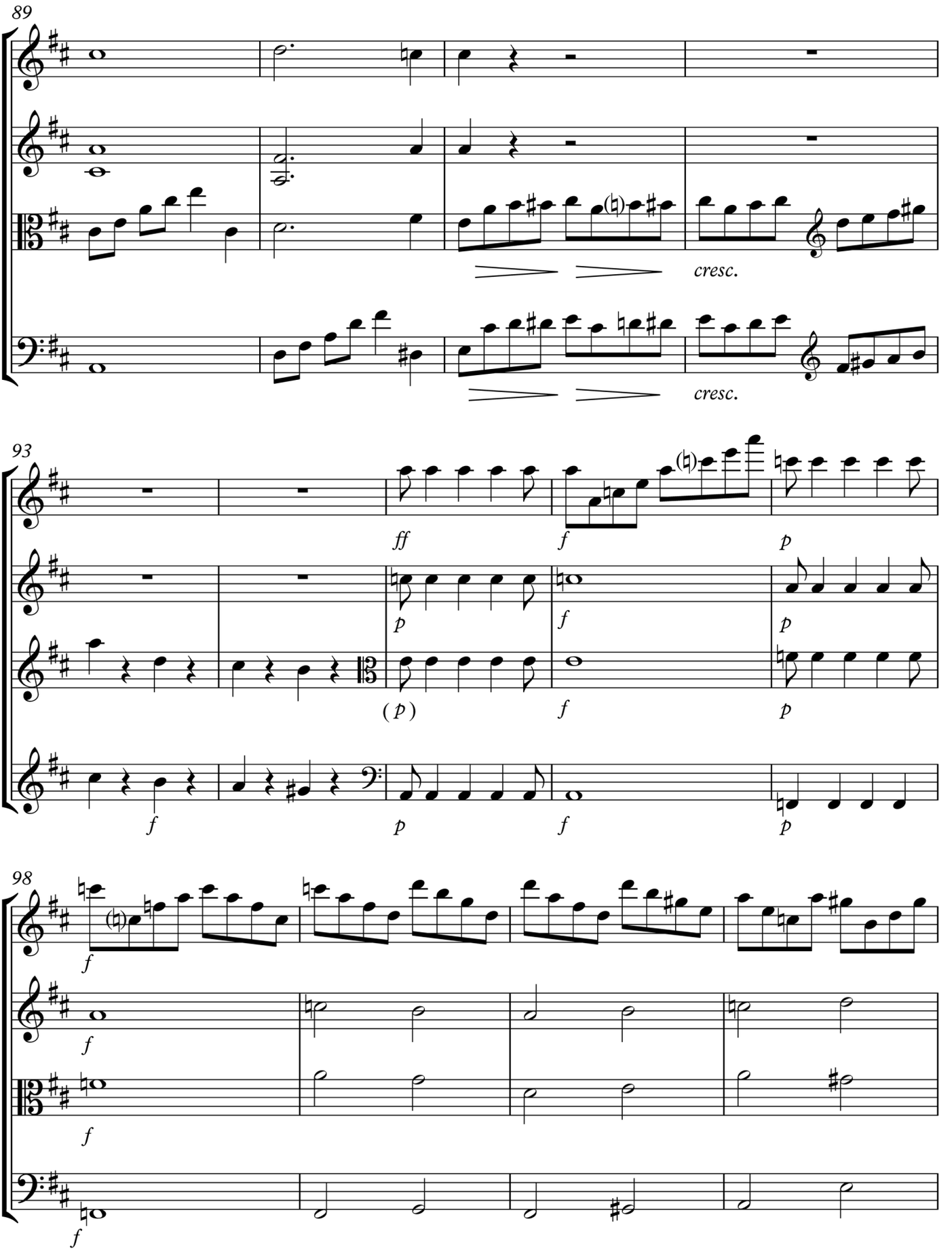


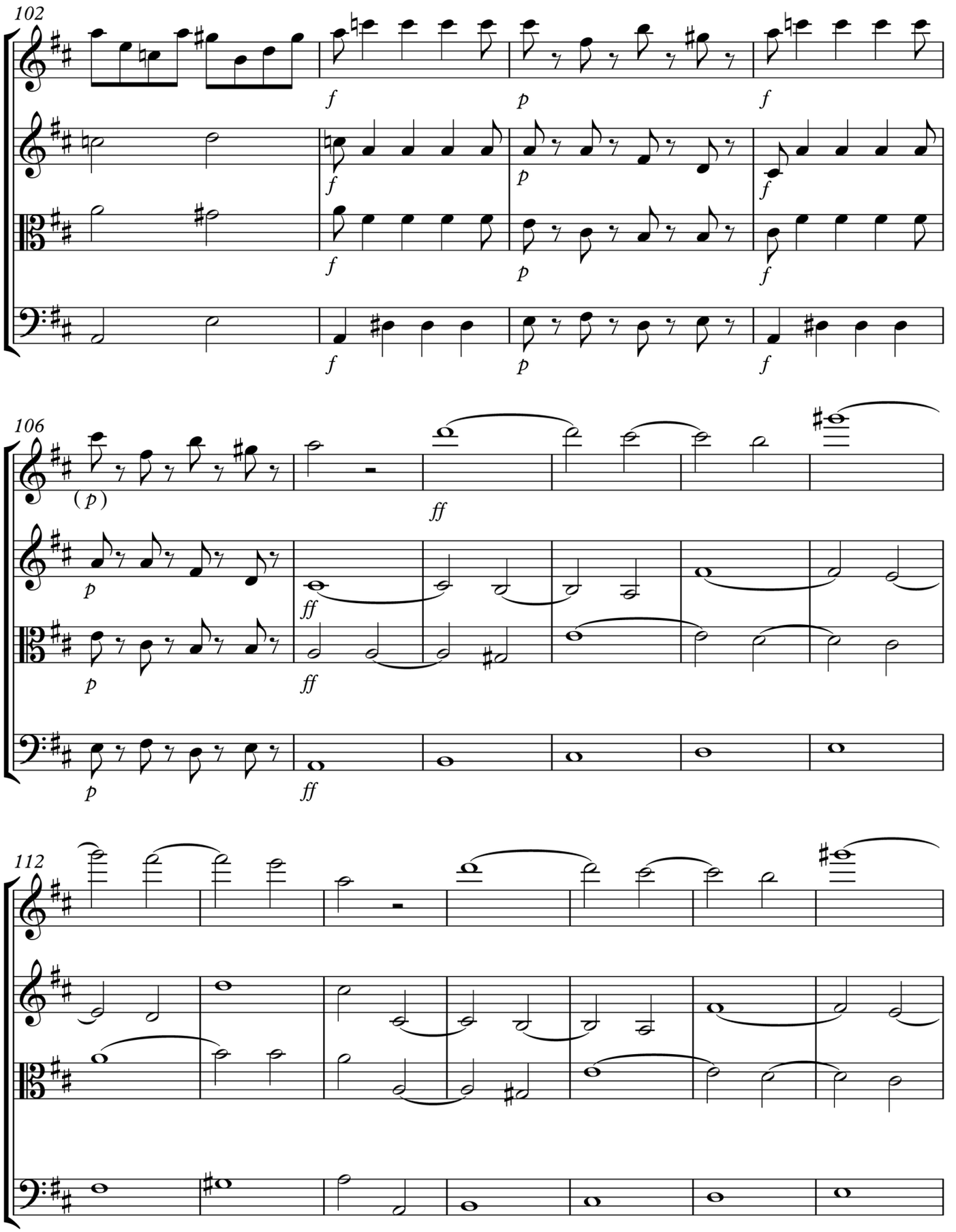
82

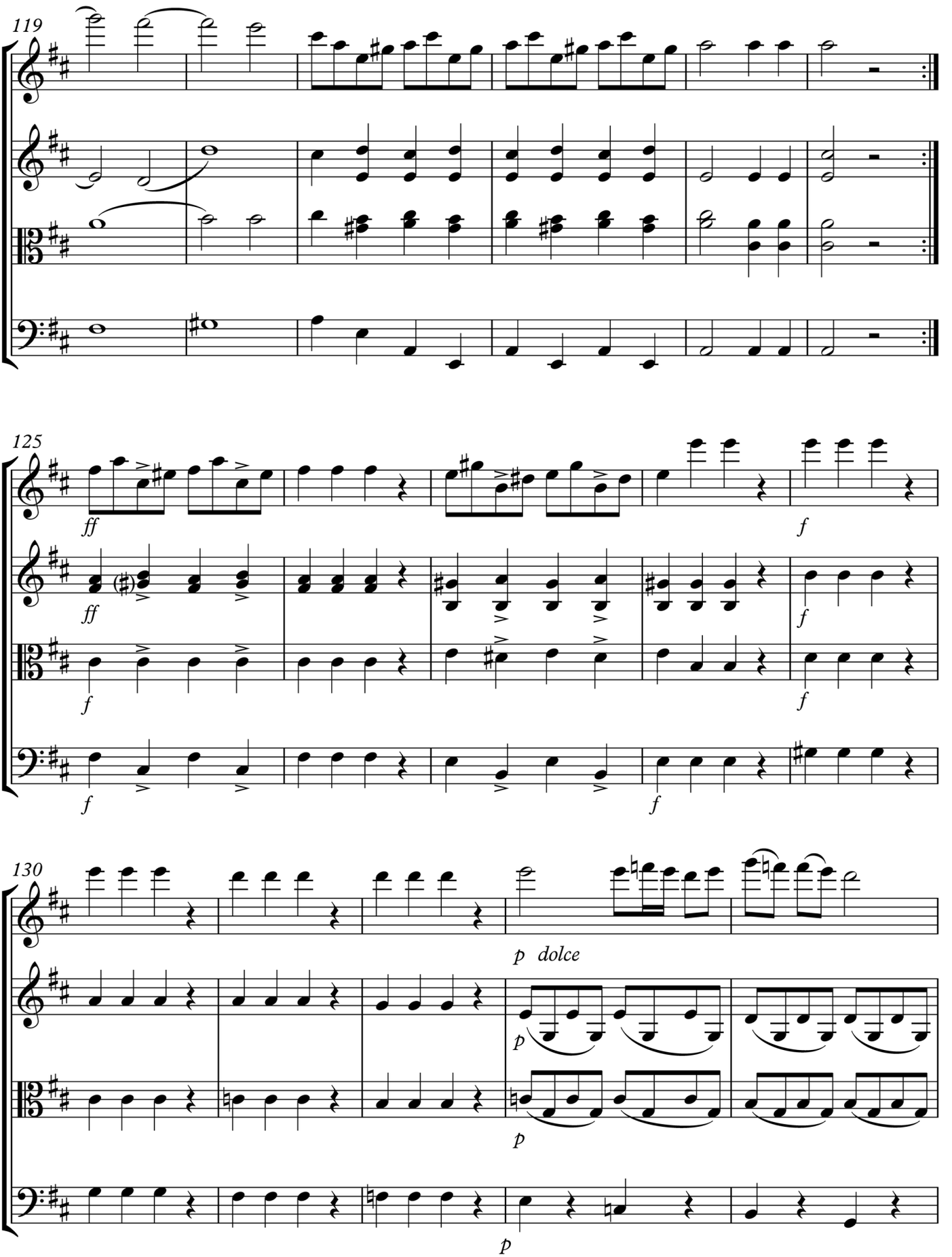


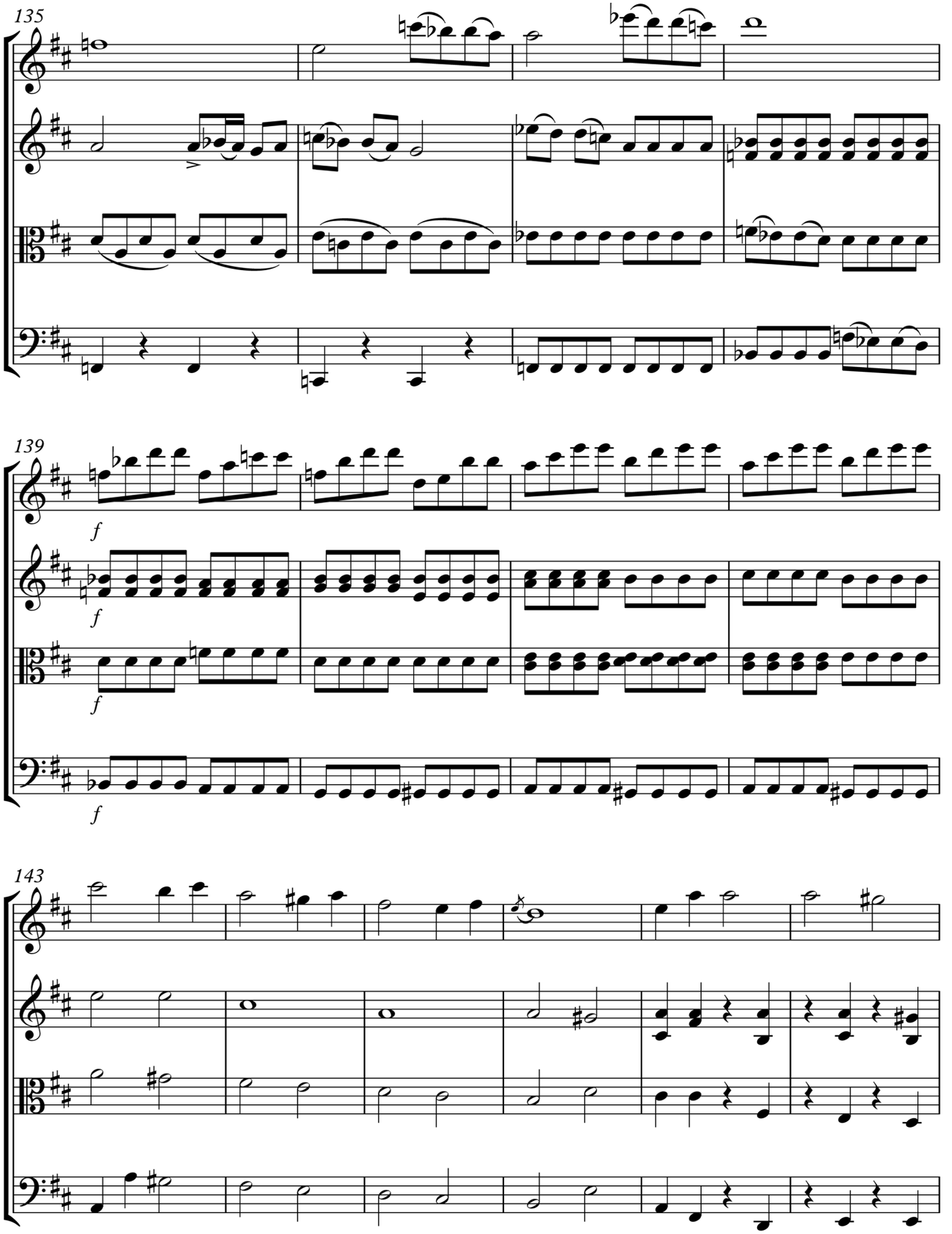
86

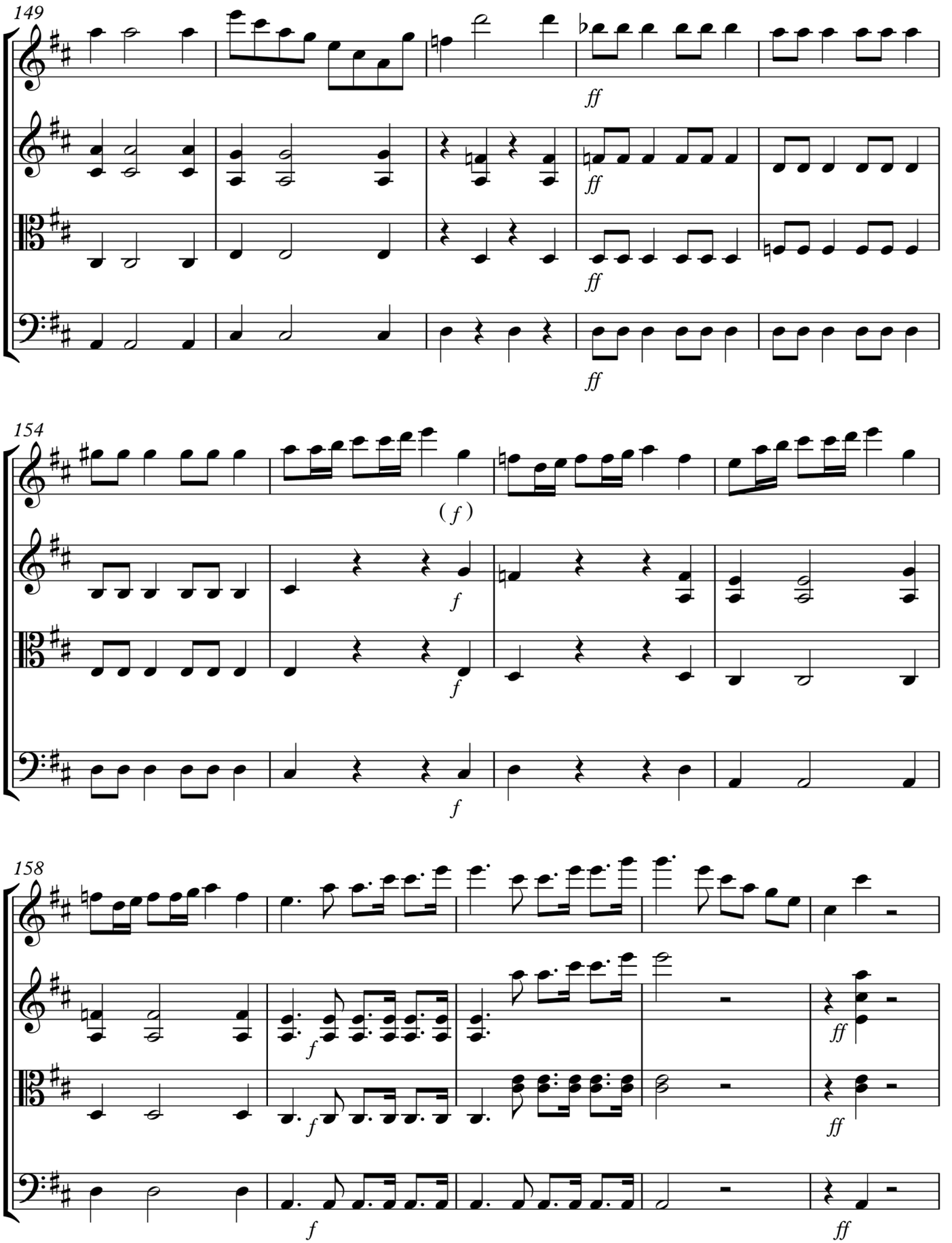


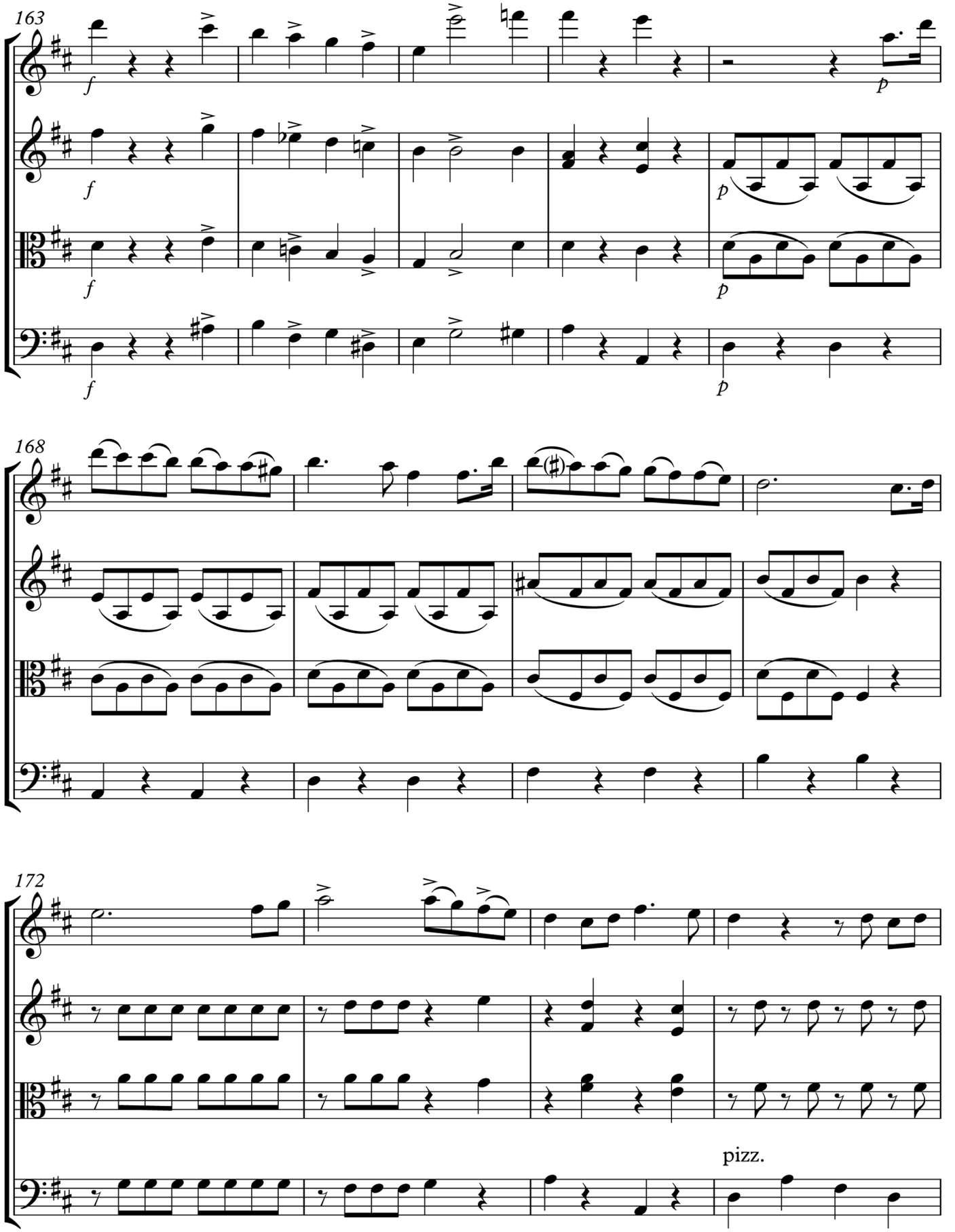

89
cresc.
cresc.
93
ff
f
p
p
f
p
(p)
f
p
f
p
f
p
98
f
f
f
f

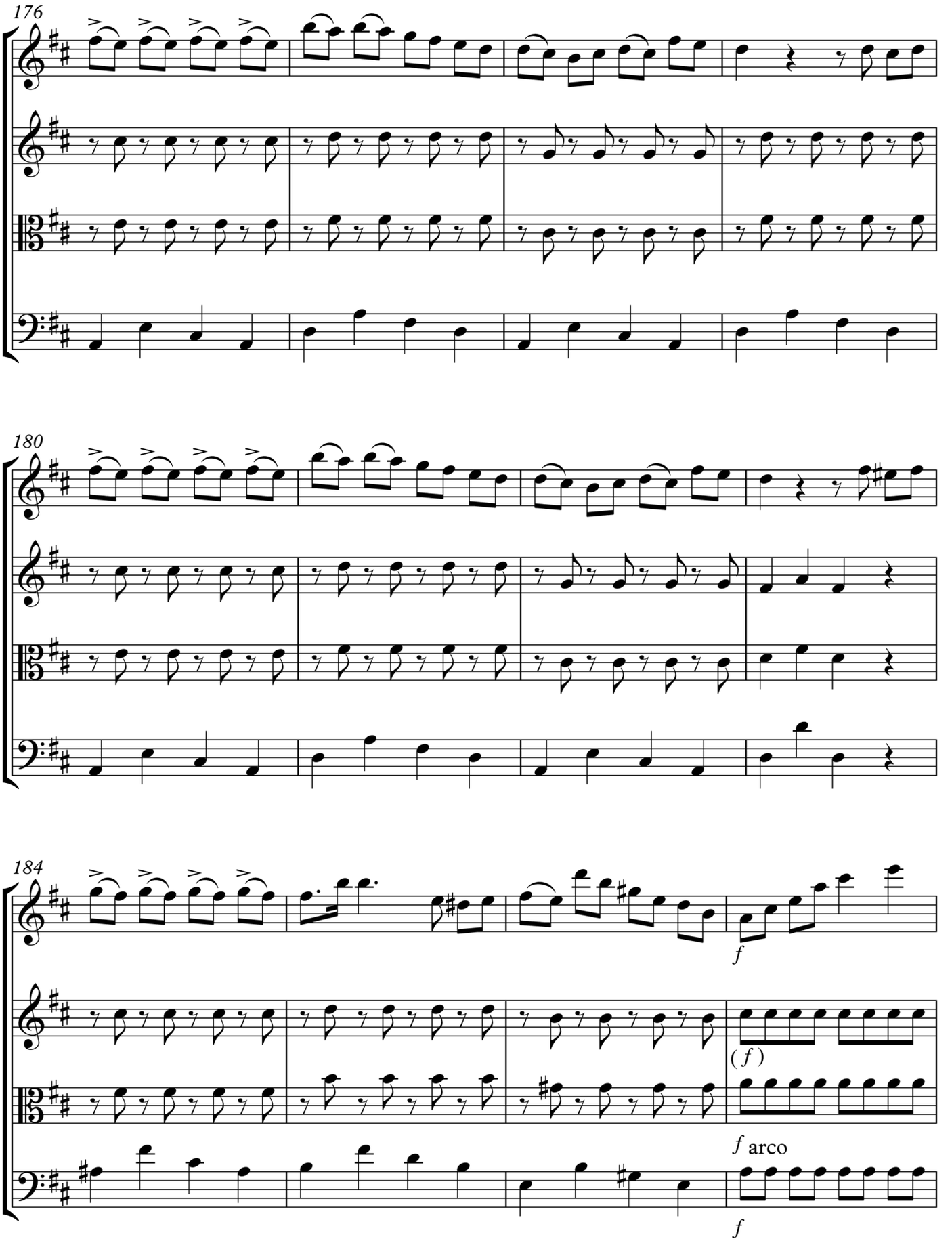

102
106
112

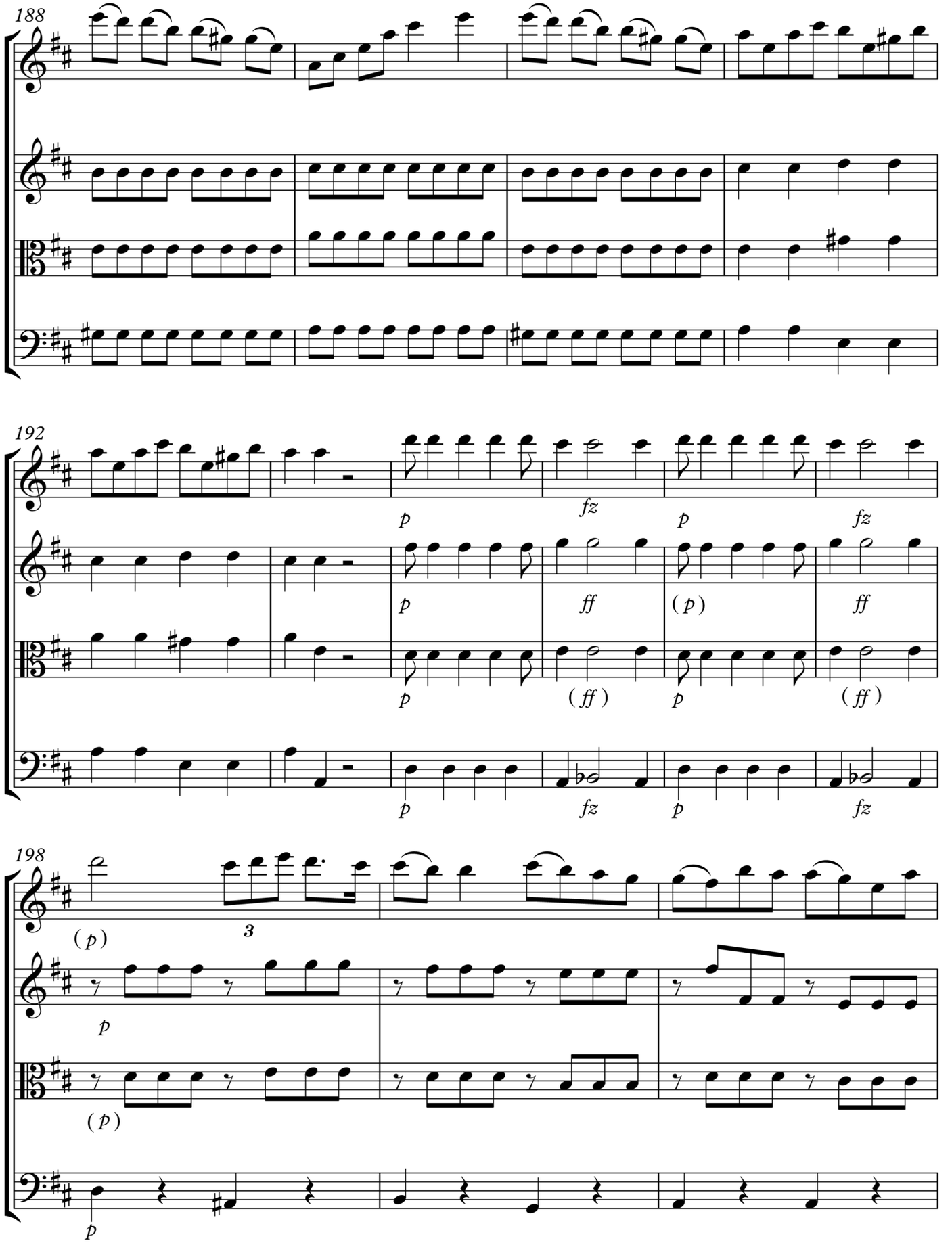

119
125
ff
f
130
p dolce
p

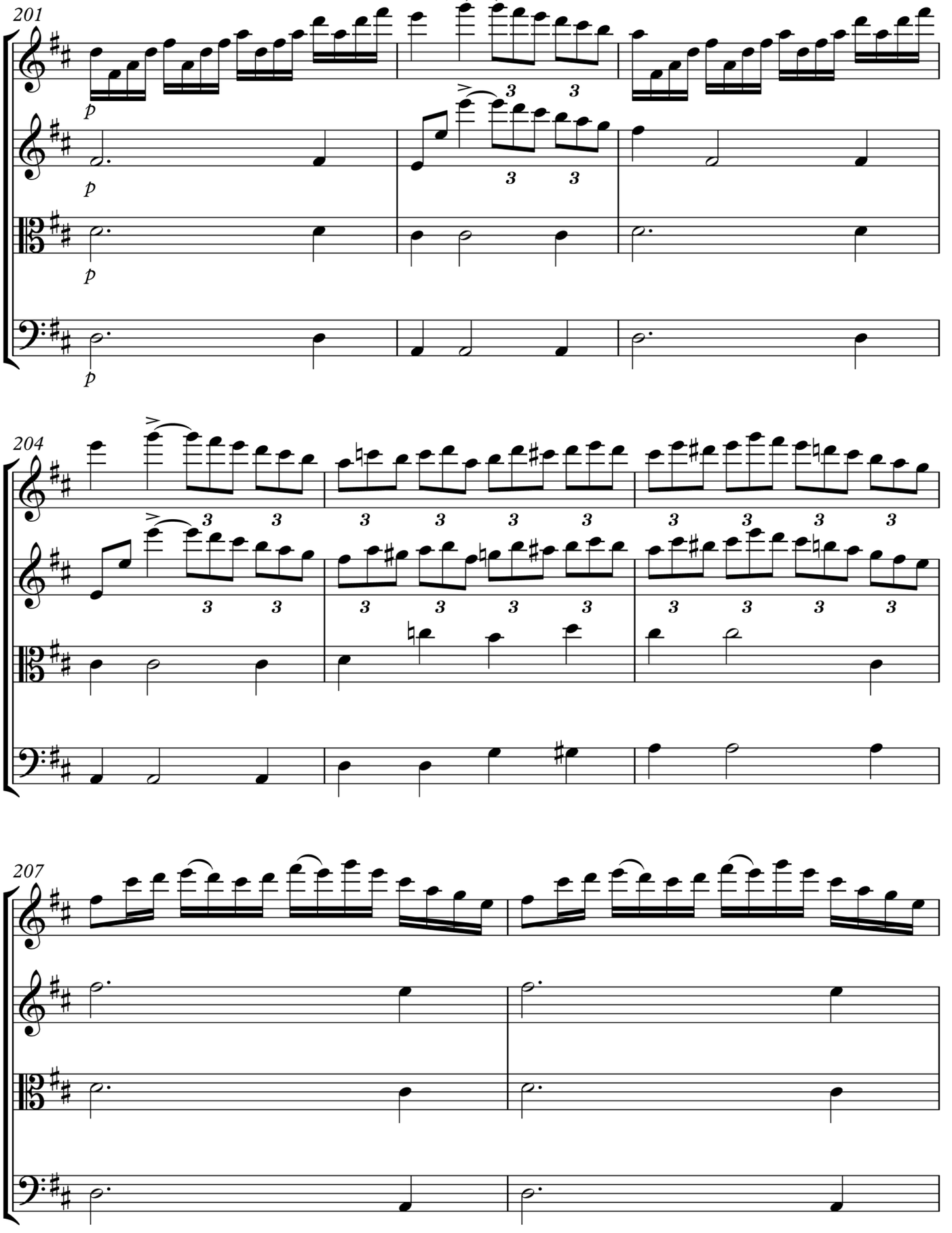

135
139
f
143

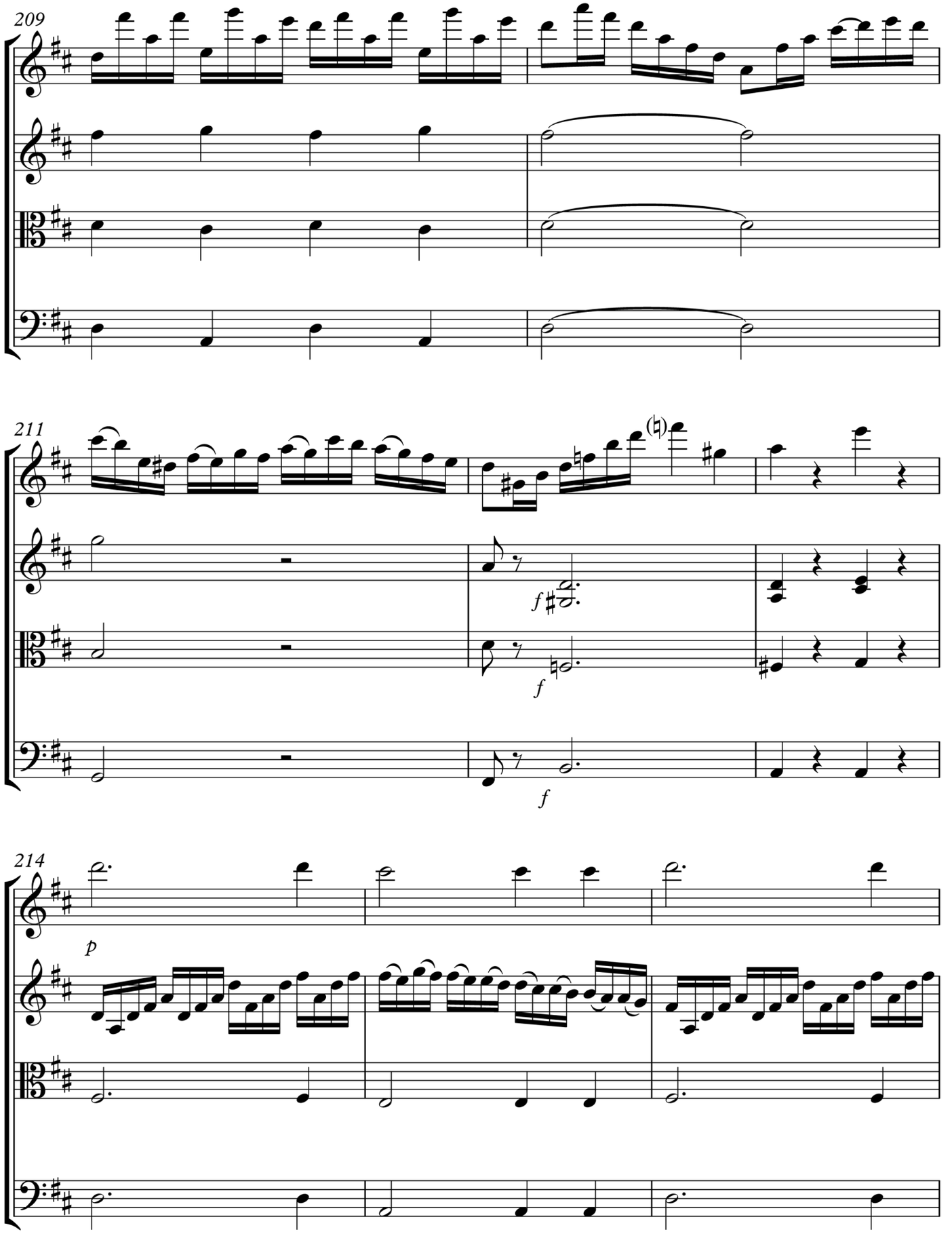

149
ff
ff
ff
154
(f)
f
f
f
158
f
f
ff
ff

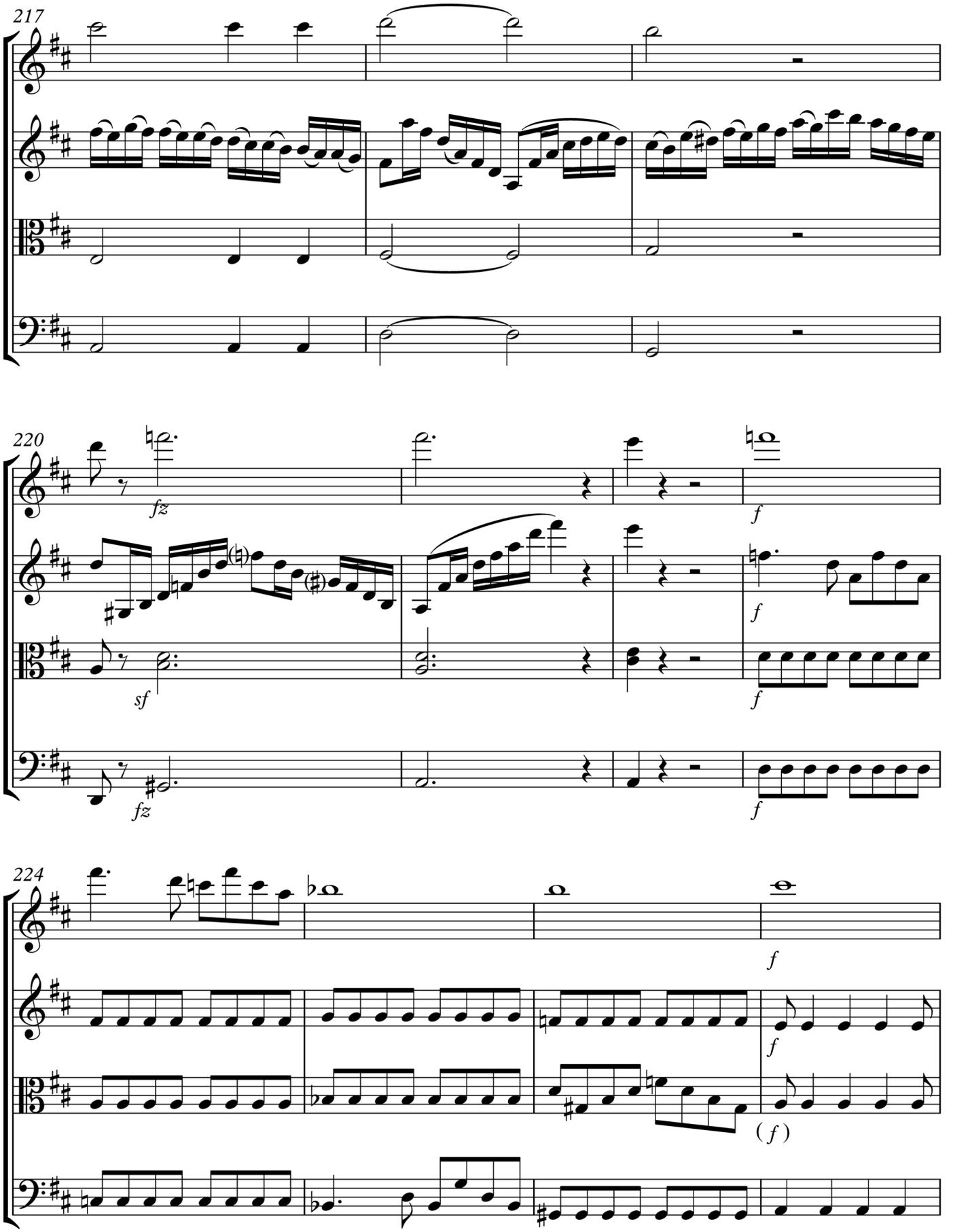

163
f
p
168
172
pizz.

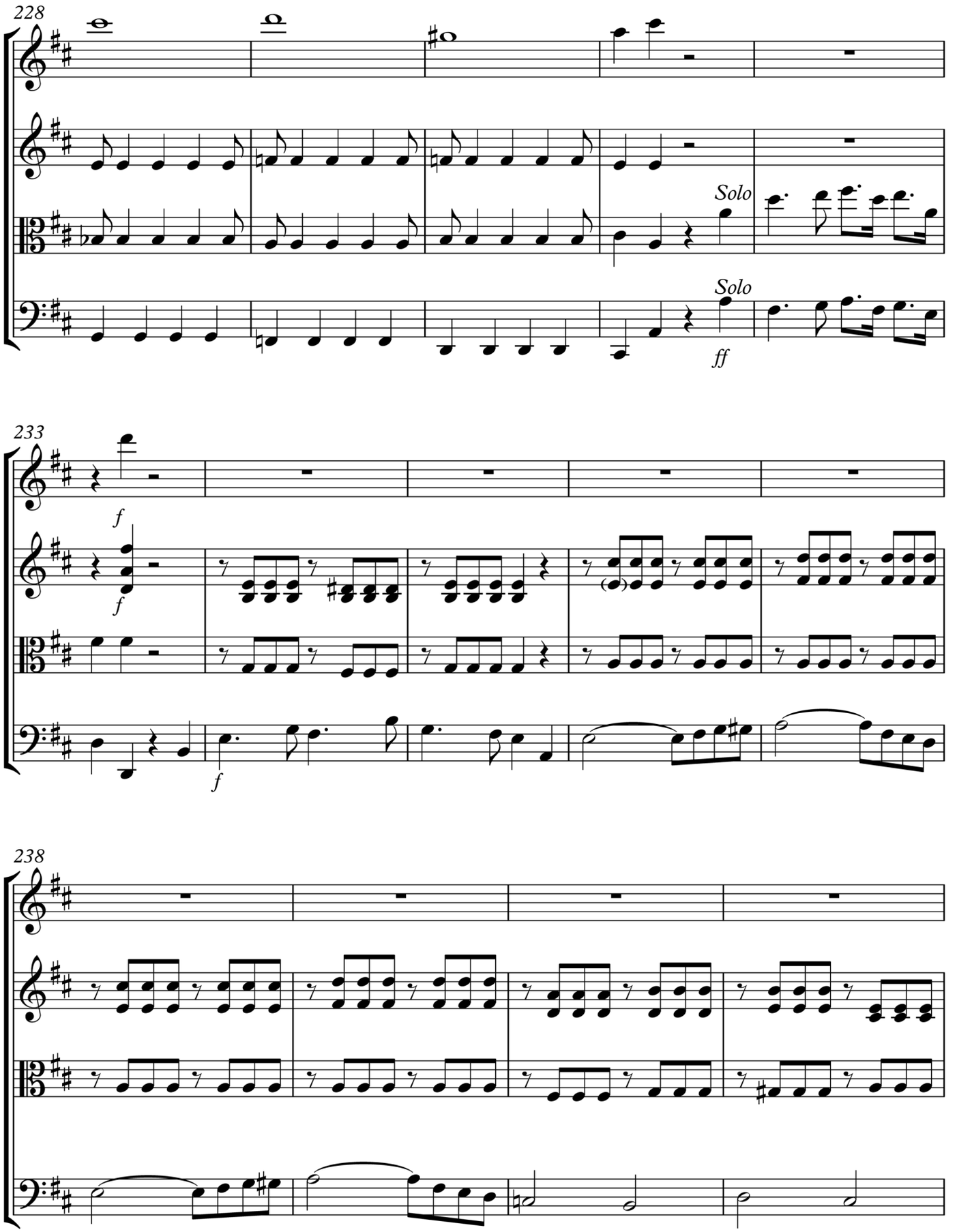

176
180
184
f
(f)
f arco
f

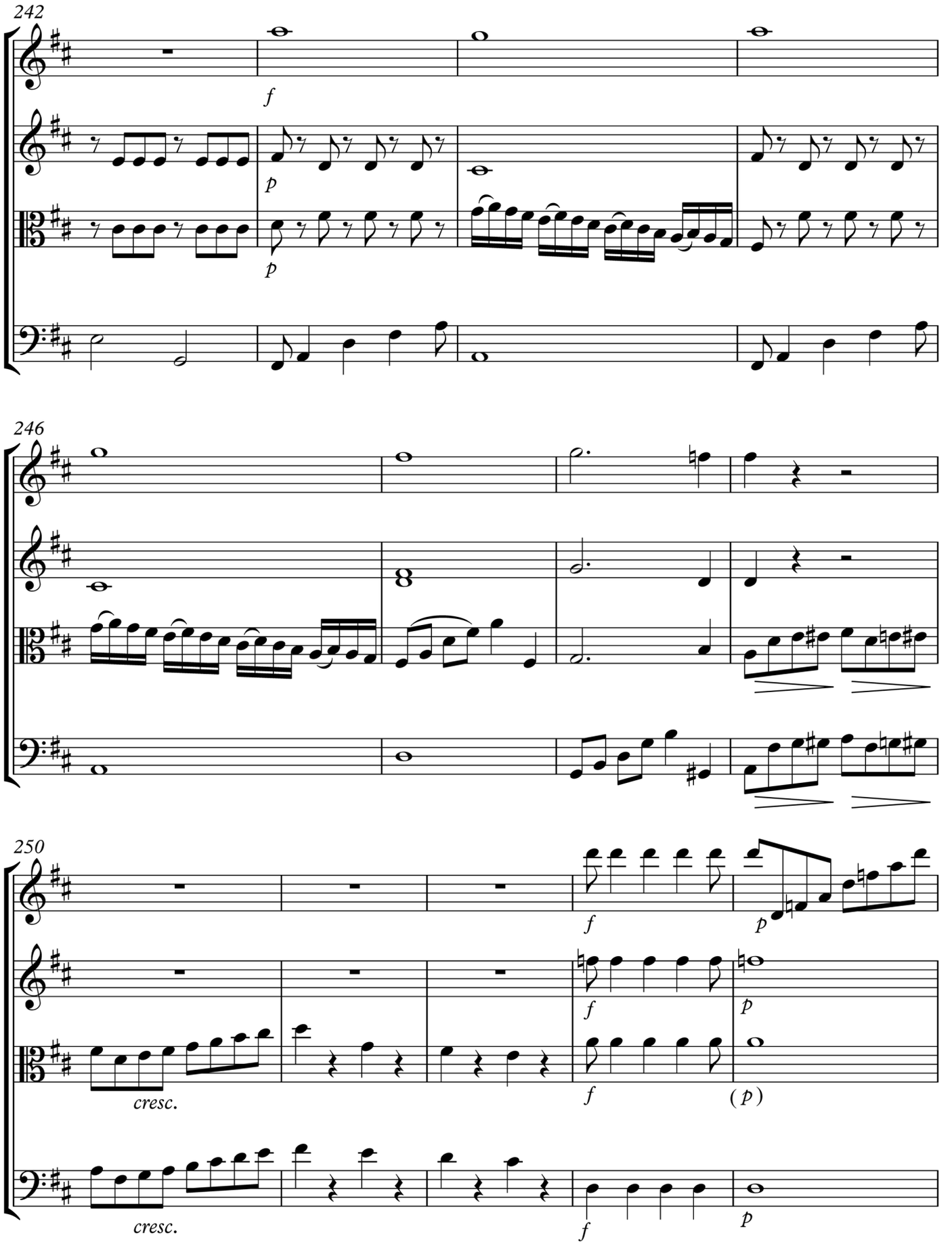

188
192
198
p
fz
ff
(p)
(ff)
3

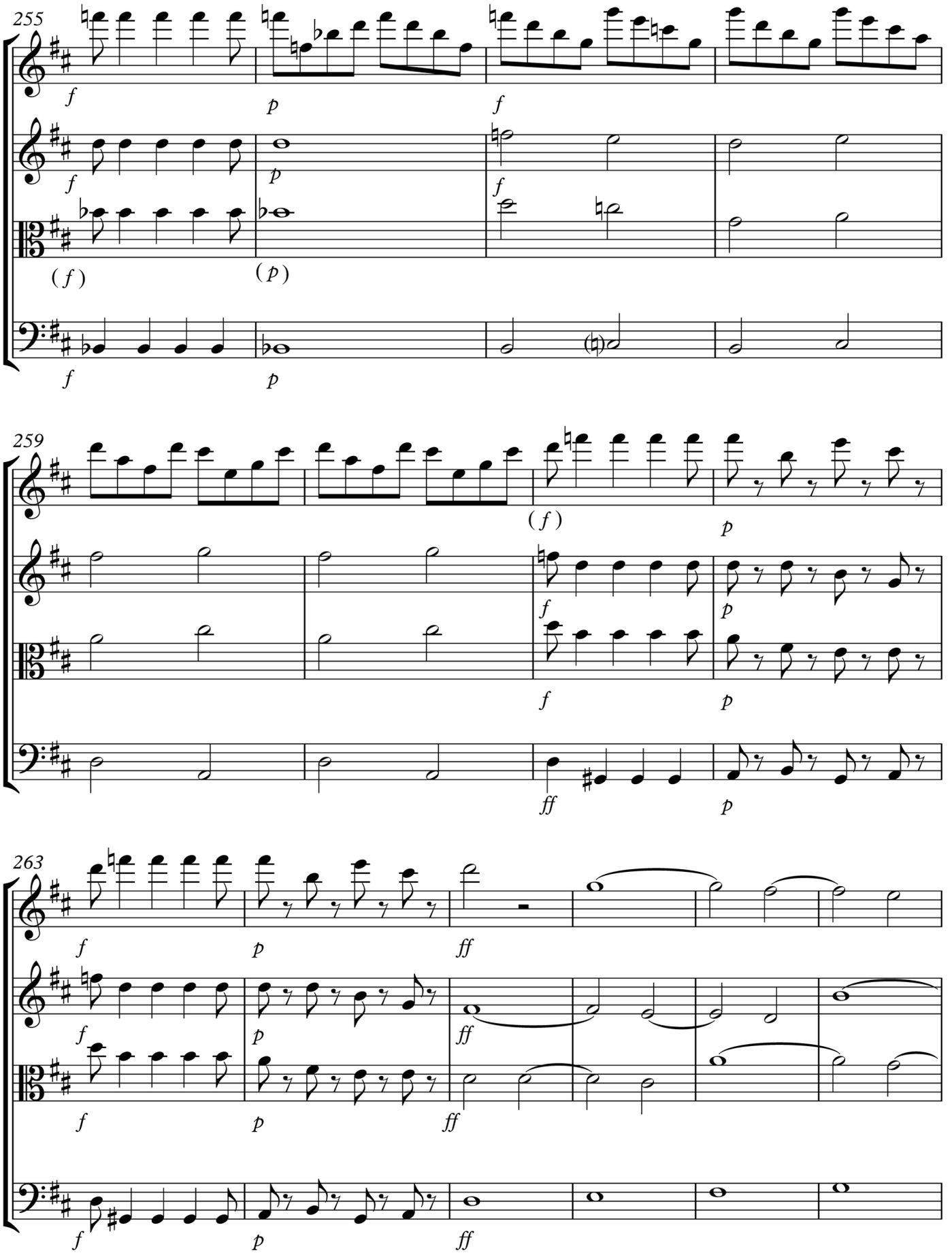

201
p
p
p
204
207

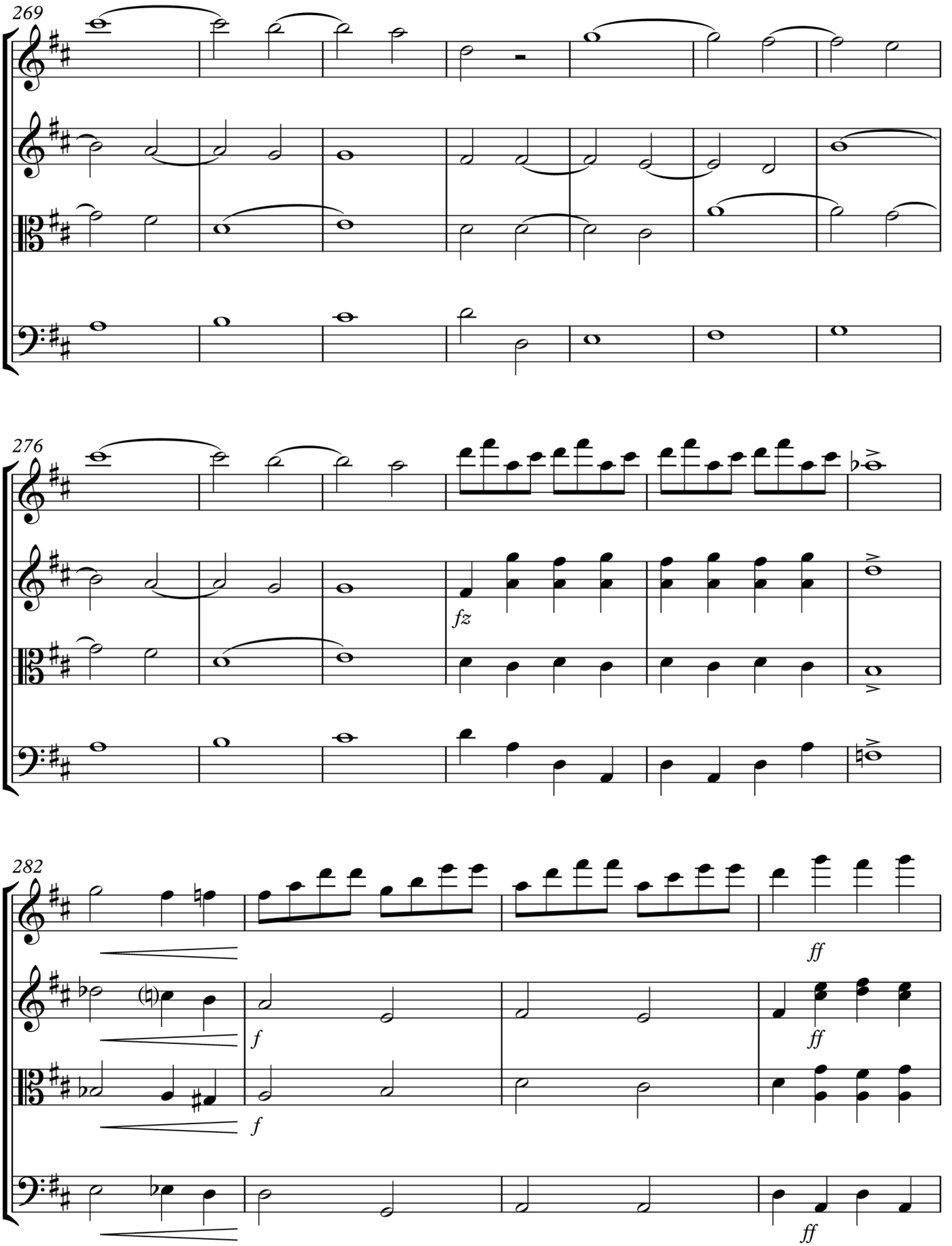

209
211
f
f
f
214
p

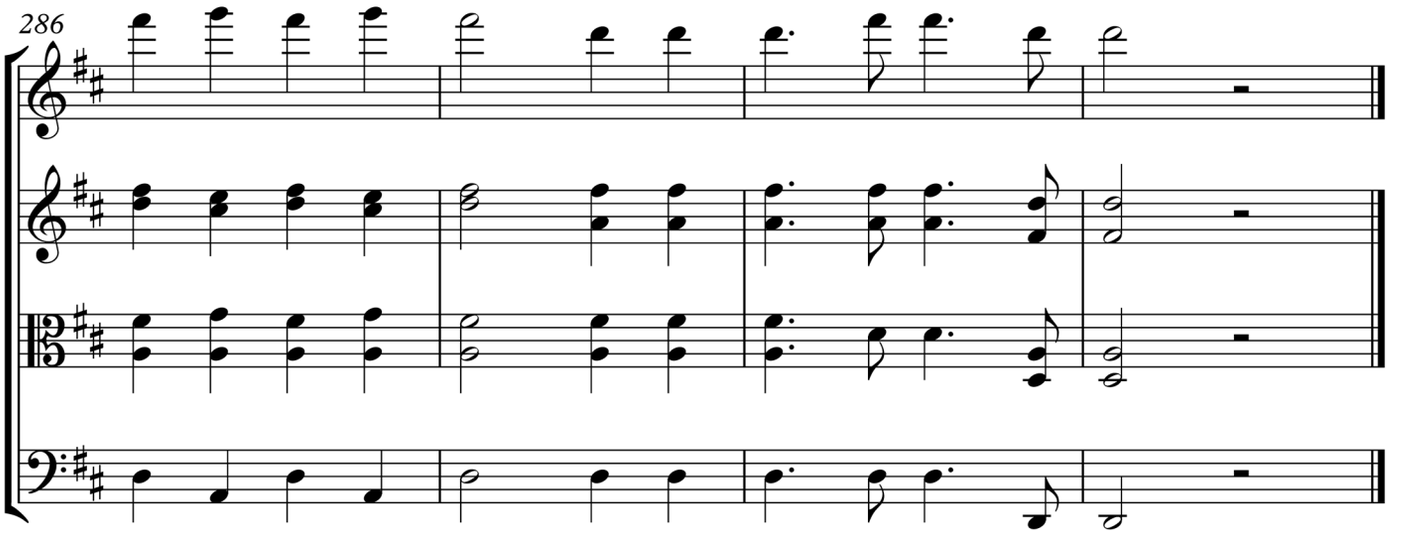

217
220
fz
f
sf
fz
f
f
224
f
f
(f)


228
Solo
Solo
ff
233
f
f
f
238

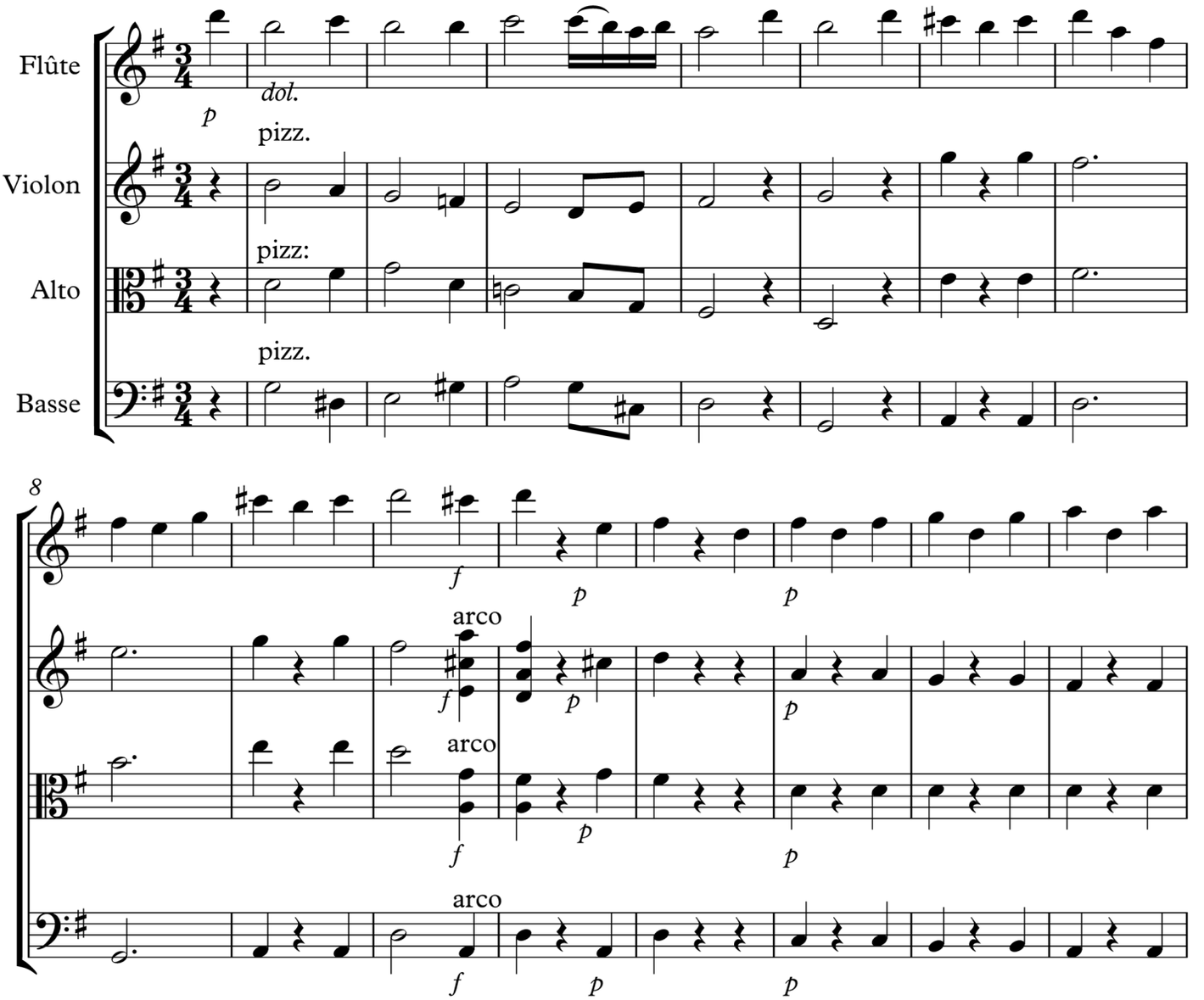

242
f
p
p
246
250
f
p
cresc.
f
p
f
(p)
cresc.
f
p

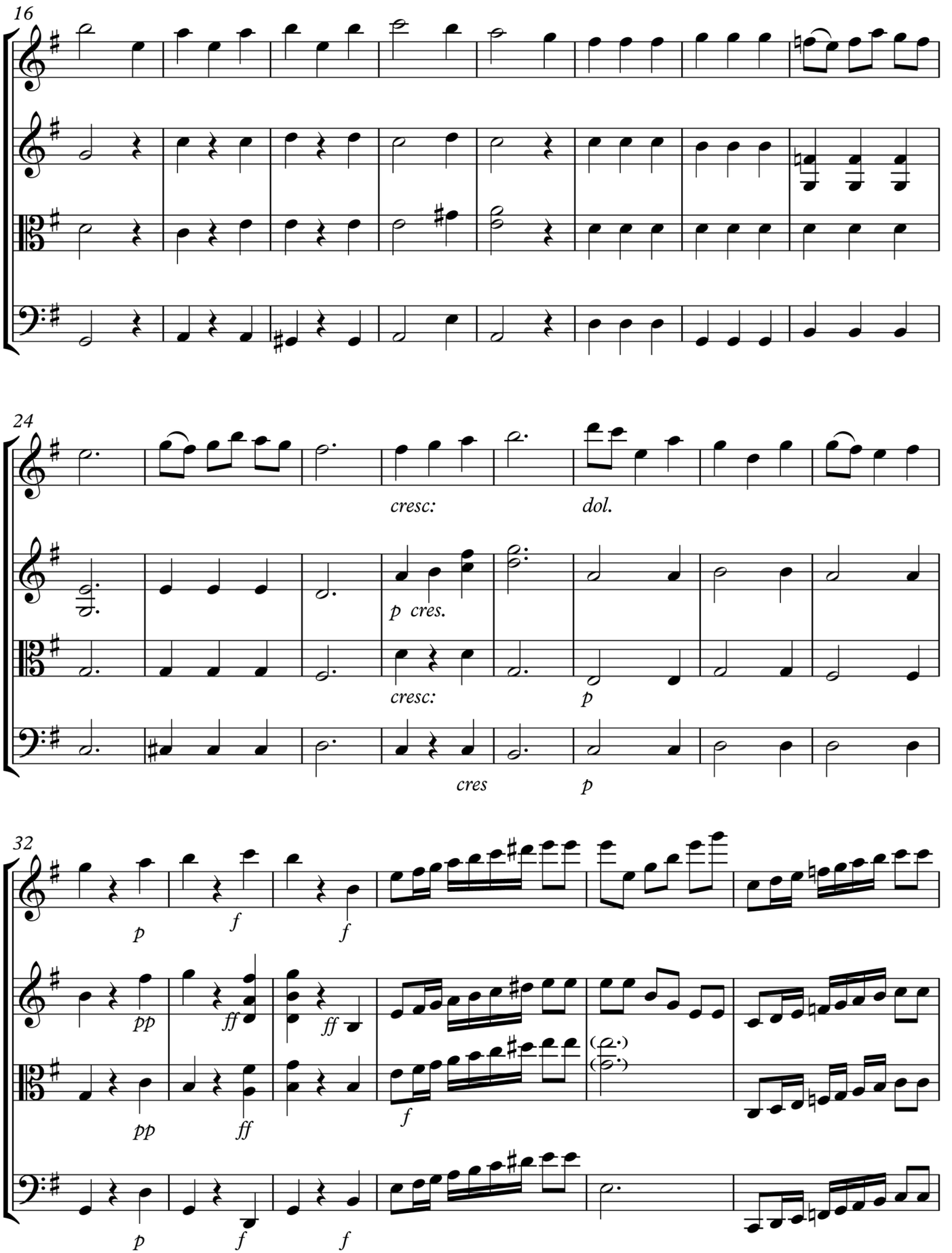

255
f
p
f
f
p
f
(f)
(p)
f
p
259
(f)
p
f
p
f
p
ff
p
263
f
p
ff
f
p
ff
f
p
ff
f
p
ff

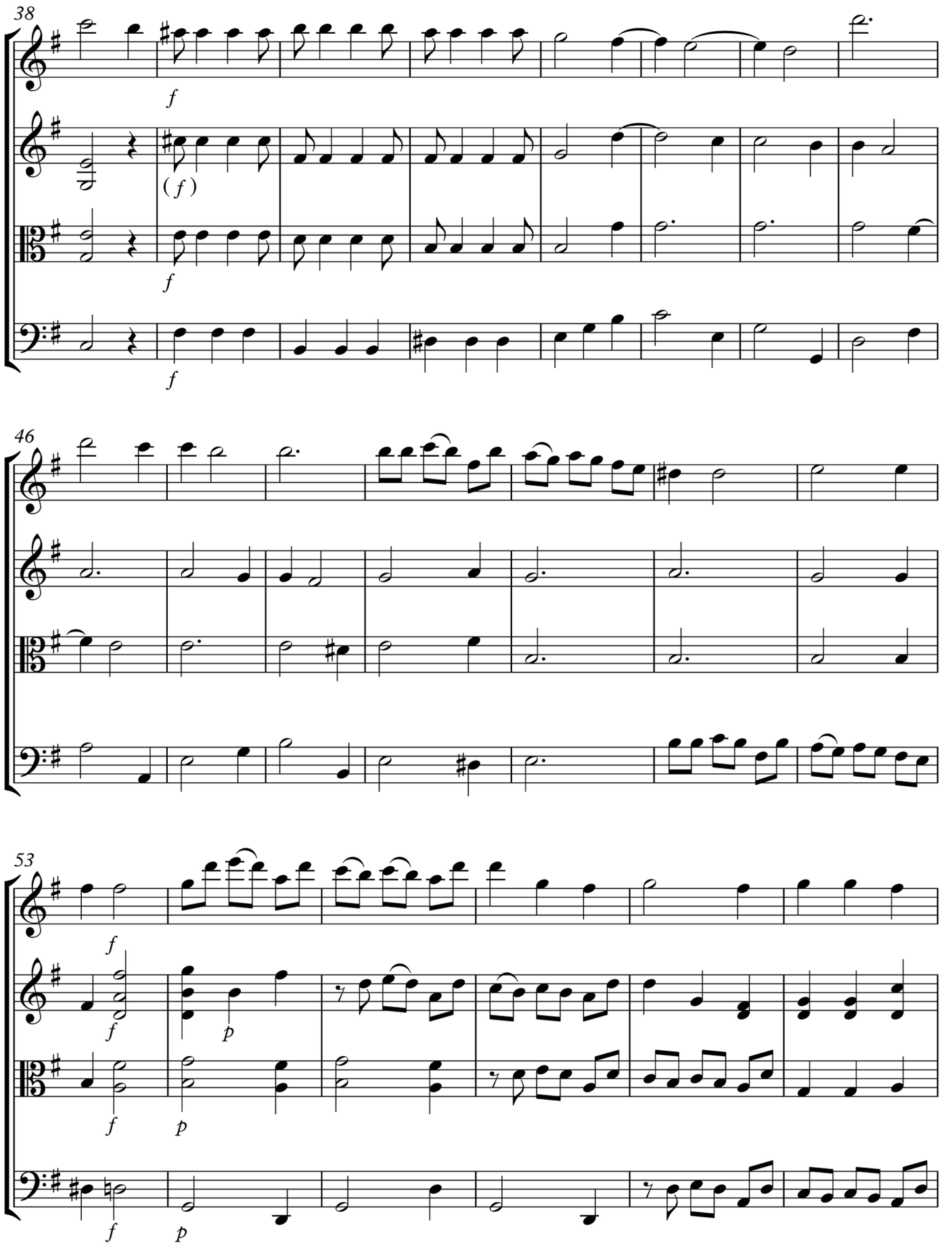

269
276
fz
282
f
f
ff
ff
ff

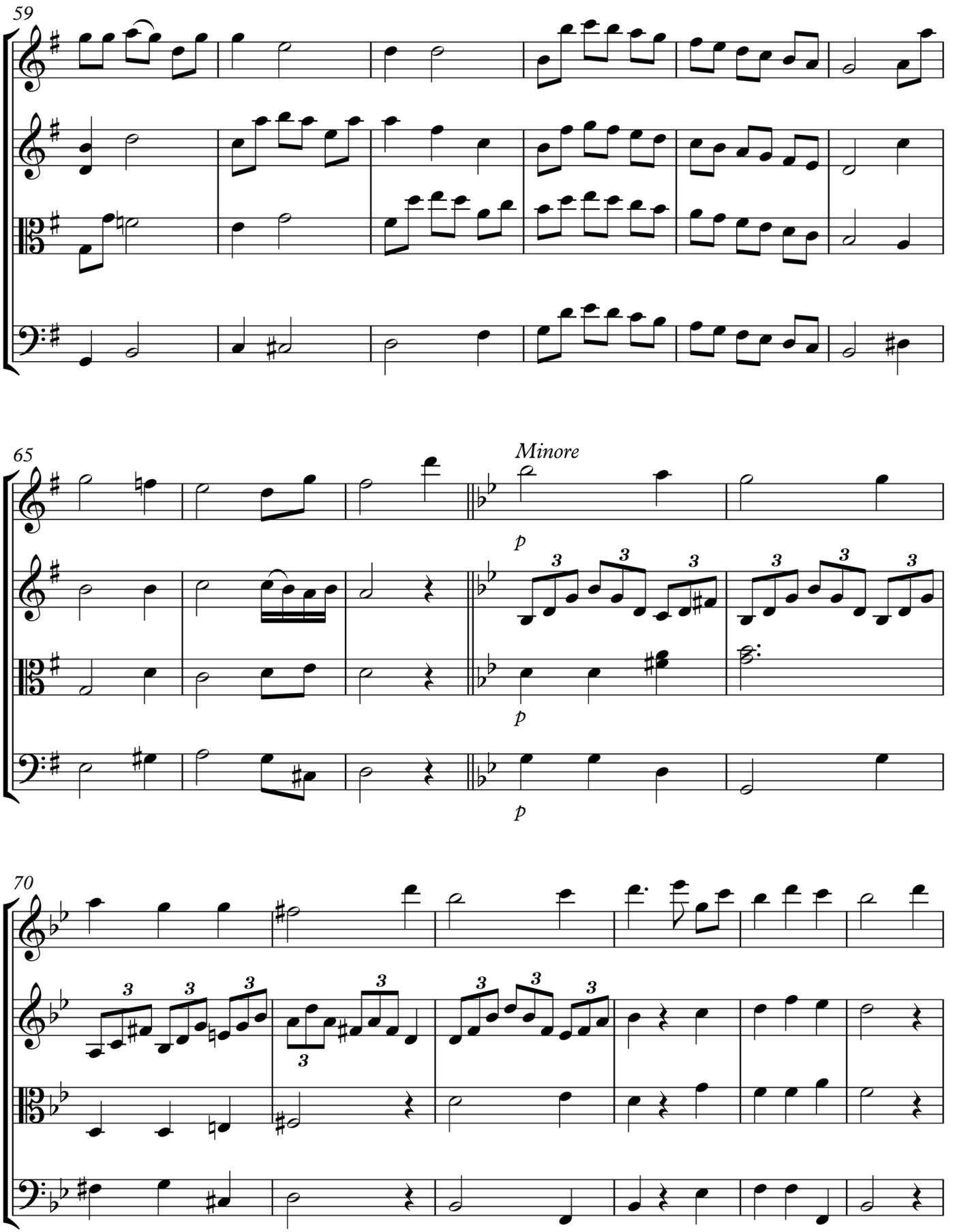

286

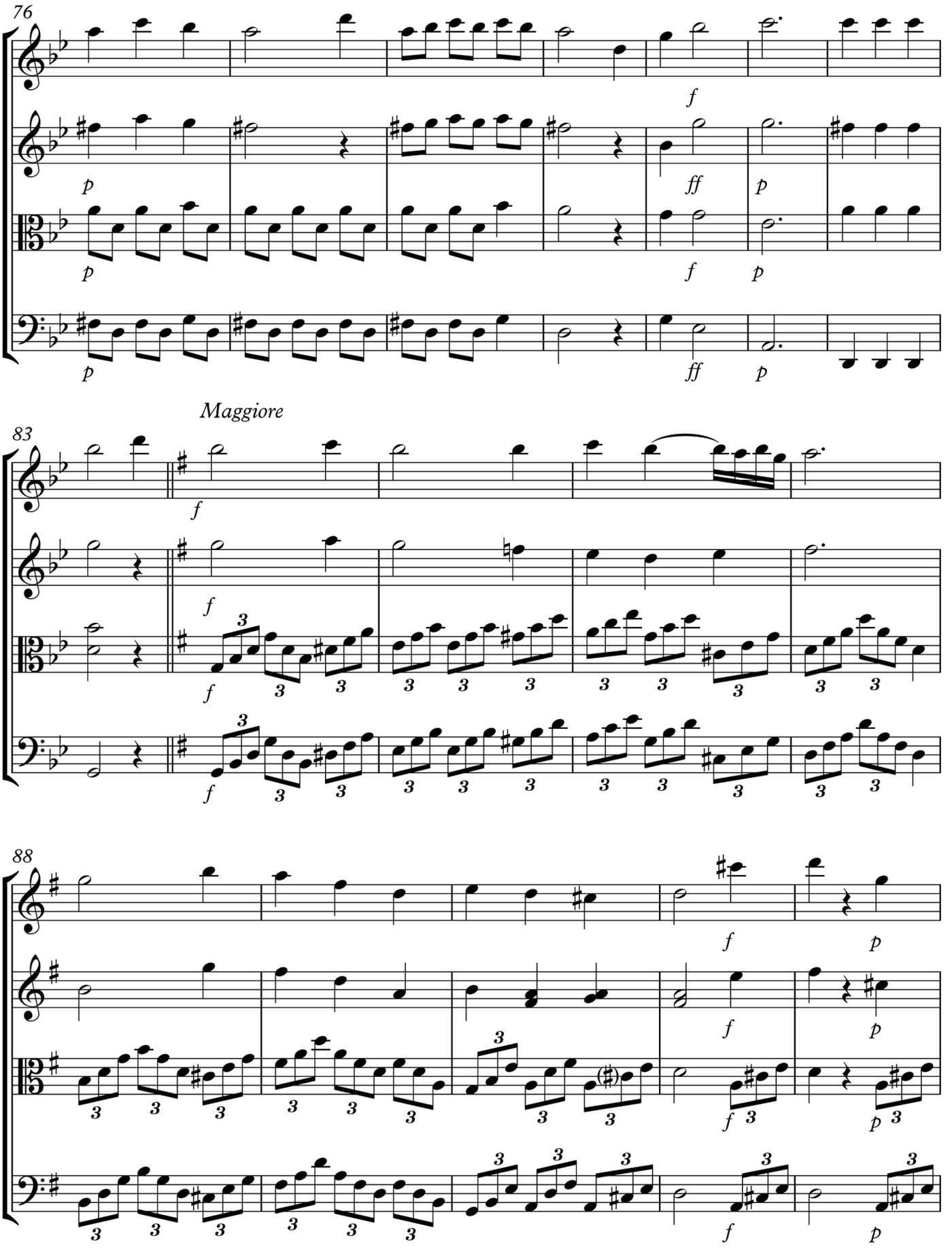
Romanza

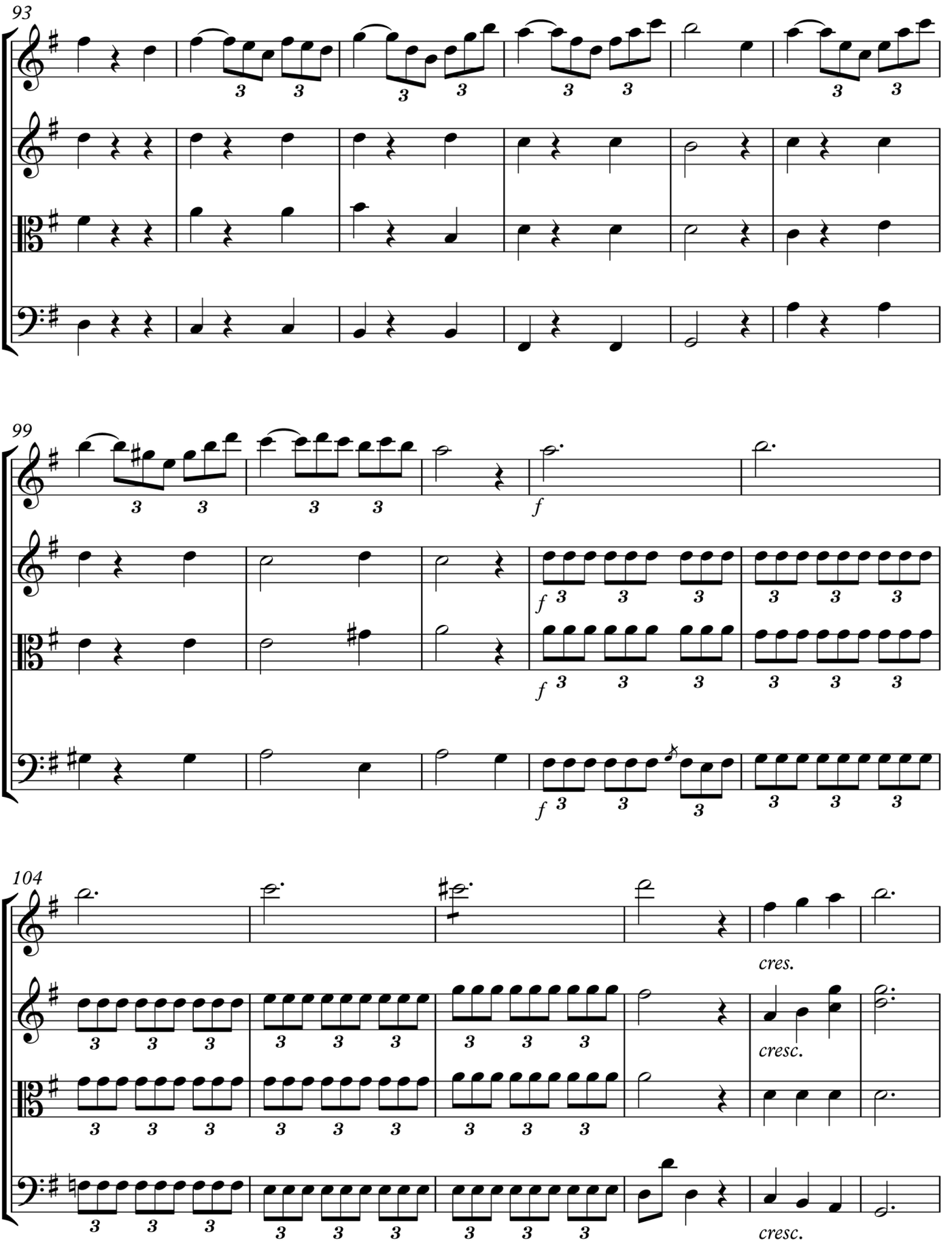

Flûte
Violon
Alto
Basse
p
dol.
pizz.
pizz:
pizz.
8
f
p
p
arco
f
p
p
arco
f
p
p
arco
f
p
p

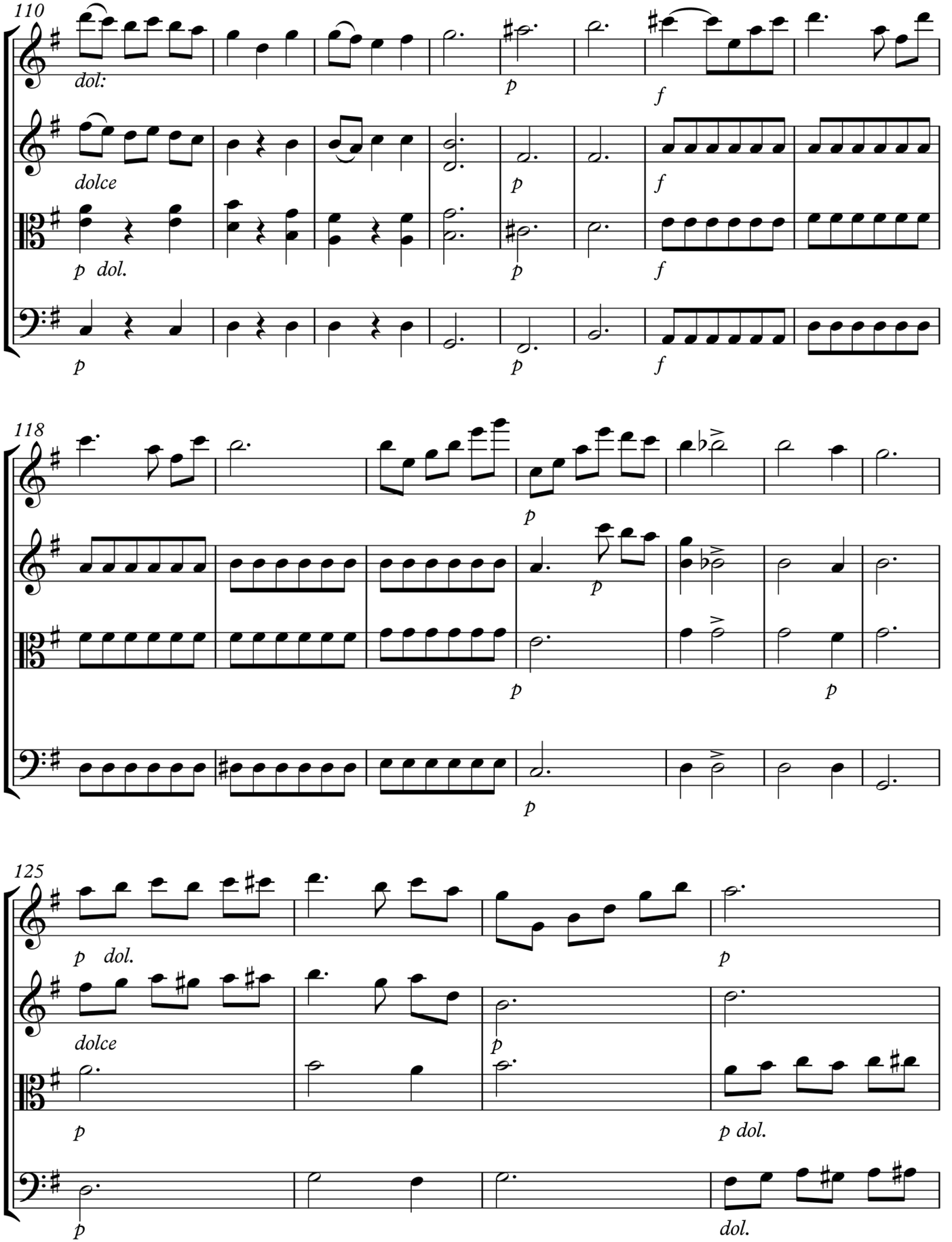

16
24
cresc:
dol.
p cres.
cresc:
p
cres
p
32
p
f
f
pp
ff
ff
f
pp
ff
p
f
f

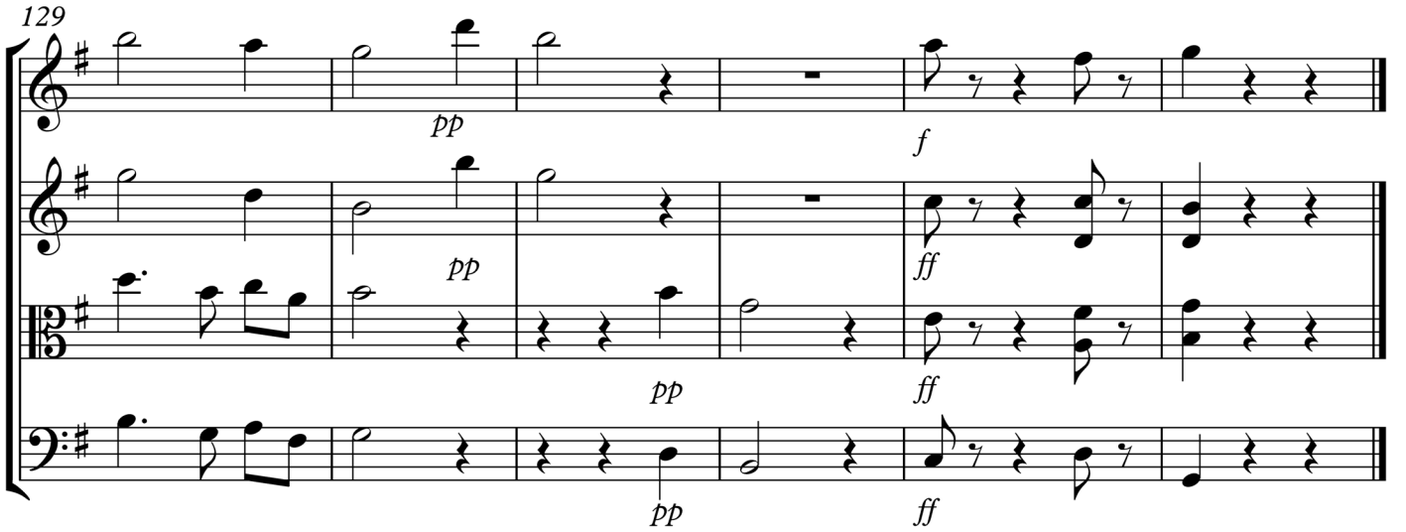

38
f
(f)
f
f
46
53
f
f
p
f
p
f
p


59
65
Minore
p
p
p
70


76
Maggiore
83
88

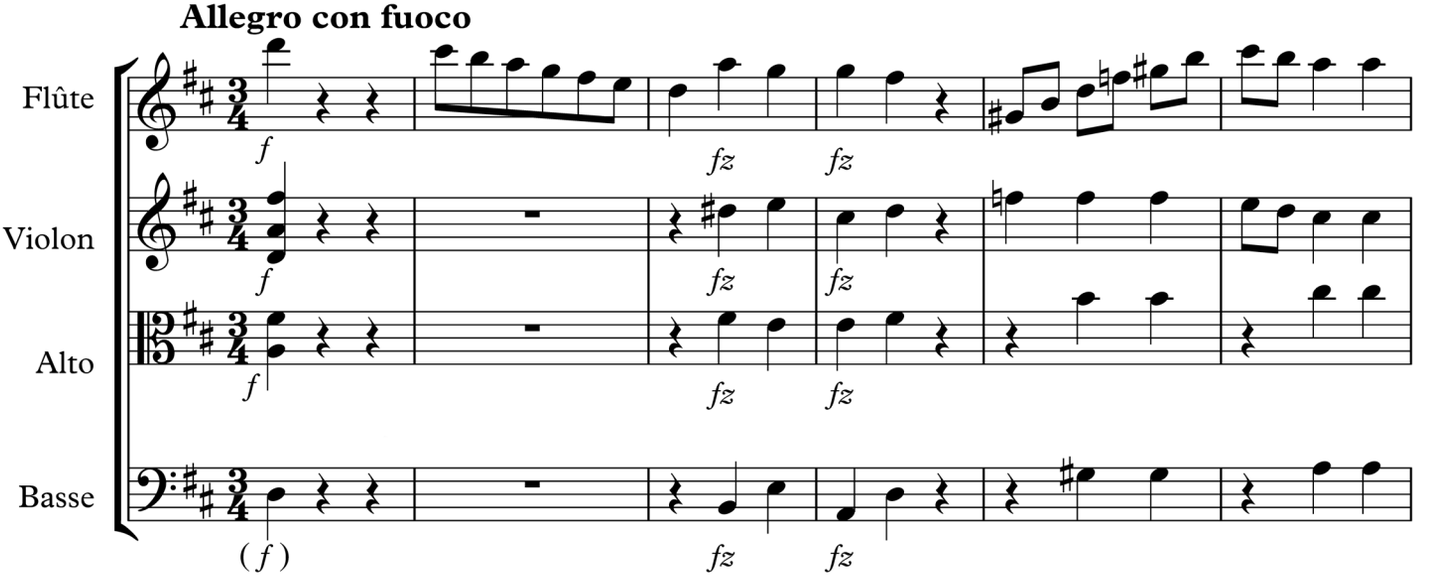

93
99
f
104
cres.
cresc.
cresc.

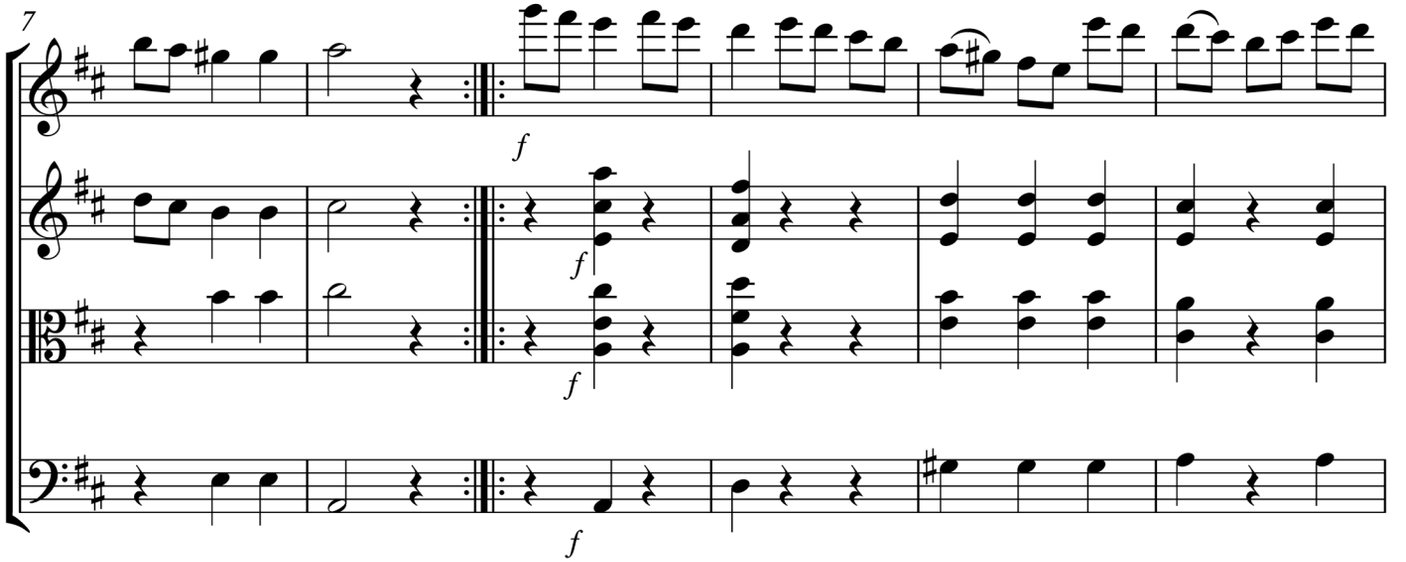

110
dol:
p
f
dolce
p
f
p dol.
p
f
p
p
f
118
p
p
p
p
p
125
p dol.
p
dolce
p
p
p dol.
p
dol.

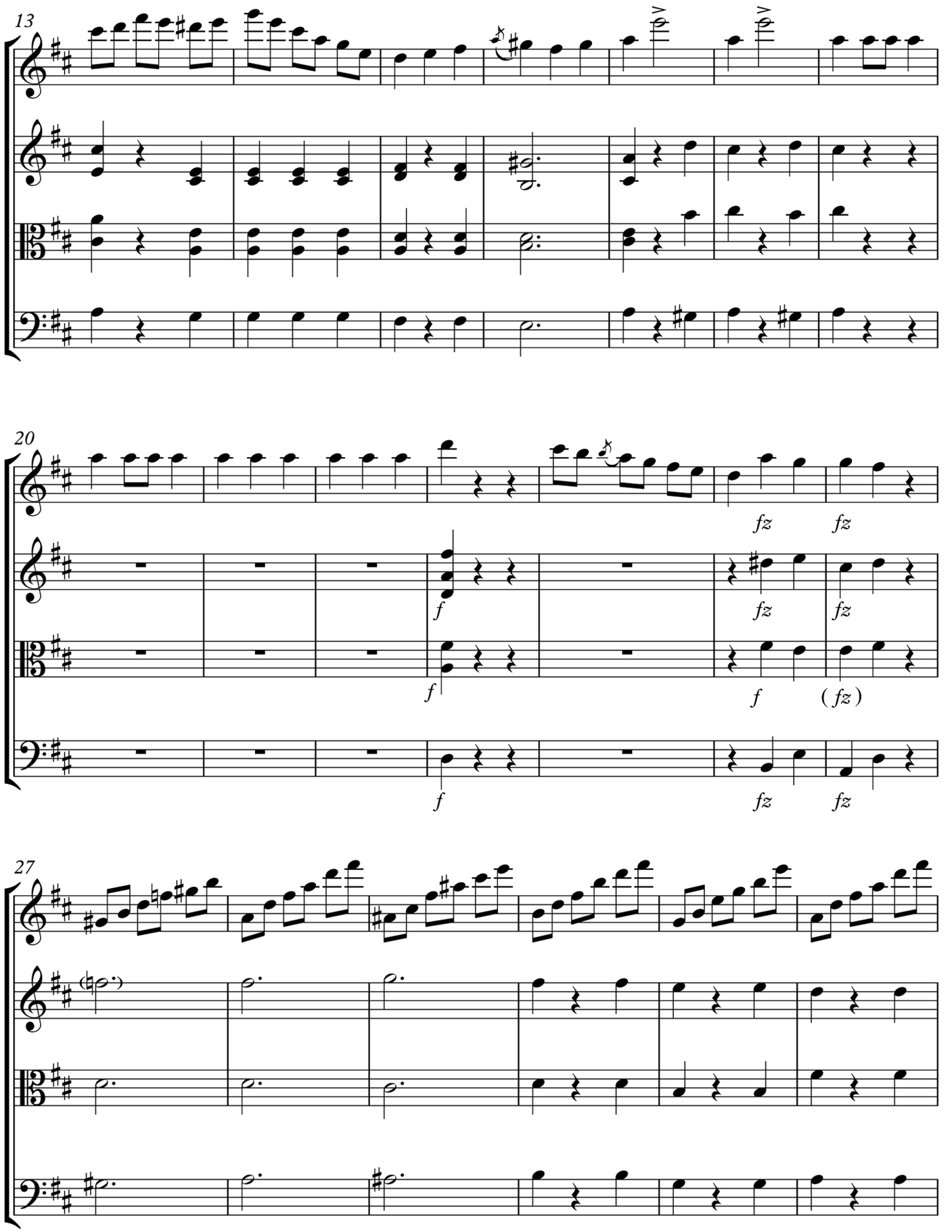


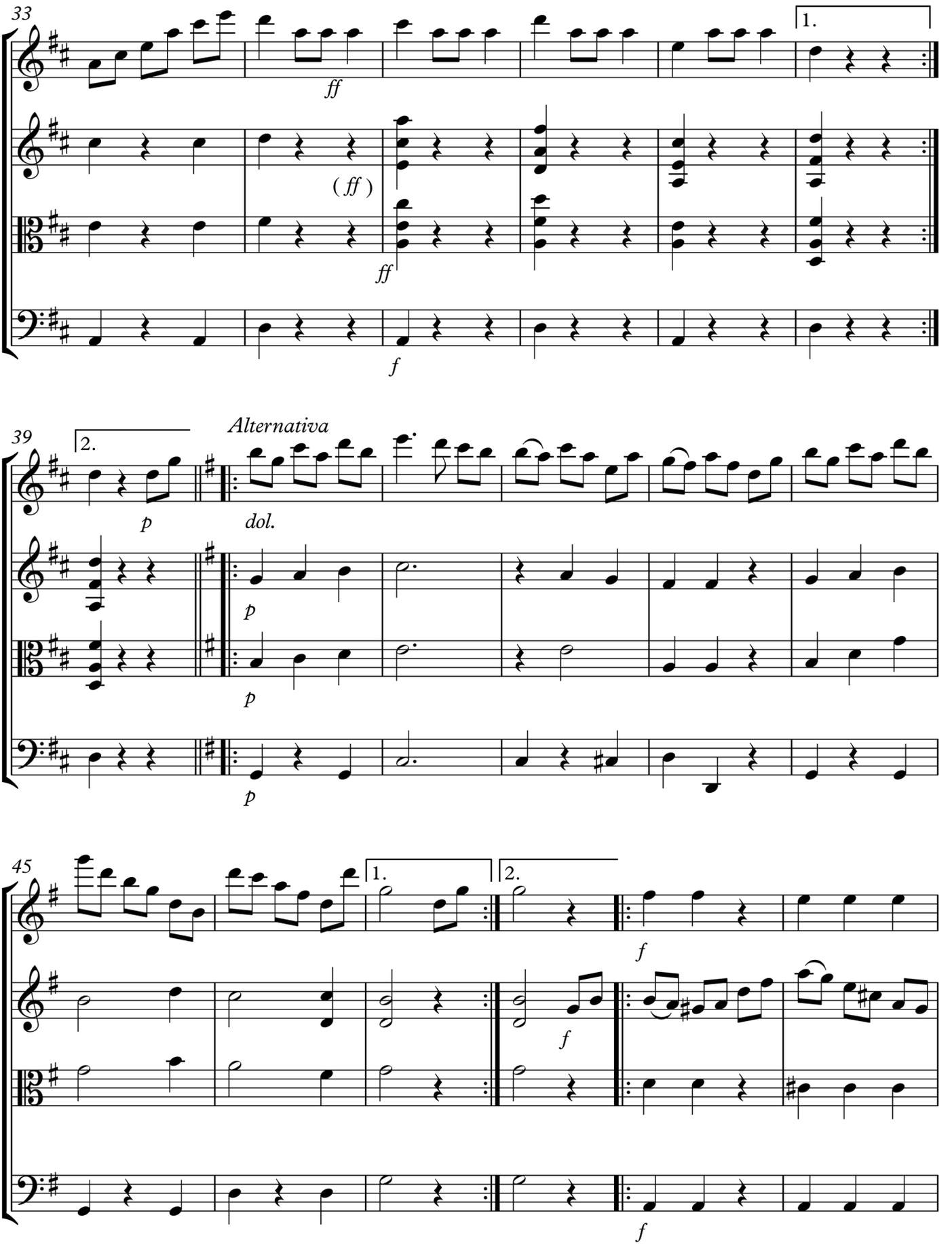
Minuetto

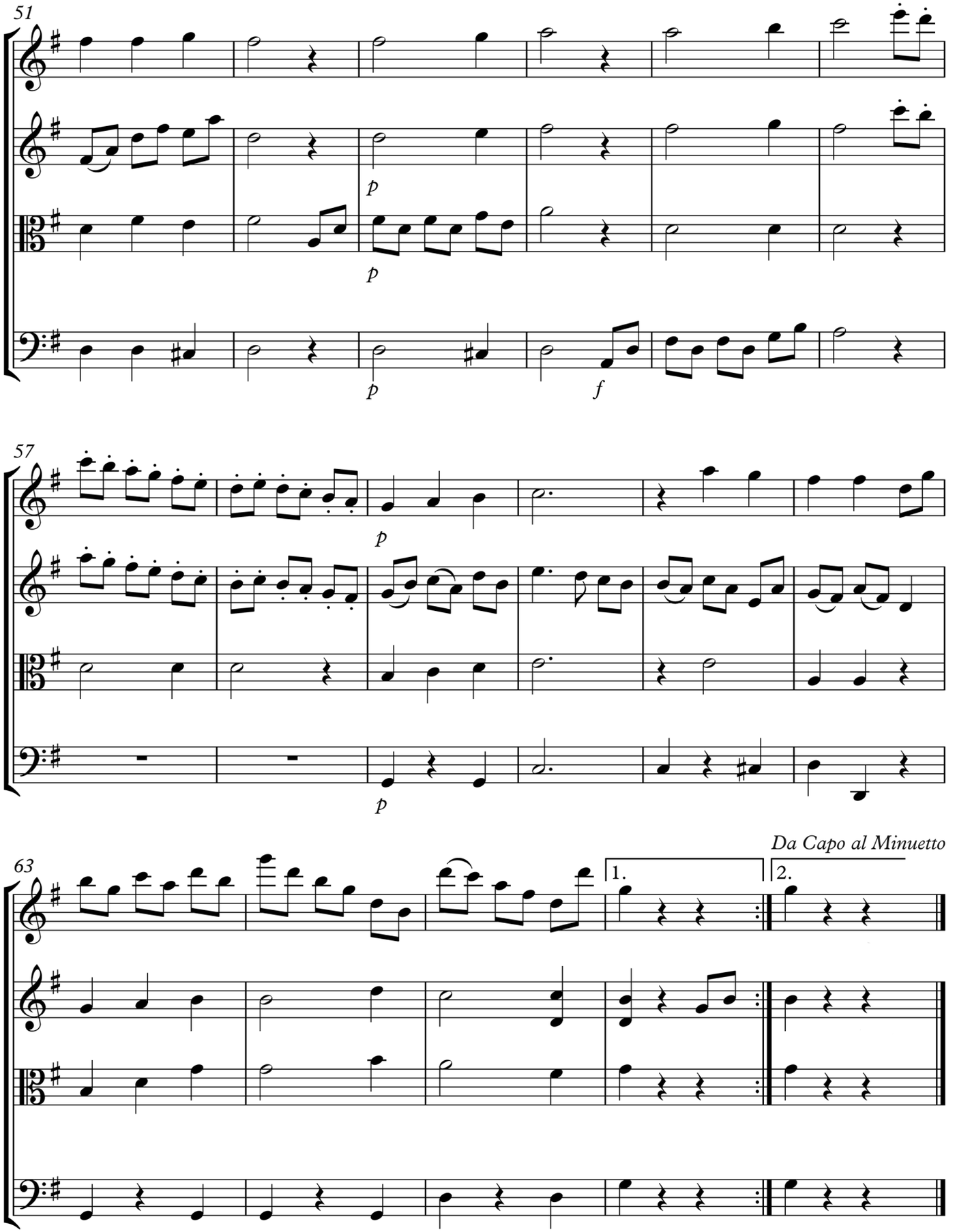
Allegro con fuoco



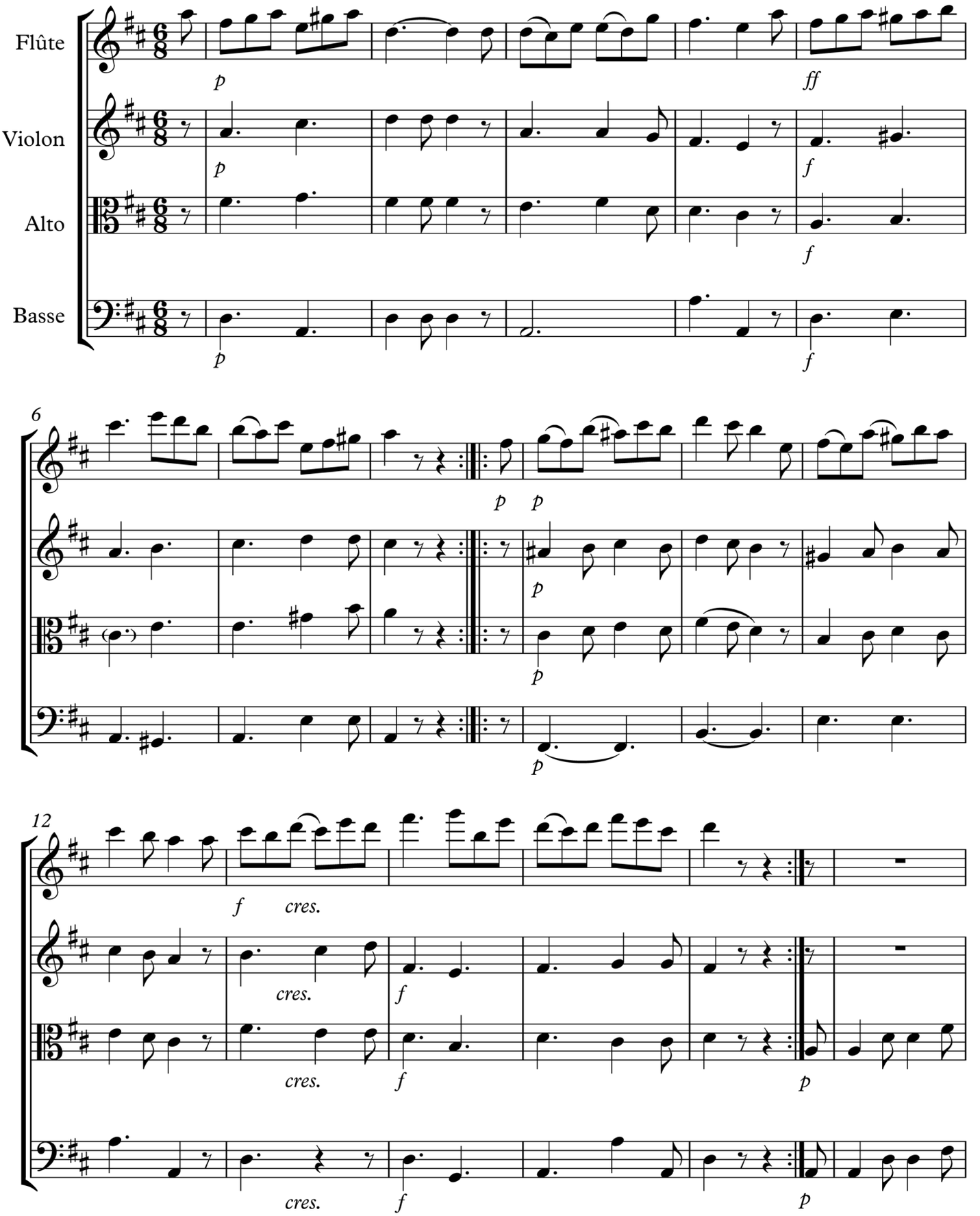


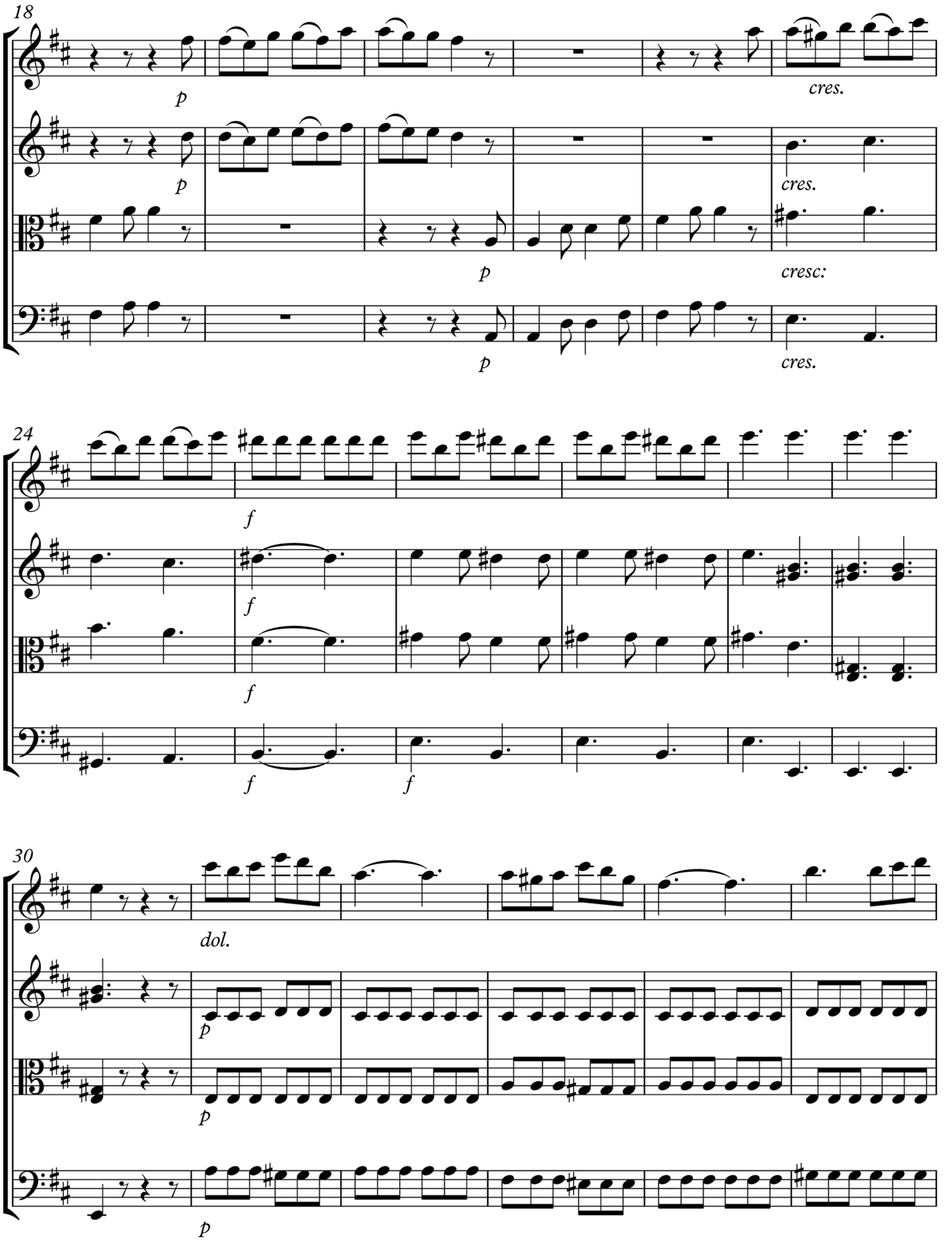

13
20
fz
fz
f
fz
fz
f
f
(fz)
f
fz
fz
27

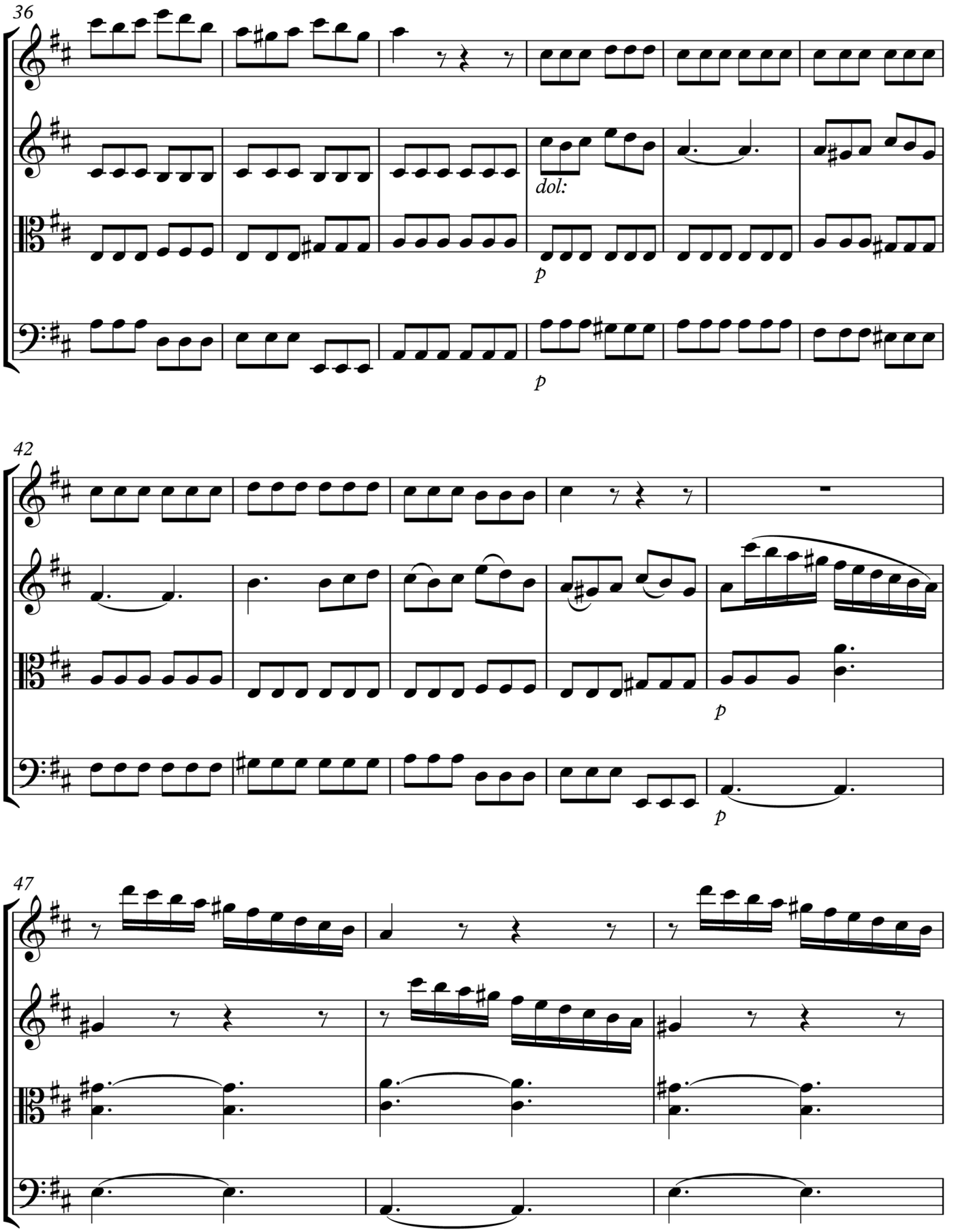

33
1.
ff
(ff)
ff
f
39
2.
Alternativa
p
dol.
p
p
p
45
1.
2.
f
f
f

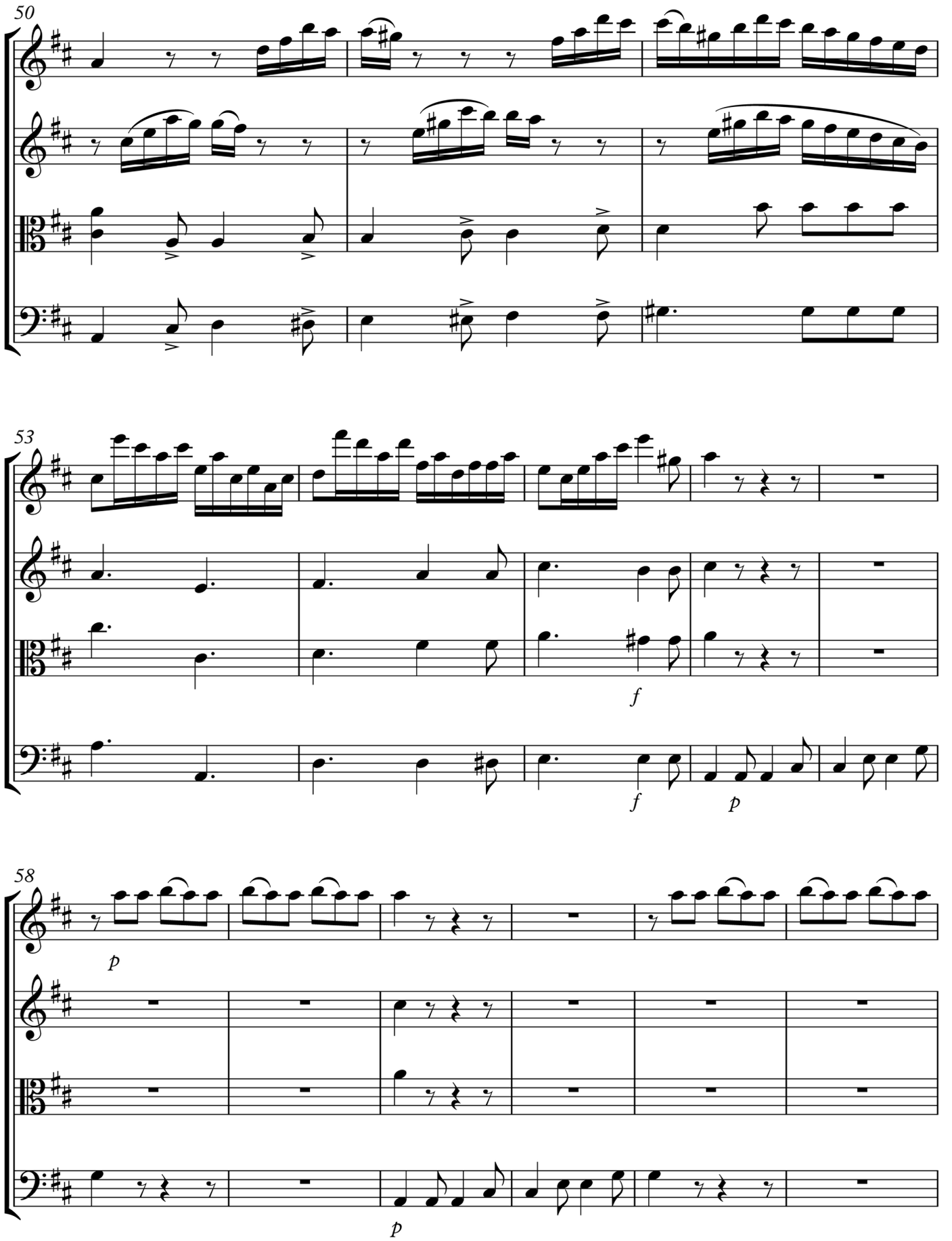

51
p
p
p
f
57
p
p
63
Da Capo al Minuetto
1.
2.

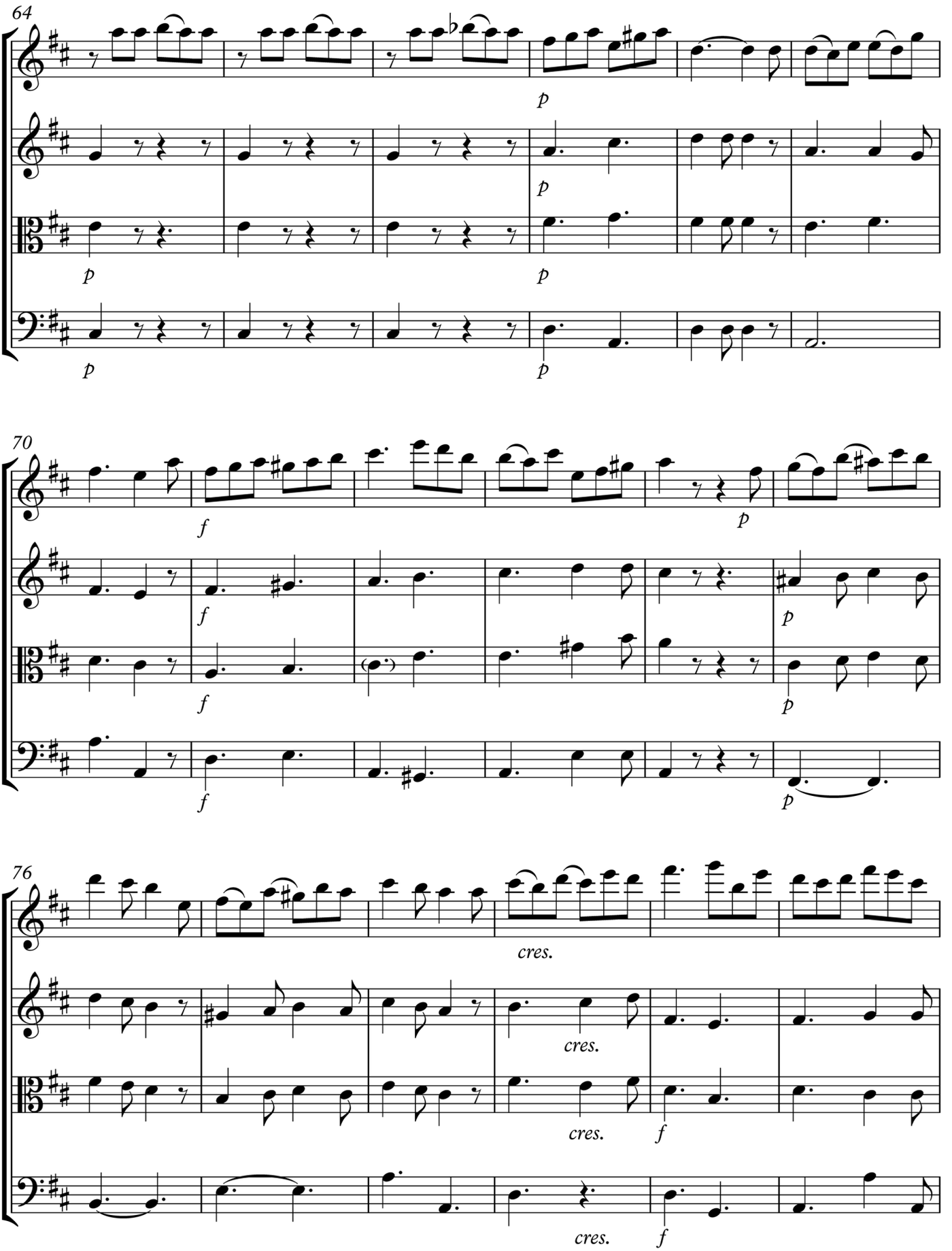
Presto assai

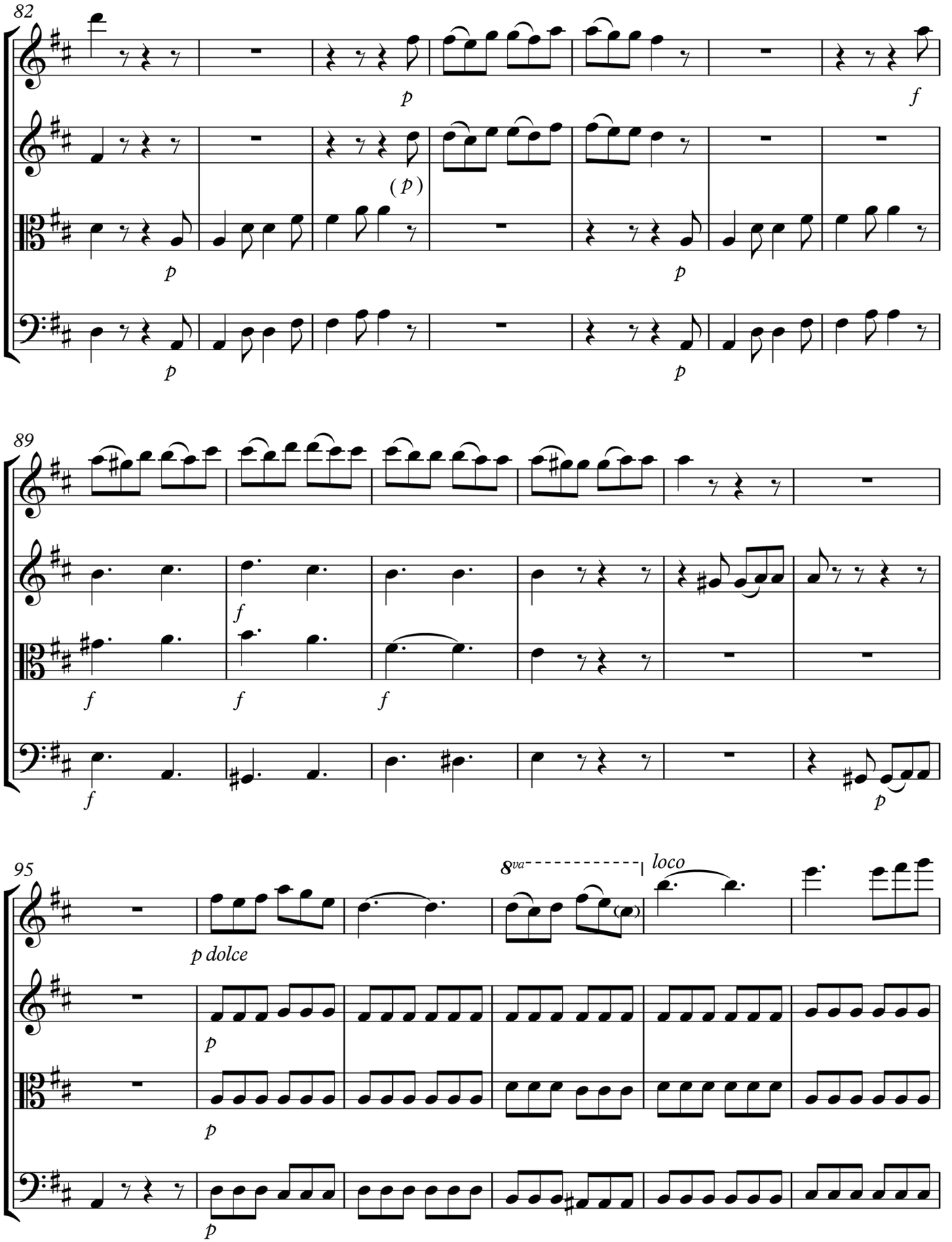


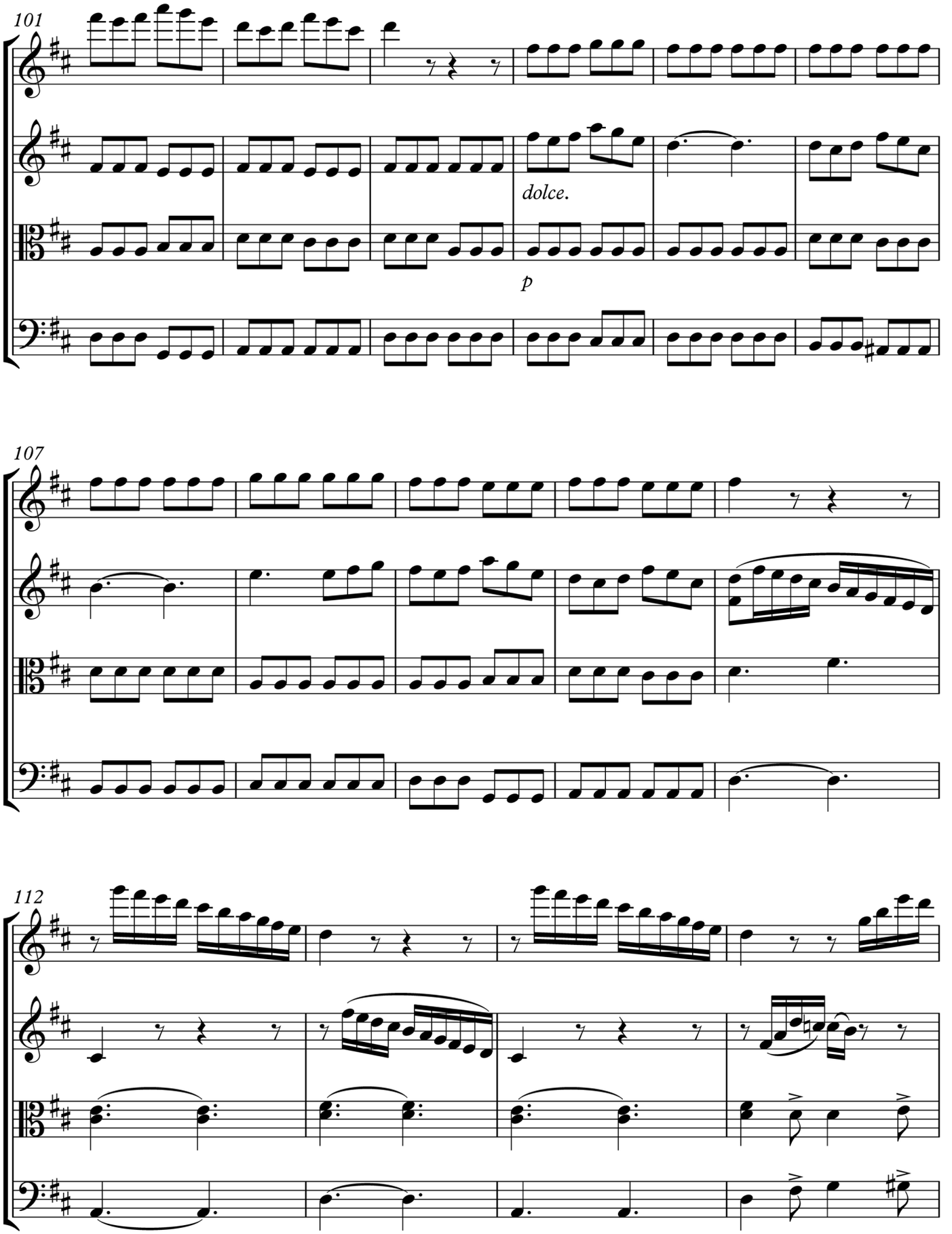

18
p
cres.
p
cres.
p
cresc:
p
cres.
24
f
f
f
f
f
30
dol.
p
p
p

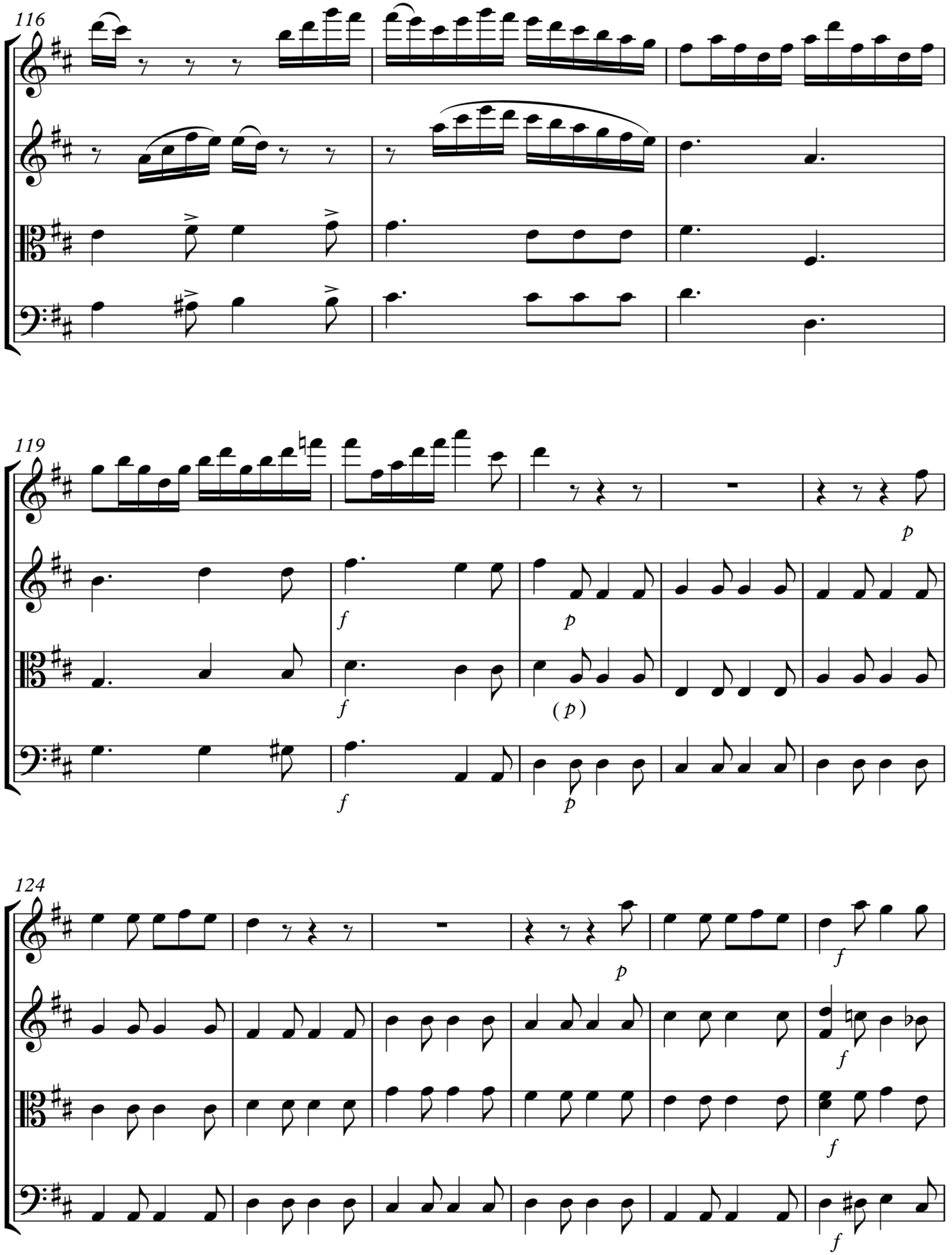

36
dol:
p
p
42
p
p
47

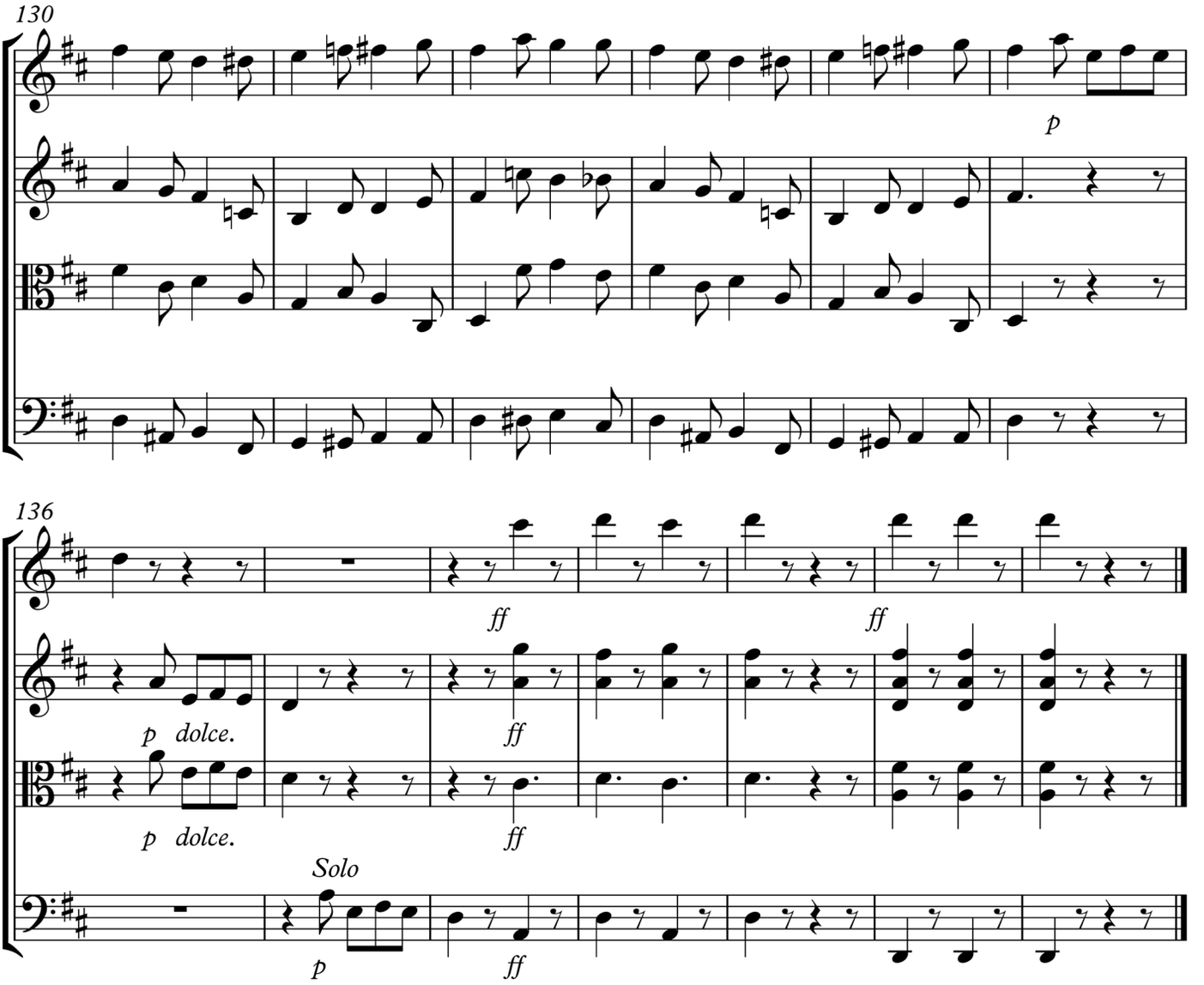

50
53
f
f
p
58
p
p


64
p
p
p
p
70
f
f
f
p
p
p
76
cres.
cres.
cres.
f
cres.
f


82
p
f
(p)
p
p
p
p
89
f
f
f
f
f
95
8va
loco
p dolce
p
p
p


101
dolce.
p
107
112


116
119
124
f
p
(p)


130
p
136
ff
ff
p dolce.
ff
p dolce.
ff
Solo
p
ff

from his friend
Mr Hopkins

Single Negus

Air
With
VARIATIONS,
for a
Violin Principal, and an Accompaniment
for a Second Violin & Bass.

COMPOSED BY

A. Raffelin

Pr. 1,50.

Philadelphia. Printed by Bacon & Co. Music Sellers.
No. 11. South Fourth Street

Air with variations, for violin principal, second violin and bass

Antonio Raffelin

Signatura

Partitura adquirida por José Raúl López. Donada al Museo Nacional de la Música en La Habana.

Datos de portada

«Air / With / Variations, / for a / Violin Principal and an Accompaniment / for a Second Violin & Bass. / Composed by / A Raffelin / Pr. 1,50. / Philadelphia. Printed by Bacon & Co. Music Sellers / Nº 11. South Fourth Street».

Características del documento

El *Air with variations, for a violin principal and an accompaniment for a second violin and bass* (*Aria con variaciones, para violín principal con acompañamiento de violín segundo y bajo*), fue publicado por la casa editora norteamericana Bacon & Co. Music Sellers (Philadelphia, 1815-1825), sin fecha ni número de plancha. La obra ha sido adquirida por José Raúl López al anticuario Wurlitzer-Bruck (www.wurlitzerbruck.com) para ser donada al Museo Nacional de la Música en La Habana. Está compuesta por tres *particellas* impresas para *violino principal, violino secondo y basso*.

Notas

--c. 10, Vln 1 – 1er. tpo., falta el Fa natural en voz inferior.

--c. 19, Vln 1 – 2do. tpo., 3ra semicorchea, falta el Do natural en la voz superior.

--c. 27, Vln 1 – 2do. tpo., falta el Do sostenido.

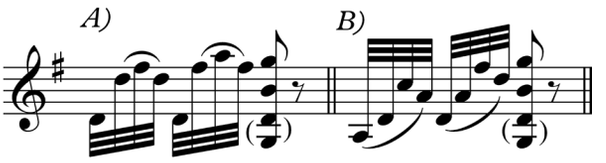
--c. 58, Vln 2 – se ha incluido el ajuste armónico, ya que el original era un acorde dominante.

--c. 83, Vln 1 – cadenza: falta el Do natural en la antepenúltima corchea; 2do. tpo., falta el Do sostenido en la voz inferior.

--cc. 89-91, Vln 1 – aunque sólo la voz superior aparece ligada entre el 1er. y el 2do. tiempo, la voz inferior también debe ligarse.

--c. 100, Vln 1 – 2do. tpo., sexta fusa, falta el Do natural.

--cc. 104 y 112, choque armónico entre el Vln 1 y demás partes. Se sugieren las siguientes dos opciones (A y B), para usarse en uno o ambos compases.



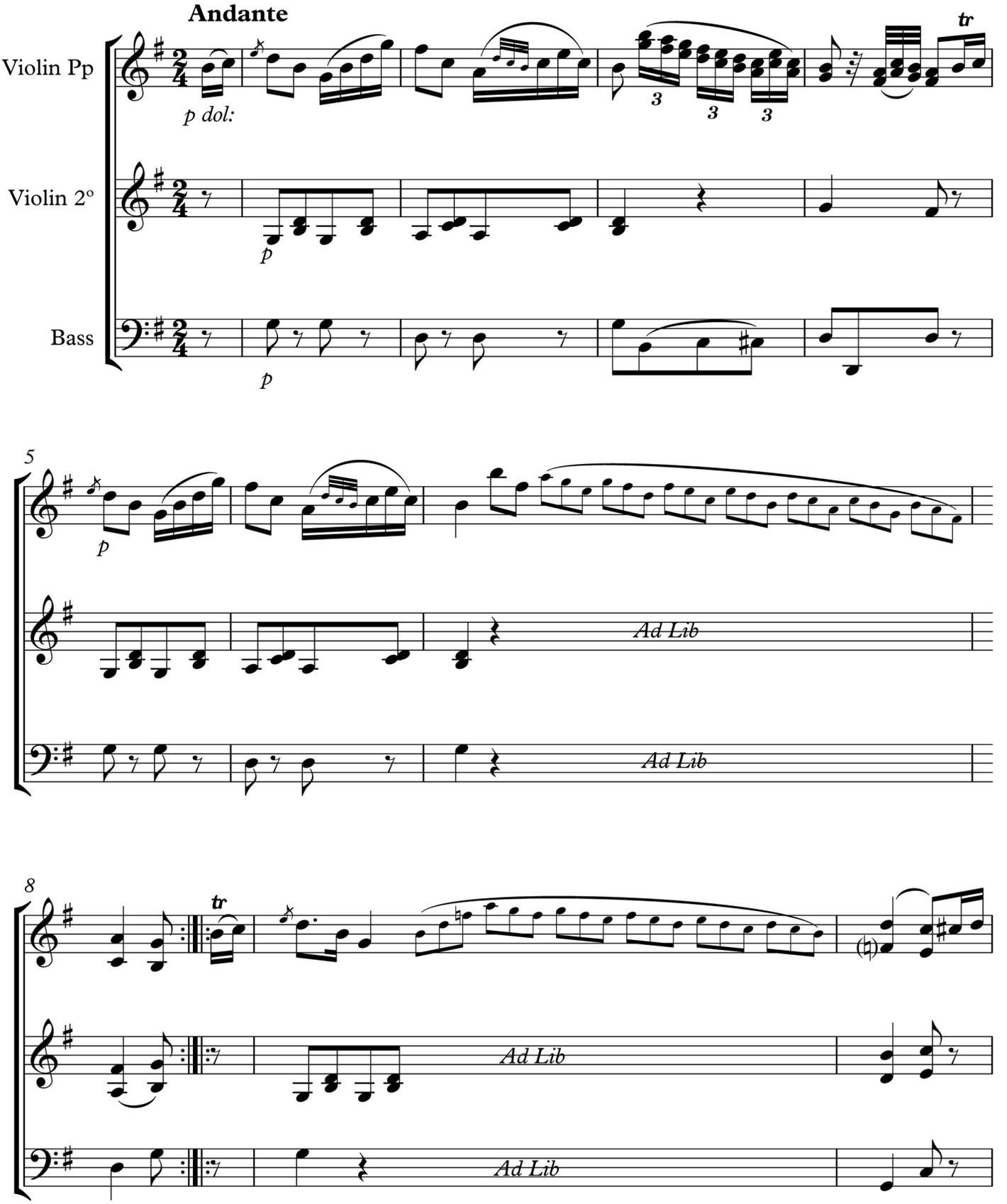
--cc. 128-129, se agregó una primera y segunda terminación.

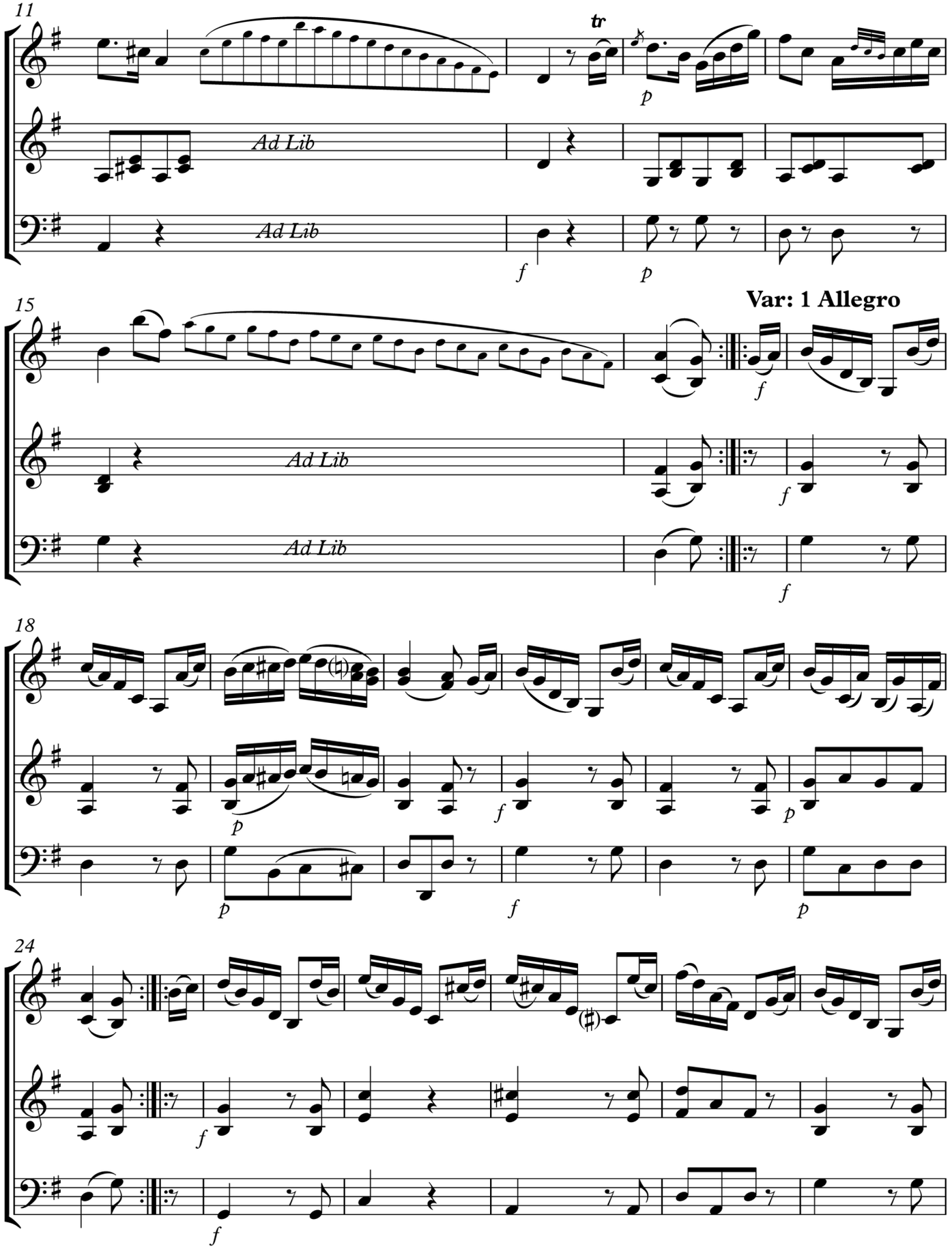
--c. 130, existen divergencias entre las partes en cuanto a la repetición. Debe ser opcional repetir la *codetta*.

Air with variations, for violin principal, second violin et bass

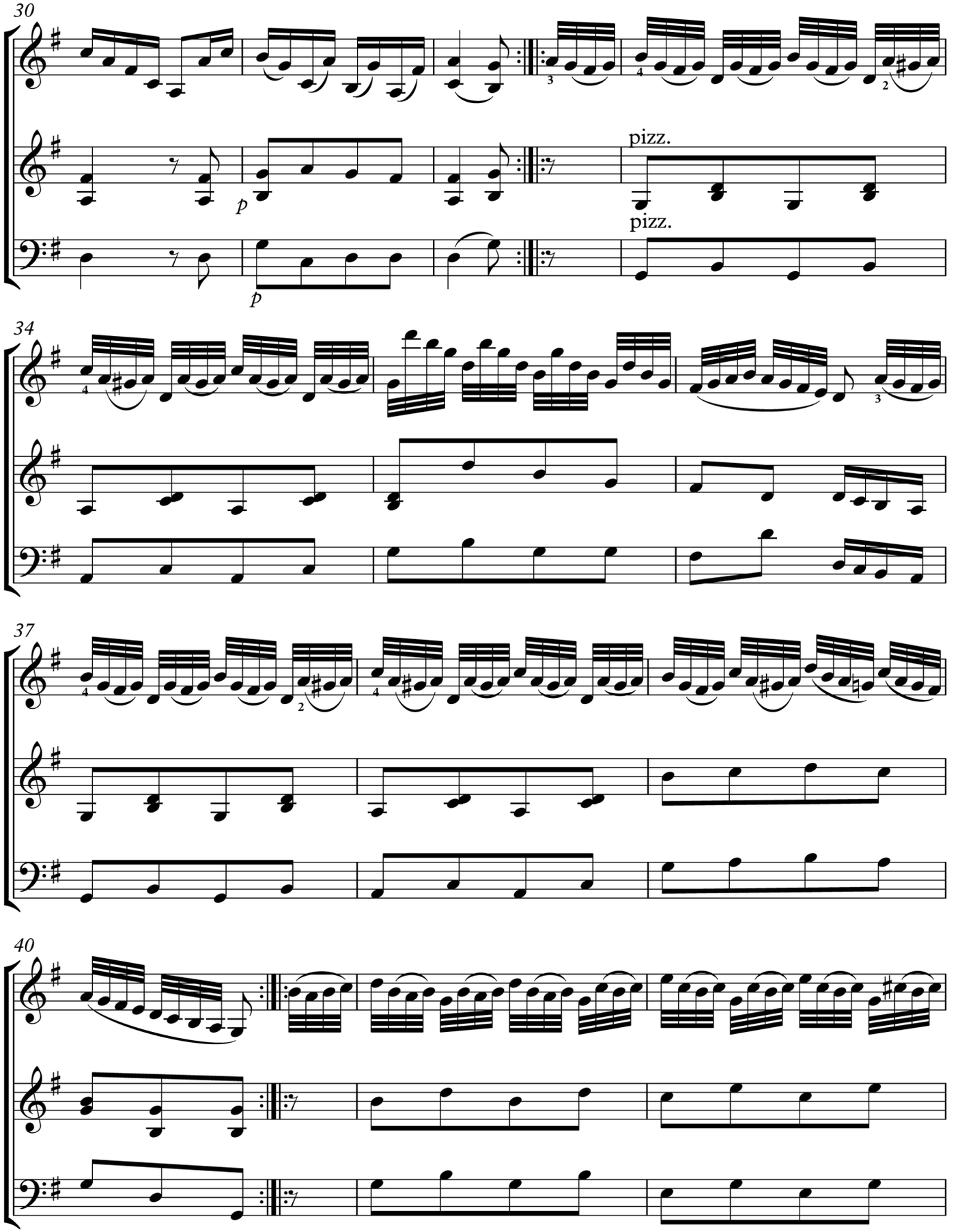
Tr. José Raúl López

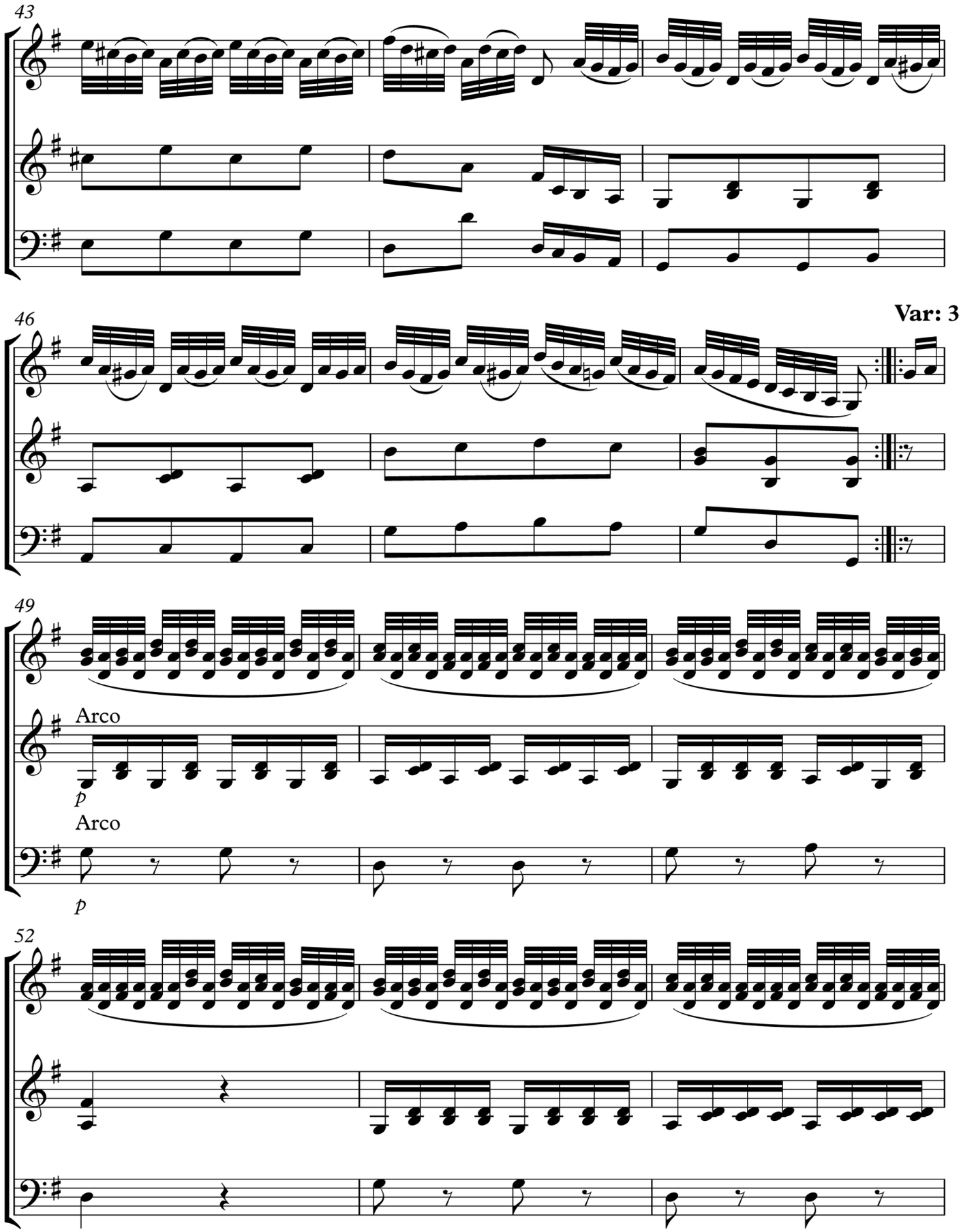
Antonio Raffelin
La Habana, 1796-1882

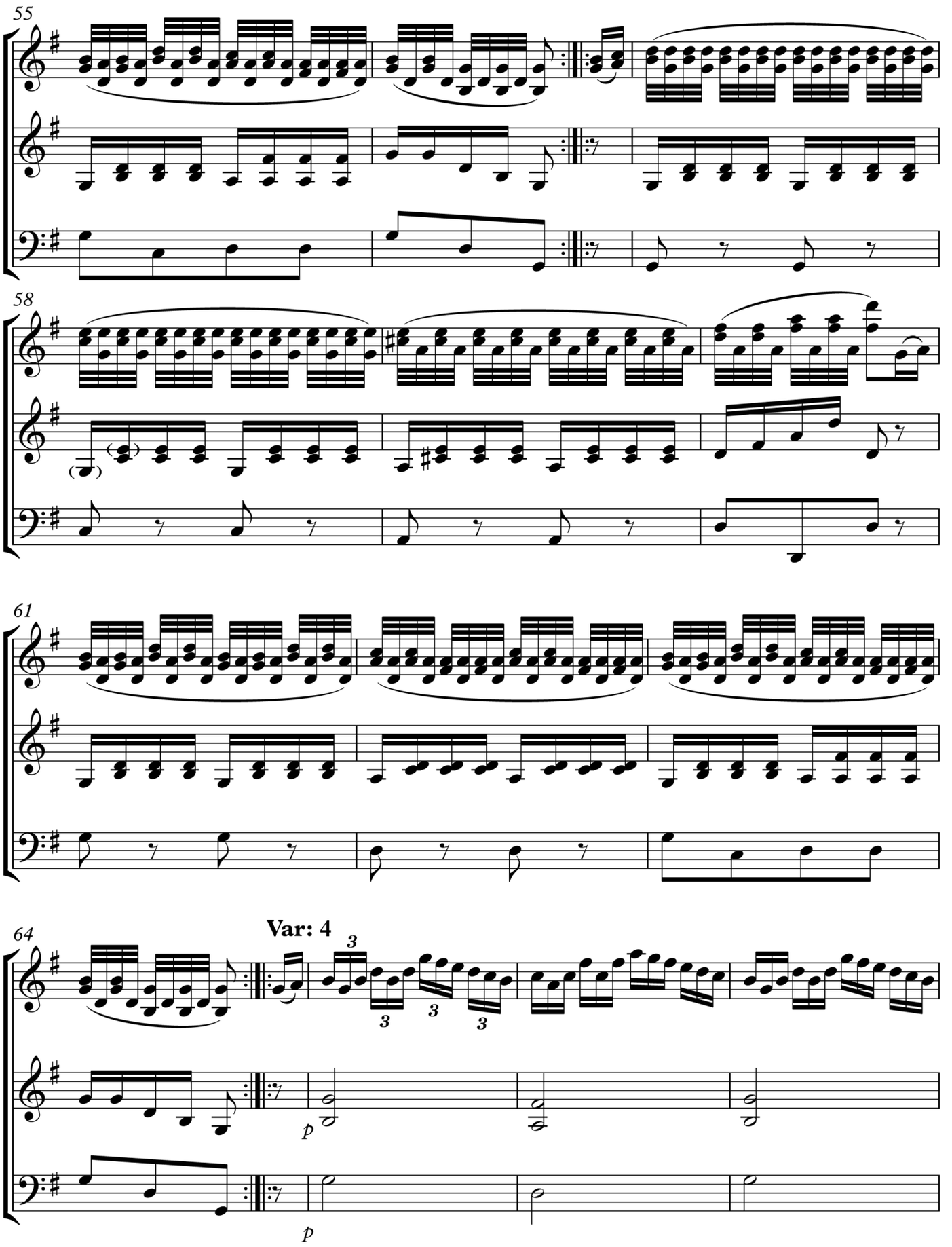


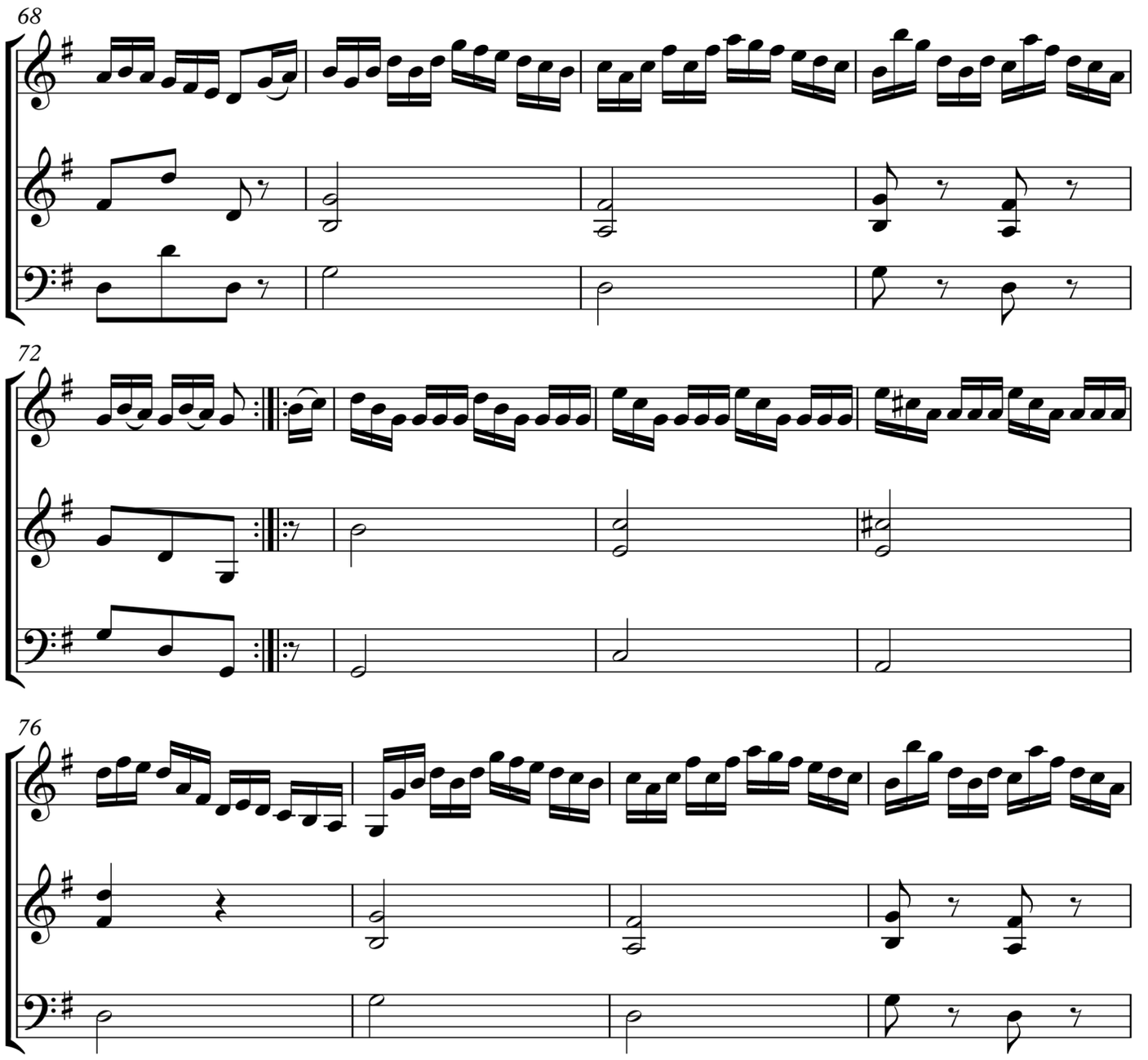

11
tr
p
Ad Lib
Ad Lib
f
p
15
Var: 1 Allegro
Ad Lib
Ad Lib
f
f
18
p
f
p
p
f
24
f
f

Var: 2



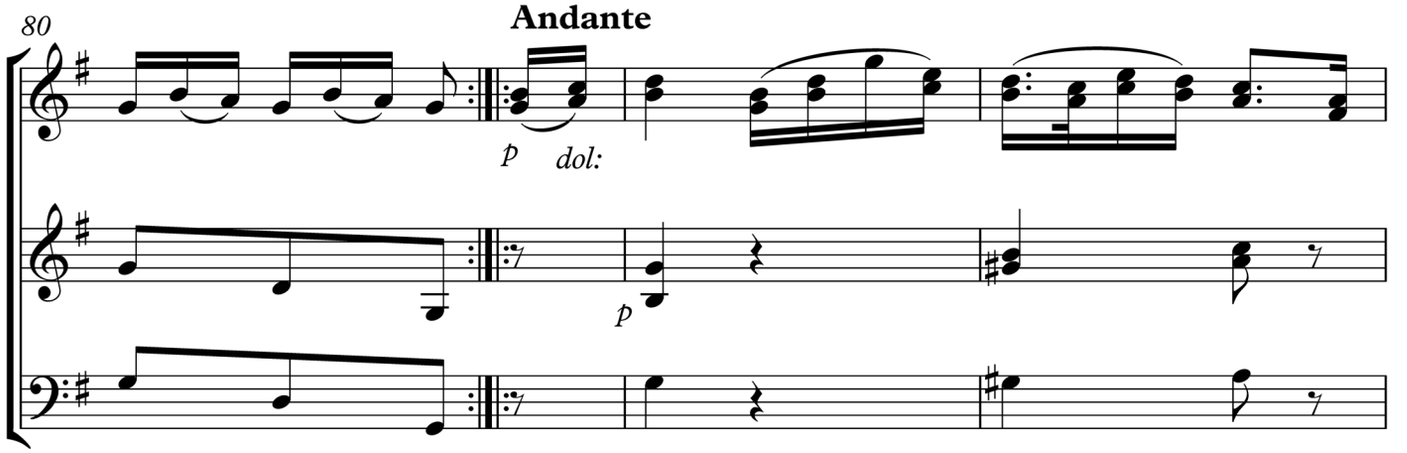

43
46
Var: 3
49
Arco
p
Arco
p
52

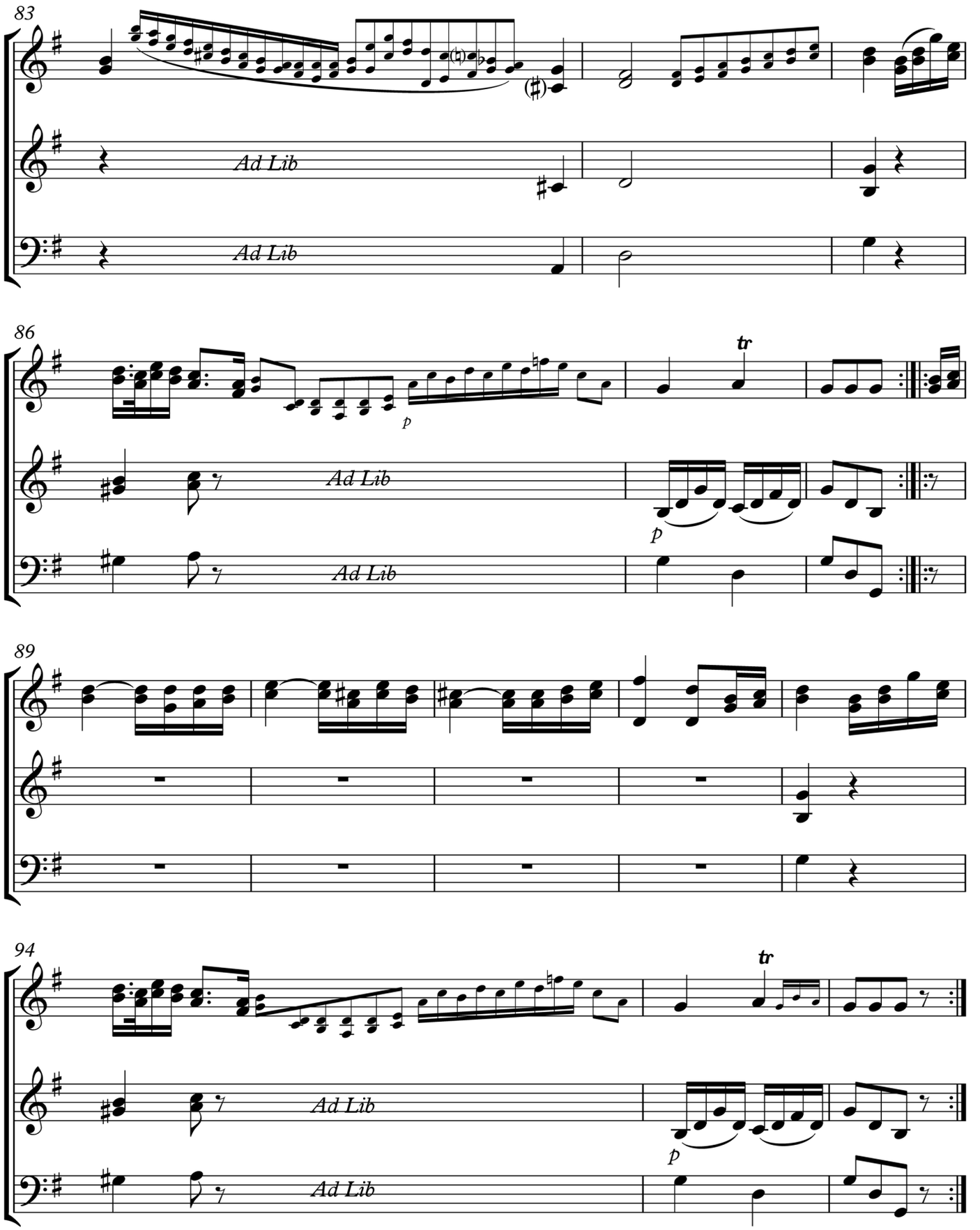

55
58
61
64
Var: 4
p
p



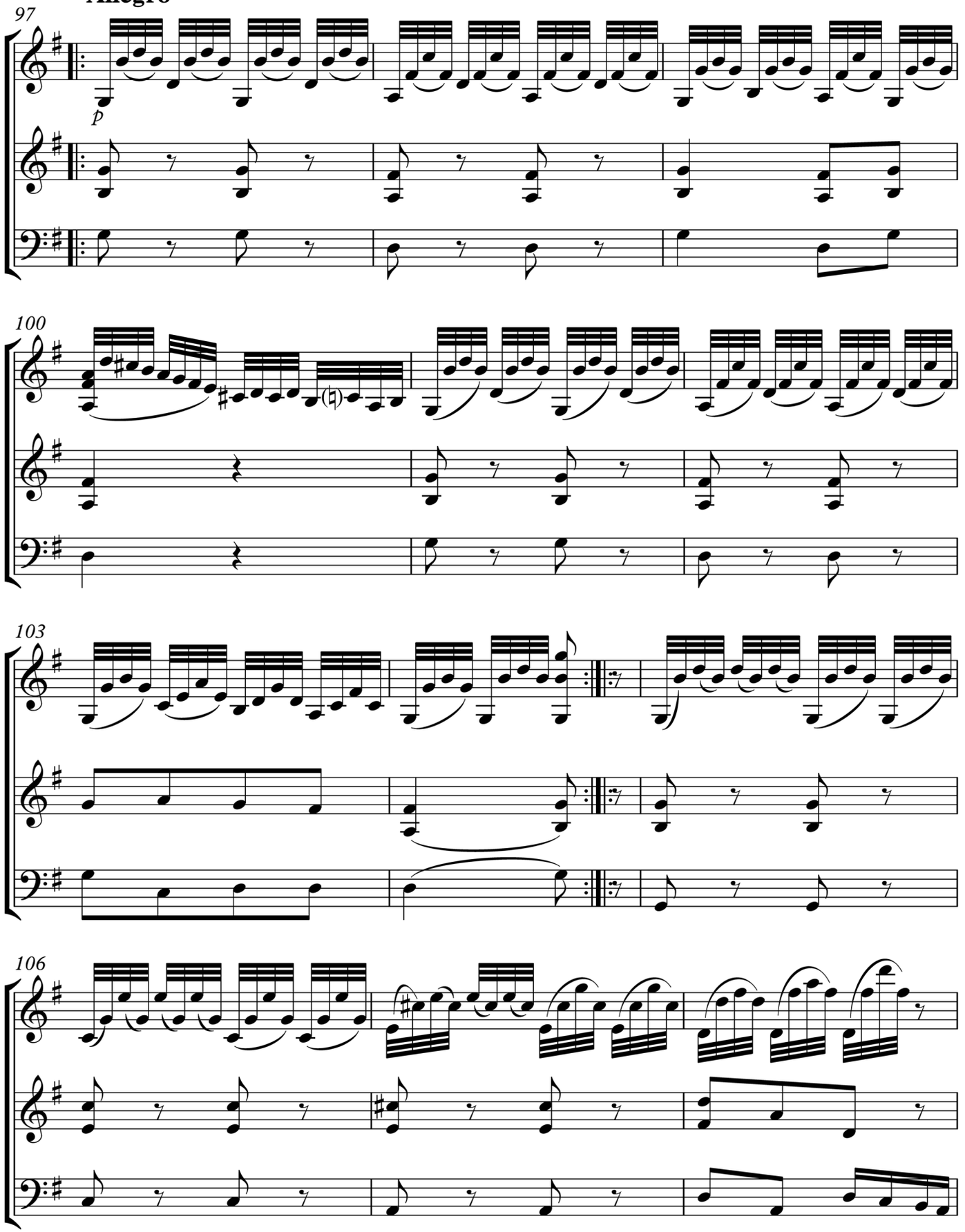
Var: 5

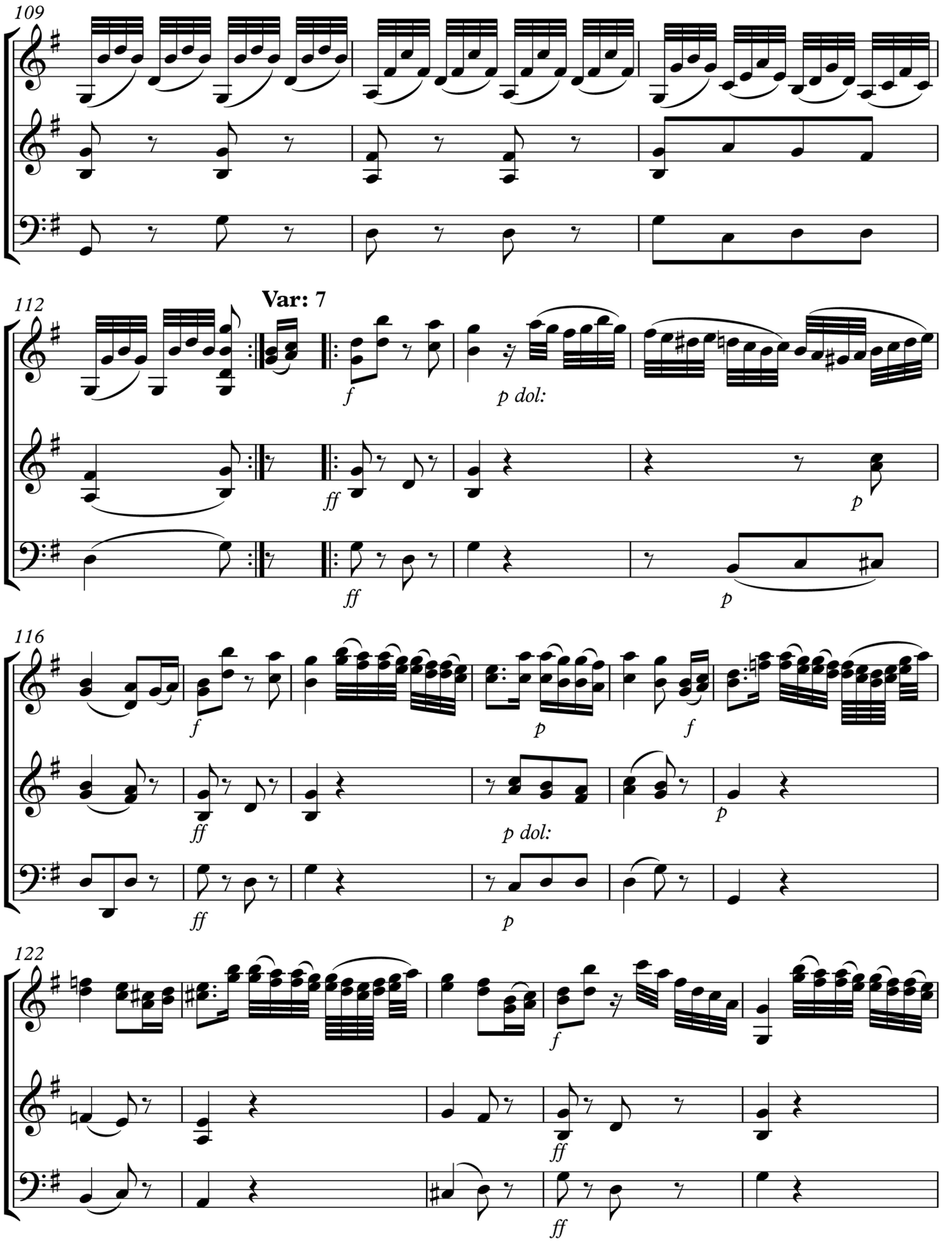
Andante

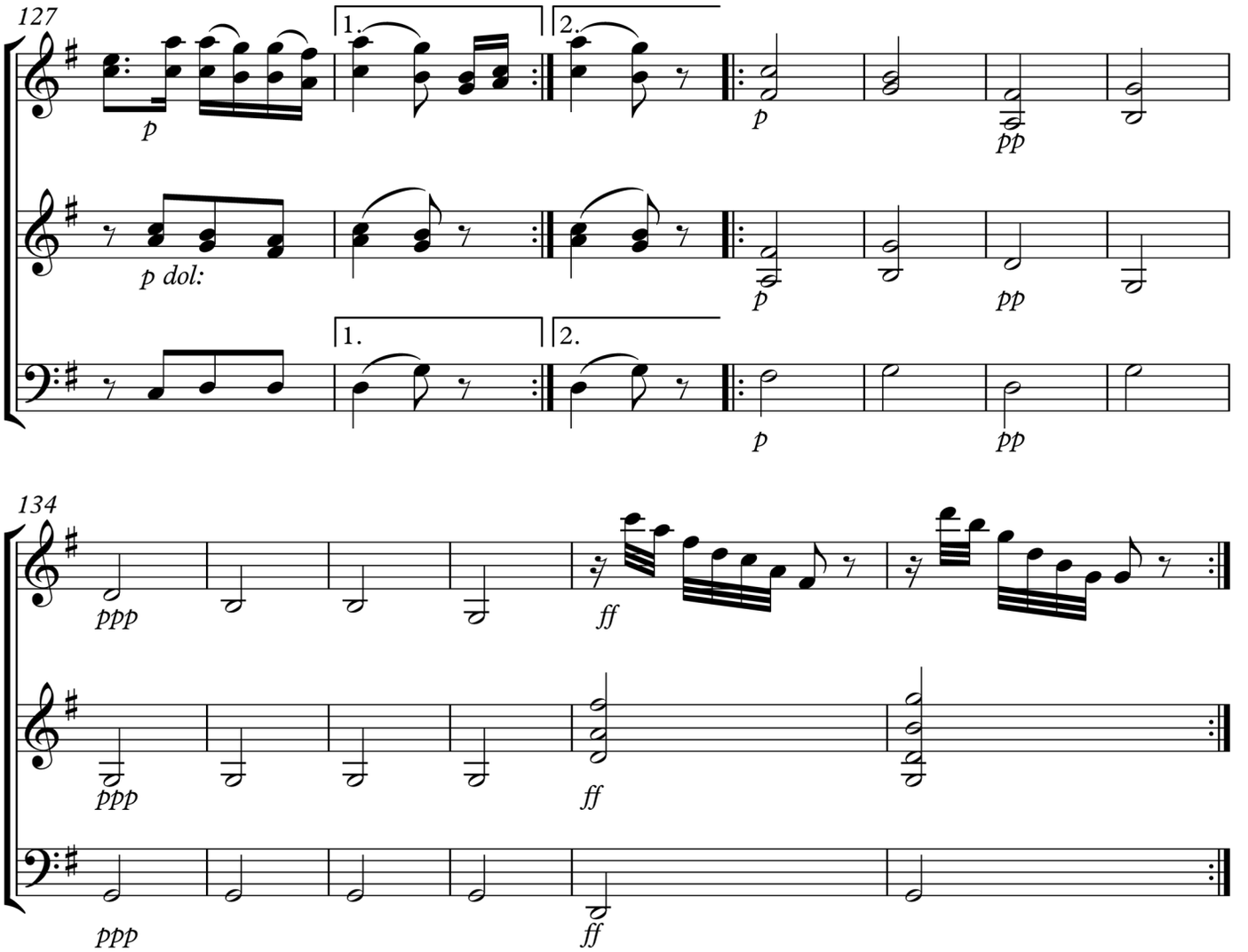



83
Ad Lib
Ad Lib
86
p
tr
Ad Lib
p
Ad Lib
89
94
tr
Ad Lib
p
Ad Lib

Var: 6
Allegro




109
112
Var: 7
f
p dol:
ff
p
116
f
p
f
ff
p dol:
p
122
f
ff
ff


127
1.
2.
p
p dol:
pp
134
ppp
ff

SIXIÈME

AIR VARIÉ

POUR LE

VIOLON

Avec accompagnement d'Orchestre, ou Quatuor ou Piano

Composée & respectueusement dédié à

Madame Ame Rush

PAR

A. RAFFELIN.

Op. 66

Prix avec Orchestre
" avec Quatour
" avec Piano 7.5¢ net

Philadelphia G. ANDRÉ & Cº 19 South 9th St.

N. York FIRTH, POND & Cº
Boston G.P. REED

N. Orleans G.L. RECTANUS & Cº
Habana EDELMANN & Cº

Entered according to act of Congress A.D. 1855 by A. Raffelin in the Clerks office of the Dist. Ct. of the Ea. Dist. Pa.
E. M'Carthy

6me. Air varié, pour le violon avec accompagnement de piano, op. 66

Antonio Raffelin (*Copyright*, 1855)

Signatura

LOC, M1.A12I vol. 76 Case Class

Datos de portada

«SIXIÈME / AIR VARIÉ / pour le / violon / Avec accompagnement d'Orchestre ou Quatour ou Piano / composeé & respectuosement dédié à / Madame Anne Rush / par / A. RAFFELIN. / Op. 66 / Prix avec Orchestre / [Prix] avec Quatour / [Prix] avec Piano 75¢ net / N. York / FIRTH, POND & C°. / Boston / G. P. REED / Philadelphia G. André & C°. 19 South 9th. St. / Entered according to act of Congress AD 1855 by A Raffellin [sic] in the Clerks office of the D[istri]t. C[our]t. of the E[ster]n D[istric]t [of] P[ennsylvani]a / E. Mc Carthy / N. Orleans G. L. RECTANUS & C°. / Habana EDELMANN & C°.» Dentro de las *particellas* utiliza el título abreviado de «6me. *AIR VARIÉ.*».

Características del documento

La 6*me. Air varié, pour le violon avec accompagnement de piano* (6*ta. Aria con variaciones, para violín con acompañamiento de piano*), op. 66, integra la colección Music for a nation: American sheet music, 1820-1860 of The Library of Congress. Fue publicada por la casa editora norteamericana G. André & C°. radicada en Filadelfia, su derecho de autor fue inscrito en 1855. No posee número de plancha. Se conservan dos *particellas* impresas para piano y *violon*.

Notas

--Ciertos detalles han sido modificados para ajustarlos al sistema reproductor, e incluyen el comienzo de ciertas secciones en el compás anterior, y el uso de primera y segunda conclusión en repeticiones, sin contradecir la intención del compositor. La representación de pasajes ejecutados como armónicos en la parte de violín han sido re-escritos usando una nomenclatura consistente según el uso violinístico moderno.

--c. 30, Vln – falta el La natural en la penúltima corchea del compás.

--c. 31, Vln – la anacrusa del tema comienza al final del compás.

--c. 41, Vln – error de imprenta, las dos últimas corcheas deben ser negras para ocupar el 3er. y 4to. tiempo.

--cc. 38-39; 47-48; 54-55; 62; 70-71; 84-85; 93-94; 106-107; 115-116; 130-131; 139-140; 152-153; 161-162, los signos de repetición han sido desplazados para ajustarlos mejor visualmente al programa reproductor, creando primeras y segundas terminaciones.

--c. 72, Pno – MD, 4to. tpo., falta el Re natural en la voz inferior.

--cc. 144-162, Variación No. 5, el efecto armónico ha sido re-escrito por la violinista Laura Wilcox.

--c. 163, en la *particella* de violín aparece el cambio de tiempo *Moderato* cuatro compases antes que en la parte del piano. Es posible que sea un error de imprenta ya que el aire predominante sigue el patrón de *ritornello* empleado en las variaciones anteriores.

--c. 175, Pno – doble barra divisoria añadida conforme a la *particella* del violín.

--c. 188, Vln – 4to. tpo., 3ra. semicorchea, falta el Si natural.

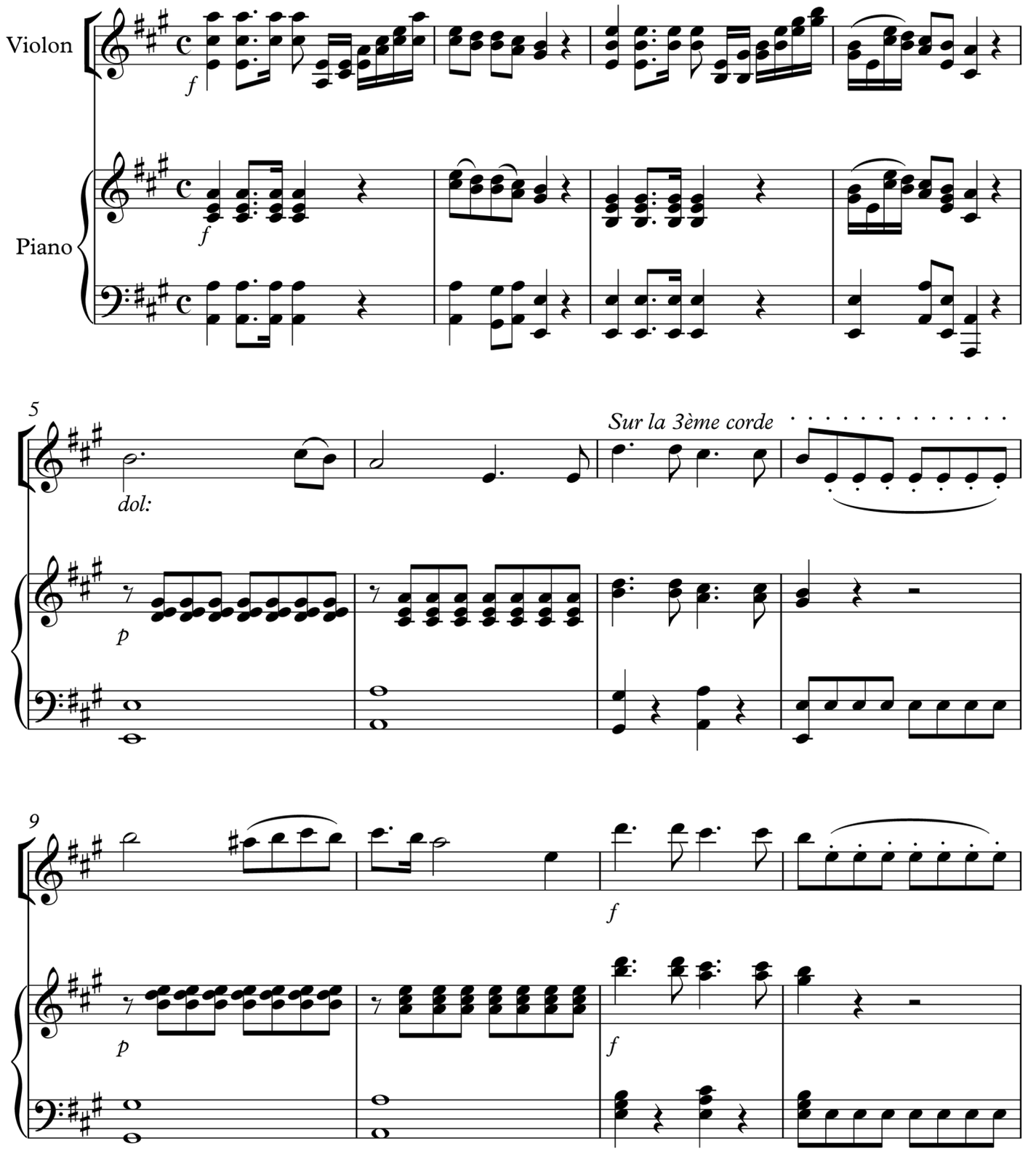
6me. Air varié, pour le violon avec accompagnement de piano, op. 66

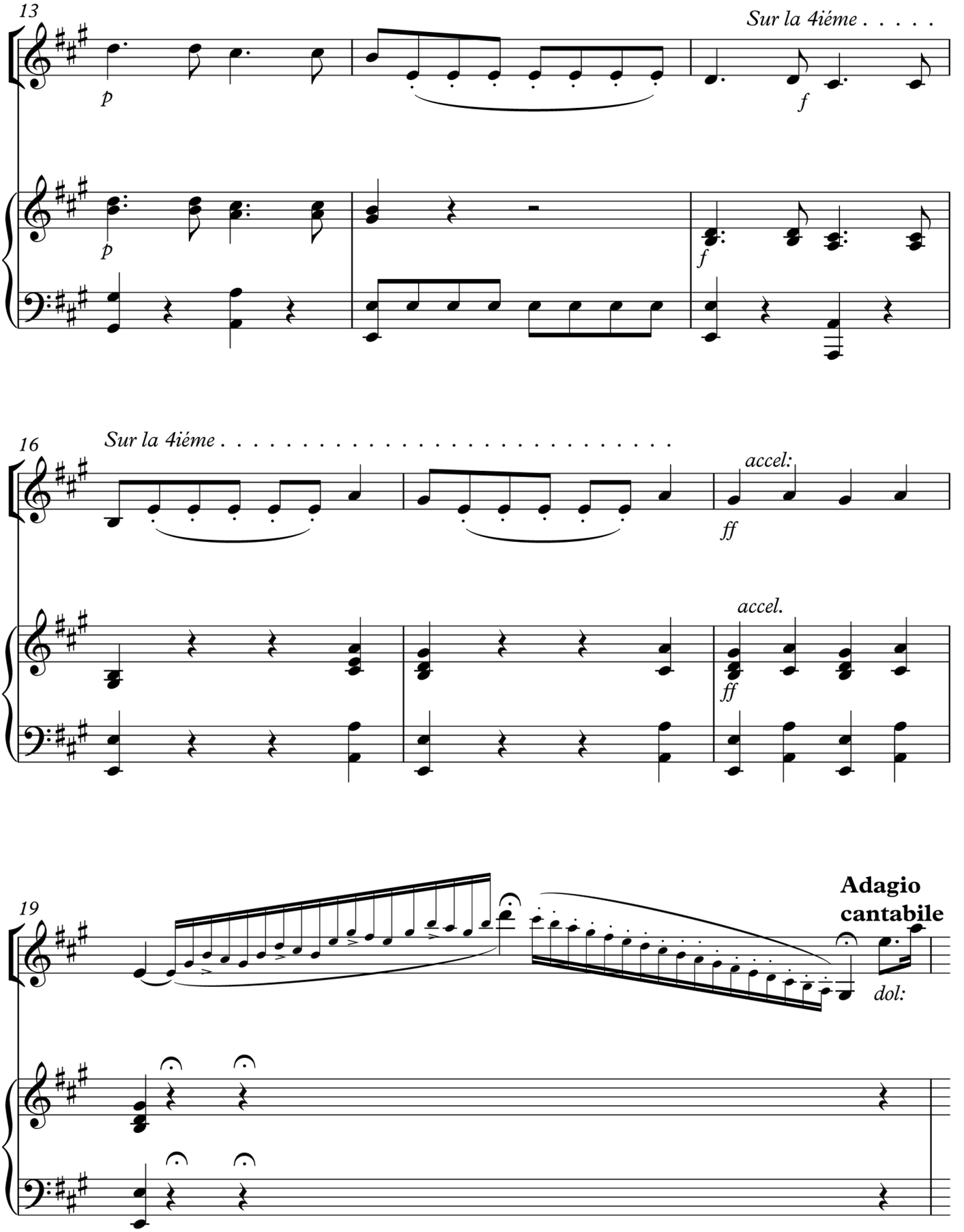
composeé et respectueusement dédié à Madame Anne Bush

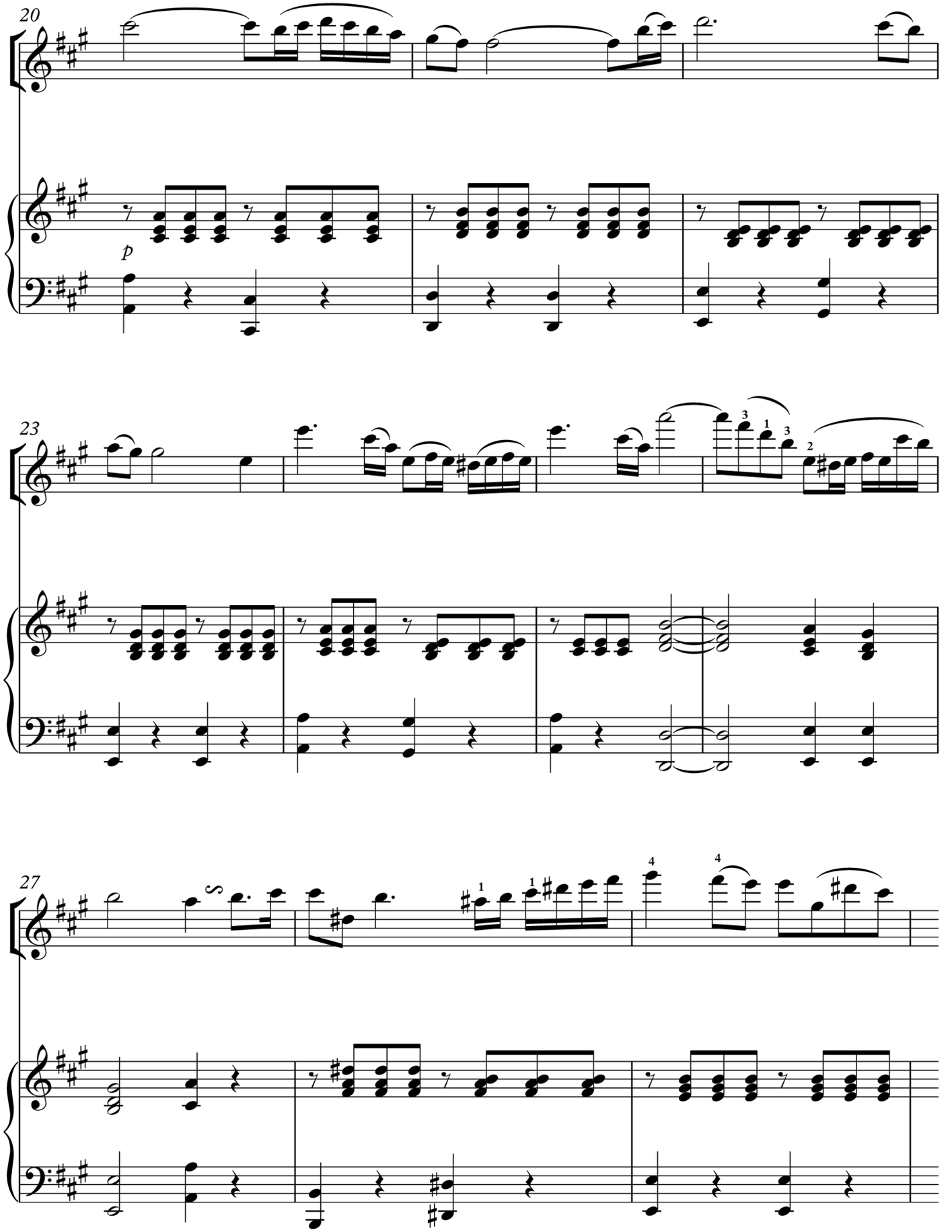
Tr. José Raúl López

Antonio Raffelin
La Habana, 1796 - 1882

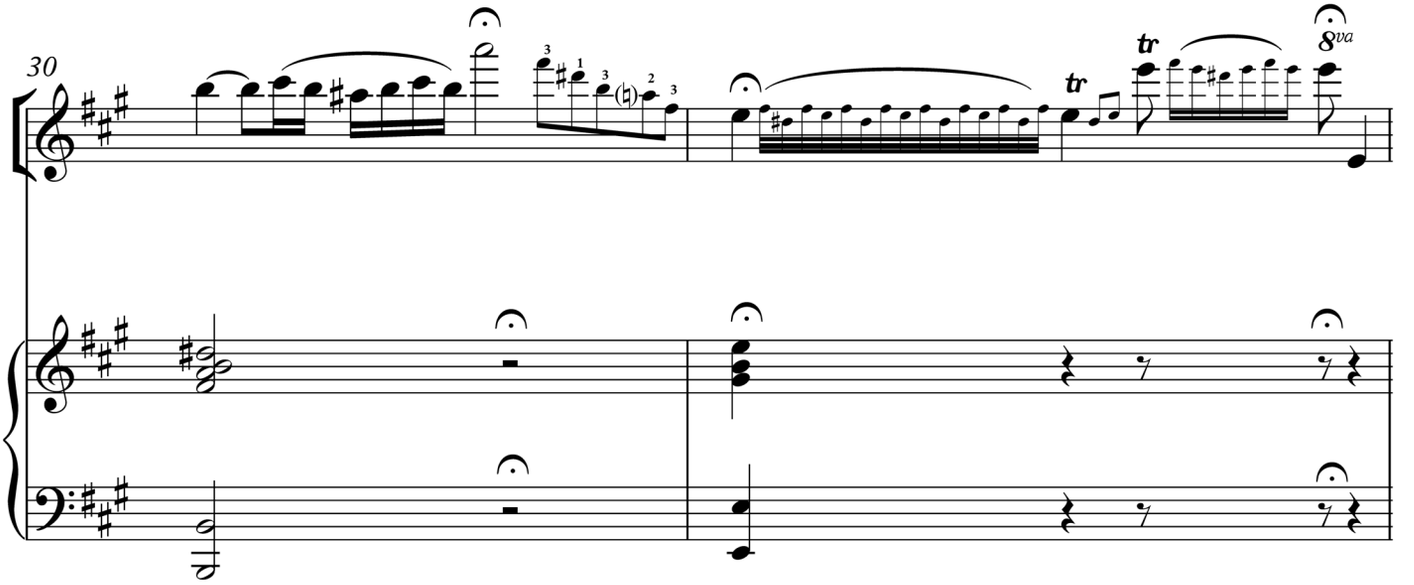
Introduction
Maestoso




13
Sur la 4iéme . . . . .
p
f
16
Sur la 4iéme . . . . . .
accel:
ff
accel.
19
Adagio
cantabile
dol:

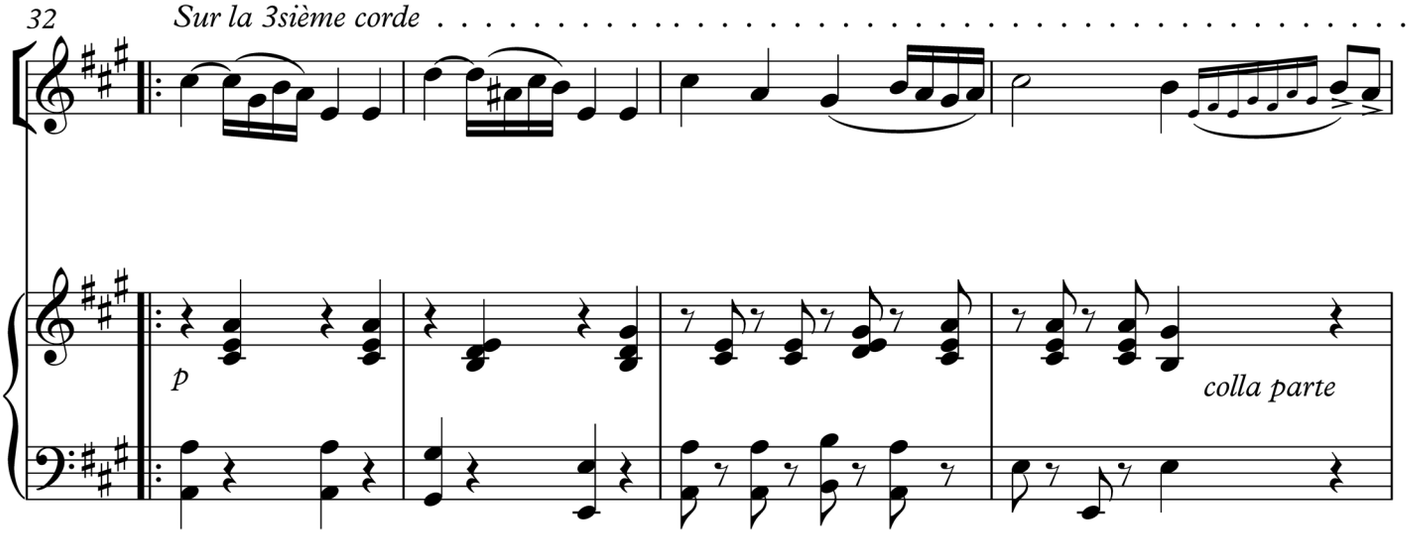

20
p
23
27

30

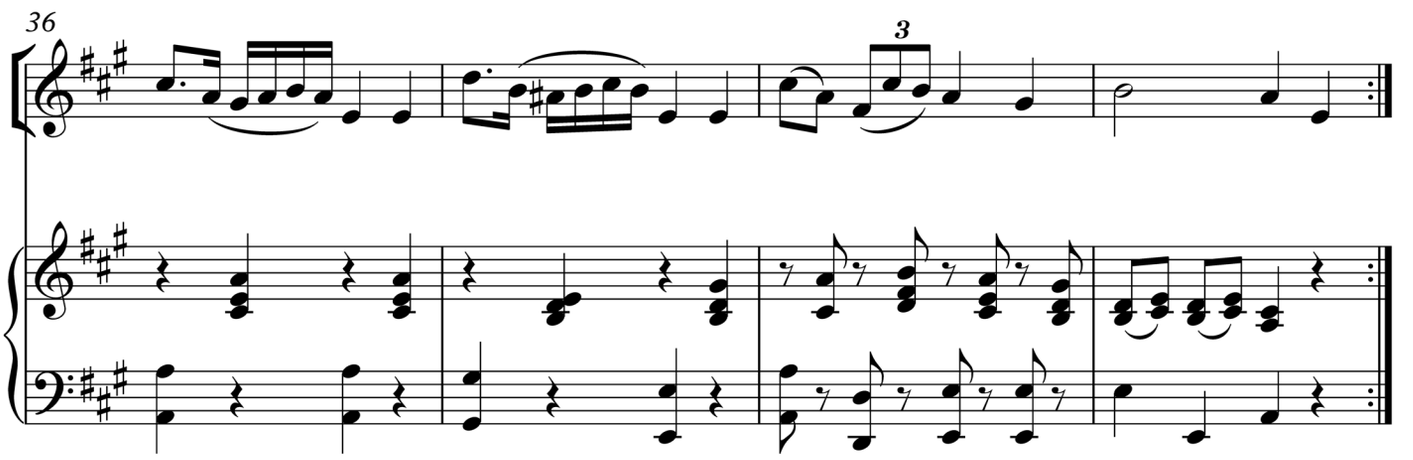


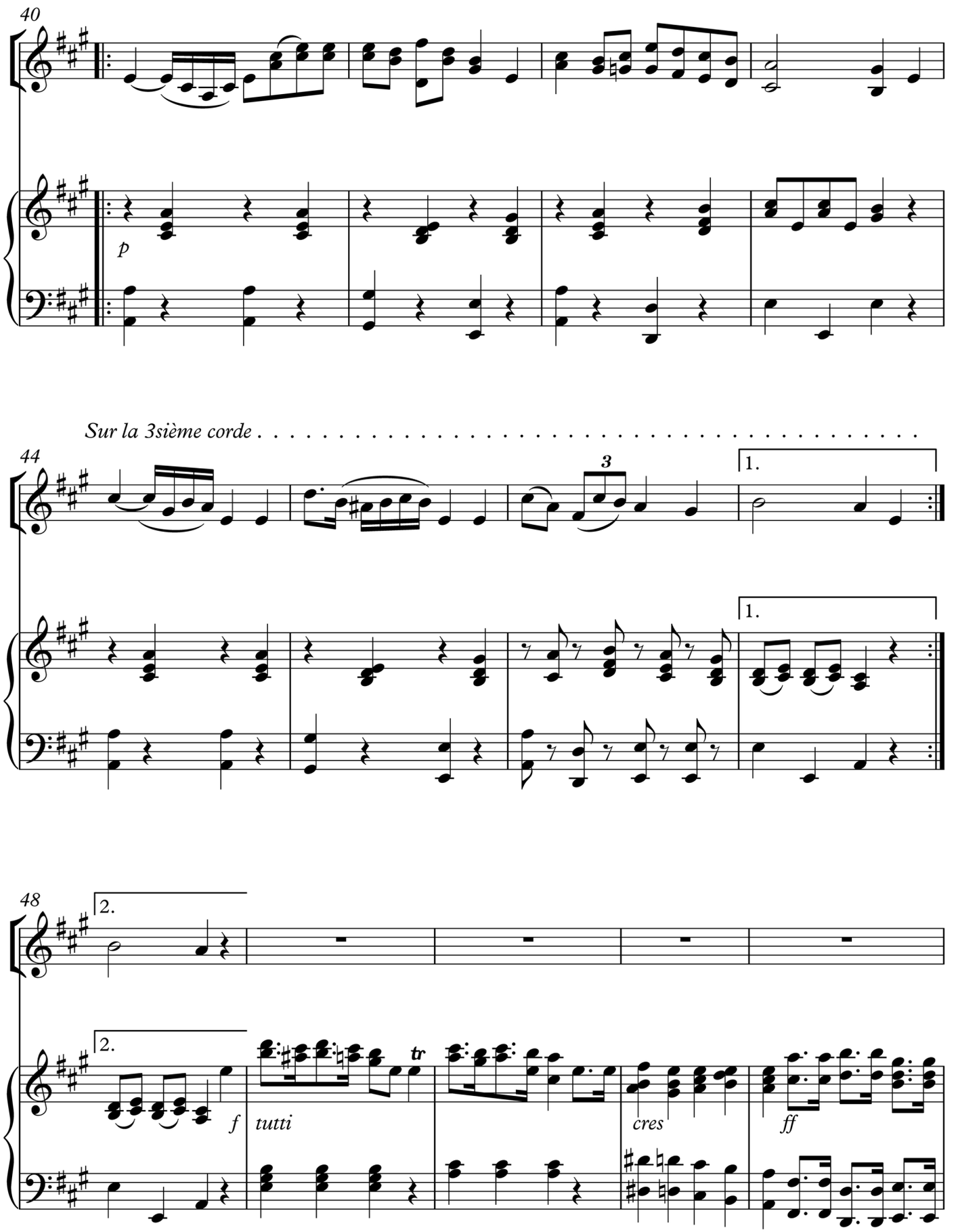
TEMA **Andante. dolce con espressione**

32 *Sur la 3sième corde*

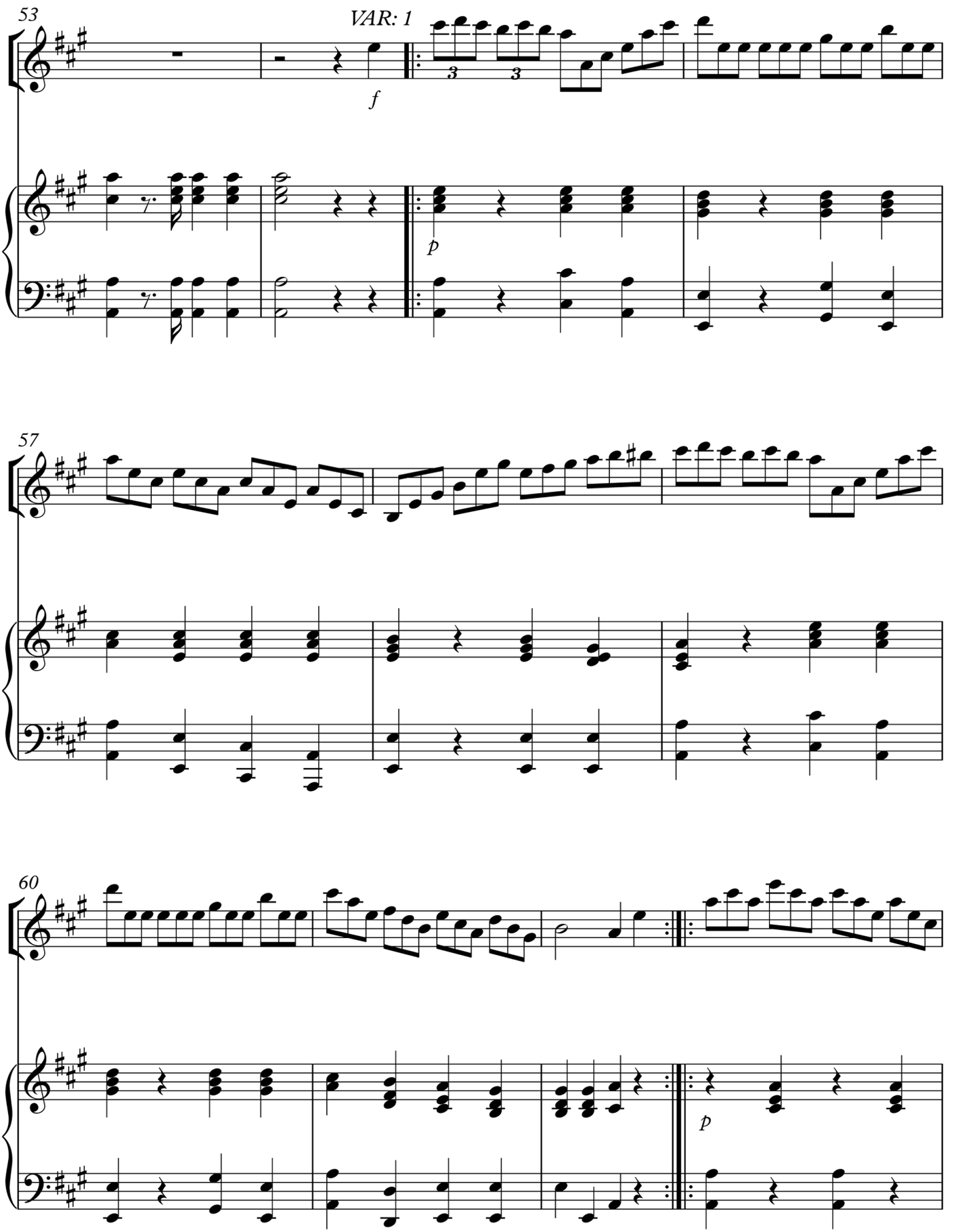


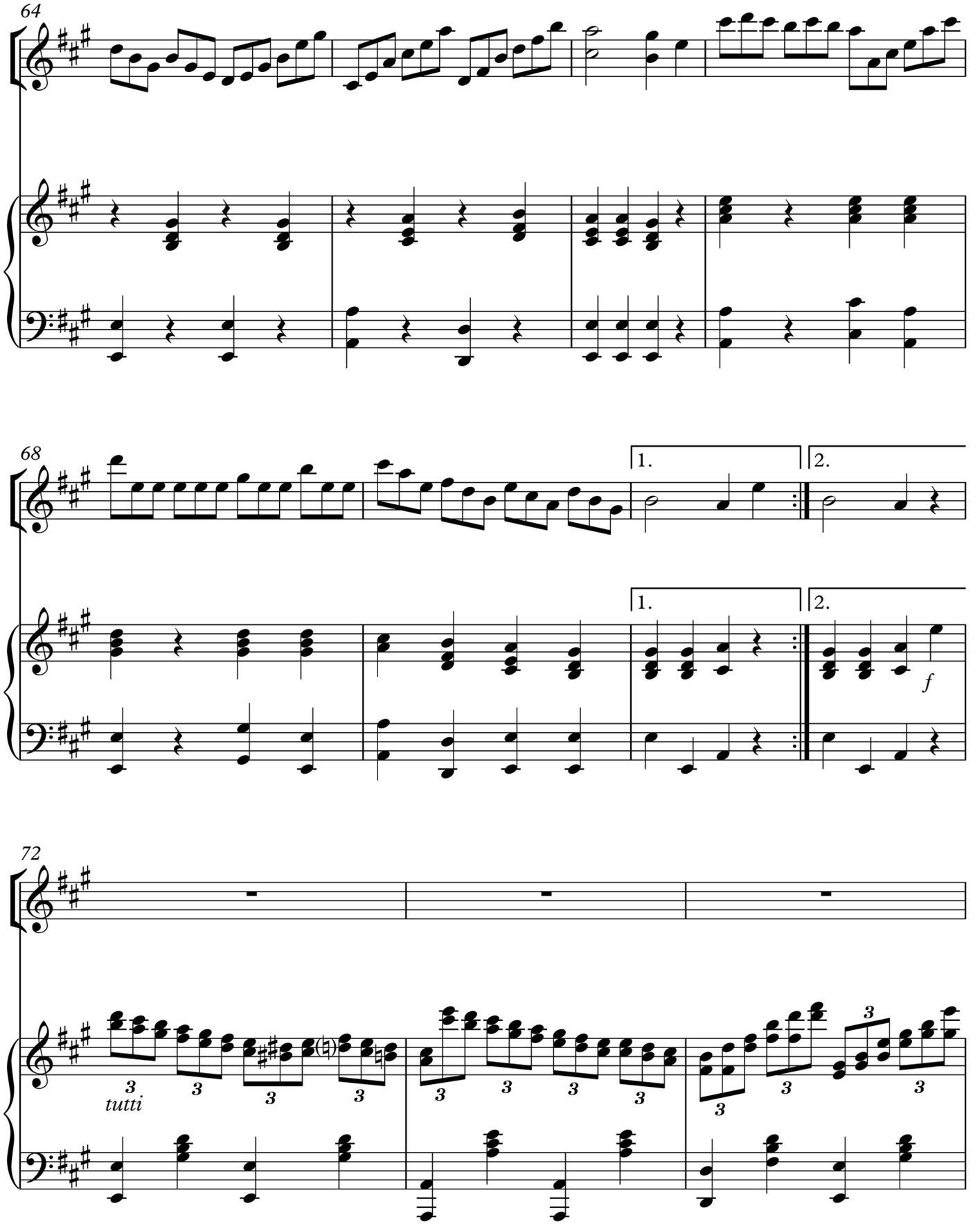
36




40
p
Sur la 3sième corde . . . . . .
44
3
1.
1.
48
2.
2.
f
tutti
tr
cres
ff

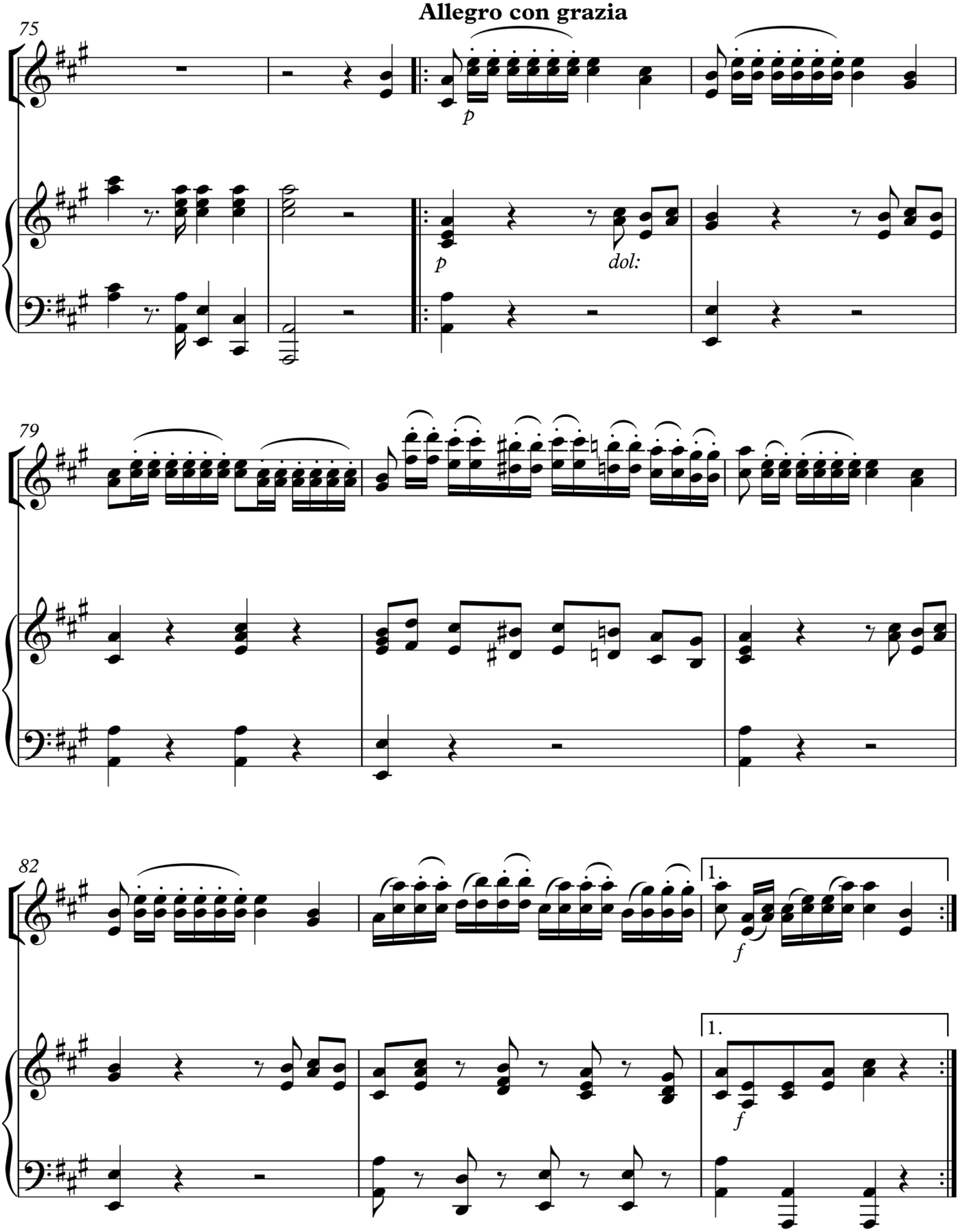
Allegro con brio

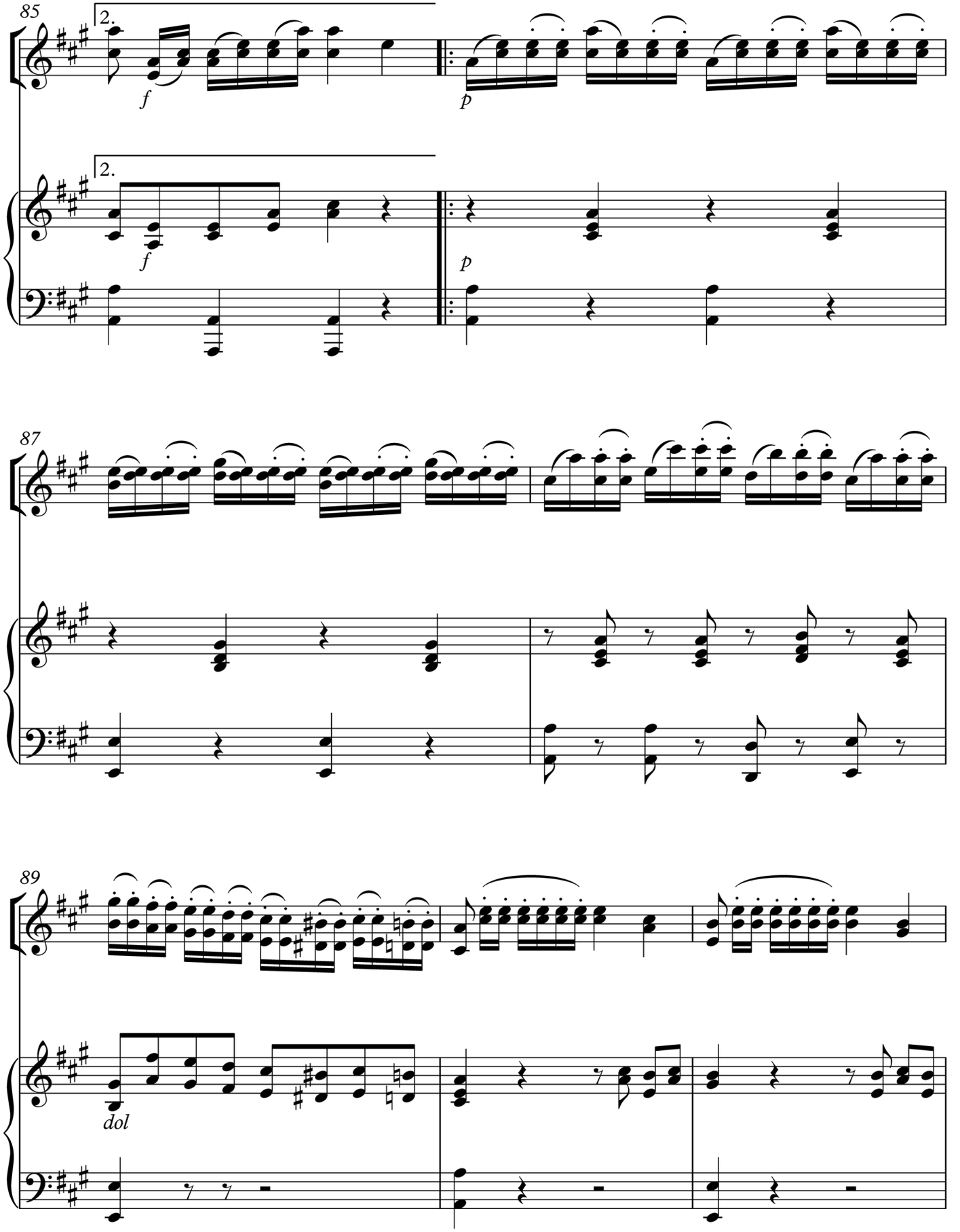


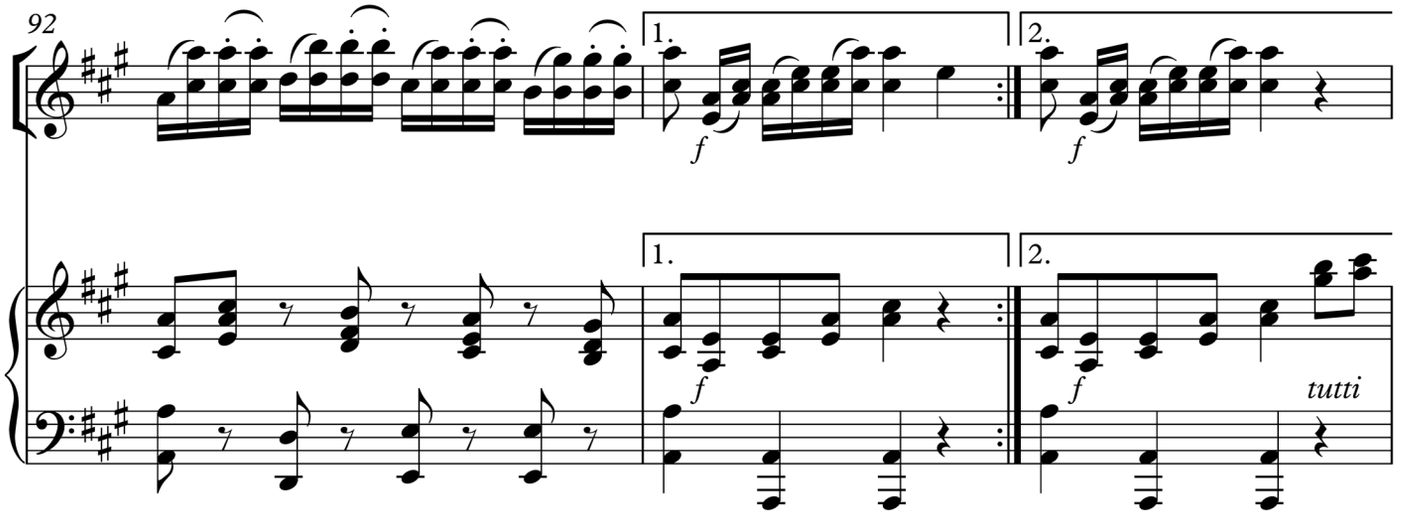

64
68
1.
2.
1.
2.
f
72
tutti

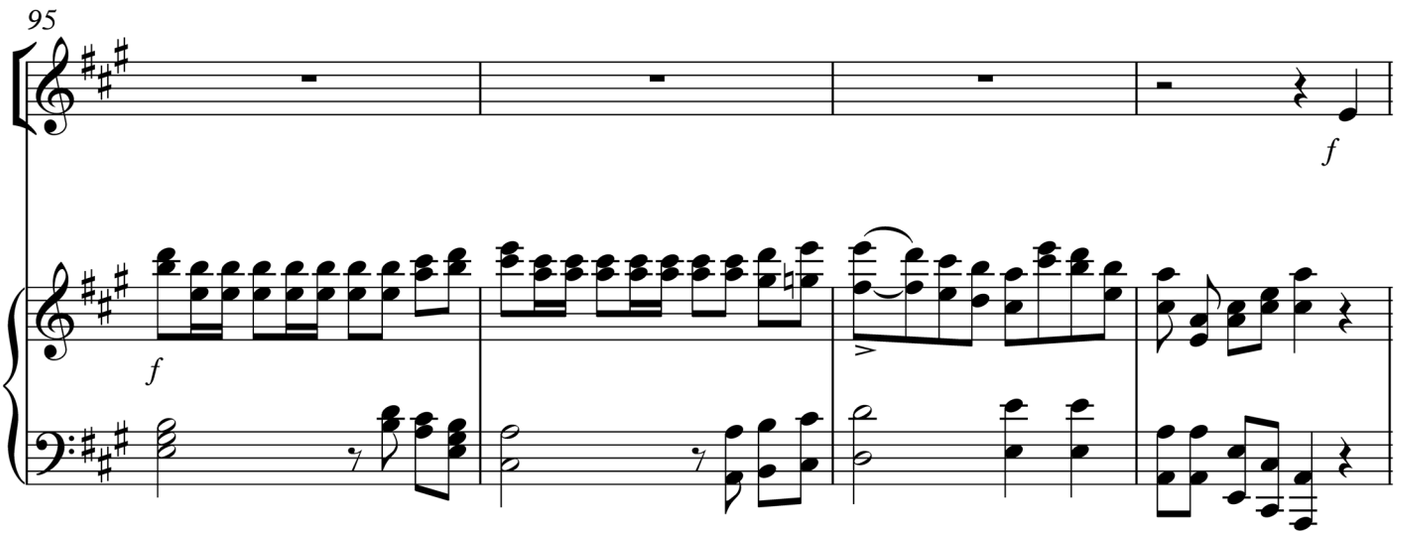
VAR: 2

Allegro con grazia

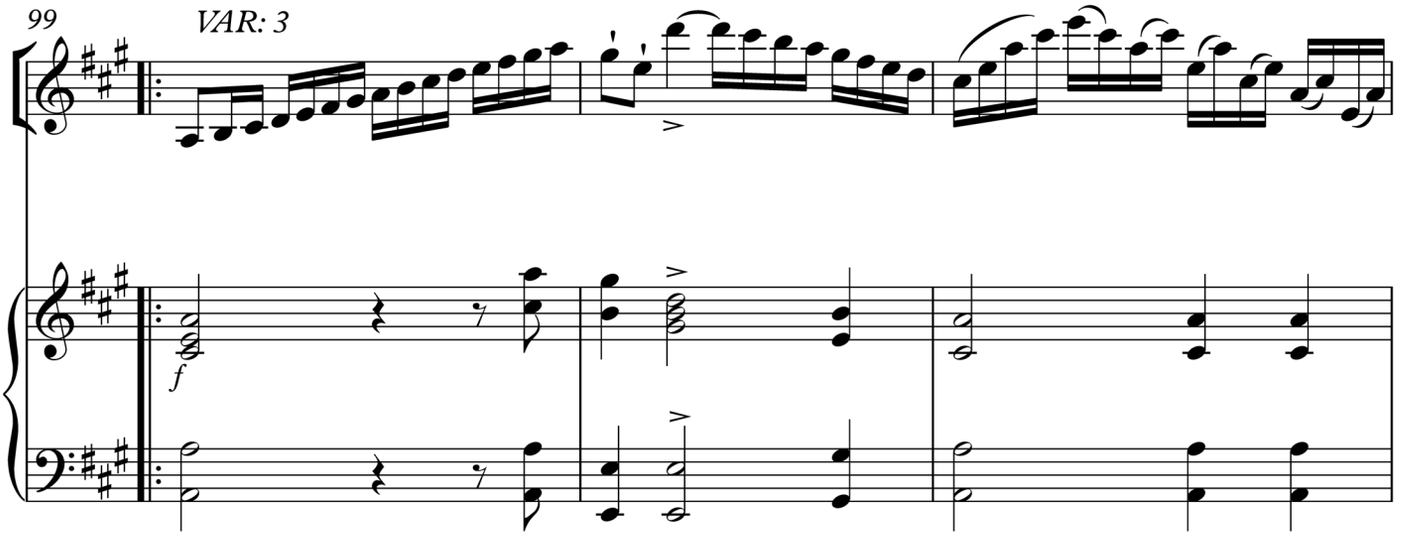


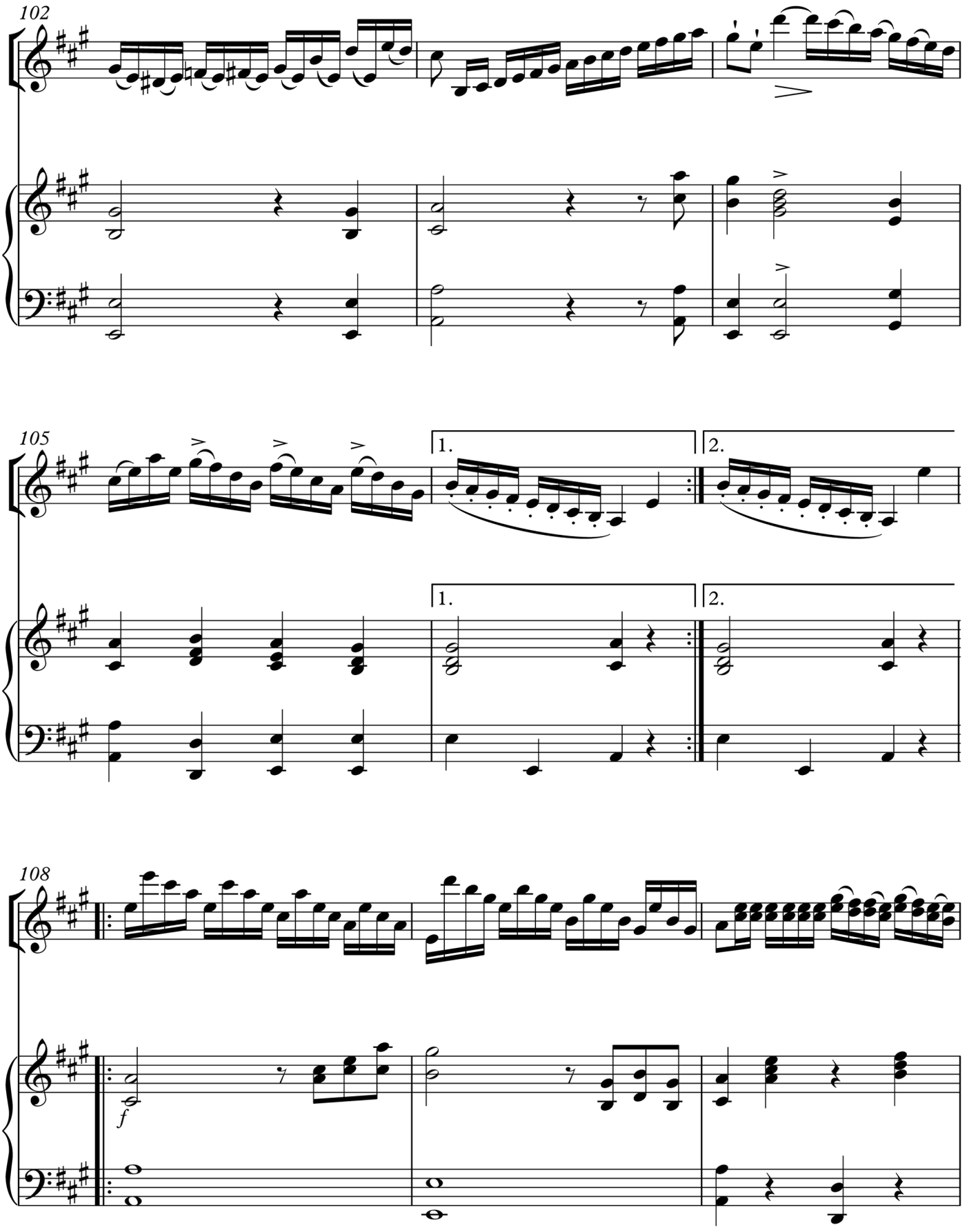

85
2.
f
p
2.
f
p
87
89
dol

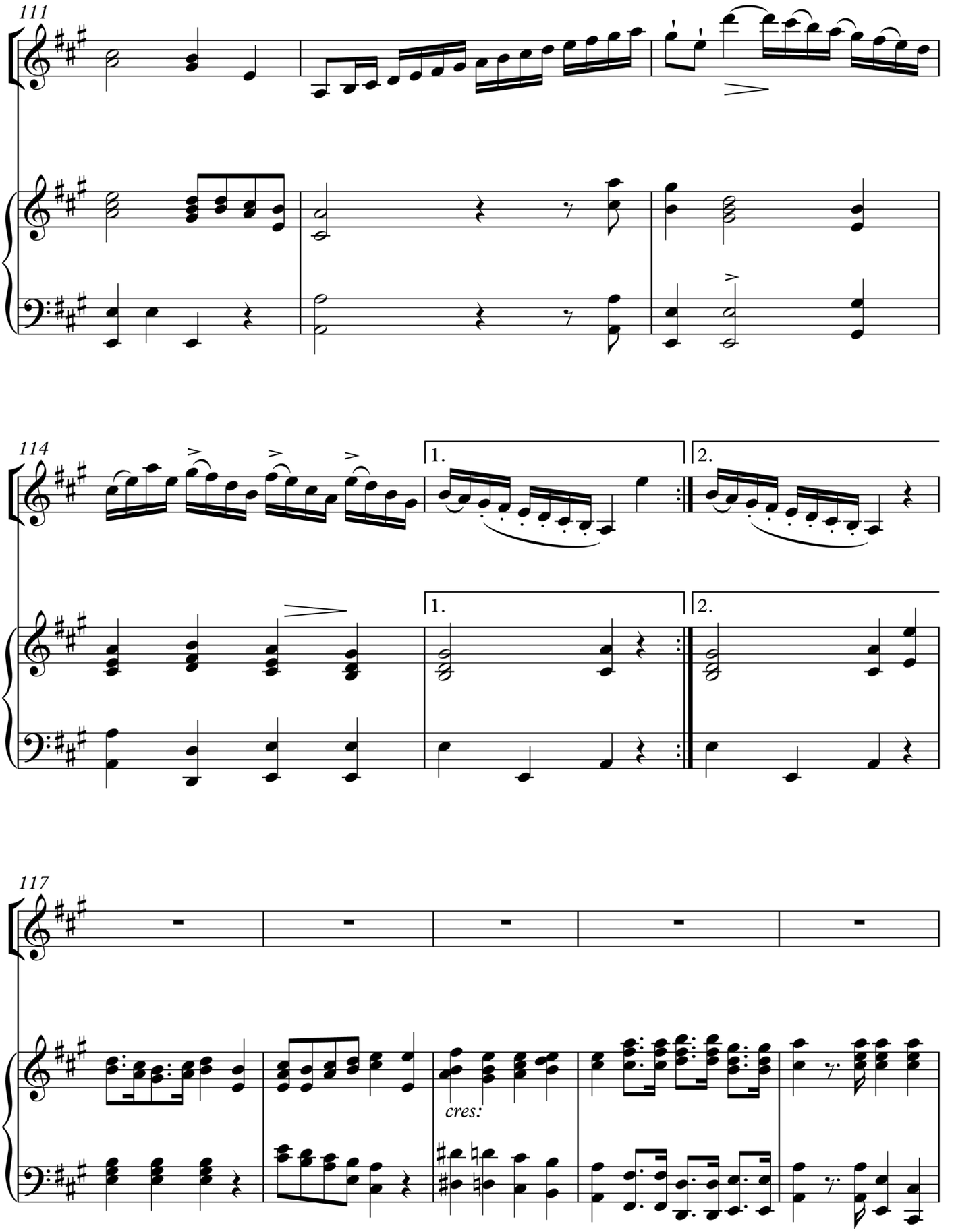




Allegro con fuoco

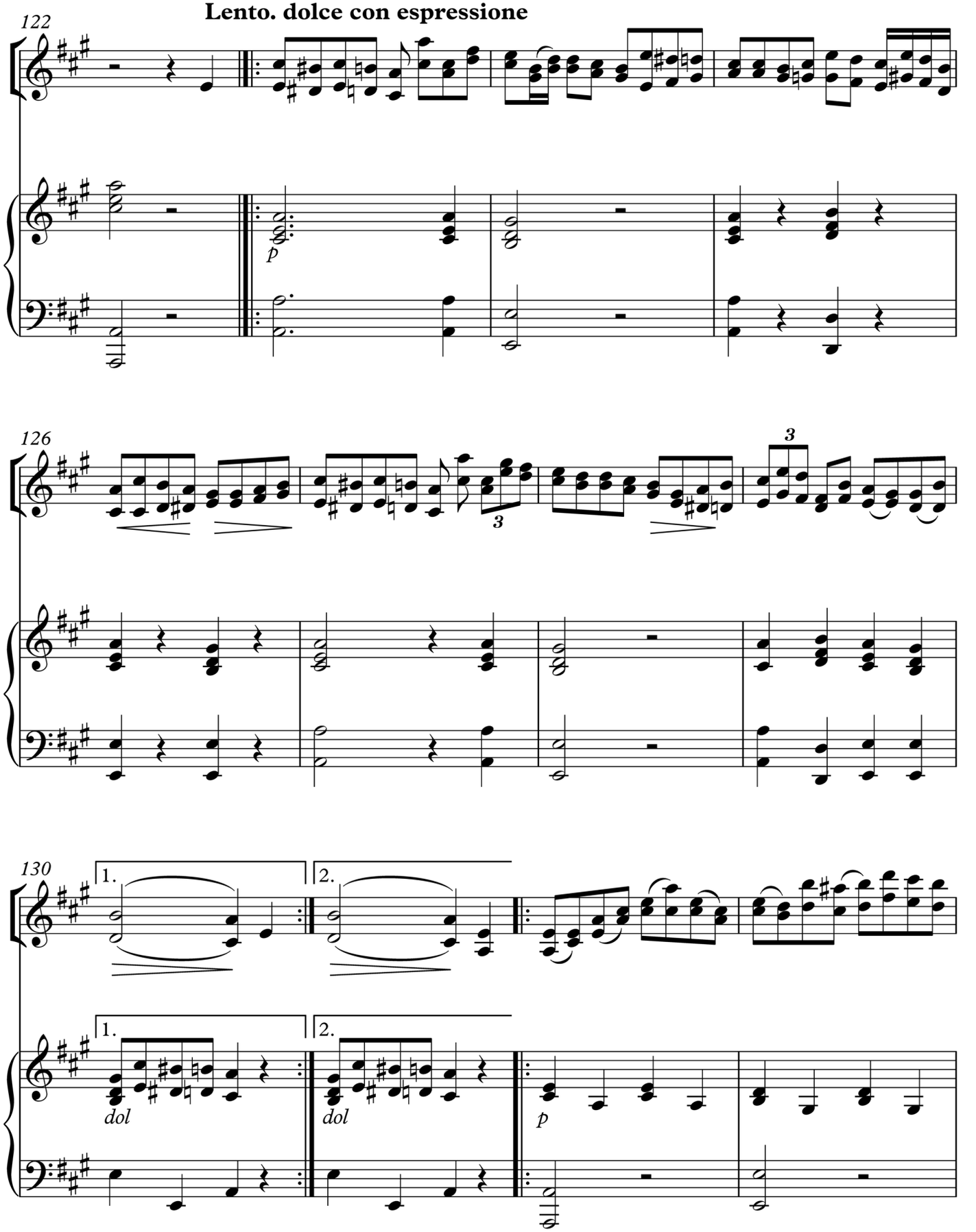


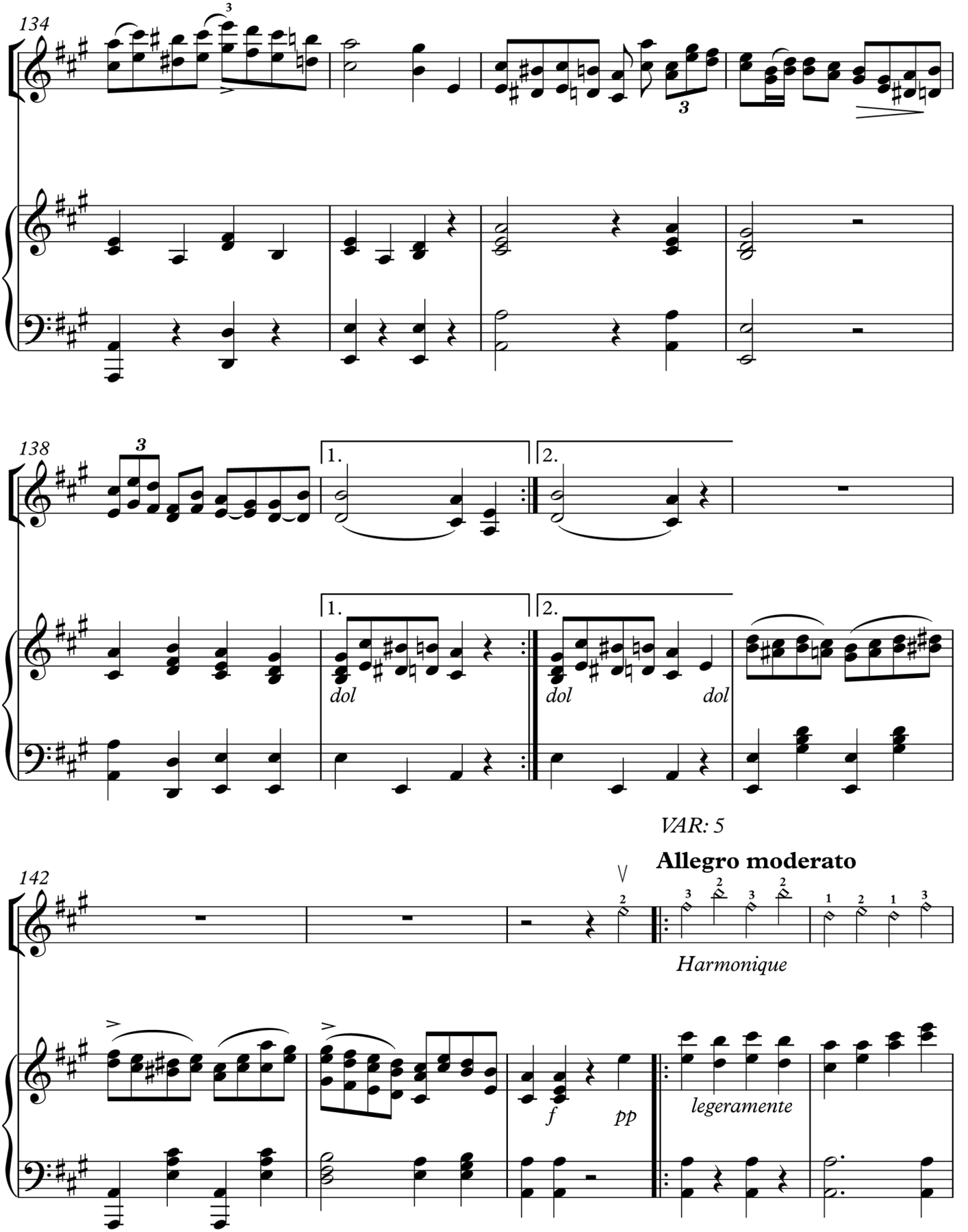

102
105
1.
2.
1.
2.
108
f

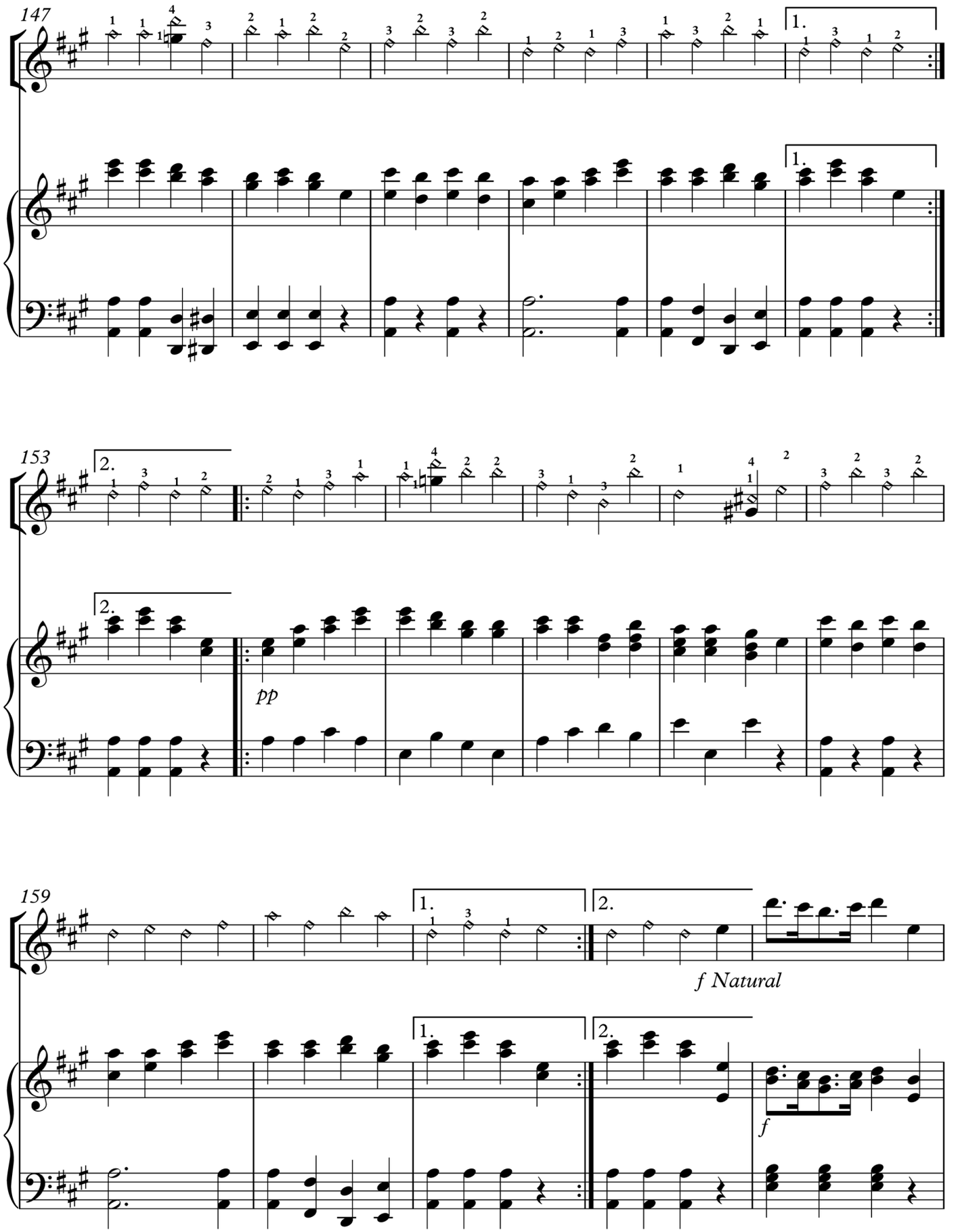

111
114
1.
2.
1.
2.
117
cres:

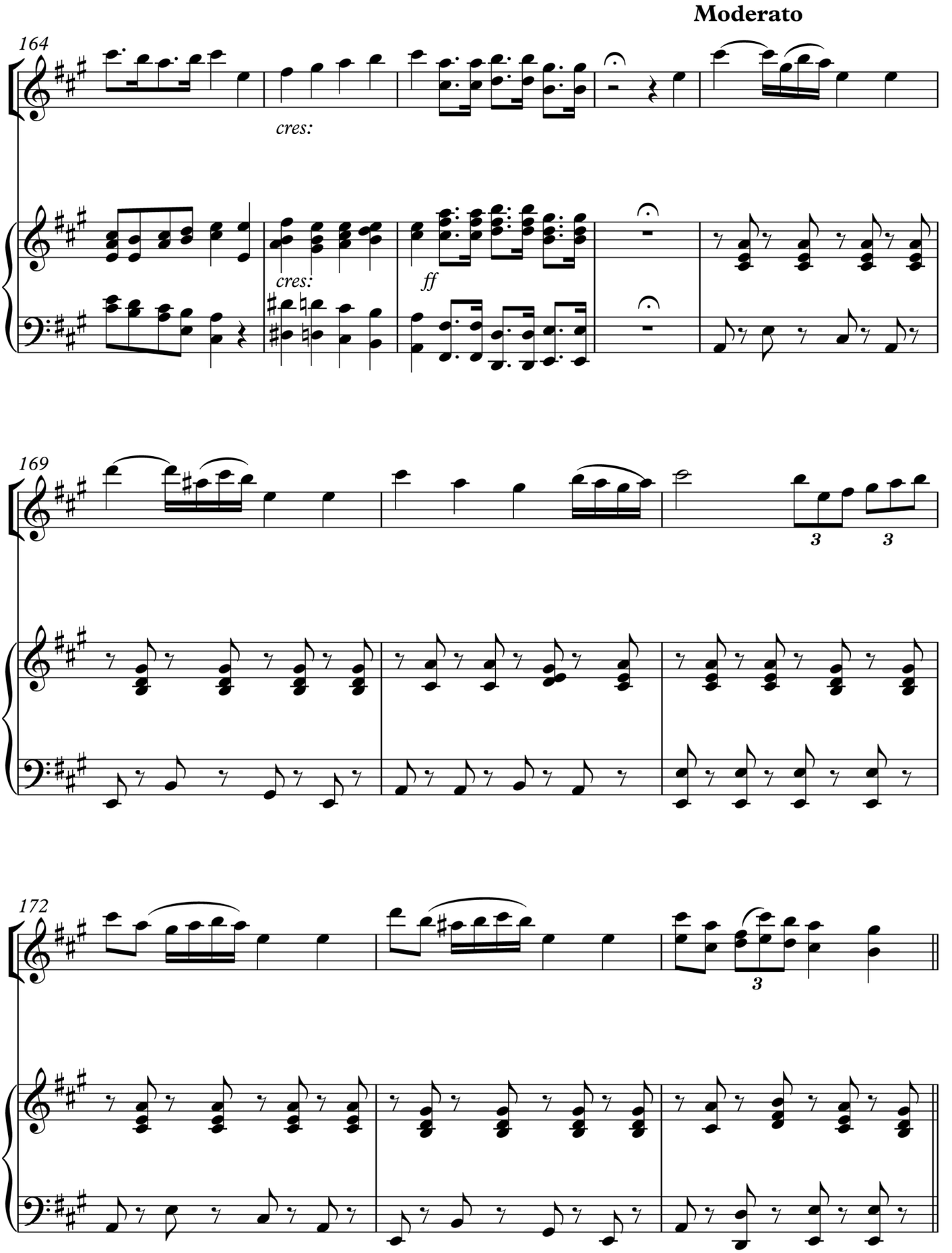
VAR: 4

Lento. dolce con espressione

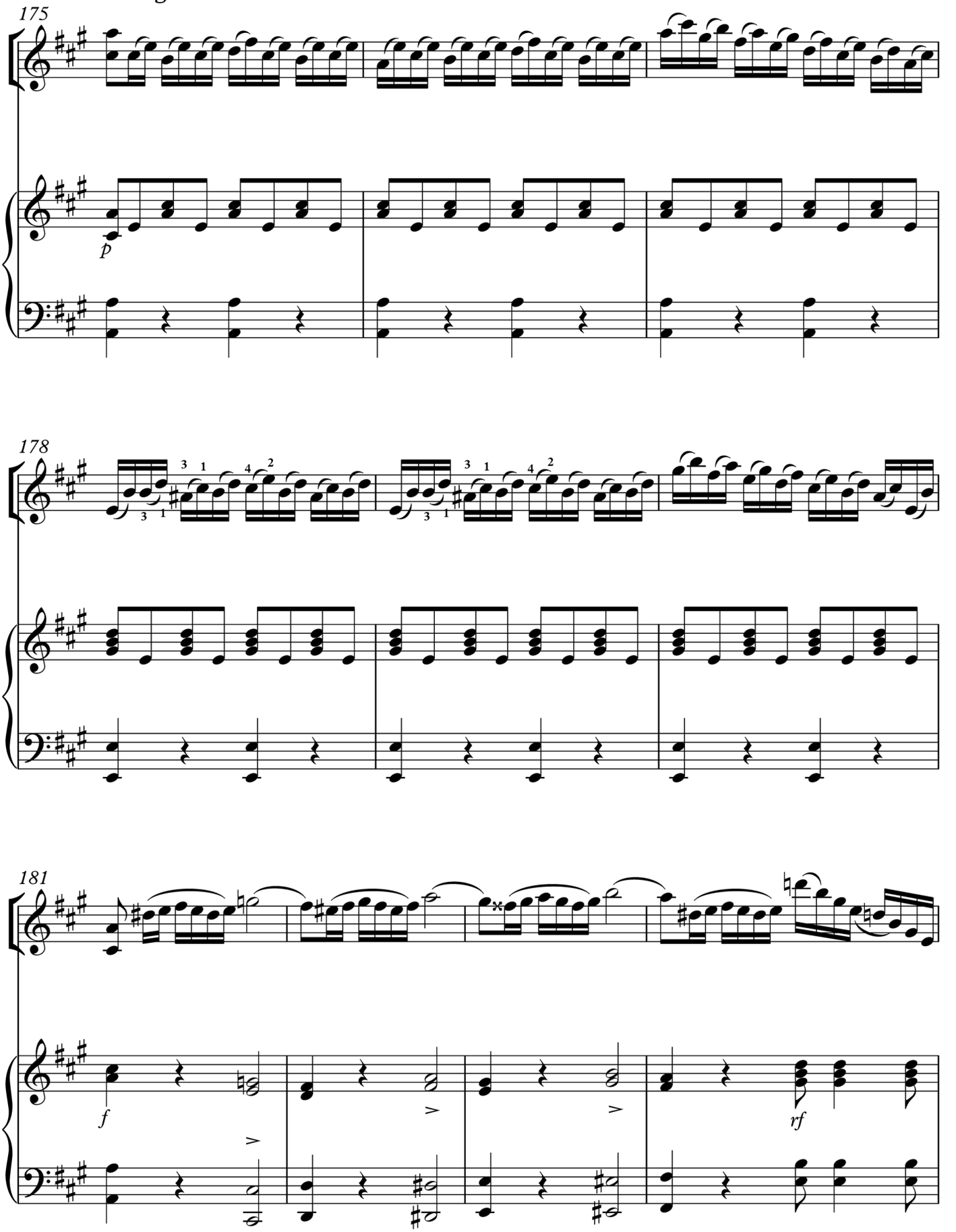


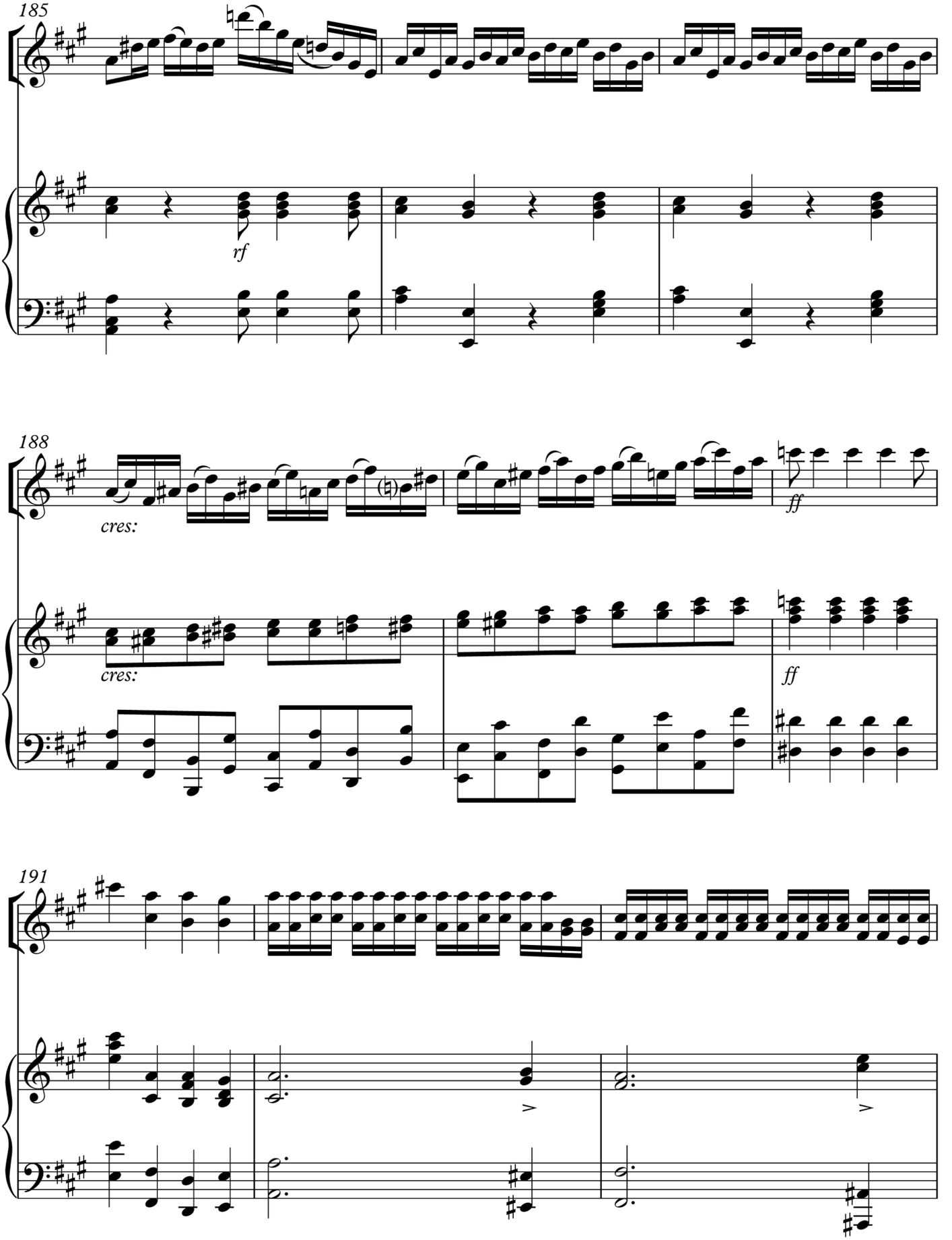

134
138
1.
2.
dol
dol
dol
VAR: 5
Allegro moderato
142
Harmonique
f
pp
legeramente

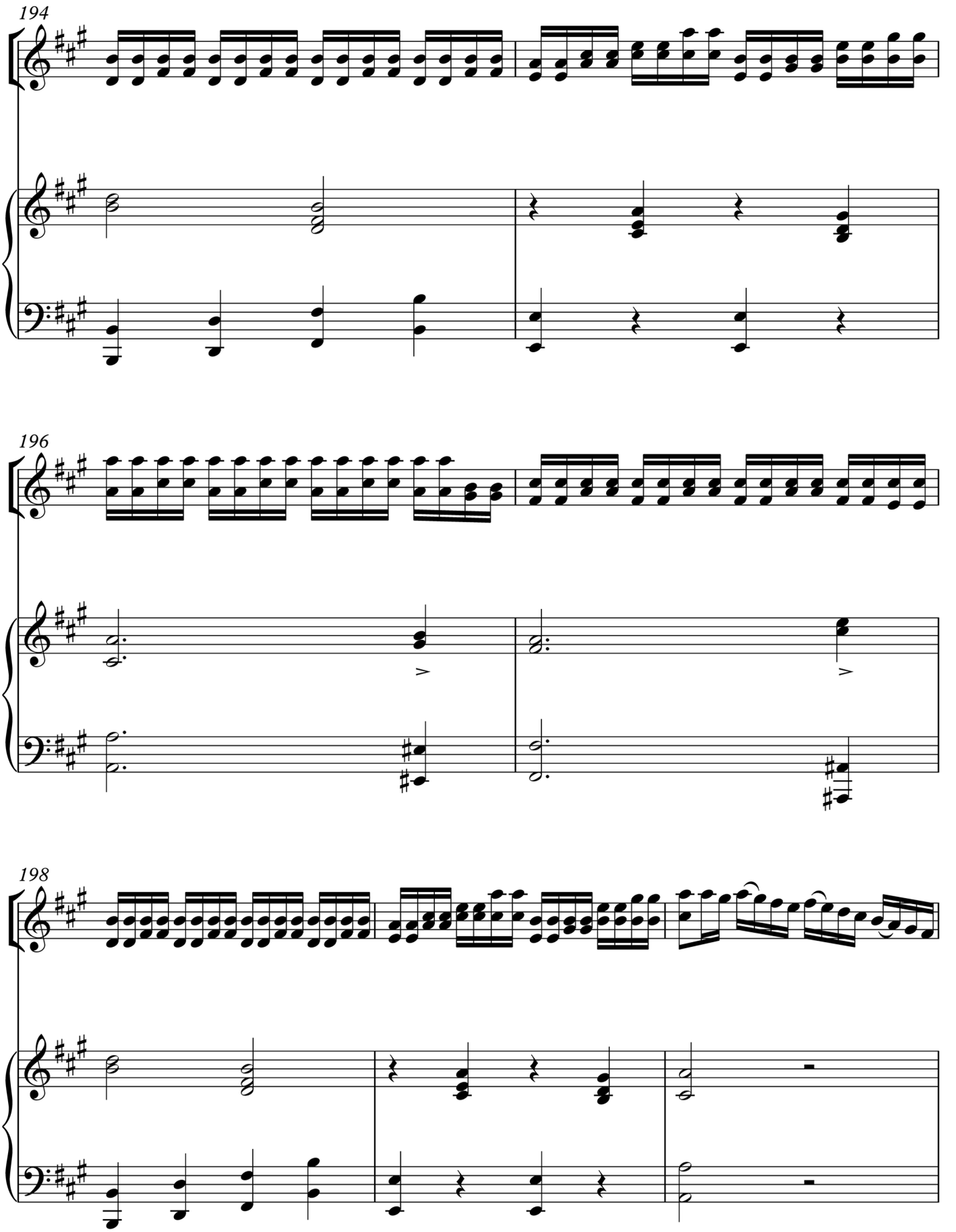

147
1.
153
2.
pp
159
1.
2.
f Natural
f

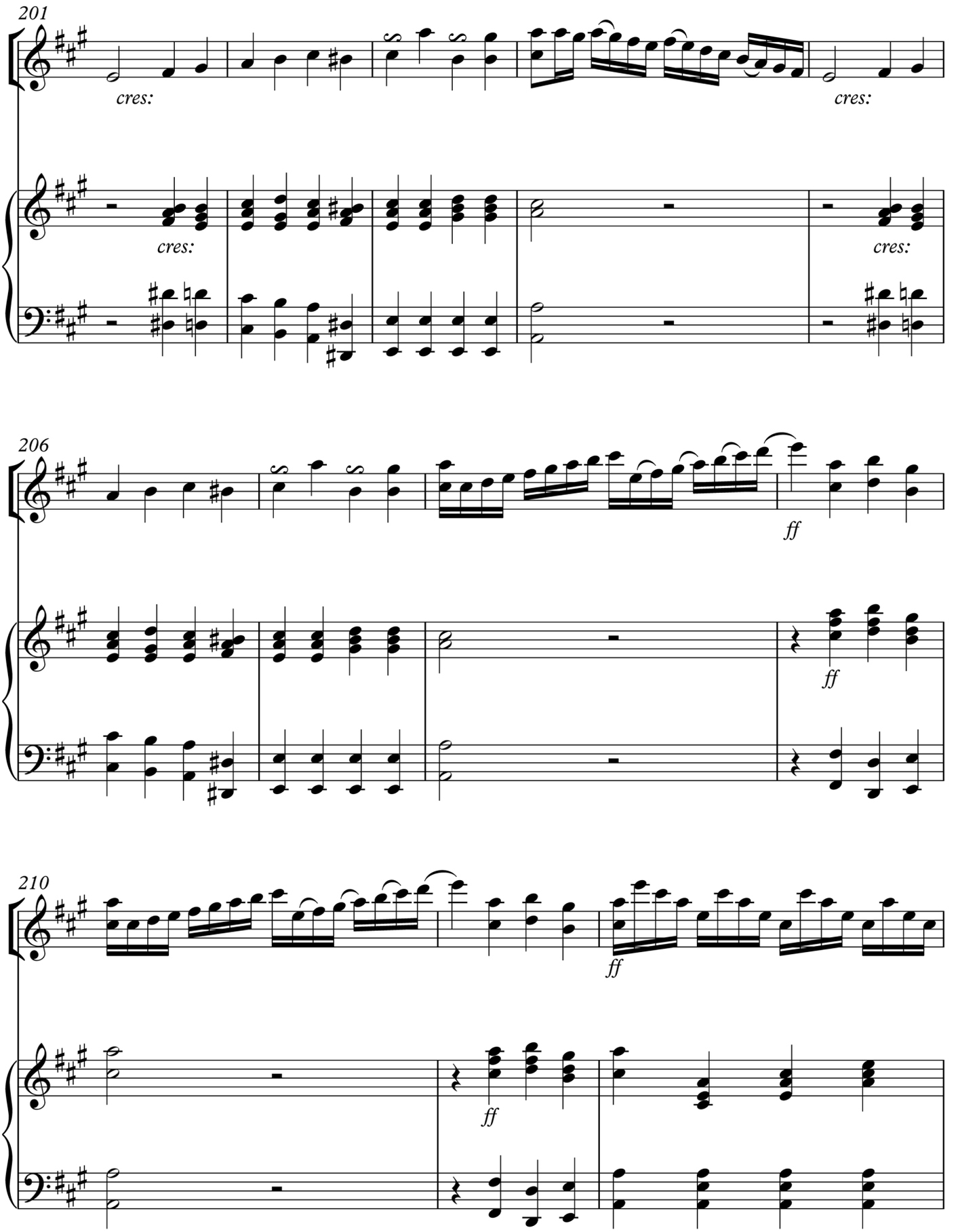

Moderato
164
cres:
cres:
ff
169
3
3
172
3

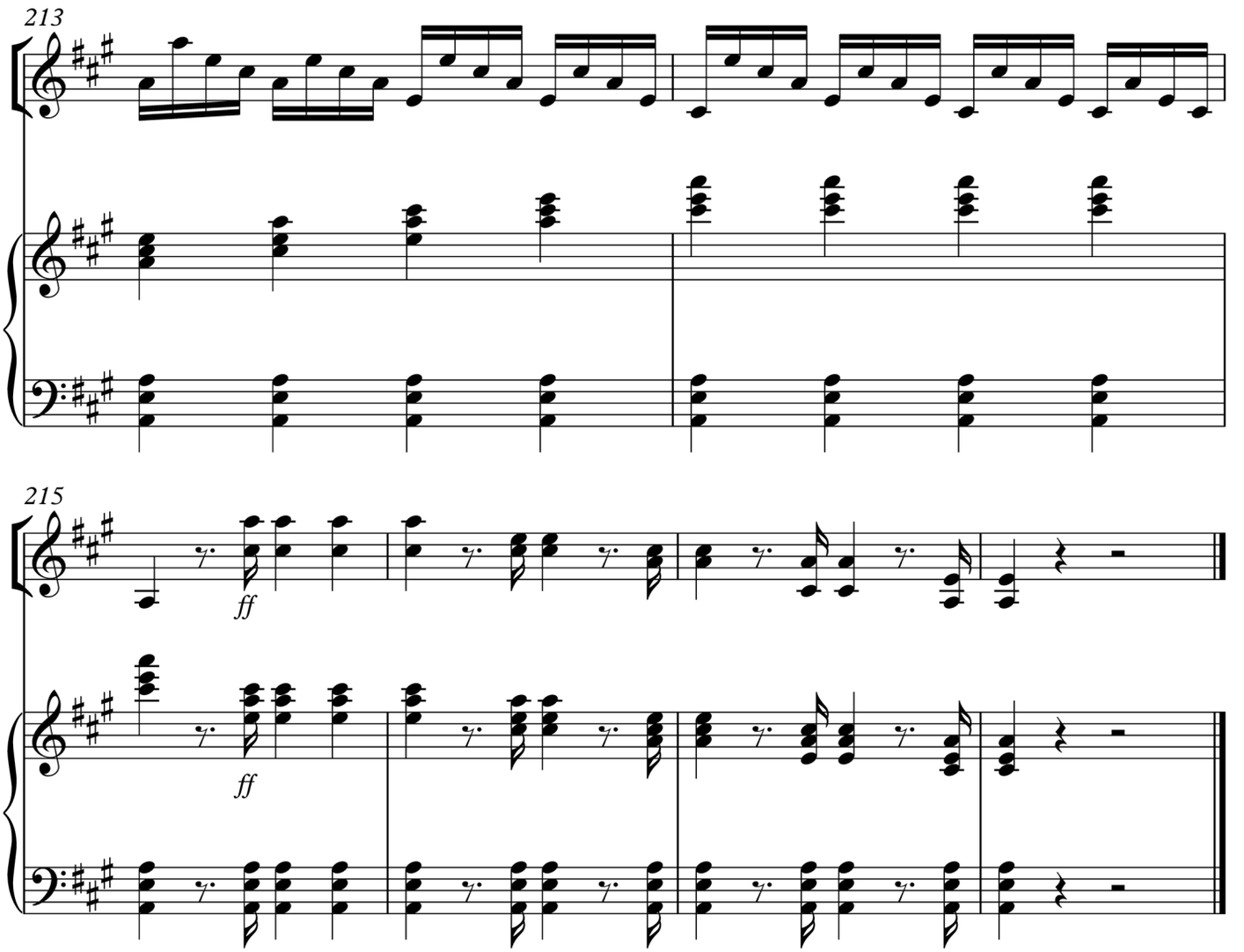
Allegro




185
rf
188
cres:
cres:
ff
ff
191


194
196
198


201
cres:
cres:
cres:
cres:
206
ff
ff
210
ff
ff


213
215
ff
ff

7me

AIR VARIÉ

Pour le

VIOLON

Précédées d'une Introduction

Sur un thème National Américain

YANKEE DOODLE

Avec accompagnement d'Orchestre ou Quatuor ou Piano

Composée & dédié à son ami

JAS. MONRO MACKIE ESQ.

PAR

A. RAFFELIN.

Op. 67

Prix avec Orchestre
avec Quatuor
avec Piano 75 net

Philadelphia G. ANDRE & Co 79 South 9th St.

N. York FIRTH, POND & Co
Boston G.P. REED
N. Orleans G.L. RECTANUS & Co
Habana EDELMANN & Co.

Entered according to act of Congress A.D. 1855 by A. Raffelin in the Clerks office Dt. E. Dn. Dt. of Pa.
E. M. Carthy

7me. Air varié, pour le violon avec accompagnement de piano, op. 67

Antonio Raffelin (*Copyright*, 1855)

Signatura

LOC, M1.A12V vol. 74 Case Class

Datos de portada

«7me. / AIR VARIE / pour le / violon / Précédées d'une Introduction / Sur un théme National Americain / YANKEE DOODLE / Avec accompagnement d'Orchestré ou Quatuor ou Piano / Composeé & dédié à son ami / JAS. MONRO MACKIE ESQ. / par / A. RAFFELIN. / Op. 67 / Prix avec Orchestre / [Prix] avec Quatour / [Prix] avec Piano 75¢ net / Philadelphia G. ANDRÉ & Co. 19 South 9th. St. / N. York FIRTH, POND & Co. N. Orleans G. L. RECTANUS & Co. / Boston G. P. REED Habana EDELMANN & Co. / Entered according to act of Congress AD 1855 by A Raffelin in the Clerks office of the D[istri]t. C[our]t. of the E[ster]n D[istric]t [of] P[ennsylvani]a / E. Mc. Carthy»

Características del documento

La *7me. Air varié, pour le violon avec accompagnement de piano* (*7ma. Aria con variaciones, para violín con acompañamiento de piano*), op. 67, integra la colección Music for a nation: American sheet music, 1820-1860 of The Library of Congress. Fue publicada por la casa editora norteamericana G. André & Co. radicada en Filadelfia, su derecho de autor fue inscrito en 1855. No posee número de plancha. Se conservan dos *particellas* impresas para piano y *violon*.

Notas

--c. 6, Pno – MD, faltaban las ligaduras en las voces inferiores del acorde.

--c. 40, Vln y Pno – alteraciones obvias han sido corregidas sin usar paréntesis.

--c. 59, Pno – la doble barra divisoria ha sido ajustada al sistema reproductor para una mejor presentación visual.

--c. 63, signo de repetición inicial agregado.

--c. 73, Pno – MI, 2do. tpo., voz inferior, falta el Sol sostenido.

--cc. 79, 140 – ver c. 59.

--c. 124, Vln, Variación No. 4, el efecto armónico ha sido re-escrito por la violinista Laura Wilcox.

--c. 191, Pno – MI, 1ra. corchea, voz inferior, falta el Do natural, 3ra. corchea, falta el Si bemol.

--c. 192, Pno – MD, 2do. tpo., 1ra. corchea, falta el Fa sostenido en el acorde, 2da. corchea, falta el Fa natural.

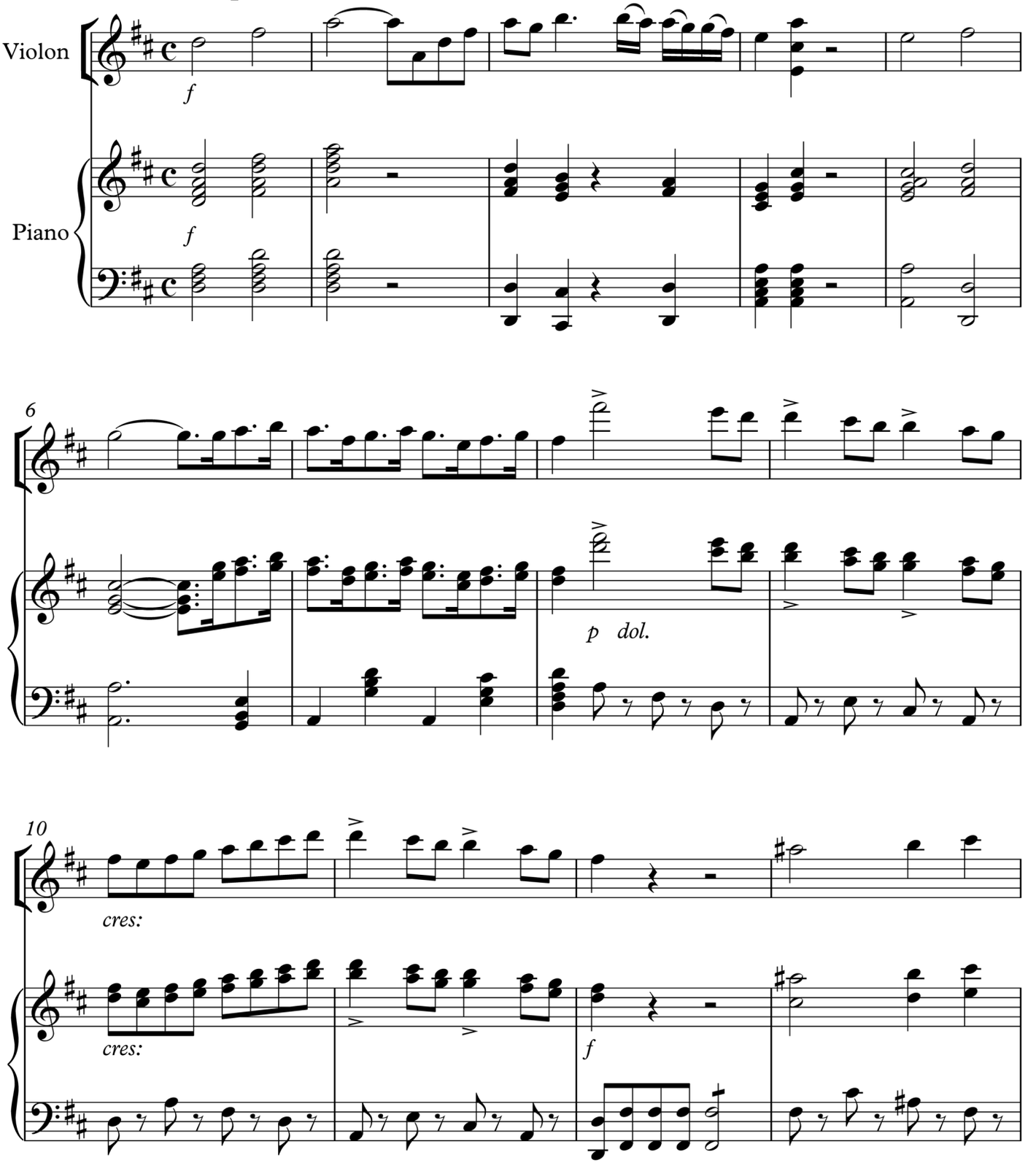
7me. Air varié, pour le violon avec accompagnement de piano, op. 67

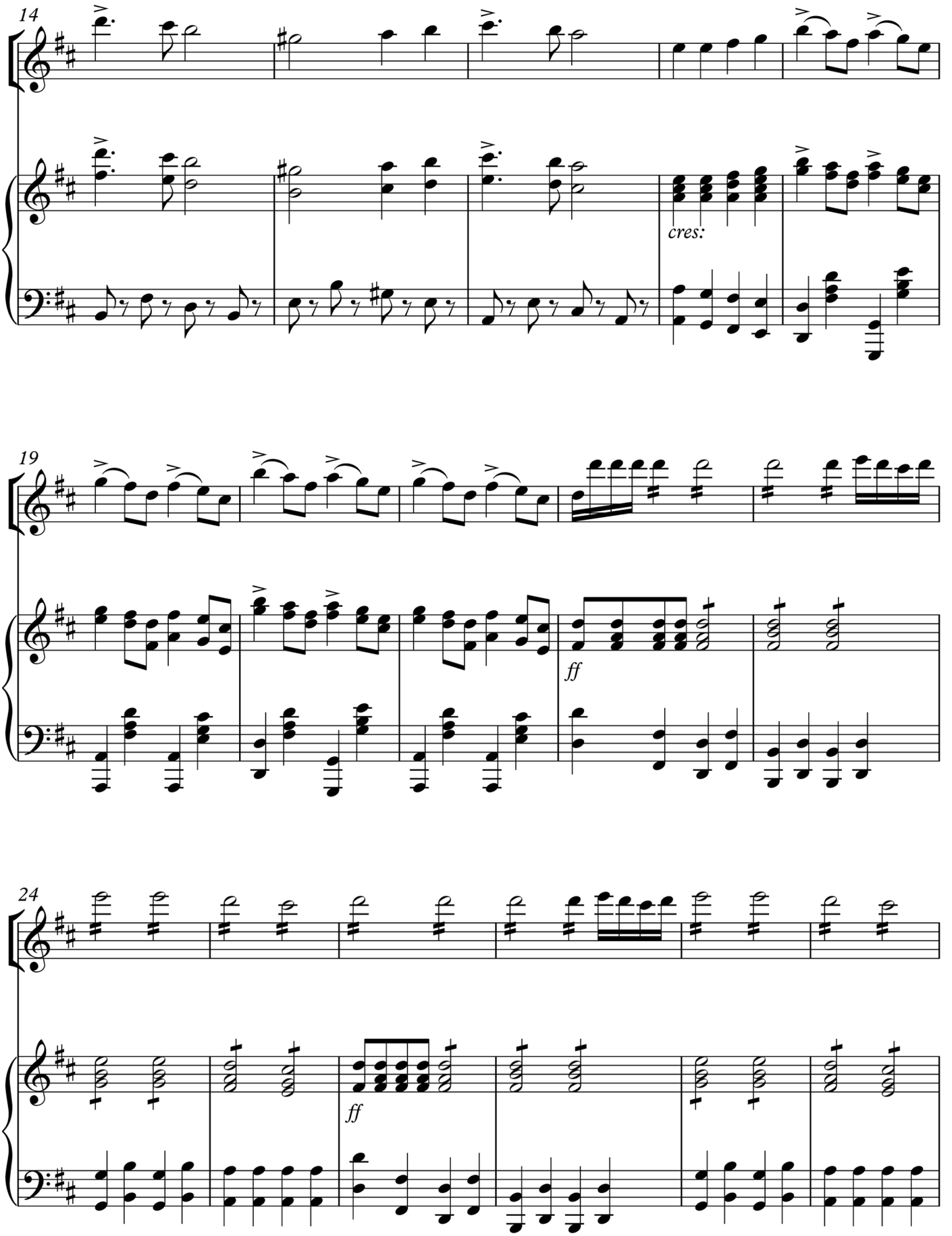
Composeé et dédié a son ami Jas. Monro Mackie, Esq.

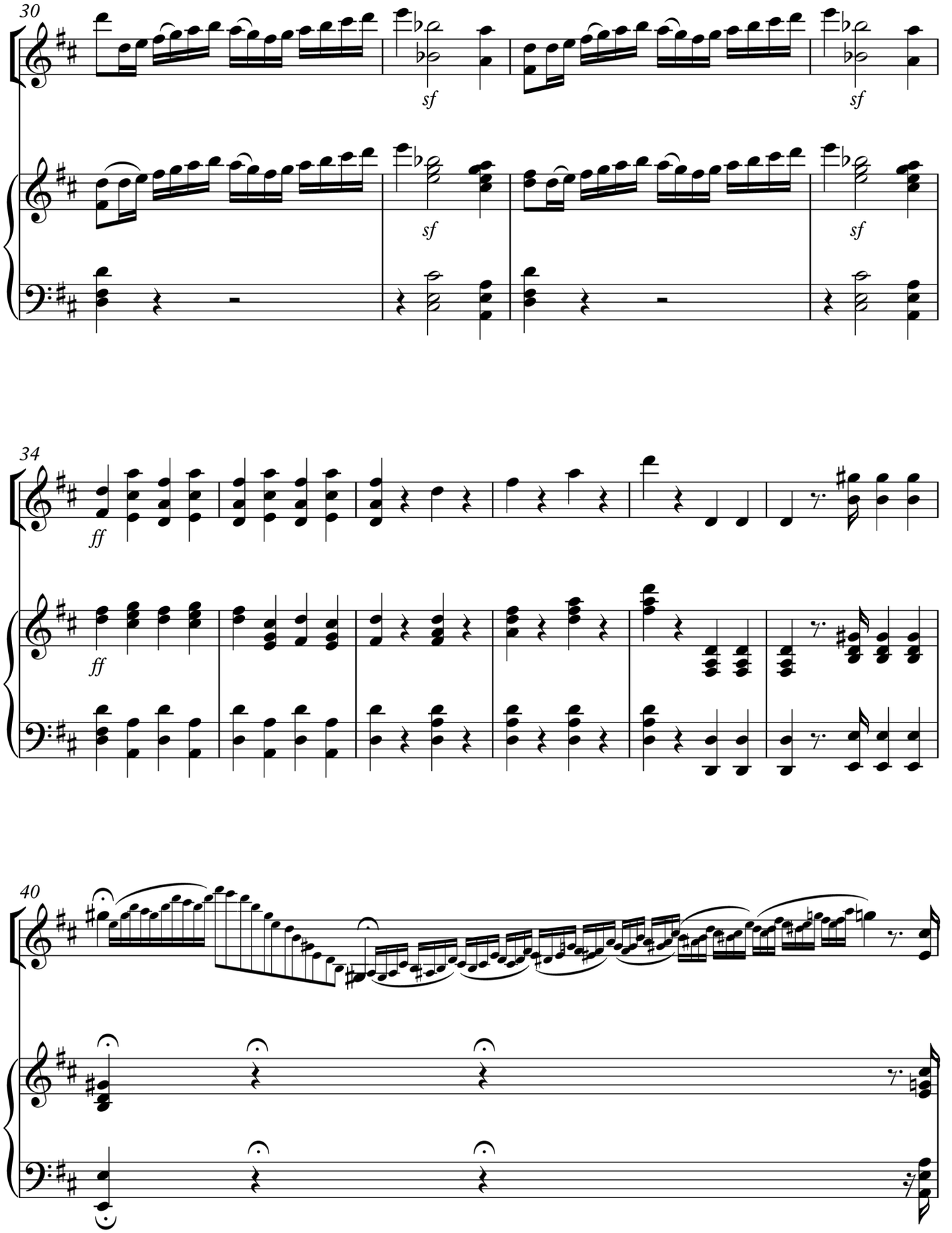
Tr. José Raúl López

Antonio Raffelin
La Habana, 1796-1882

Introduction
Tempo Marciale



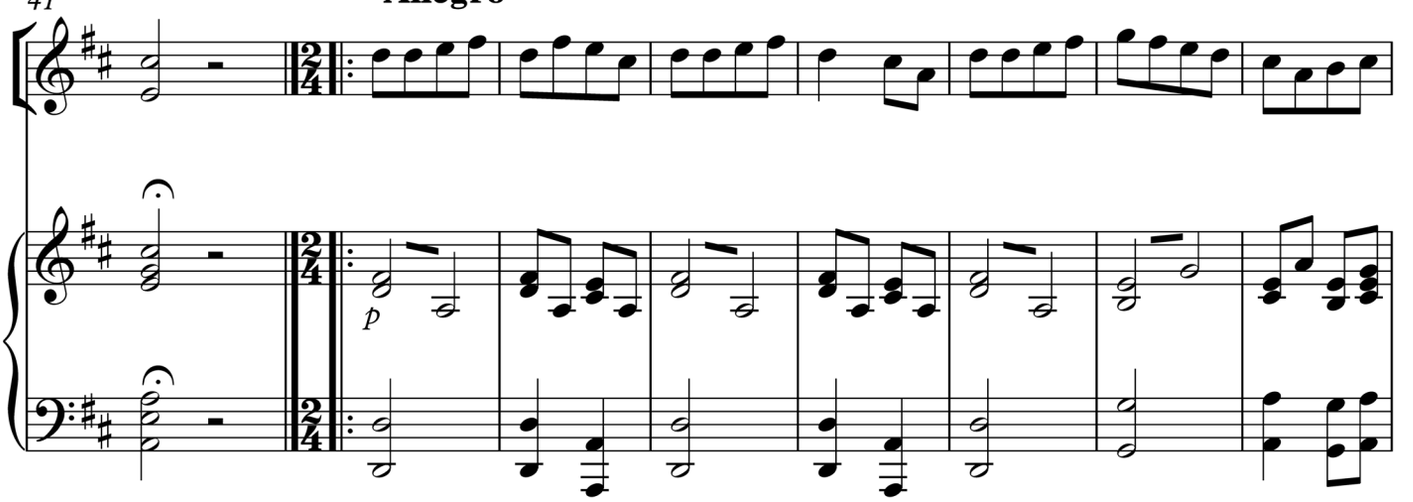

14
cres:
19
ff
24
ff


30
sf
sf
sf
sf
34
ff
ff
40

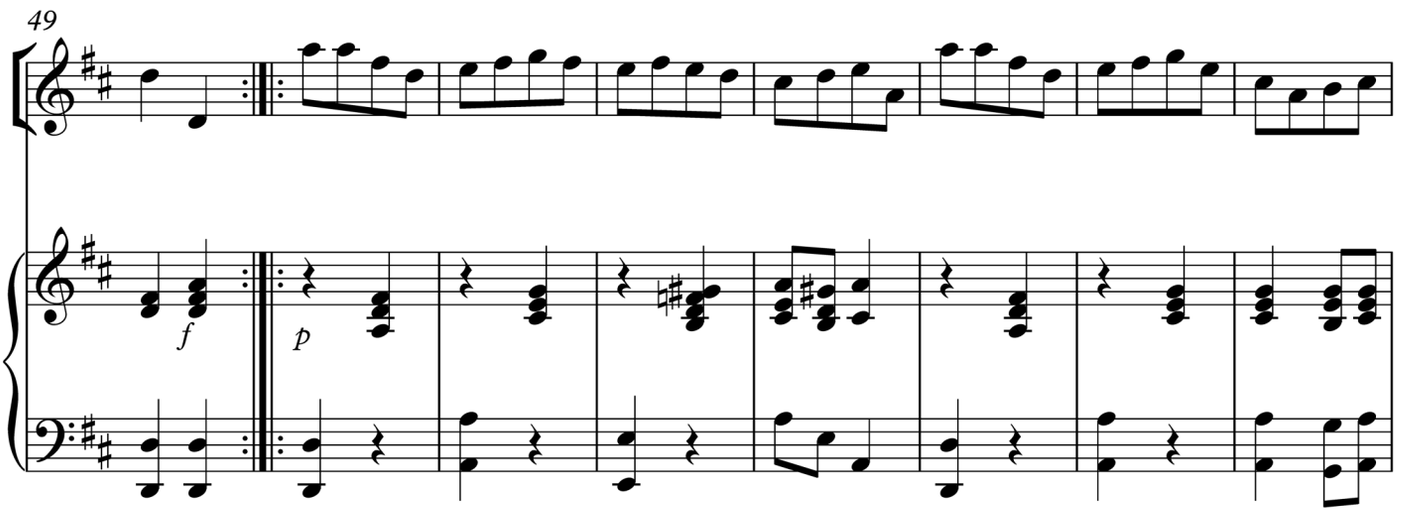
TEMA

Allegro

41



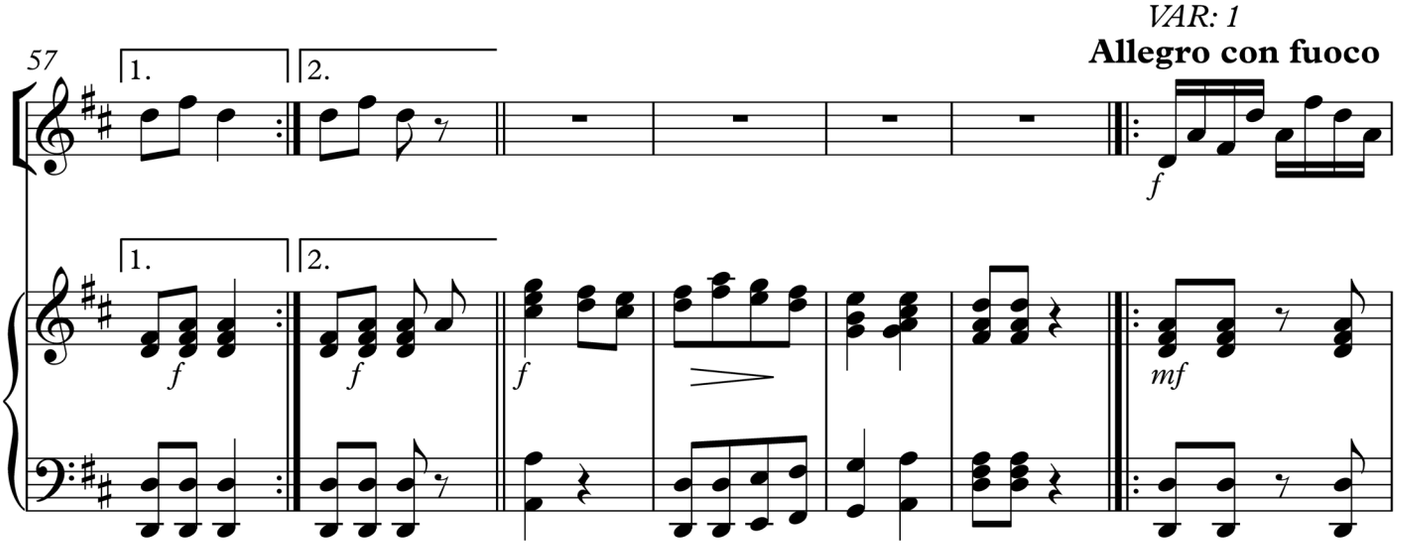
49

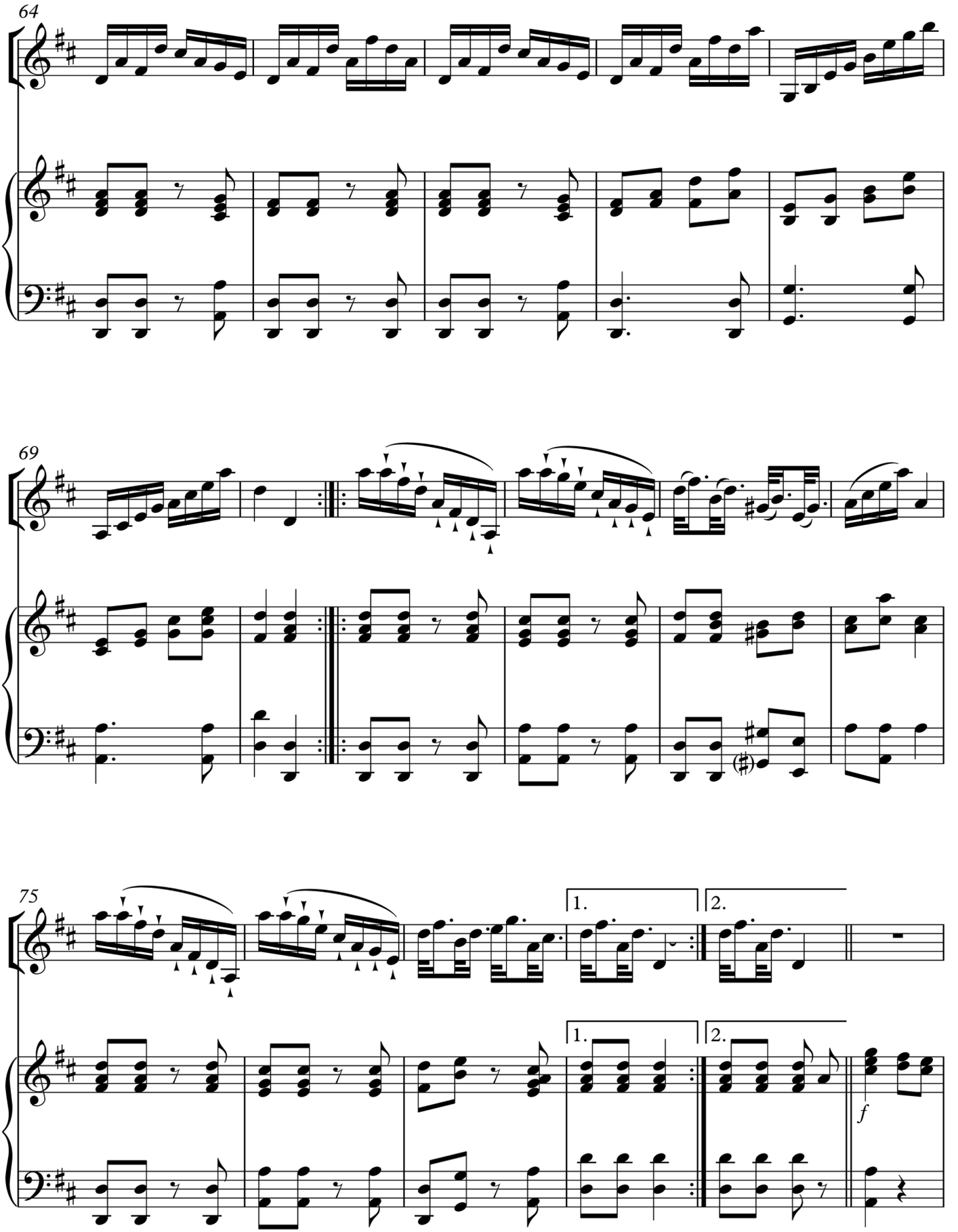


57

VAR: 1

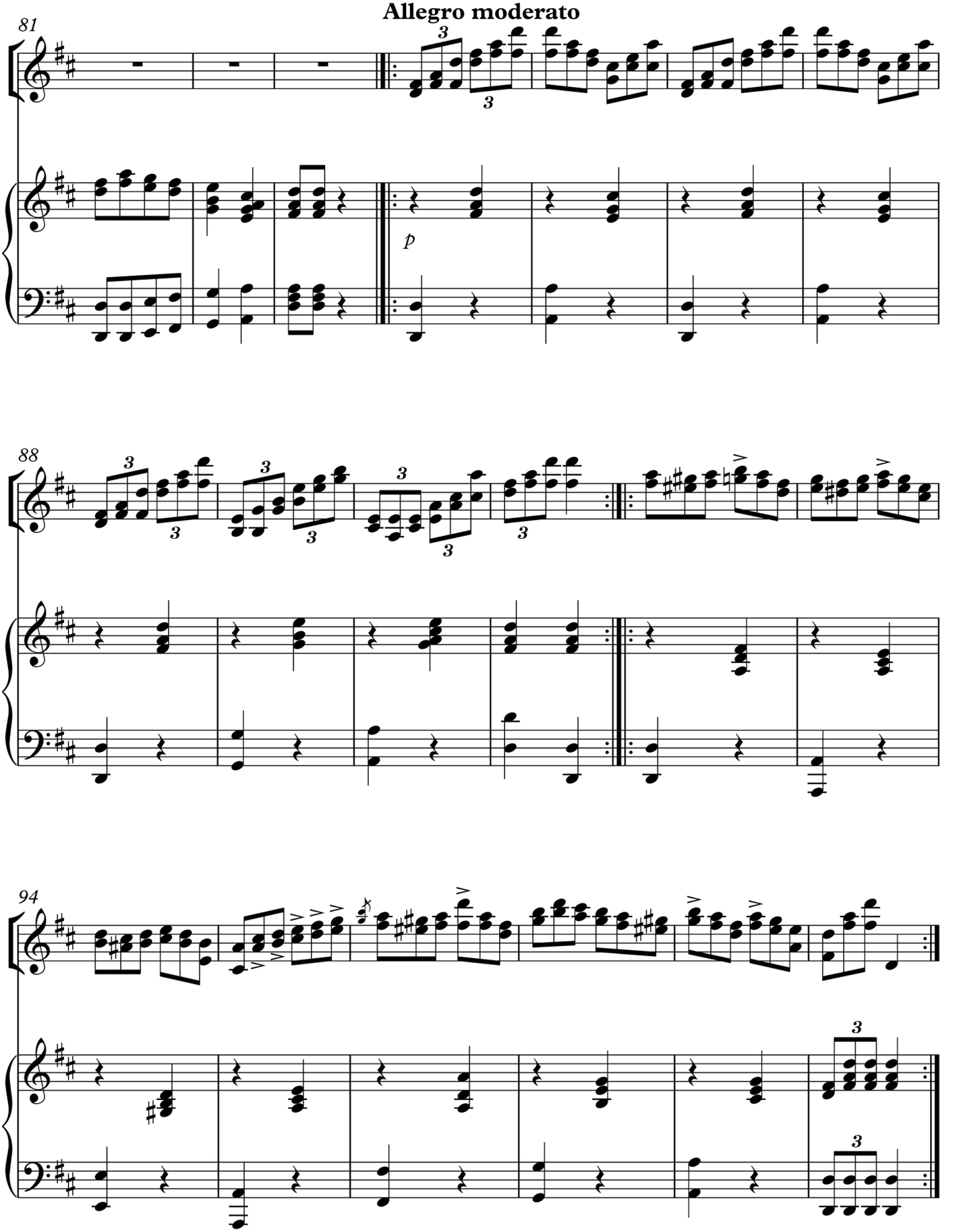
Allegro con fuoco




64
69
75
1.
2.
1.
2.
f

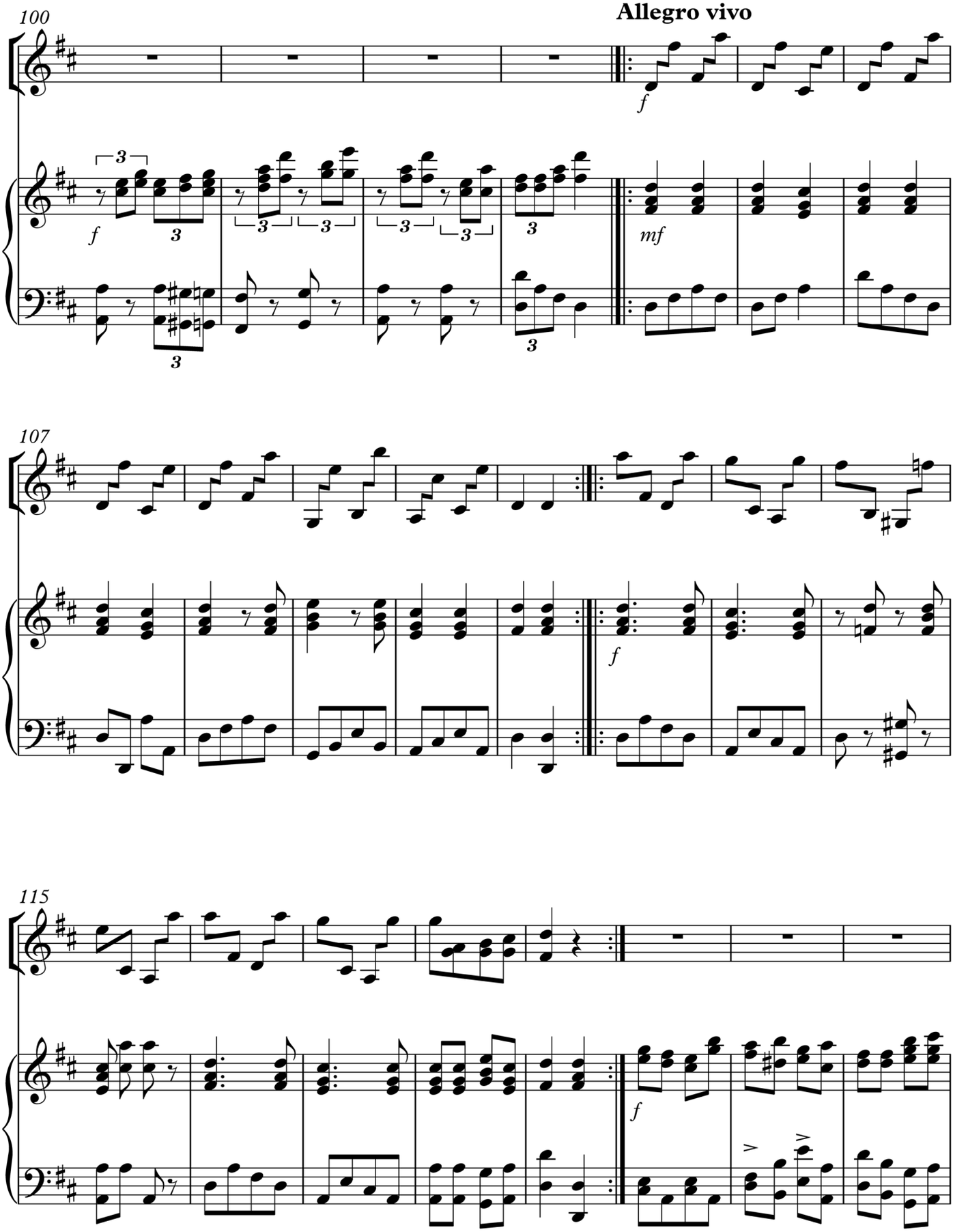
VAR:2

Allegro moderato



VAR: 3

Allegro vivo



VAR: 4

Allegro non troppo

123

pp leggiero

131

VAR: 5

Allegro con forza

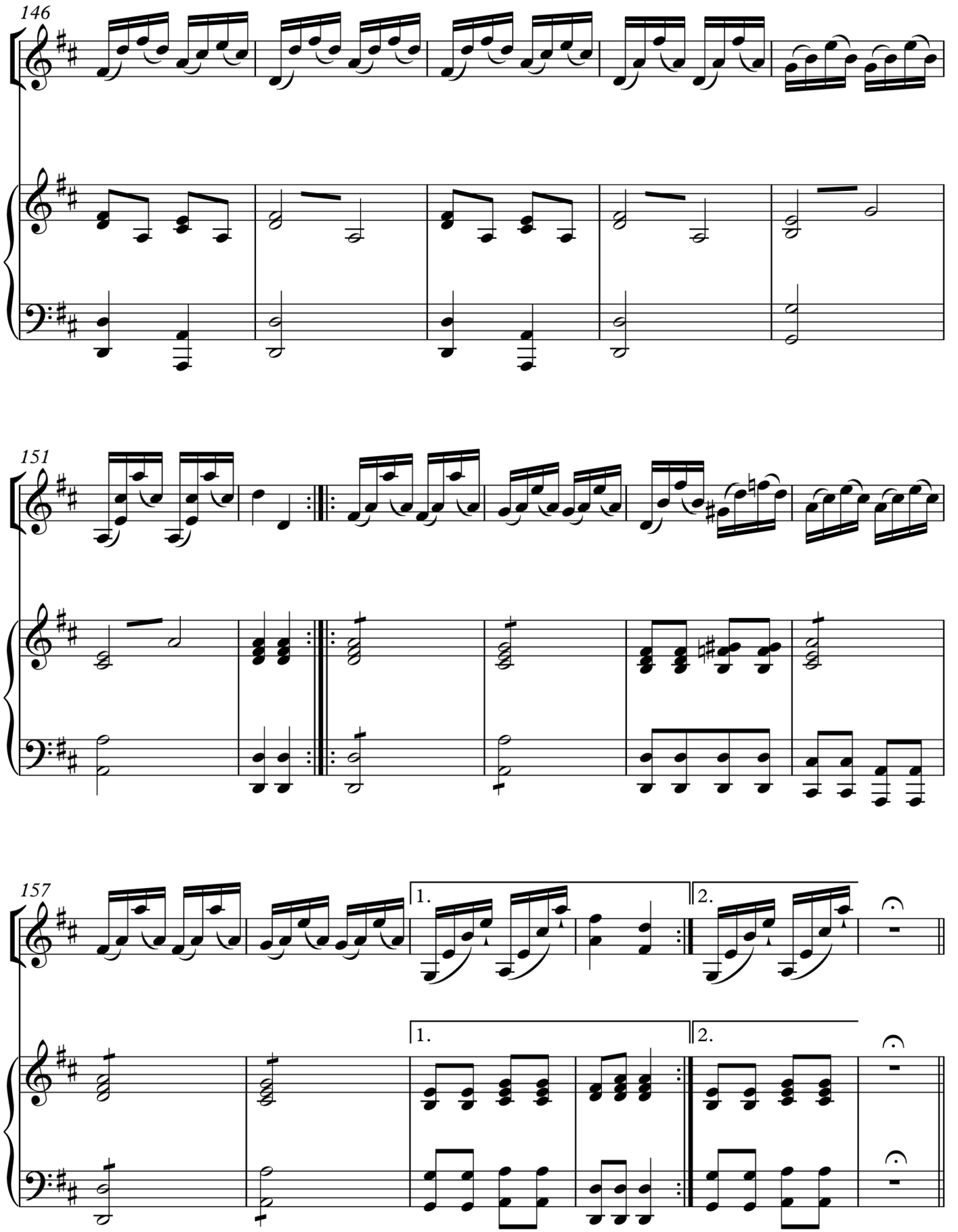
139

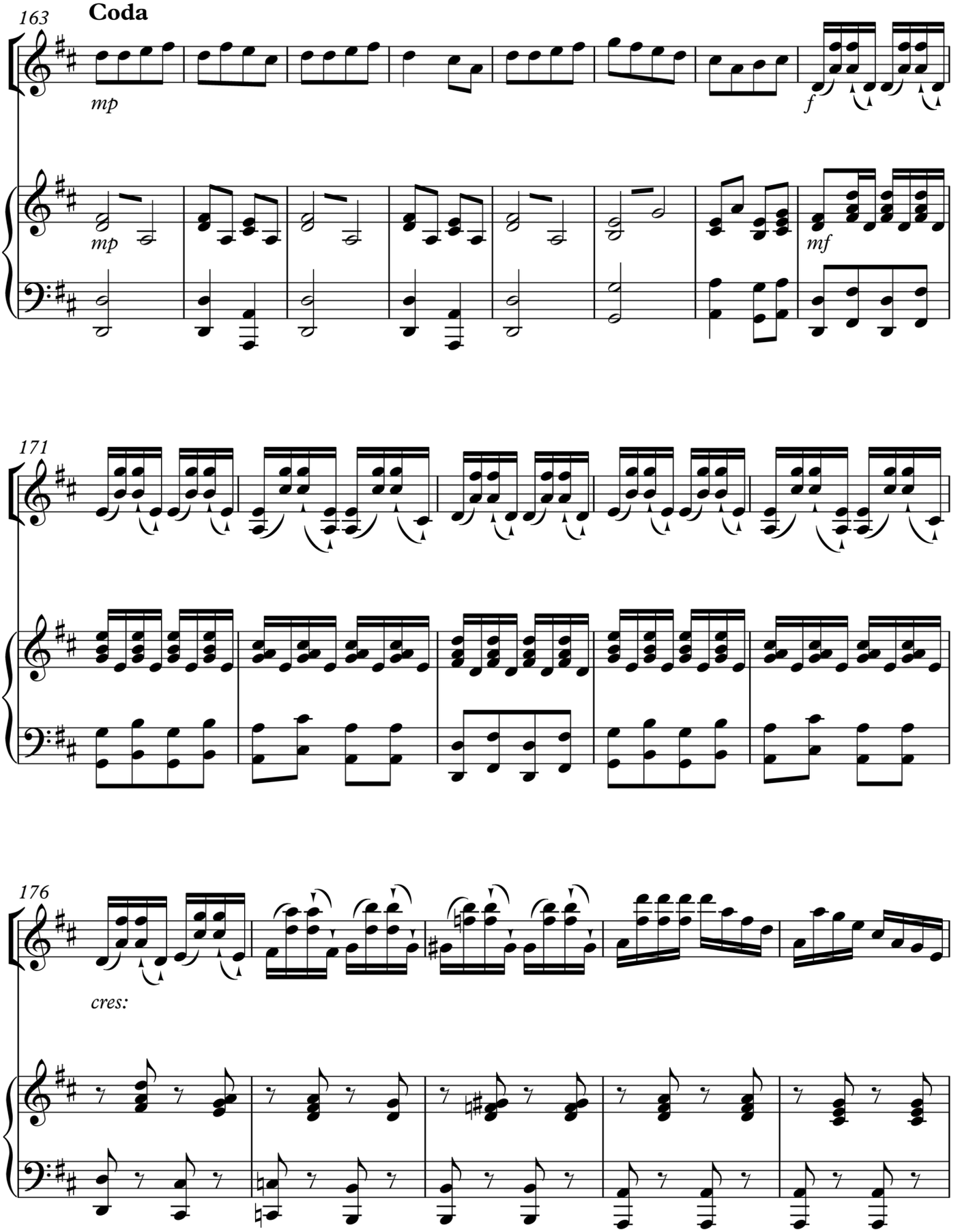
1.

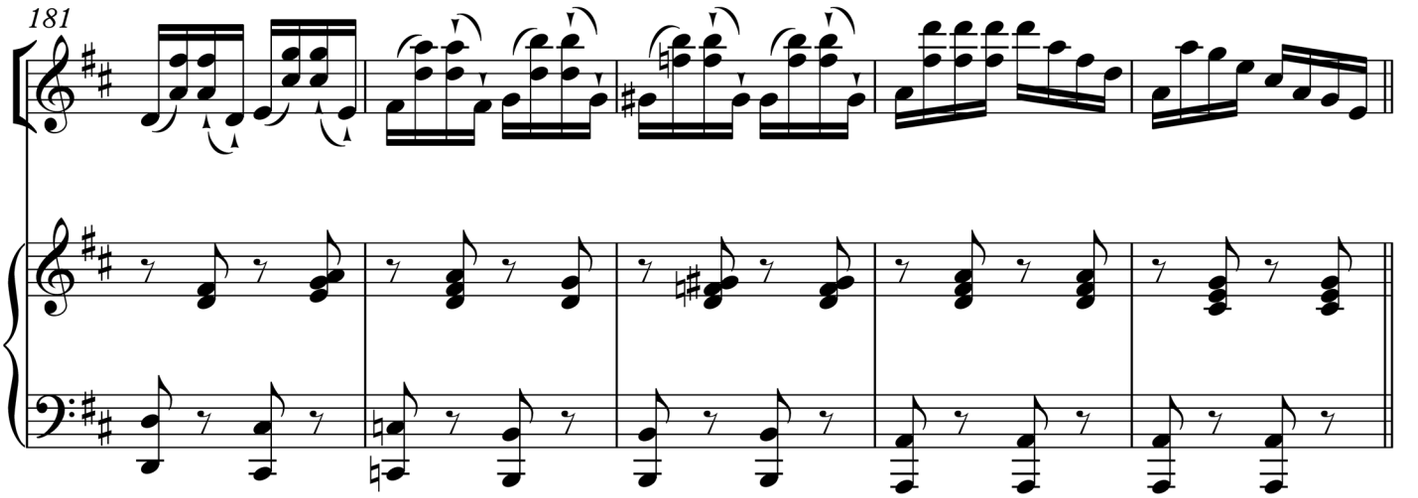
2.

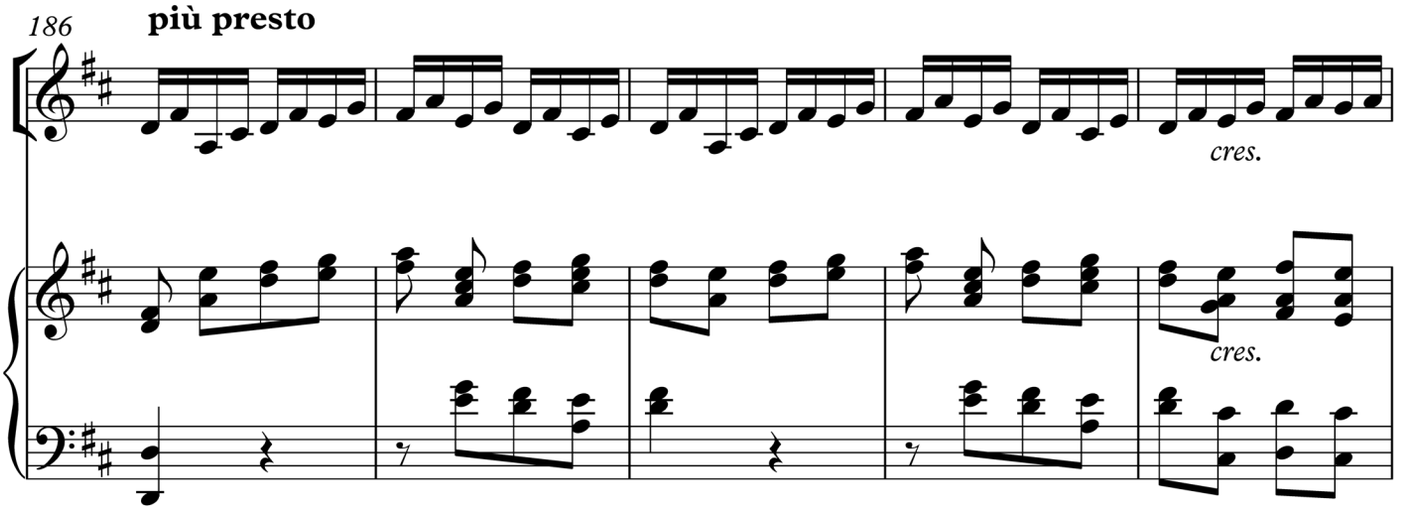
f

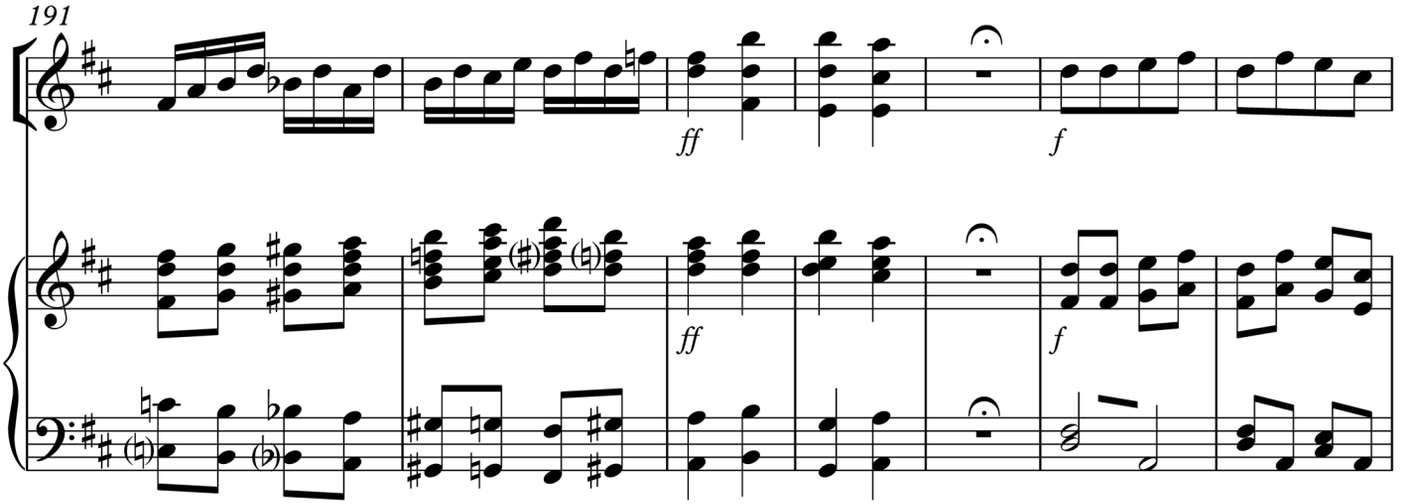
mf

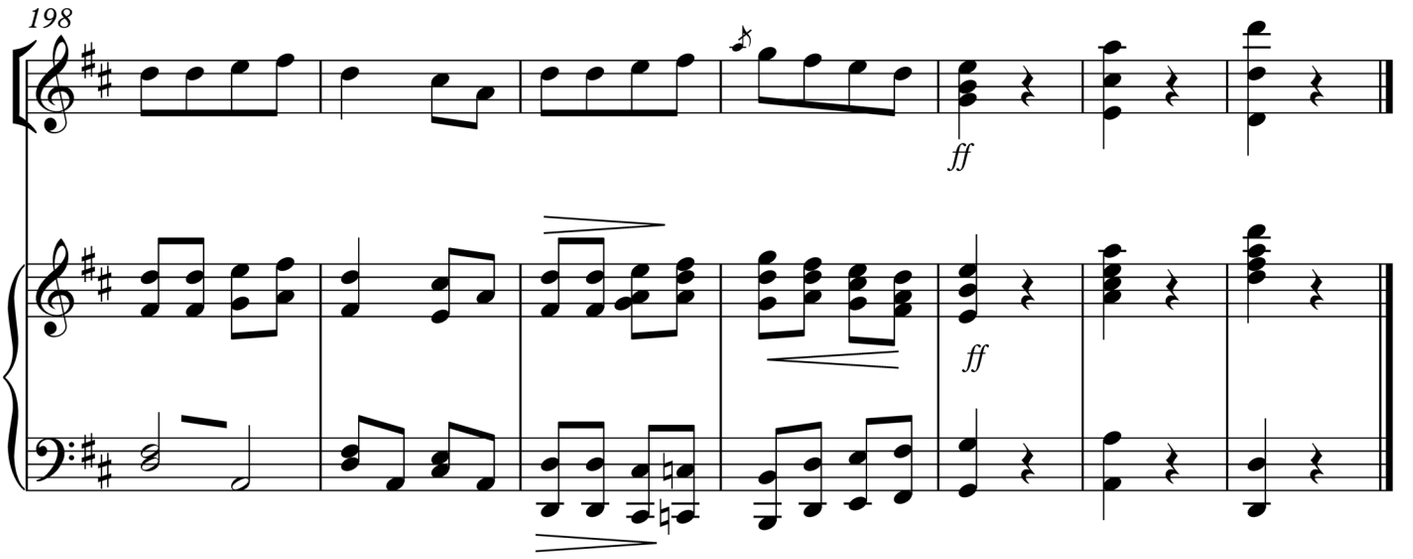

146
151
157
1.
2.
1.
2.


163
Coda
mp
mp
f
mf
171
176
cres:


181


186
più presto
cres.
cres.


191
ff
f
ff
f


198
ff
ff

Laureano Fuentes Matons

Portada de *La Ilustración Cubana*, año III, núm. 22
La Habana, 10 de agosto de 1887

Trío, para flauta, violín y piano
Laureano Fuentes Matons (1859)

Signatura

SBEC, Laureano Fuentes Matons

Datos de portada

«Trios / de / Violín Flauta y Piano / por / Laureano Fuentes M. / Cuba Nbre 23 de 18[59] / Dedicado à sus amigos Gandaria[s] y / Guereca / Copio [S/g] original / F. B. F. / 1915».

Características del documento

La obra/s *Trío, para flauta, violín y piano,* compuesta el 23 de noviembre de 1859 se conserva en la Biblioteca Provincial Elvira Cape de Santiago de Cuba en copias manuscritas de las *particellas* de flauta, violín y piano realizadas por F[rancisco] B[arthelemy] y F[lores], en 1915. El título en plural «tríos» pone en duda si se trata de un trío con dos movimientos, con forma ABA, o de dos obras independientes.

Notas

Trío I (o primer movimiento): ***Moderato***

--c. 2, Vln, falta el puntillo.

--c. 9, Pno – MD, 4to. tpo., 1ra. corchea no cuadra con la armonía, se sugiere un Do (acorde de sexta aumentada) en vez el del Re bemol (novena disminuida). Este cambio se ajusta al compás 32, sin modificar la línea melódica de la flauta.

--c. 23, Pno – falta el compás (resolución) en la *particella* del piano.

--c. 31, Pno – MD, 2do. tpo., última corchea, falta el Sol sostenido.

--c. 32, Pno – MD, 4do. tpo., 1ra. corchea, falta el Re sostenido.

--c. 35, Pno – la indicación «todo con 8-B» se puede aplicar solamente a ese compás o a los dos siguientes. Las octavas no vuelven a aparecer hasta el compás 53.

--c. 38, se ha incluido el cambio de tonalidad (La mayor).

--c. 46, Vln/Fl – 4to. tpo., discrepancia rítmica. Se ha alterado el ritmo de la flauta para preservar el dueto.

--c. 47, Pno – MD, 1er. tpo., 2do. acorde, falta el Sol natural.

--c. 51, Fl – ritmo alterado para preservar el dueto.

--c. 53, Pno – falta el Sol natural en el compás.

--cc. 54 y 56, Pno – MD, falta el Do natural.

--cc. 55 y 57, Pno – MD, falta el Sol natural.

--c. 58, se incluye el cambio de tonalidad a Sol mayor.

Trío II (o segundo movimiento): ***Allegro***

--c. 1, Fl – se sugiere la dinámica *p*.

--c. 4, Fl – se sugiere un Si bemol en la apoyatura.

--c. 27, Fl – patrón melódico ajustado al piano.

--cc. 31-32, Pno – los acordes han sido enmendados.

--cc. 47-48, Pno – falta el Fa sostenido en los acordes.

--c. 49, Pno – acordes de dominante añadidos en el 2-3er. tpo.

--cc. 54-57, Pno – los acordes han sido correctamente asignados.

--cc. 58-59, En todas las *particellas* hay un compás en blanco (no. 59), que pudiera considerarse innecesario.

--c. 86, Fl – falta el compás, se ha compuesto.

--c. 95, Pno – falta el Sol sostenido en el acorde.

--c. 99, Pno – MD, 3er tpo., faltan el La y Do sostenidos en el acorde.

--c. 101, Pno – MD, 3er. tpo., falta el Si bemol en el acorde. Fl, faltan dos compases (102-103) que se han añadido. Pno, hay un compás de más.

--cc. 107-108, Pno – la tonalidad es de Do mayor. Se han incluido los cambios necesarios.

--c. 112, Pno – se ha ajustado el ritmo.

--cc. 116-119, Vln, se han añadido los compases que faltan.

--c. 129, Fl – debe ser Sol.

--c. 131, Fl – se ha añadido el La bemol en la apoyatura.

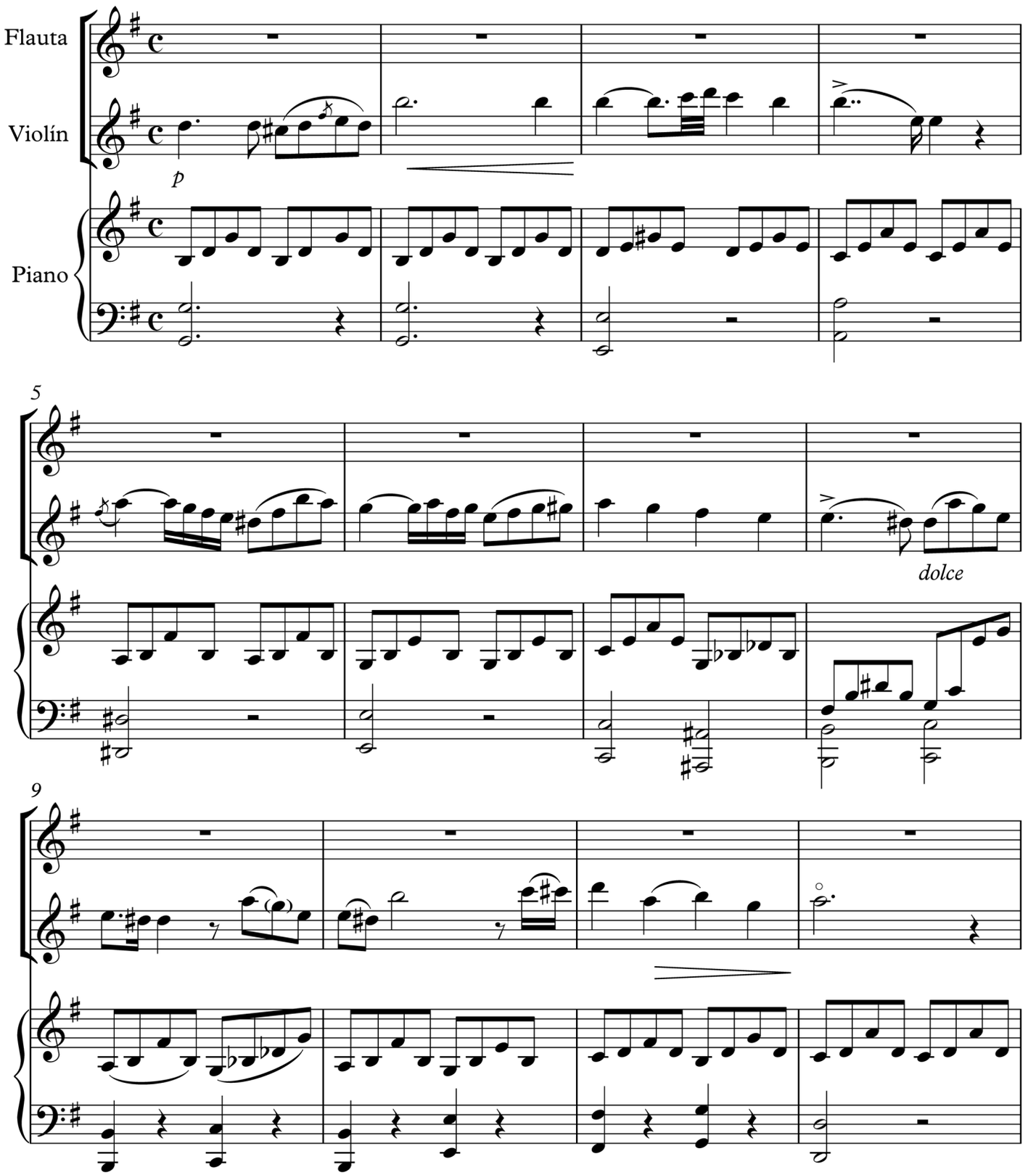
Trios, para flauta, violín y piano (1859)

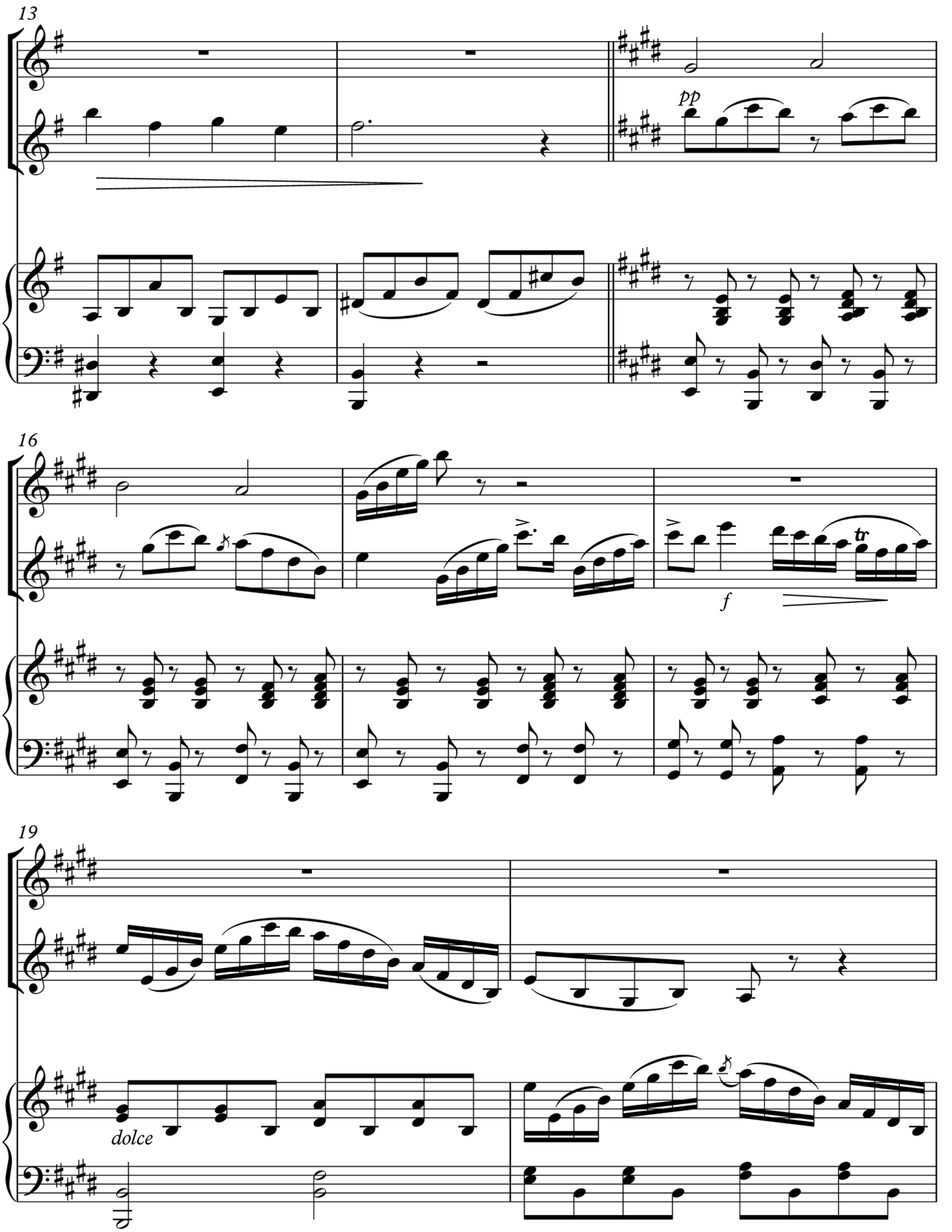
Dedicado a sus amigos Gandarias y Guereca

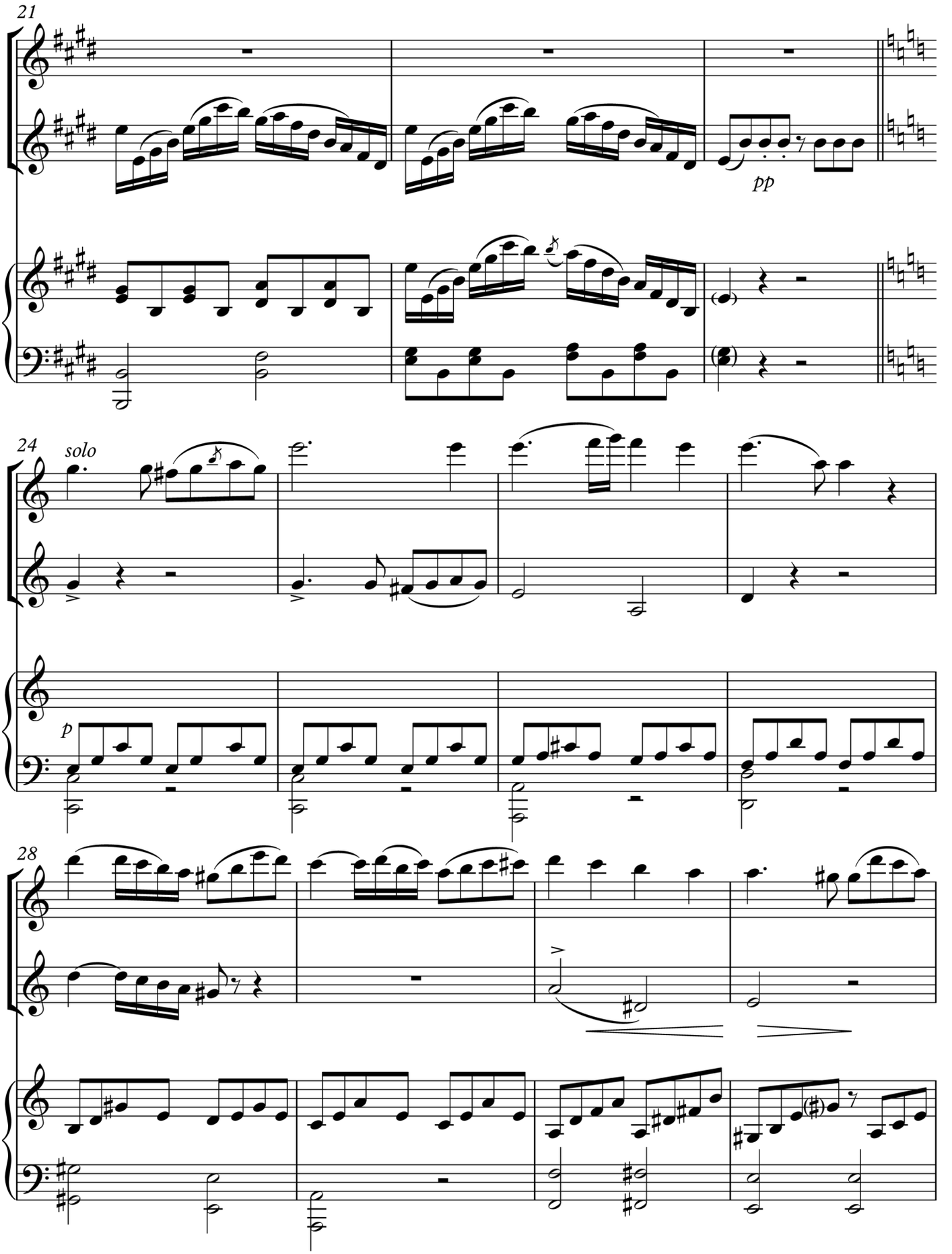
Tr. José Raúl López

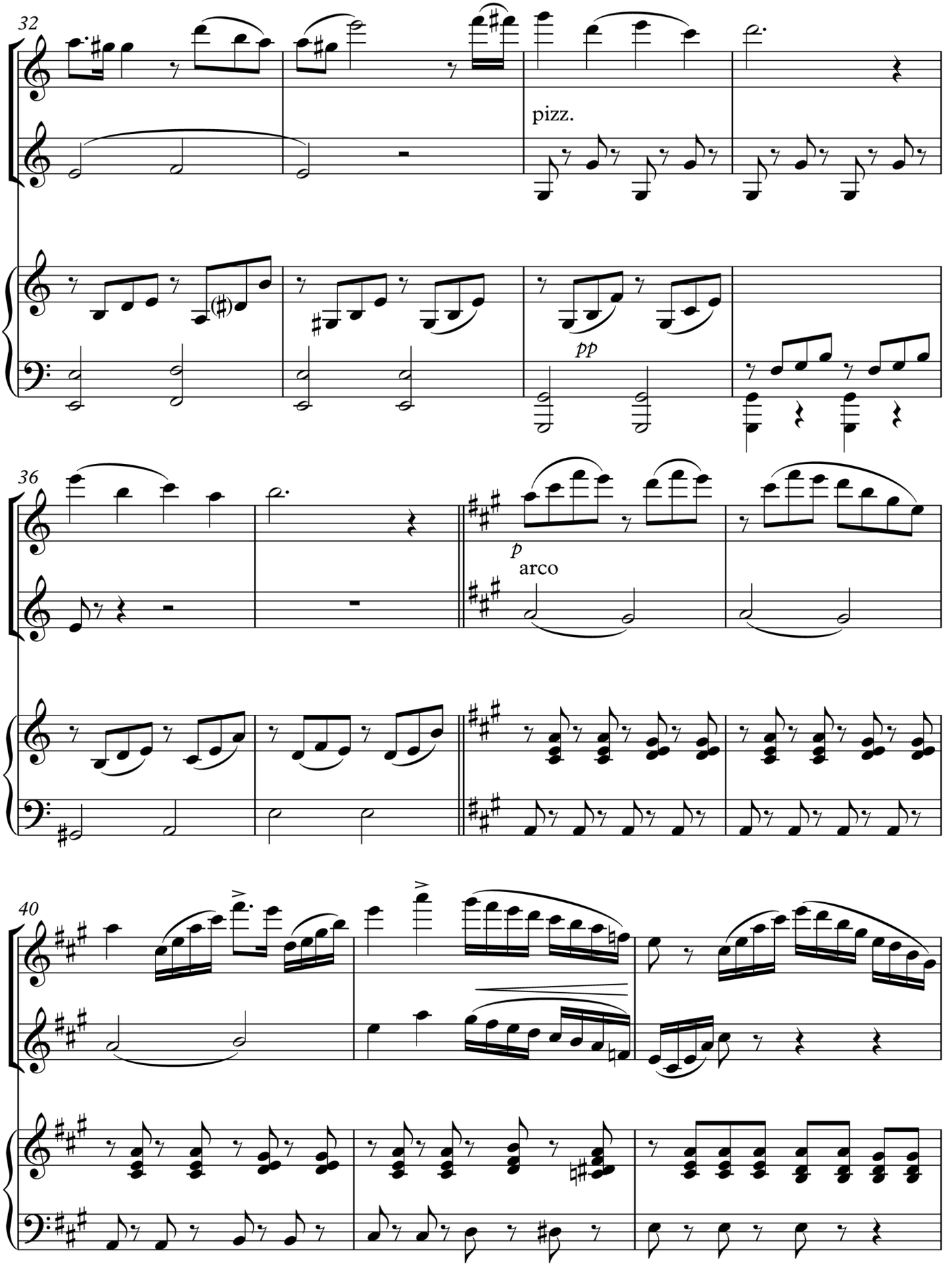
Laureano Fuentes y Matons
Santiago de Cuba, 1825-1898

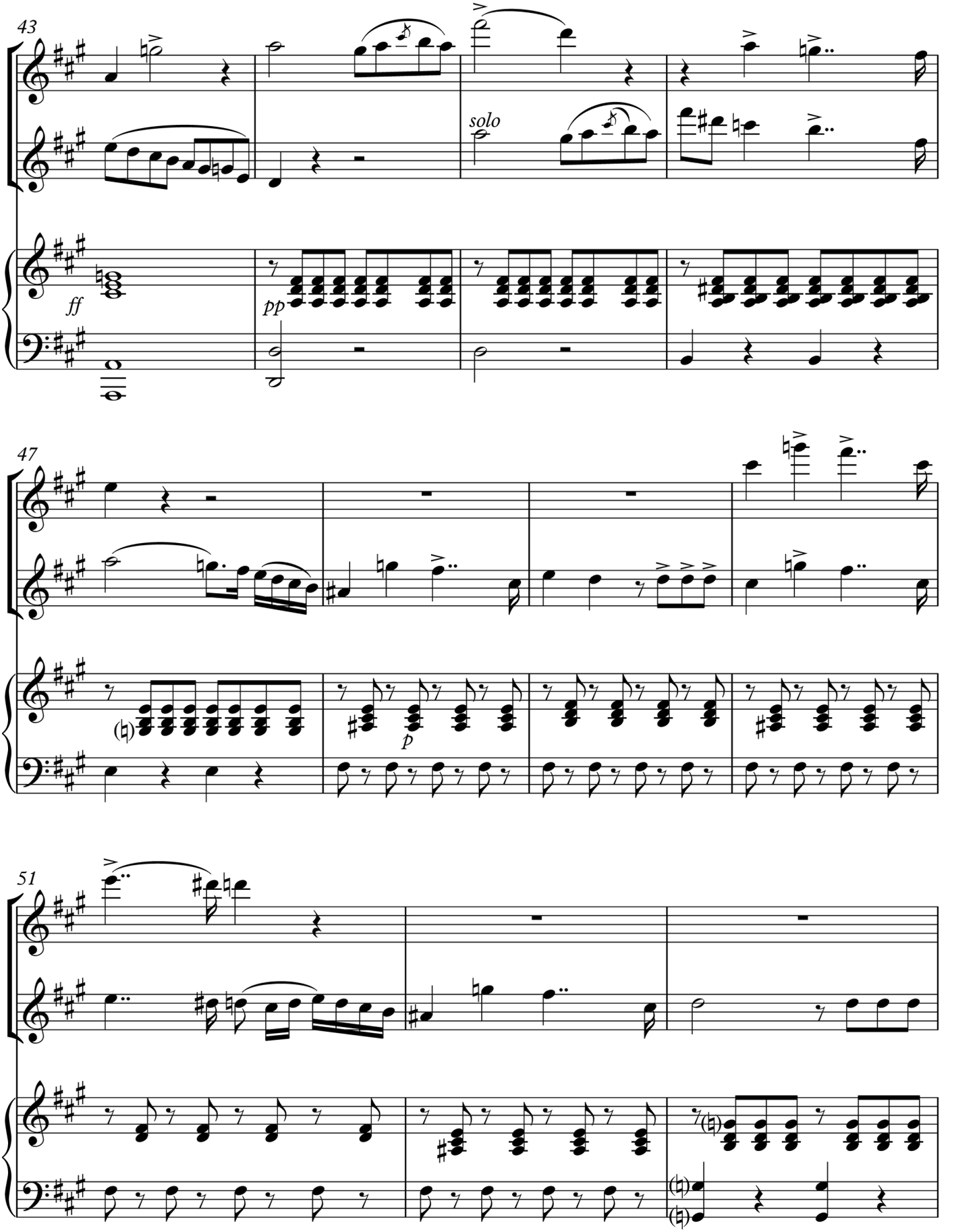
I Moderato

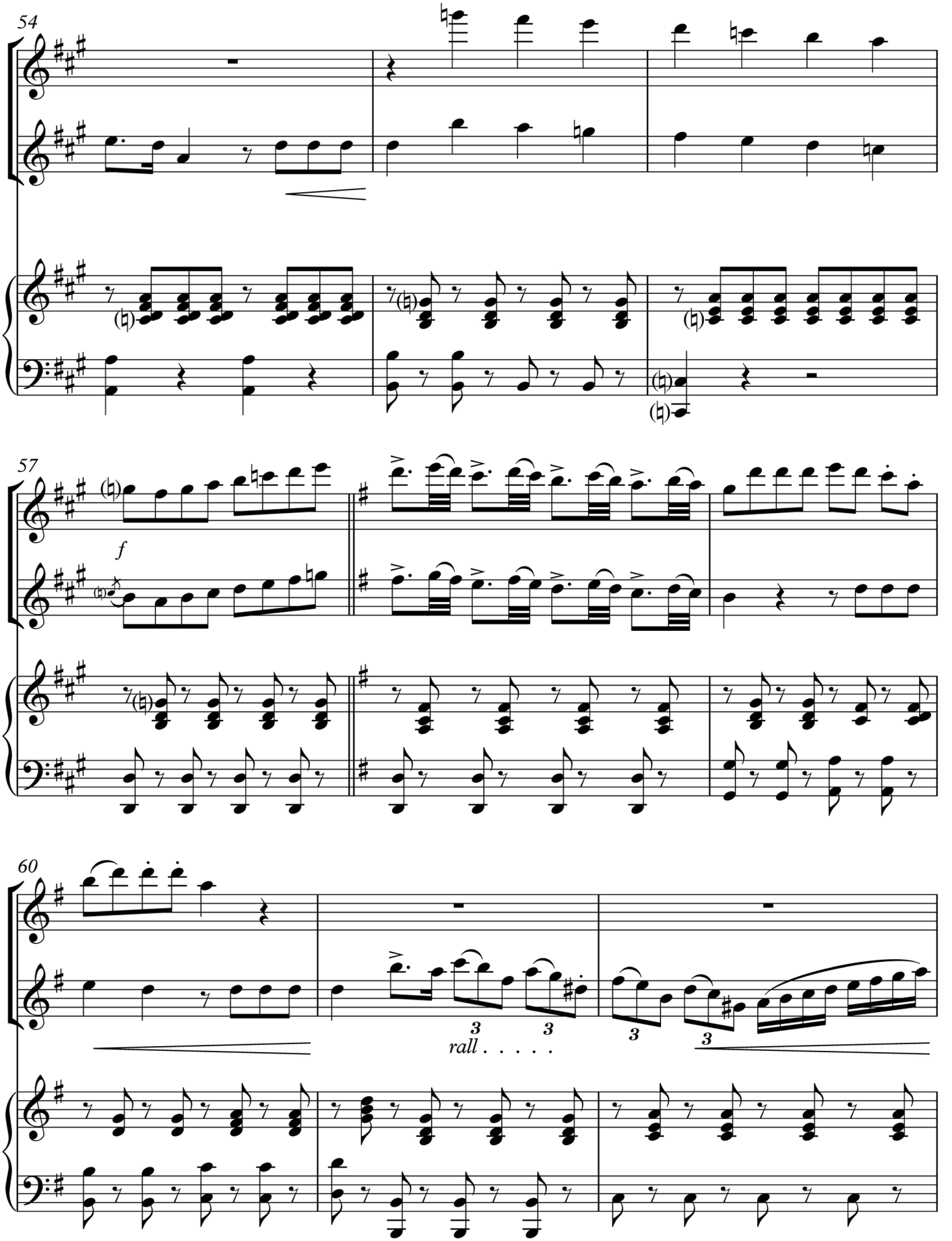


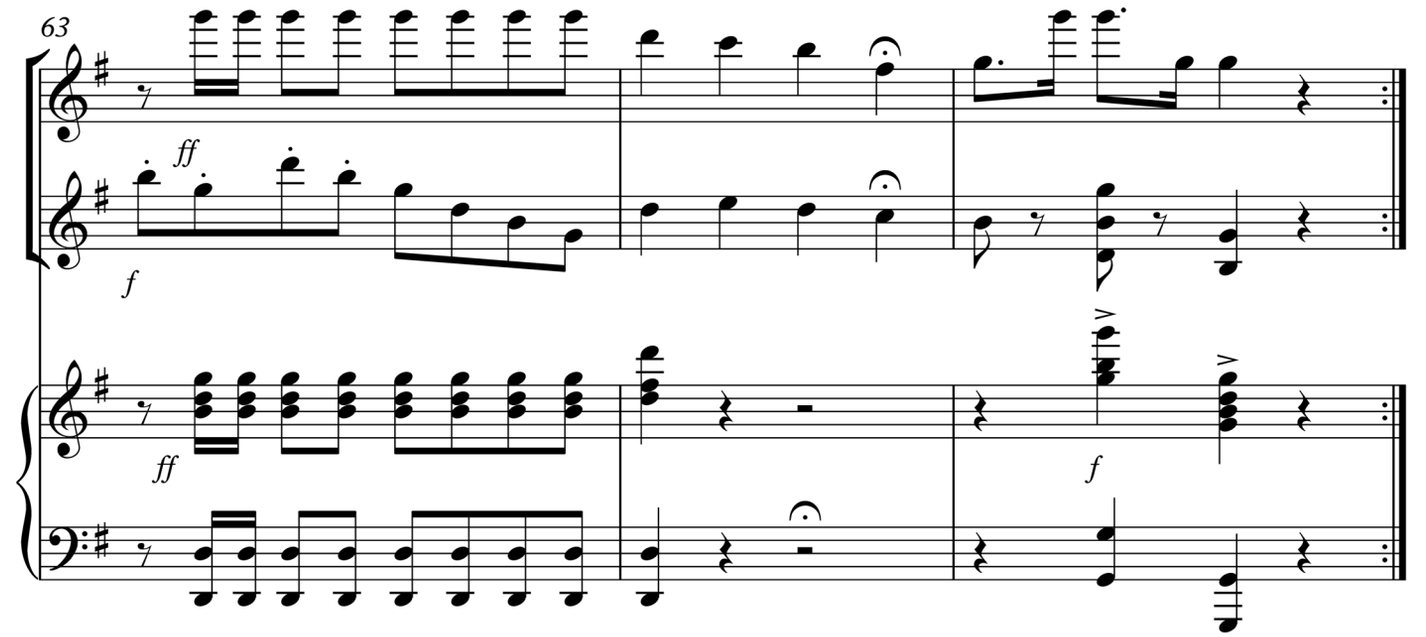

13
pp
16
f
tr
19
dolce

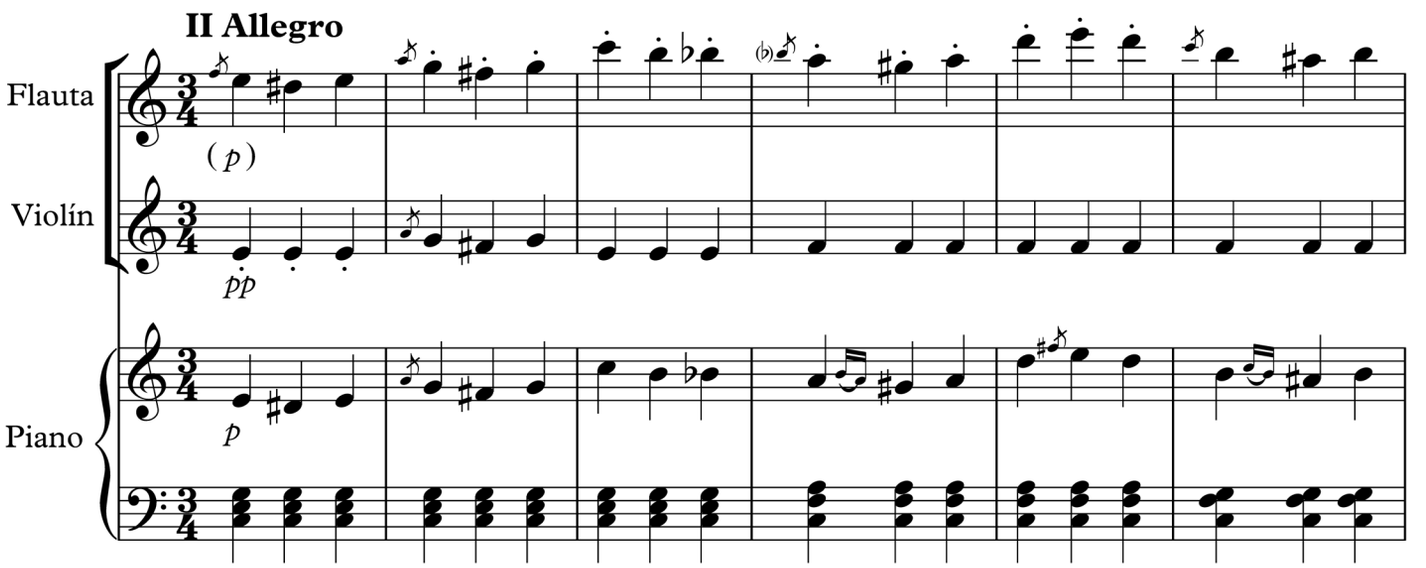

21
pp
24
solo
p
28

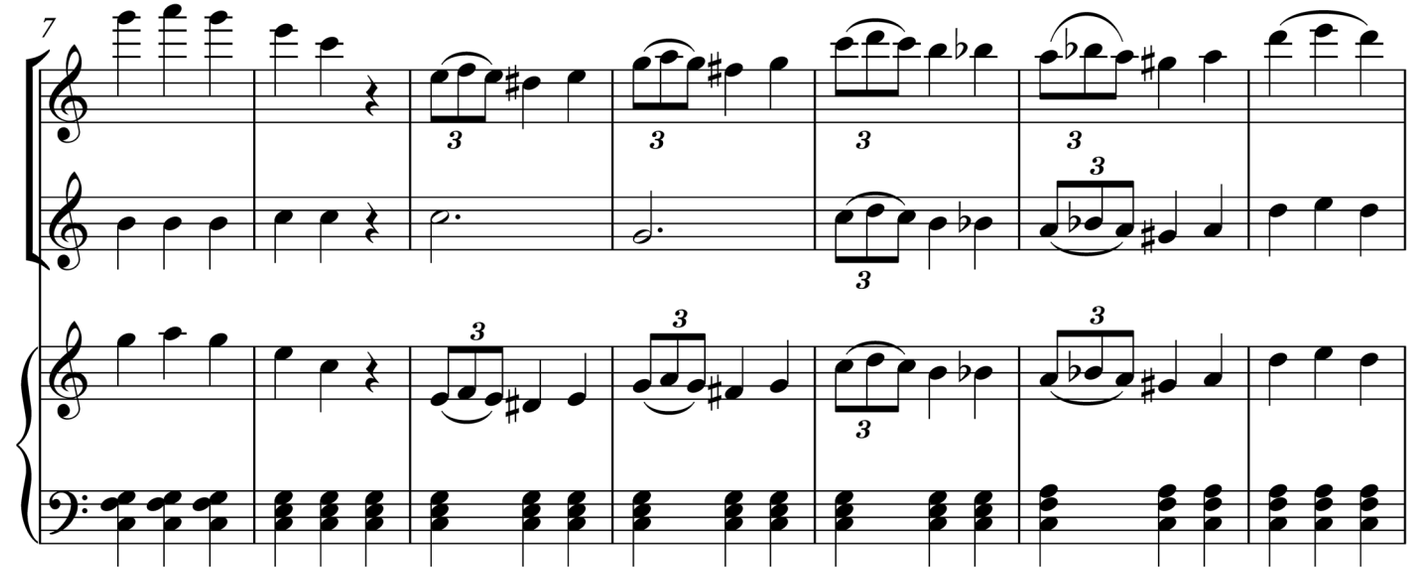

32
pizz.
pp
36
p
arco
40

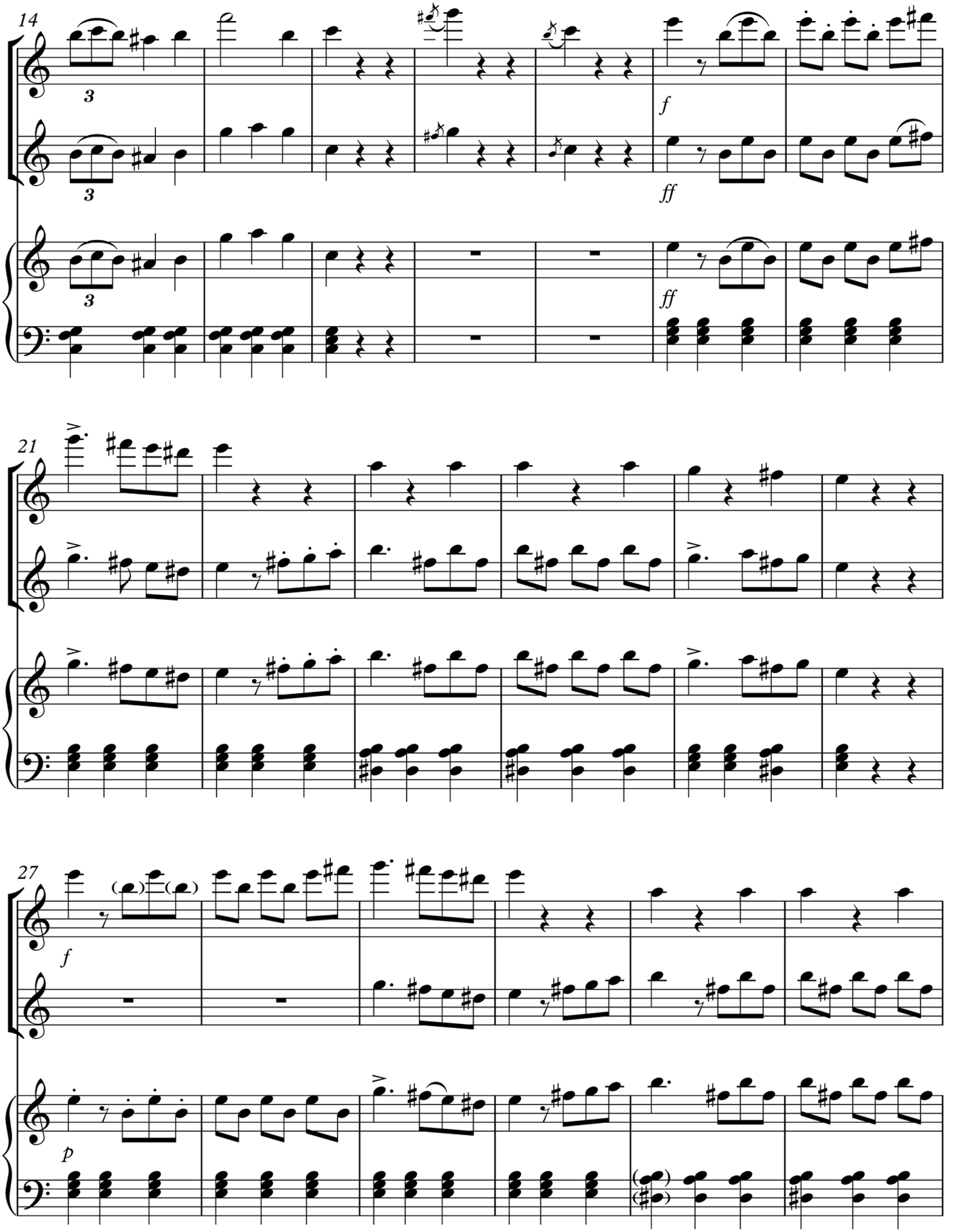

43
solo
ff
pp
47
p
51

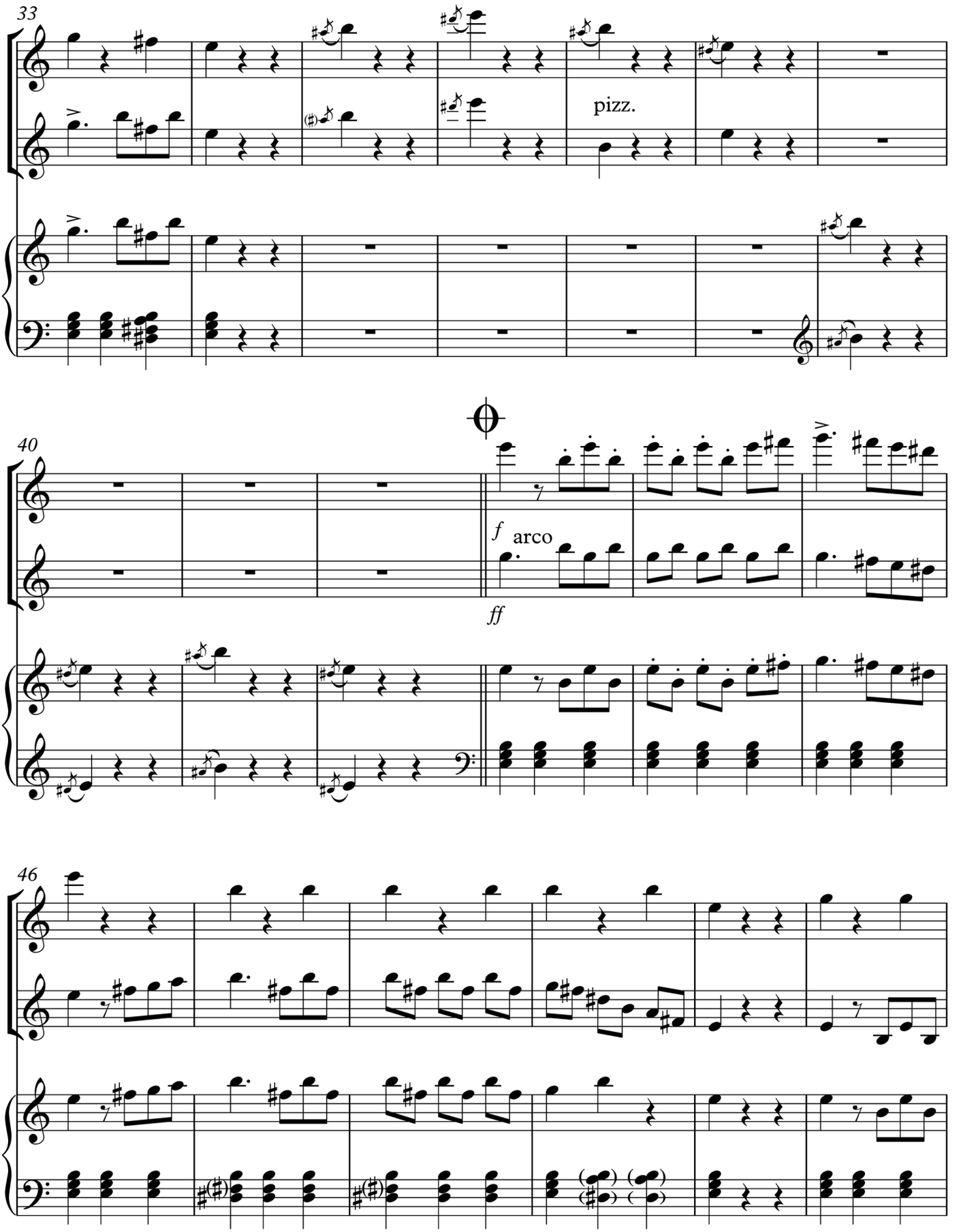

54
57
f
60
rall . . . . .

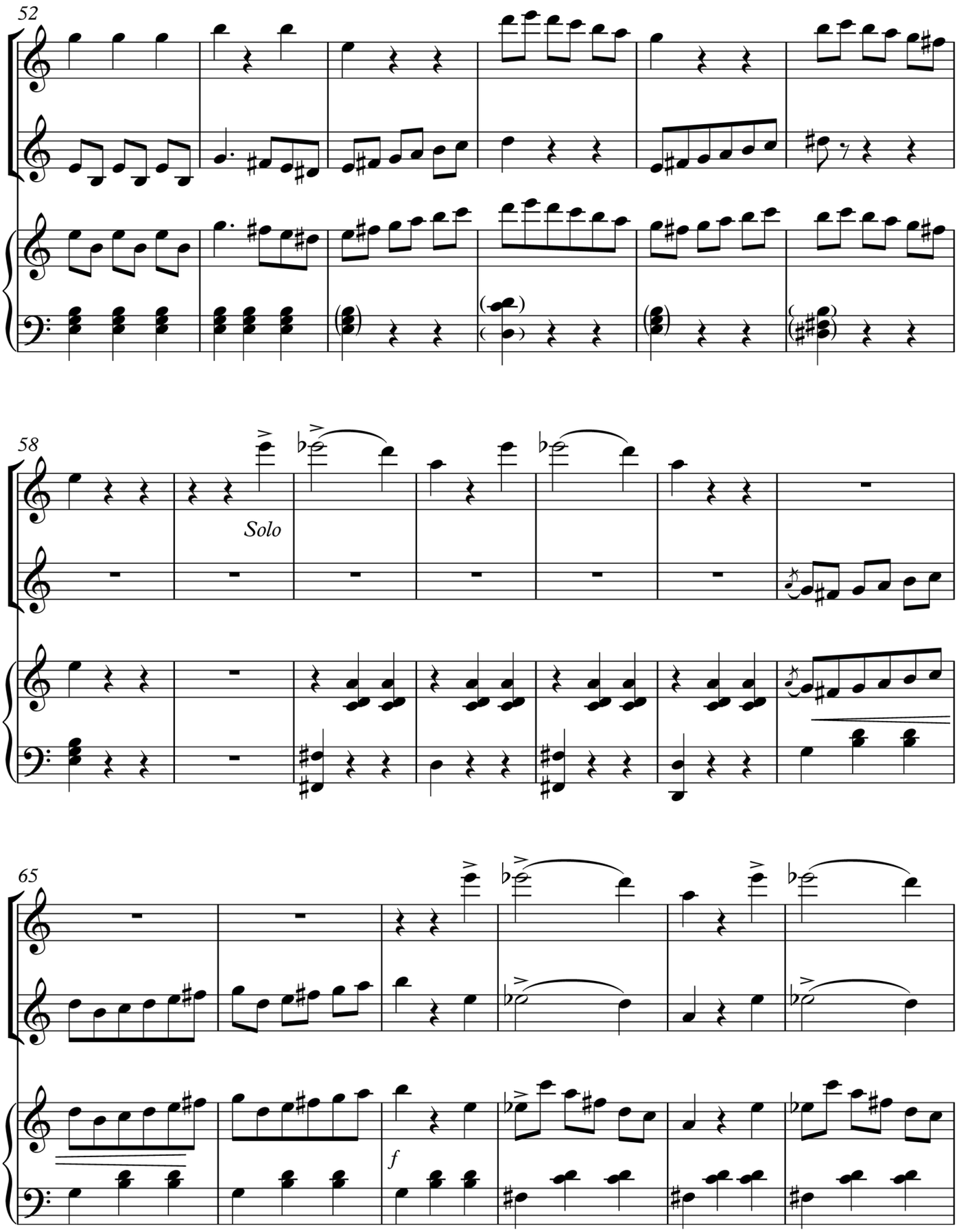

63
ff
f
ff
f

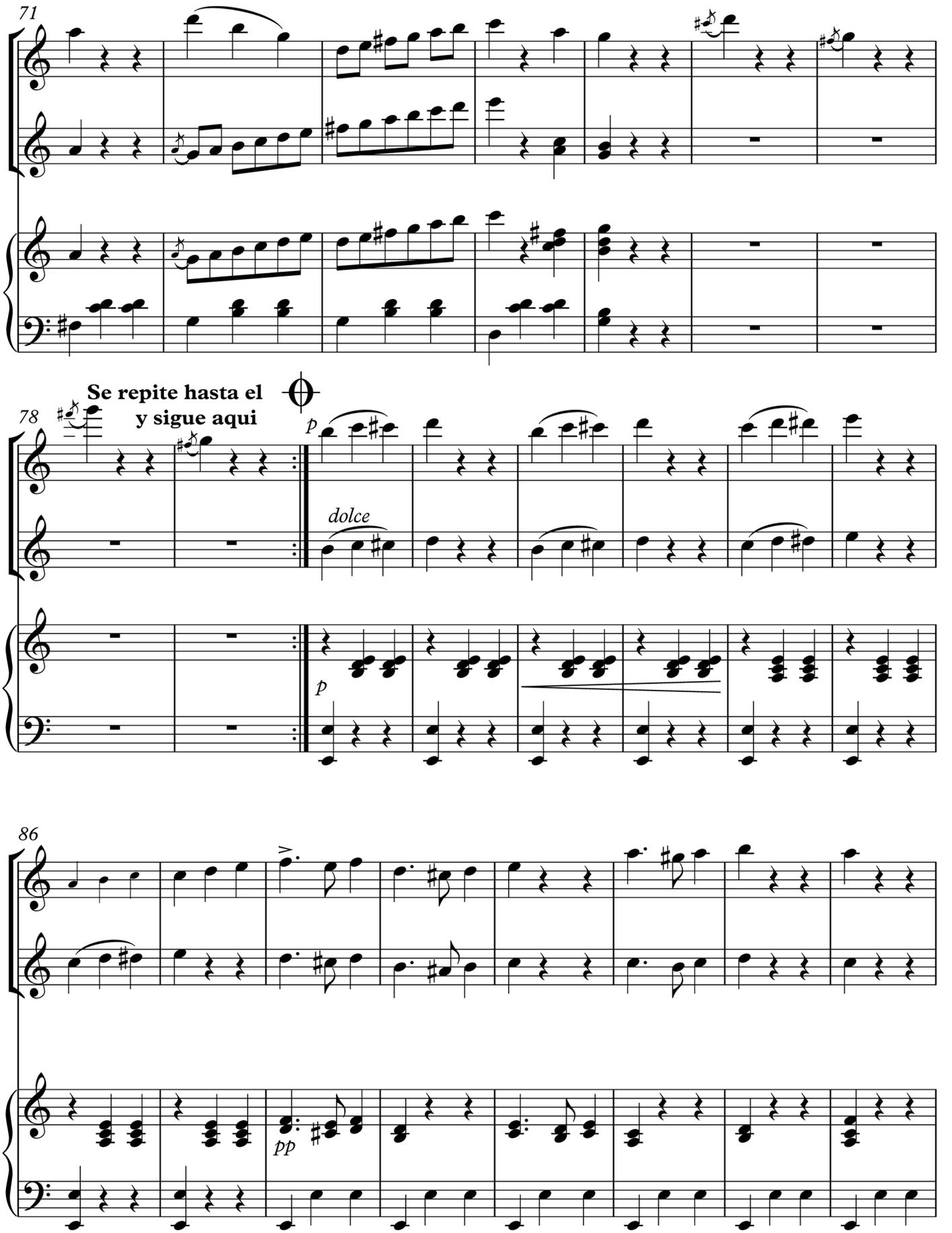

II Allegro
Flauta
Violín
Piano
(p)
pp
p

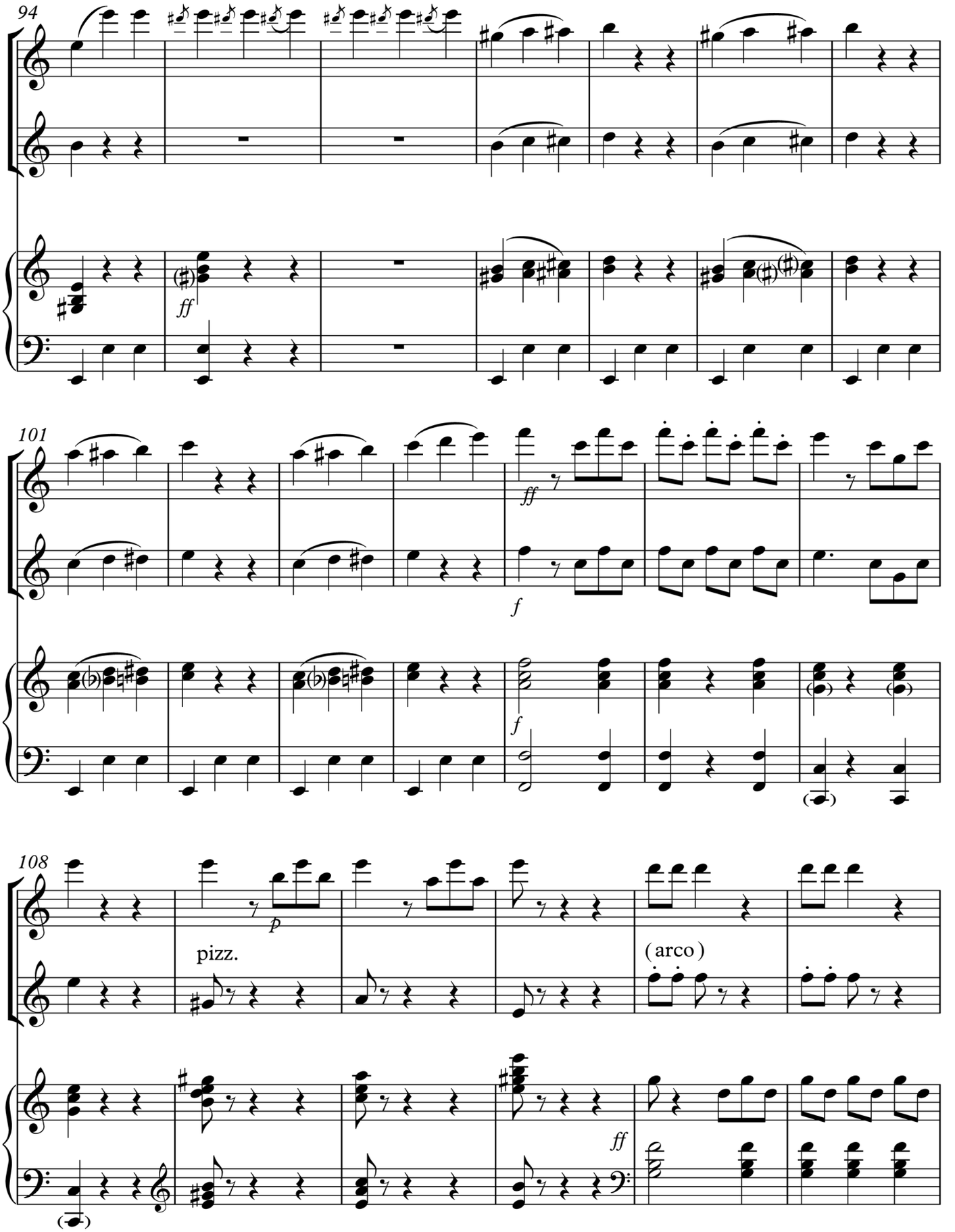

7
3

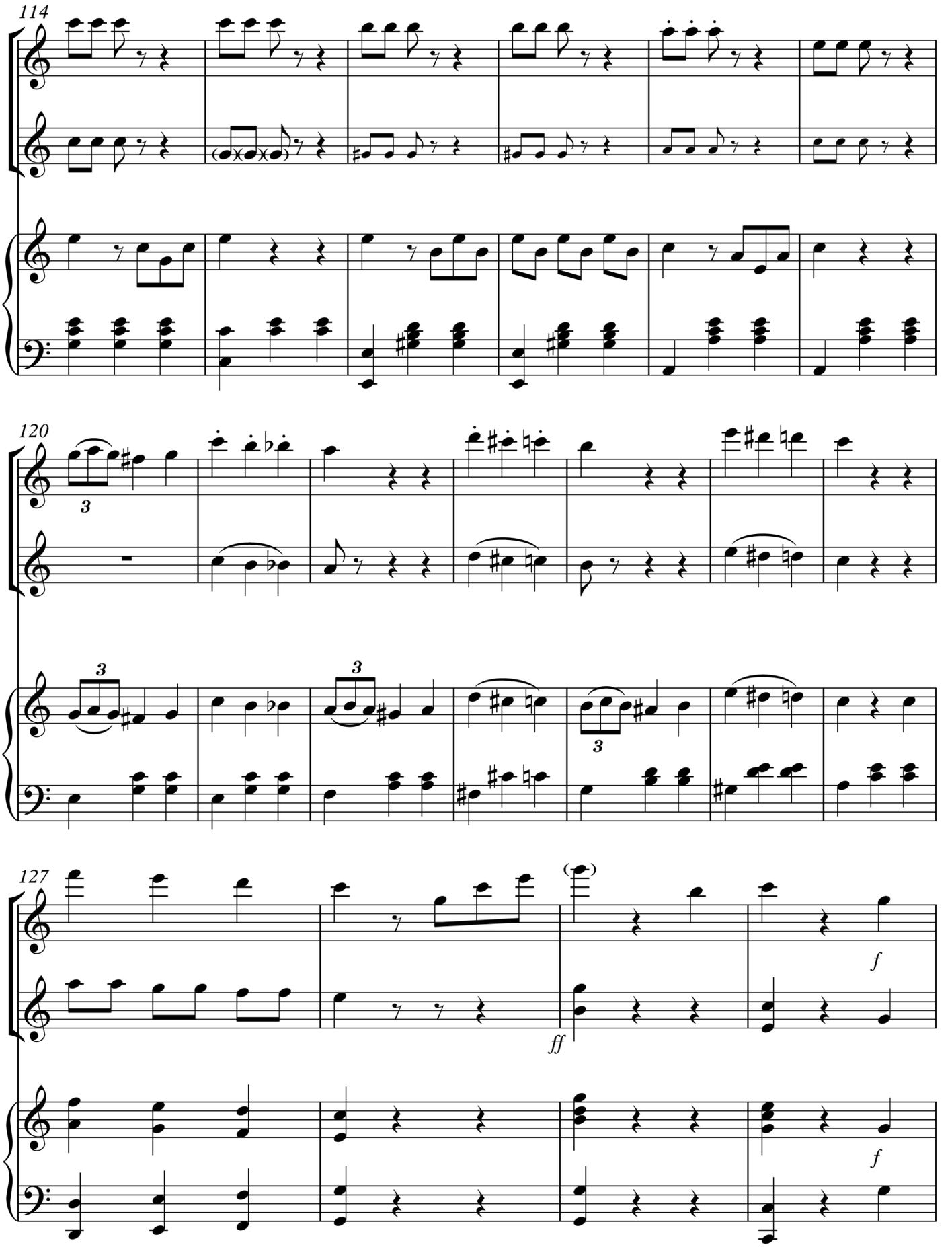

14
f
ff
ff
21
27
f
p

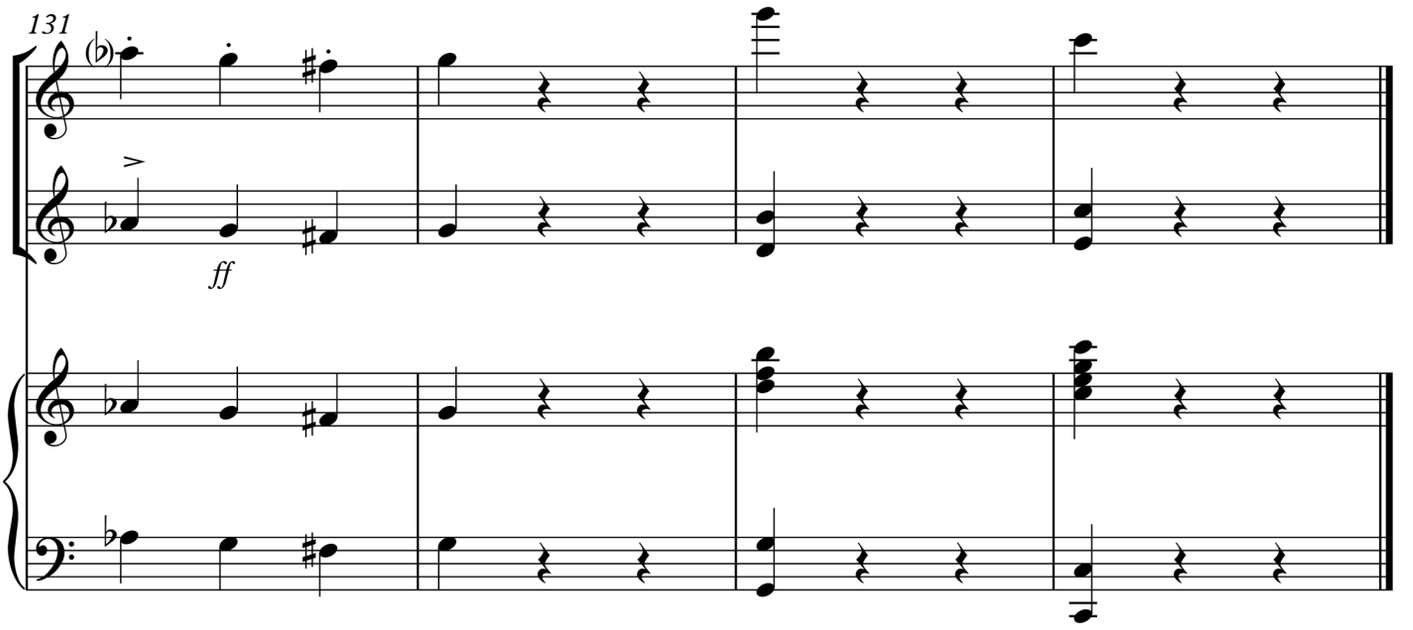

33
pizz.
40
f
arco
ff
46

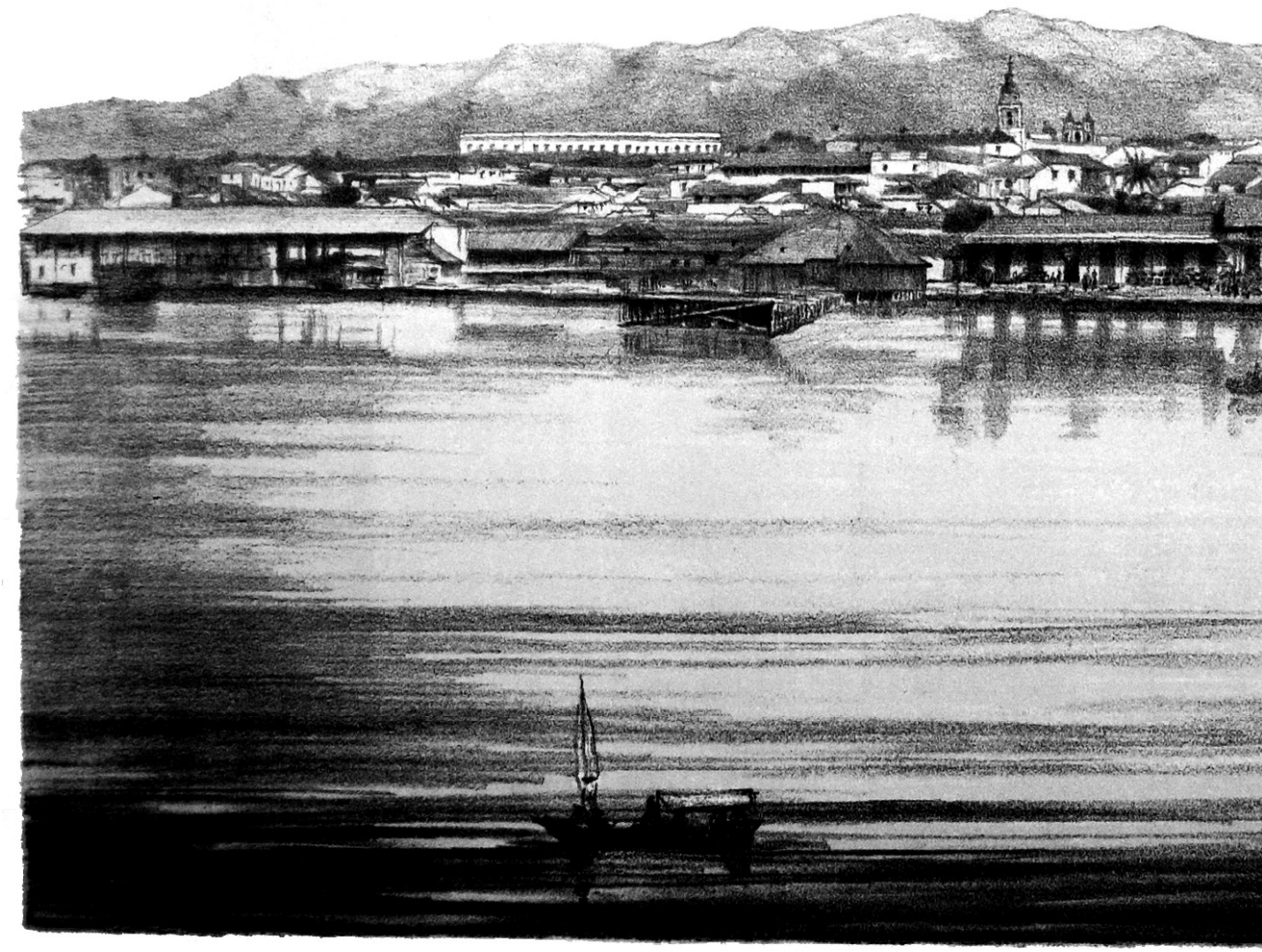

52
58
Solo
65
f


71
78
Se repite hasta el
y sigue aqui
p
dolce
p
86
pp


94
ff
101
ff
f
f
108
p
pizz.
(arco)
ff


114
120
127
f
ff
f


131
ff

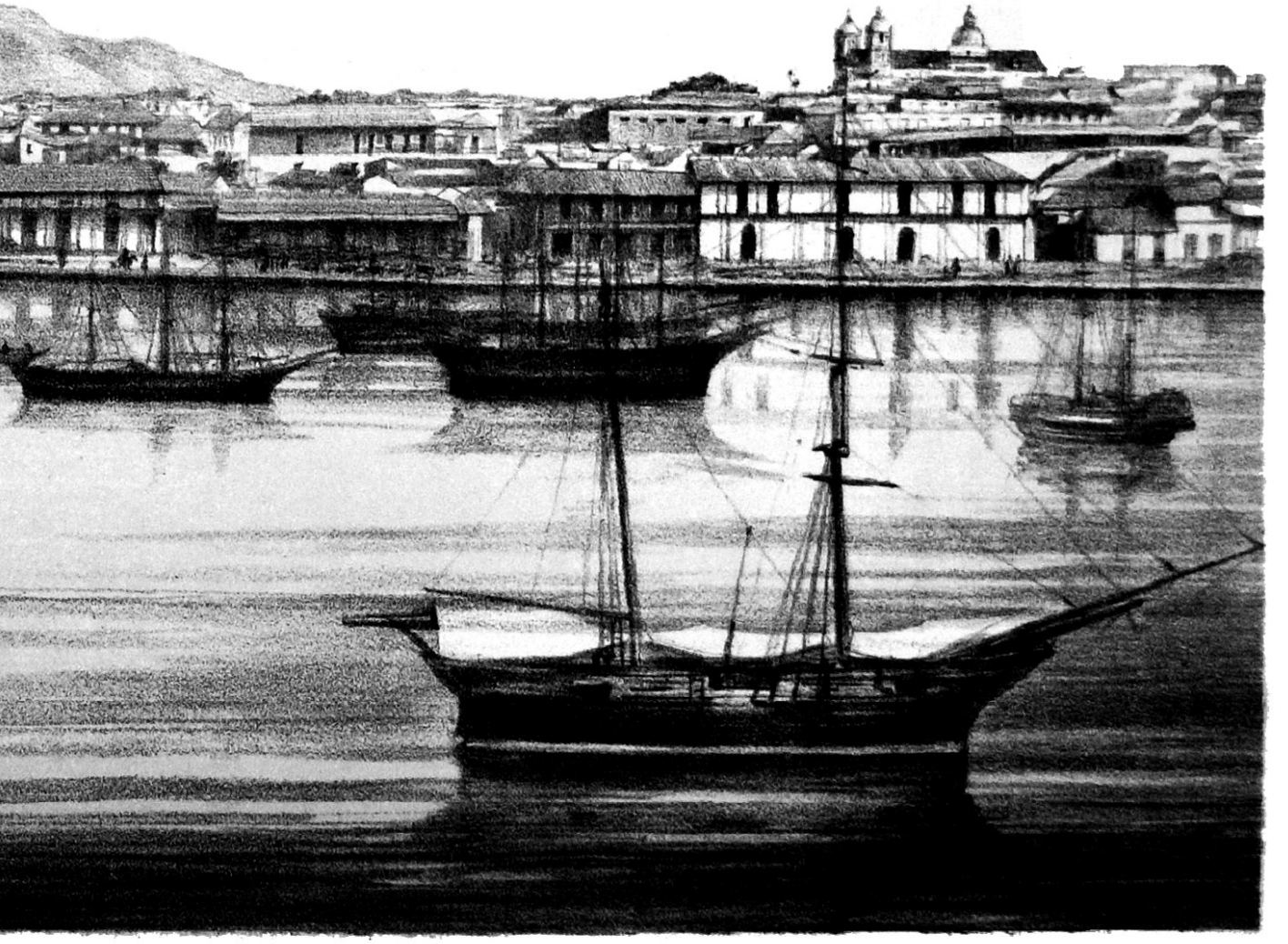


C. Collet lit

Publicada por Lamy

VISTA PARCIAL D

Copia de una fotografía de los Srēs A



y Collet. 1862.

Litog. de Em. M. Lamy. Cuba.

DE S.to DE CUBA. N.º 1.

agüero y Bavastro, tom.da desde la bahía.

La serenata, barcarola para violín con acompañamiento de piano
Laureano Fuentes Matons (1891)

Signatura

SBEC, Laureano Fuentes Matons

Datos de portada

«La Serenata / Barcarola / para / Violin con acompañamiento de Piano. / A mi distinguido y simpático amigo Emilio Reinoso hijo / Laureano Fuentes / Cuba 16 de Julio de 1891»

Características del documento

La obra *La serenata, barcarola para violín con acompañamiento de piano*, compuesta el 16 de julio de 1891, se conserva en partitura autógrafa, para violín y piano, en la Biblioteca Provincial Elvira Cape de Santiago de Cuba.

Notas

--c. 10, Pno – última nota debe ser una corchea.

--c. 28, Vln – el ritmo ha sido enmendado.

--c. 29, Pno – el ritmo ha sido enmendado.

--c. 35, Vln – la apoyatura no está clara, se sugiere un Sol.

--c. 42, Vln – el ritmo ha sido enmendado.

--c. 59, Pno – MI, 3ra. corchea, falta el Sol natural.

--c. 66, Vln – el ritmo ha sido enmendado.

--cc. 75 y 79, Pno – MI, 2do. tiempo, quizás pueda ser un Si, análogo con el compás 77, pero el patrón ostinato se ha mantenido como tal desde un principio, y solo ha cambiado en los compases 20, 21, 73 y 77.

--cc. 80-81, Vln – la designación «arco» es innecesaria, ya que se sobreentiende.

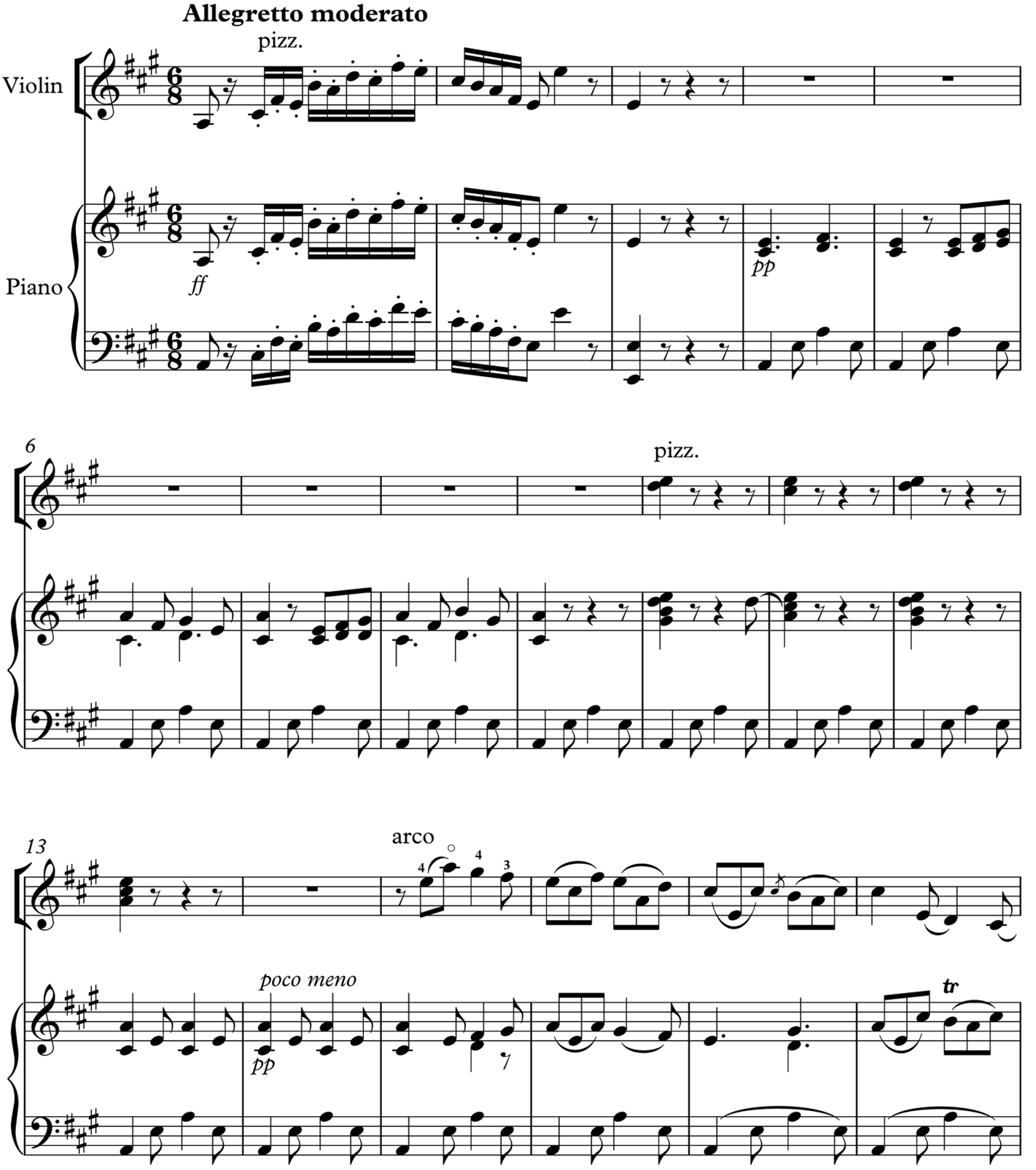
--cc. 82-85, Vln – la designación «harmonique» es innecesaria, y se han agregado las indicaciones, correspondientes de armónicos según el uso habitual.

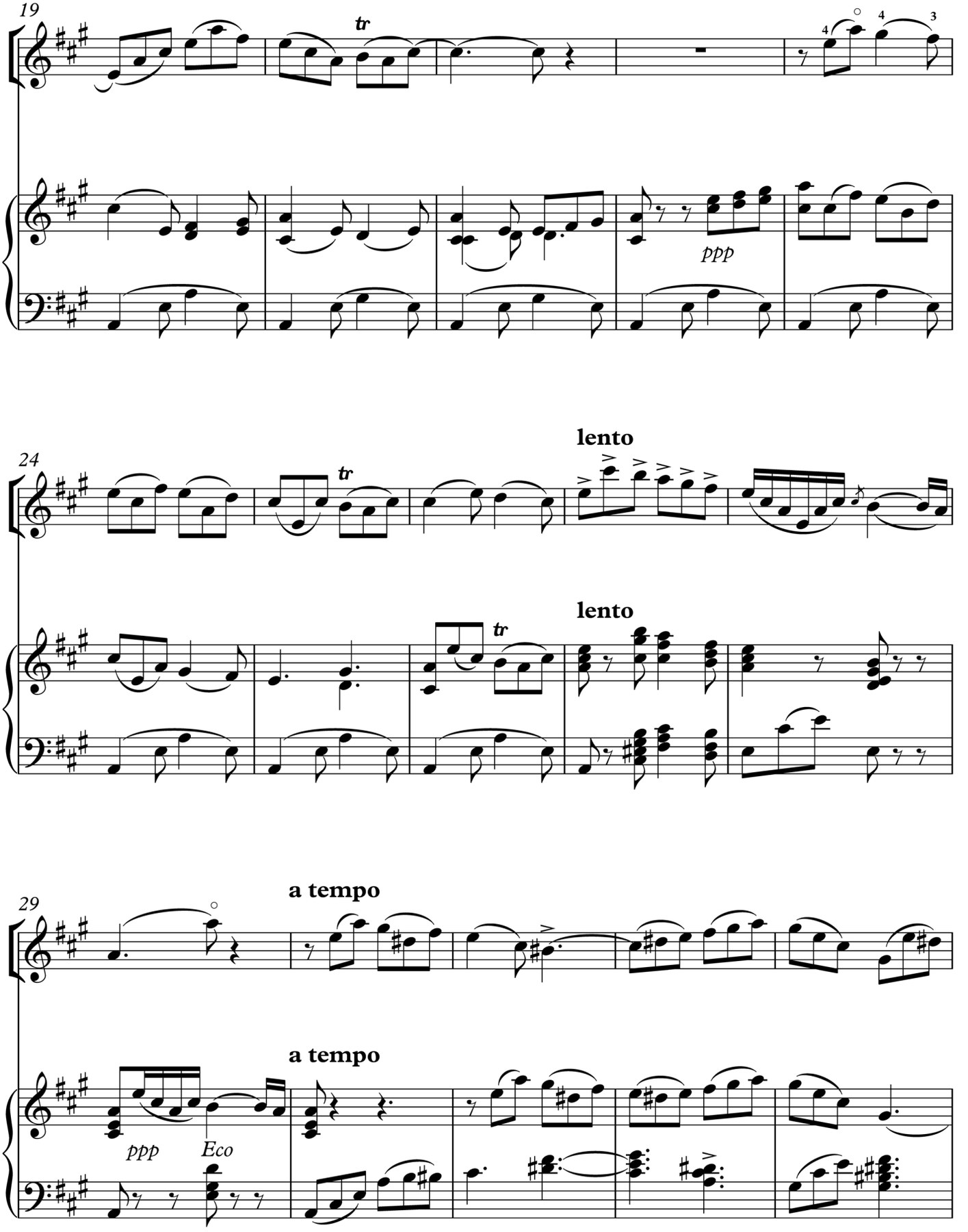
La serenata, barcarola para violín con acompañamiento de piano (1891)

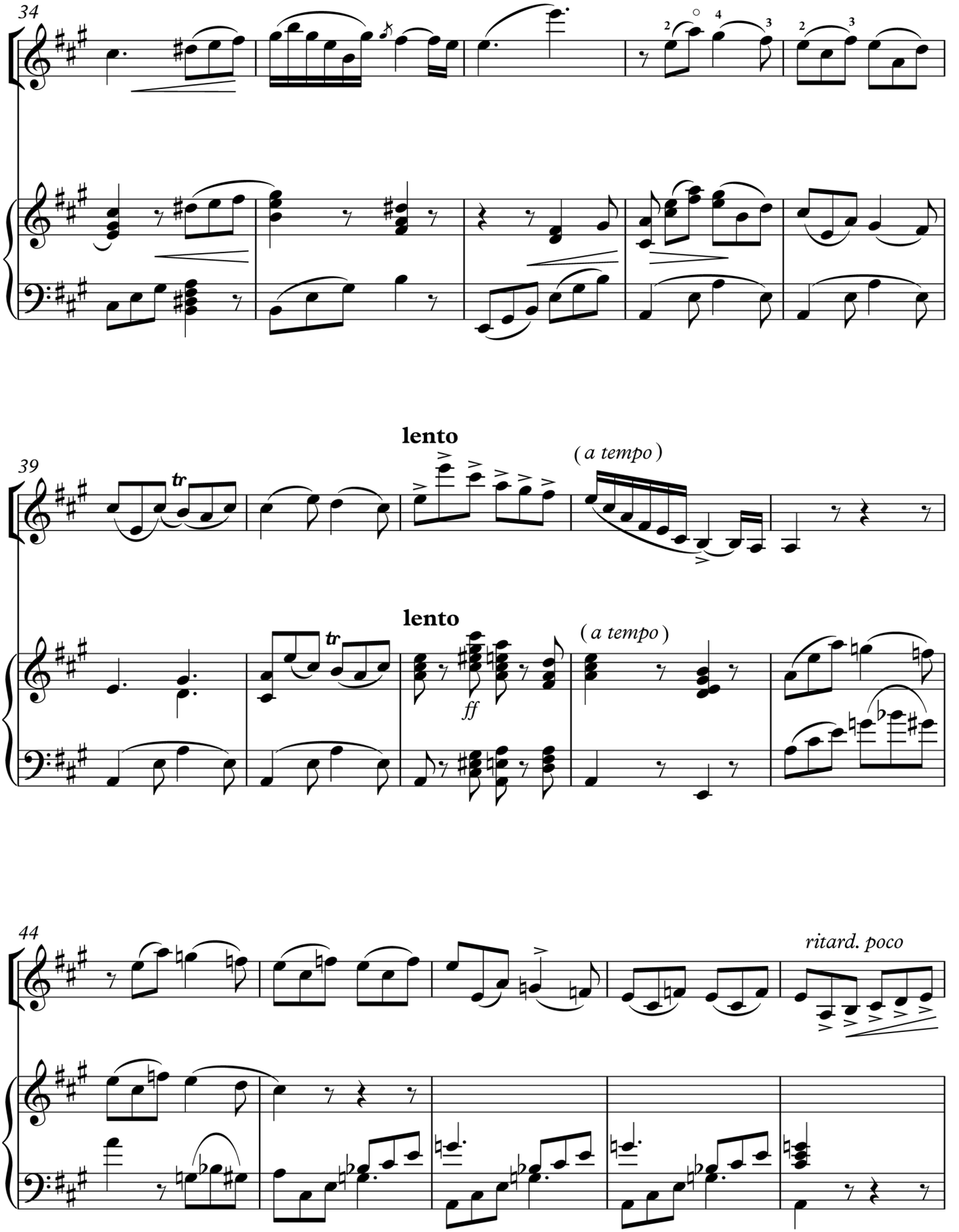
A mi distinguido y simpático amigo Emilio Reinoso (hijo)

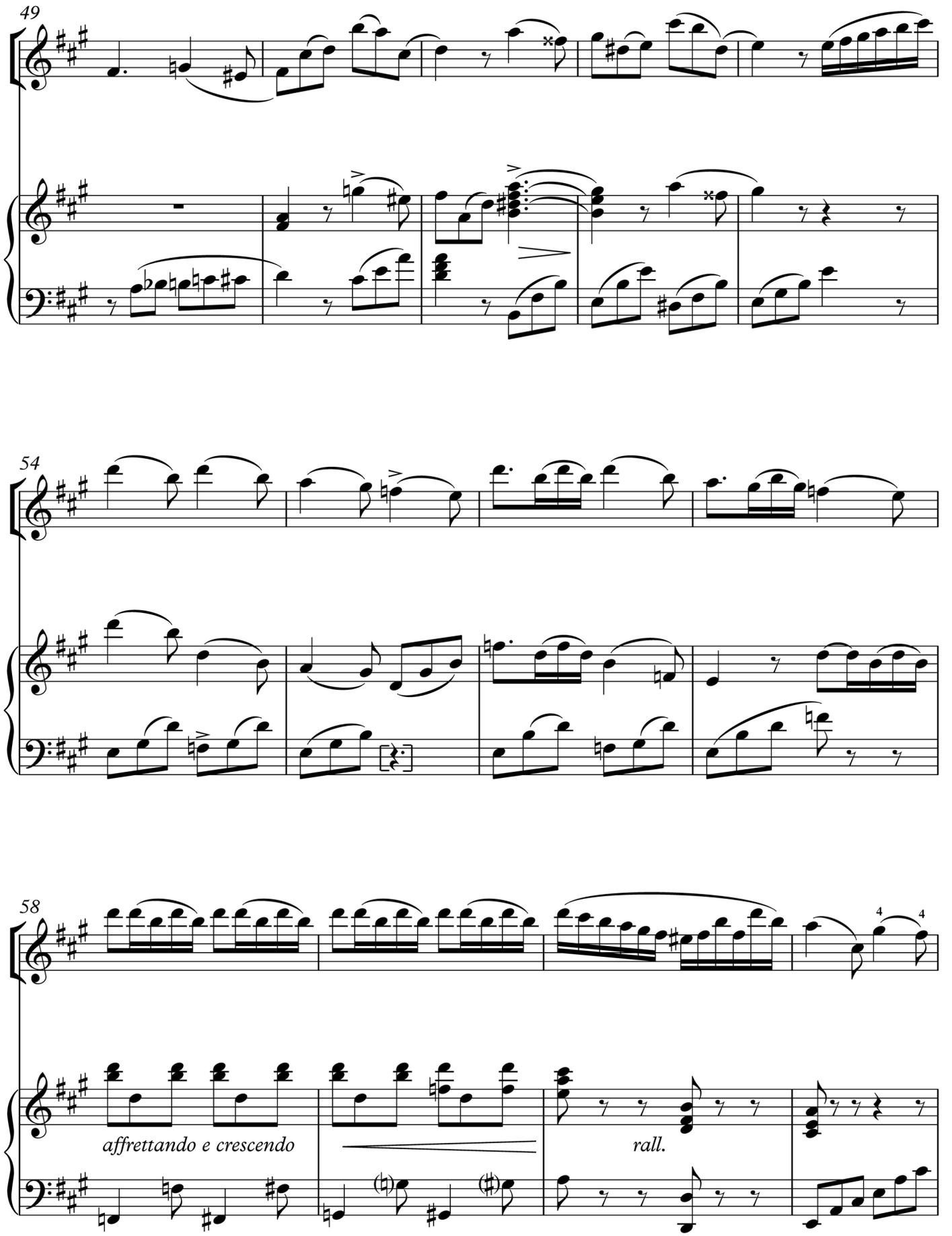
Tr. José Raúl López

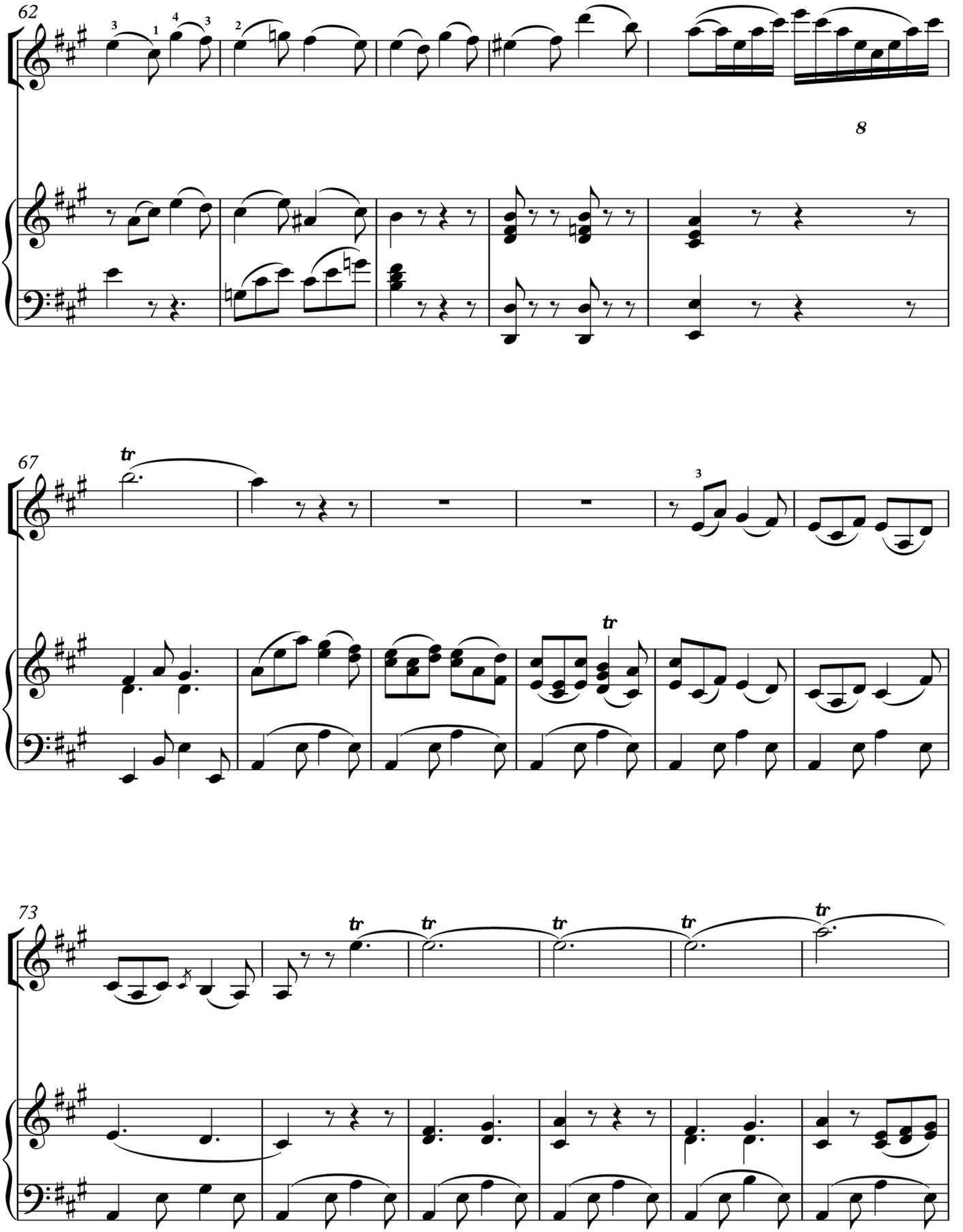
Laureano Fuentes y Matons
Santiago de Cuba, 1825-1898

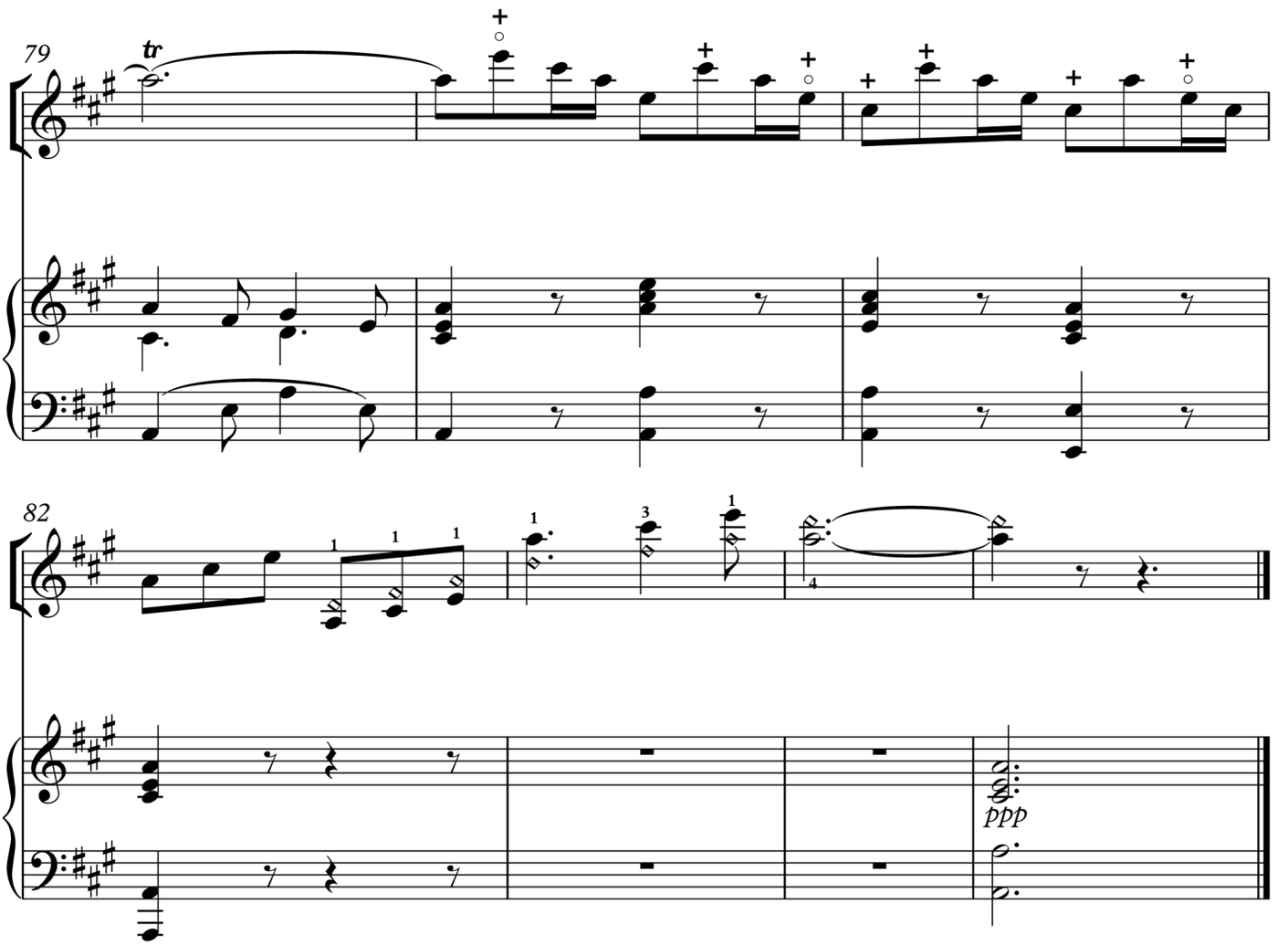



19
tr
ppp
24
lento
tr
lento
29
a tempo
a tempo
ppp
Eco


34
39
lento
(a tempo)
tr
lento
(a tempo)
ff
44
ritard. poco


49
54
58
affrettando e crescendo
rall.


62
8
67
tr
73
tr


79
tr
82
ppp

La Plainte du Faso

pour

Violon et Piano

Concertante

par

N. R. Espadero

(de la Havane)

Op. 14

La plainte du Tasso, pour violon et piano concertante, op. 14
Nicolás Ruiz Espadero (1858-1881)

Signatura

HMNM, Ruiz Espadero, Nicolás, Inv-4-5383.

Datos de portada

«La Plainte / du / Tasso / pour / Violon et Piano / concertante / par / N. R. Espadero / (De la Havane) / Op-14 / N. R. Espadero [rúbrica]».

Características del documento

La obra *La plainte du Tasso, pour violon et piano concertante* (*El llanto de Tasso, para violín y piano concertante*), op. 14, fue compuesta en 1881 y se conserva en partitura manuscrita autógrafa en el Museo Nacional de la Música en La Habana (CCT, obra 120, pp. 299 y 331). Está inspirada en los versos que escribió el poeta Torquato Tasso (1544-1595) para la fábula pastoral *L'Aminta*. Le antecede una versión para piano solo, compuesta por Espadero en 1858, que fue impresa con el título de *La plainte du poëte* (CCT, obra 028, pp. 289, 309-310).

Comentarios

Al reverso de la portada se encuentra la siguiente indicación en francés:

> *Note de l'auteur*
> *On recommande l'observation exacte des mouve[ments] marqués par le Metronome, et de tout ce qui est [écrit] au sujet des nuances, accentuation, colorés et pedales, si on veut arriver à une interpretation d'après la manière de l'auteur.*
> [Nota del autor
> Recomendamos la observación exacta de los movimientos marcados por el Metrónomo, y de todo lo que se [escribe] sobre el tema de matices, acentuación, colores y pedales, si se quiere llegar a una interpretación acorde con la manera del autor.]

Debajo de la indicación aparecen unos versos de la fábula pastoral *L'Aminta* (1573) de Torquato Tasso, acto primero, escena segunda (vv. 1-12), que Espadero titula «*La plainte du Tasso*» en la que el personaje Aminta se lamenta diciendo:

La plainte du Tasso	El llanto de Tasso
Ho visto al pianto mio	He visto al llanto mió
Risponder per pietate i sassi, é l'onde	El mar, las piedras responder piadosas;
E sospirar le fronde	Y suspirar las hojas
Ho visto al pianto mio,	He visto al llanto mio:
Ma non ho visto mai,	Mas no he visto jamas,
Ne spero di vedere	ni ver espero
Compassion nella crudelle [sic] e bella	Compadecerse mi enemiga bella,
Che non so s'io mi chiami o donna o fera	(Que no sé si muger la nombre, ó fiera),
Ma niega d'esser donna	Pero ya niega ser muger humana
Poichie [sic] niega pietate	La que piedad me niega,
A chi non la negaro	No habiéndola negado
Le cose inanimate.	Hasta la dura inanimada piedra.
Tasso[1]	Tasso

Notas

--c. 5, Pno – 2do. y 4to. tiempo, falta el puntillo.

--c. 7, Pno – MI, 4to. tpo., la negra ha sido cambiada a corchea, enmendando así el error rítmico.

--c. 19, Pno – MD, falta el Re natural en la 5ta. semicorchea del acompañamiento.

--c. 20, Pno – MI, la ligadura entre el 1er. y 2do. tiempo no tiene sentido si se ha de tocar el La anticipado como está escrito.

--c. 22, Pno – MD, 2do. tpo., voz superior, falta el puntillo.

--c. 25, Pno – MI, 1er. tpo., falta el puntillo en el bajo.

--c. 28, Pno – MD, 1er. tpo., voz superior, falta el puntillo.

--c. 34, Pno – MD, 2do. tpo., última corchea, probablemente falte el Do sostenido.

--c. 43, Pno – MD, es posible que falte el puntillo, que no se ha añadido, pero sí el silencio de corchea.

--c. 46, Pno – MD, 1er. tpo., falta el puntillo.

--c. 48, Vln – 2do. tpo., los puntos sobre las notas no son totalmente claros.

--c. 48, Pno – pequeño cambio en la escritura sin cambiar la intención del compositor. MI, 2do. tpo., la digitación de las últimas dos semicorcheas no es lógica y ha sido cambiada.

--c. 49, Pno – MD, 1er. tpo., falta el puntillo.

[1] Traducción al español tomada de *Aminta, fábula pastoral* de Torquato Tasso por Juan de Jáuregui (Madrid: Imprenta de D. Miguel de Burgos, 1830). Consultada en 2023 en: bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000193908

--c. 51, Pno – MD, 2do. tpo., falta el Si natural en la octava. MI, 1er. tpo., Espadero ha borrado la voz del bajo sin añadir el puntillo o silencio de corchea, que ha sido incluido.

--c. 56, Pno – MD, 2do. tpo., falta el Si natural en la octava.

--c. 70, Pno – MD, 2do. tpo., voz inferior, falta el Mi natural.

--c. 76, Pno – MI, 2do. tpo., falta el Do natural.

--c. 81, Vln – el ritmo es tal como aparece, aunque podría ser similar al de los compases 80 y 82.

--c. 84, Pno – MI, última corchea escrita como negra (obvio error).

--c. 86, Pno – MI, 2do. tpo., el acorde no sólo incluye el Sol sostenido, sino aparentemente el La también.

--c. 89, Vln – 2do. tpo., falta el La natural.

--c. 94, Pno – MI, 2do. tpo., puntillo escrito, pero debe ser solamente una negra.

--c. 96, Pno – ambas manos, 2do. tpo., falta el Si natural.

--c. 97, Pno – MI, las últimas dos semicorcheas deben coincidir con la línea melódica del violín (Sol sostenido y La).

--c. 99, Vln – 1er. tpo., debe ser simplemente una negra.

--c. 99, Pno – MD, 2do. tpo., la séptima fusa debe ser un Fa sostenido, no La.

--c. 104, Pno – MD, falta el Si natural en la última corchea. MI, falta el Sol sostenido al final del compás.

--c. 106, Pno – digitación innecesaria que quedó después de ser enmendado el compás por Espadero.

--c. 109, Pno – MI, el ritmo ha sido ajustado.

--c. 113, Vln – puntillo añadido a la blanca.

--c. 115, Pno – MI, error rítmico corregido.

--c. 126, el ritmo indicando el recitativo ha sido representado según el programa reproductor.

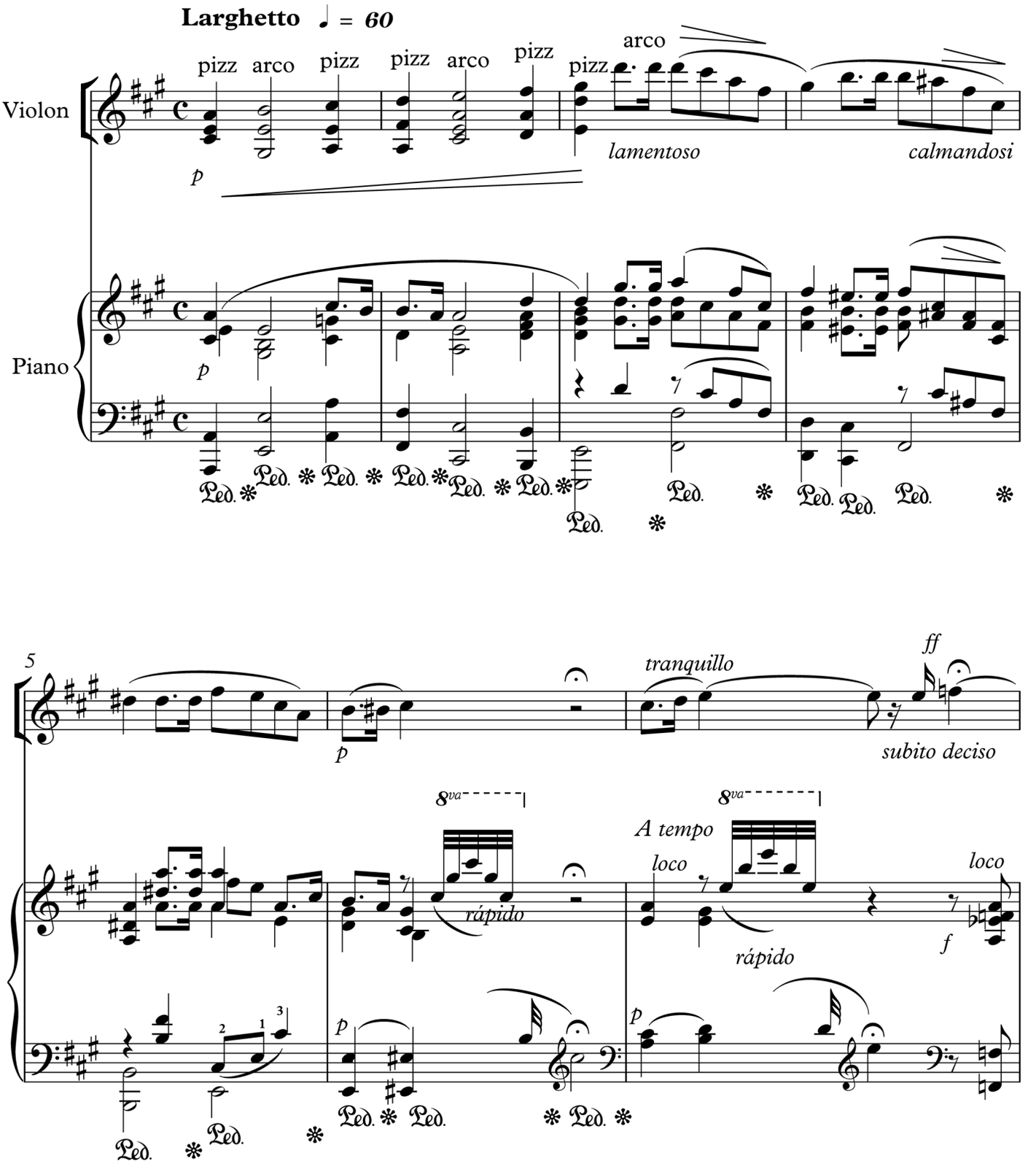
--c. 127, Espadero ha escrito dos compases en 6/8 seguidos por 2/4 sin indicar el cambio.

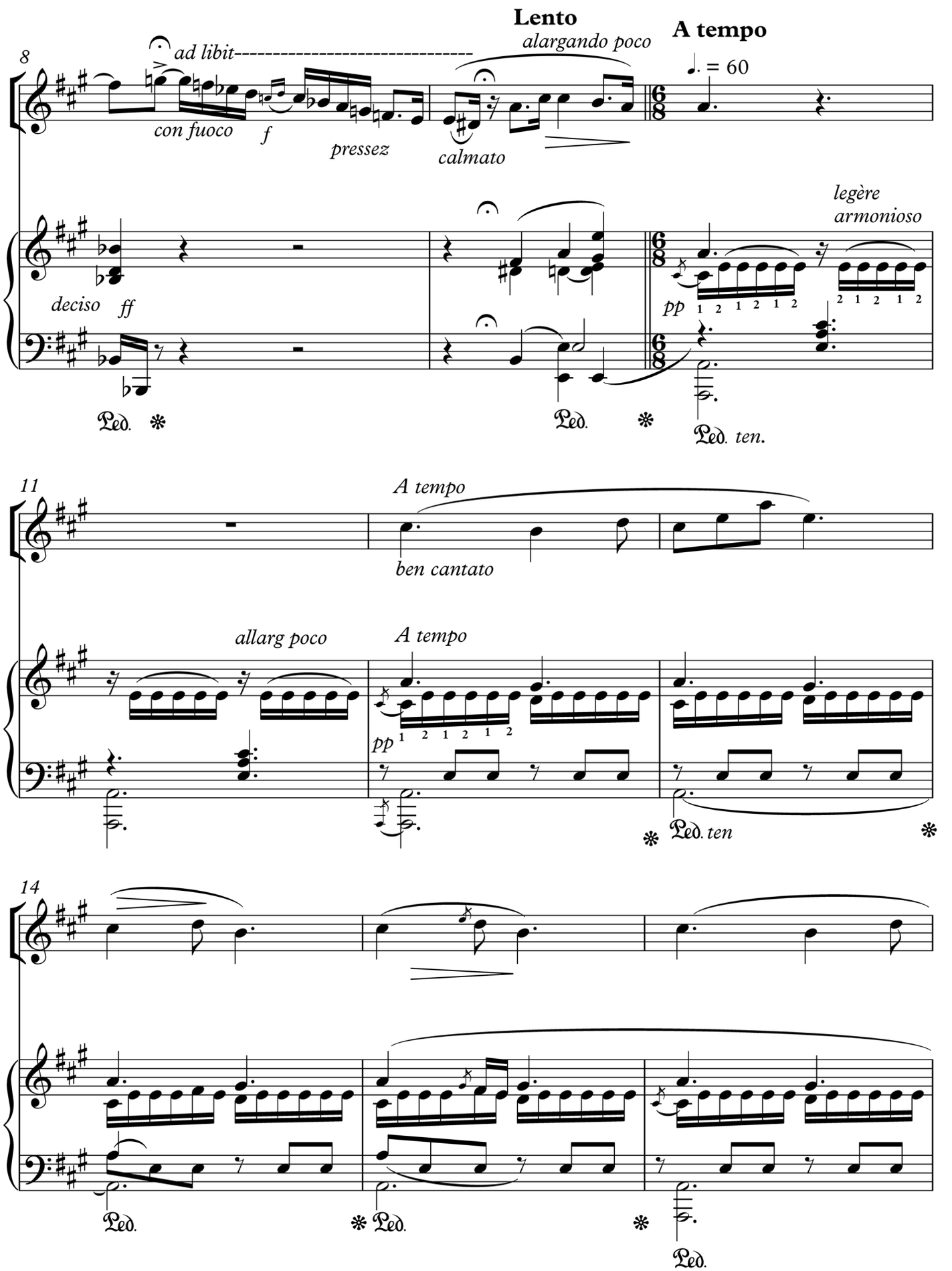
--cc. 129-131, Espadero no ha dejado clara su intención en cuanto a cómo ha de terminar la obra, y provee una segunda alternativa como «*ossia*». En el compás 131 no es posible indicar con certeza dónde se tocaría el La armónico, como tampoco cuándo se tocarían los dos acordes escritos para ser tocados por el piano. El segundo acorde del piano incluye el signo de octava pero tampoco aclara si ha de ser baja o alta. Se ha escrito alta para mantener el carácter etéreo del final. Queda, pues, a la elección de los ejecutantes, cómo pudiese terminar la obra.

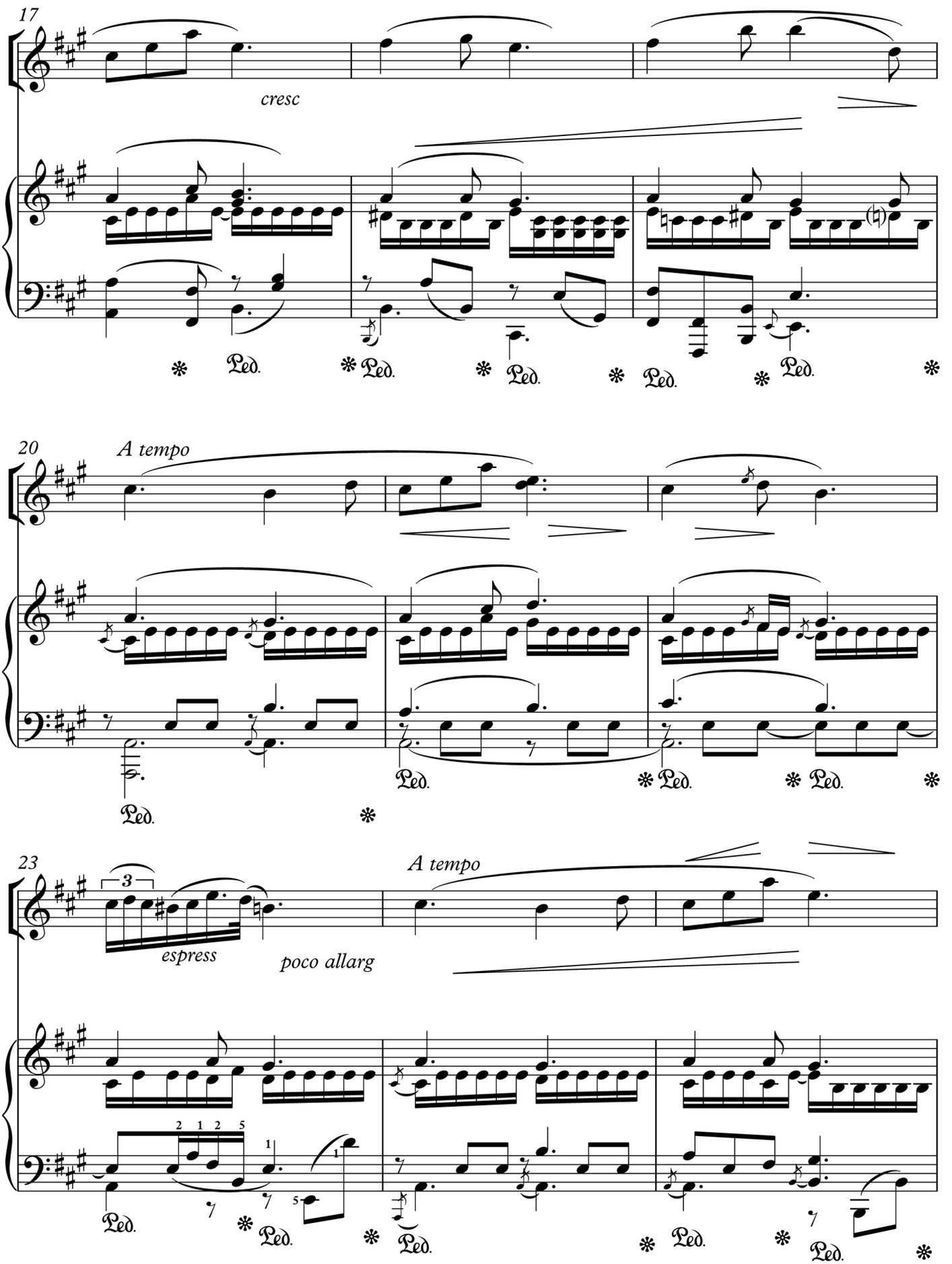
La plainte du Tasso, pour violon et piano concertante, op. 14 (1858-1881)

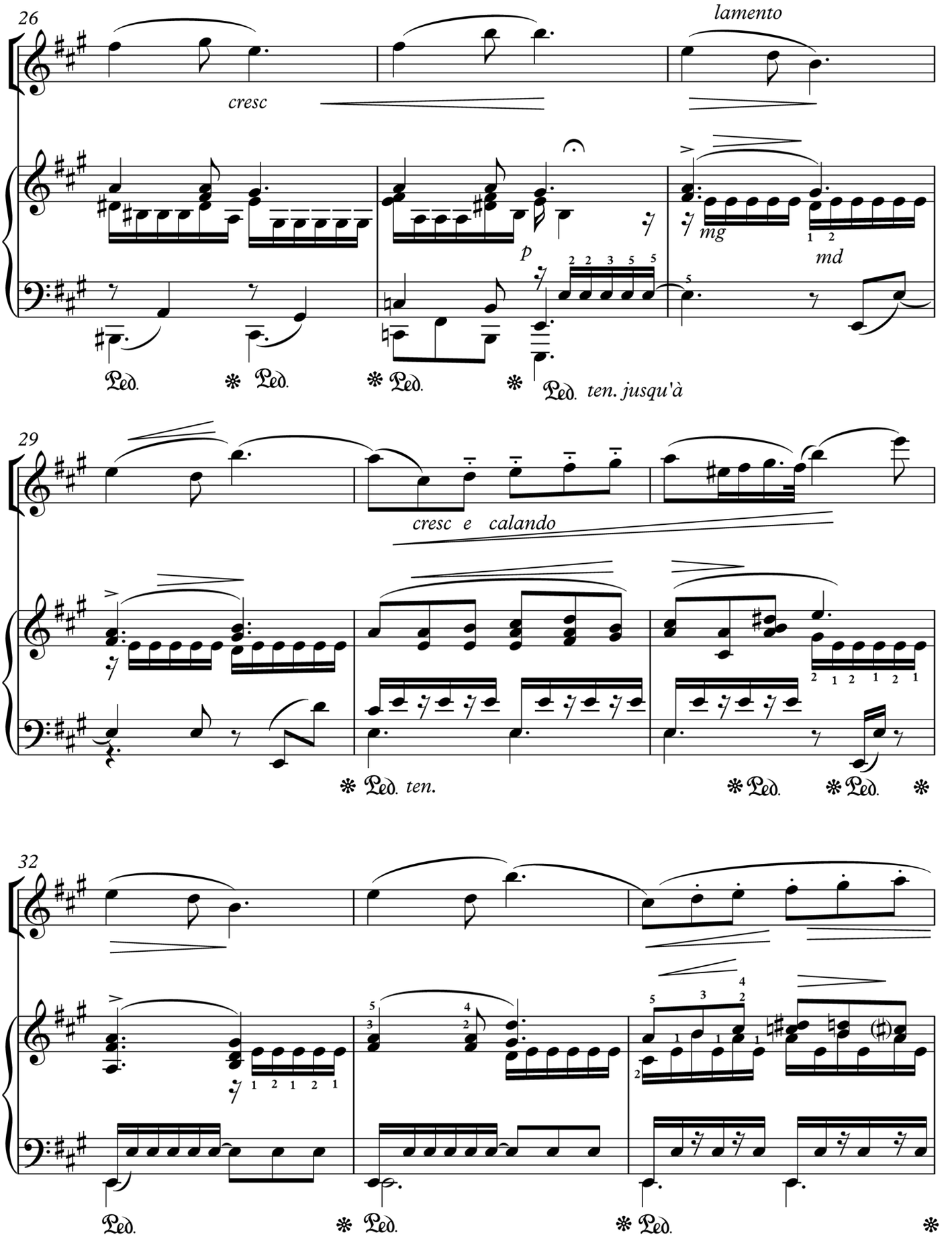
Tr. José Raúl López

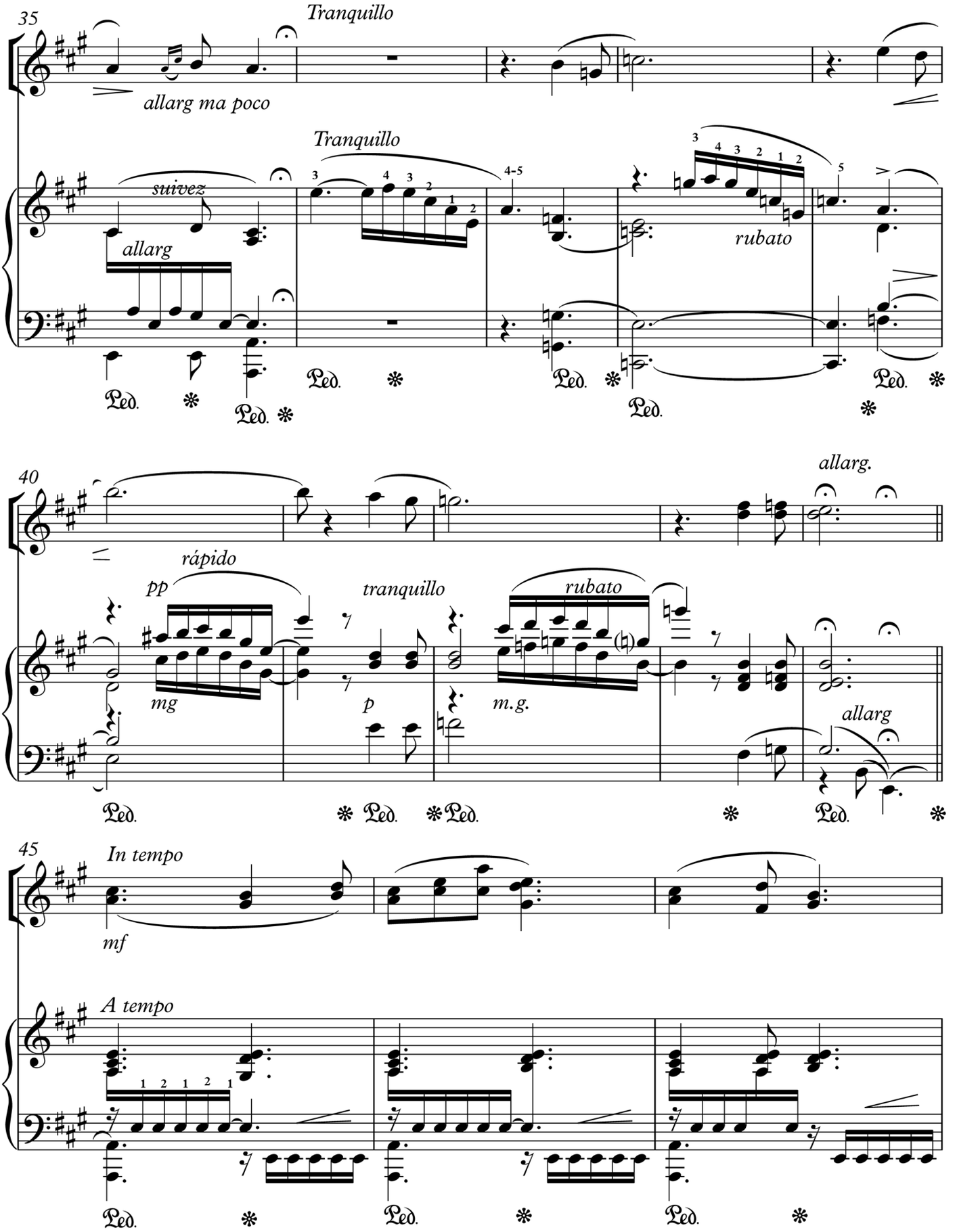
Nicolás Ruiz Espadero
La Habana, 1832-1890

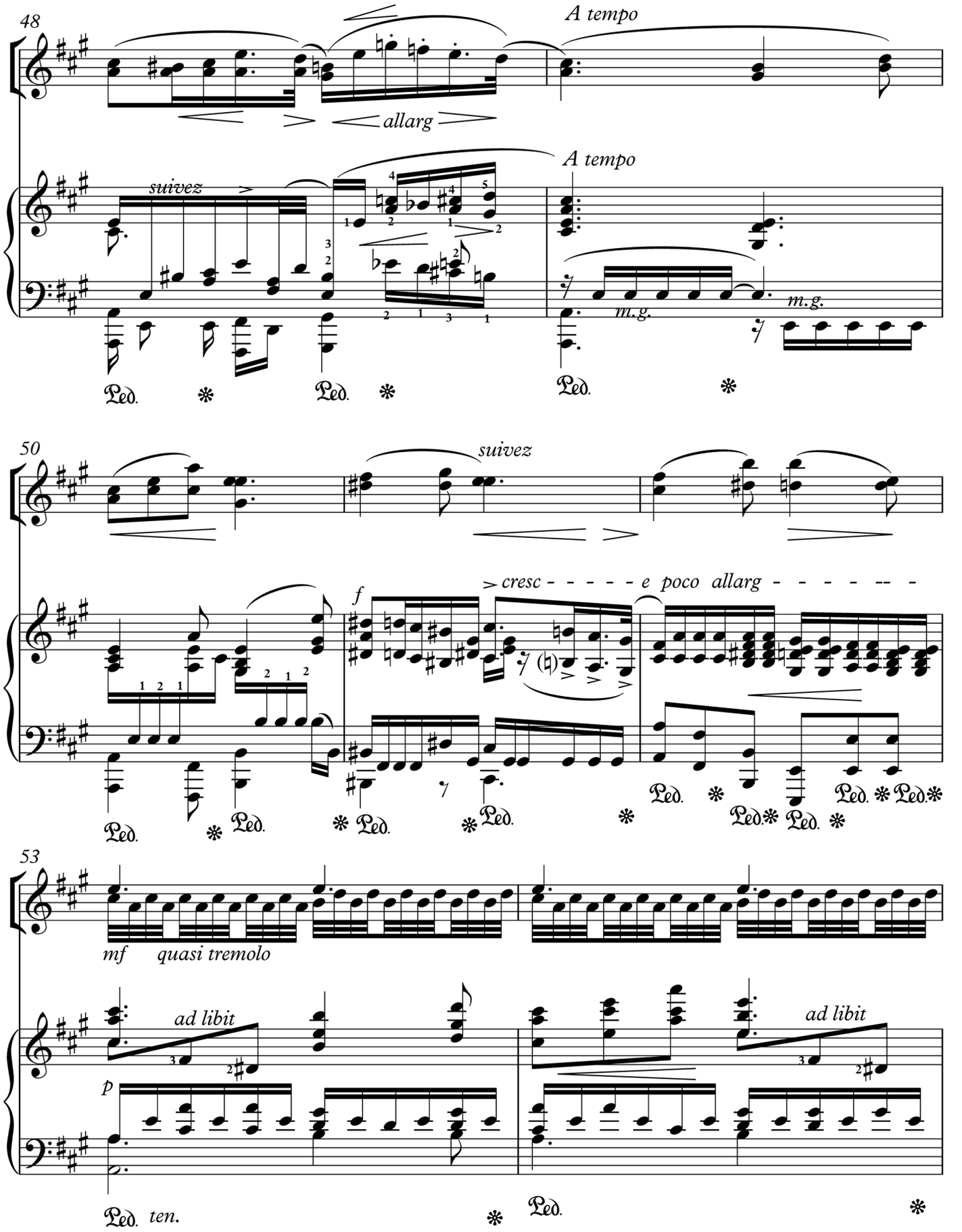


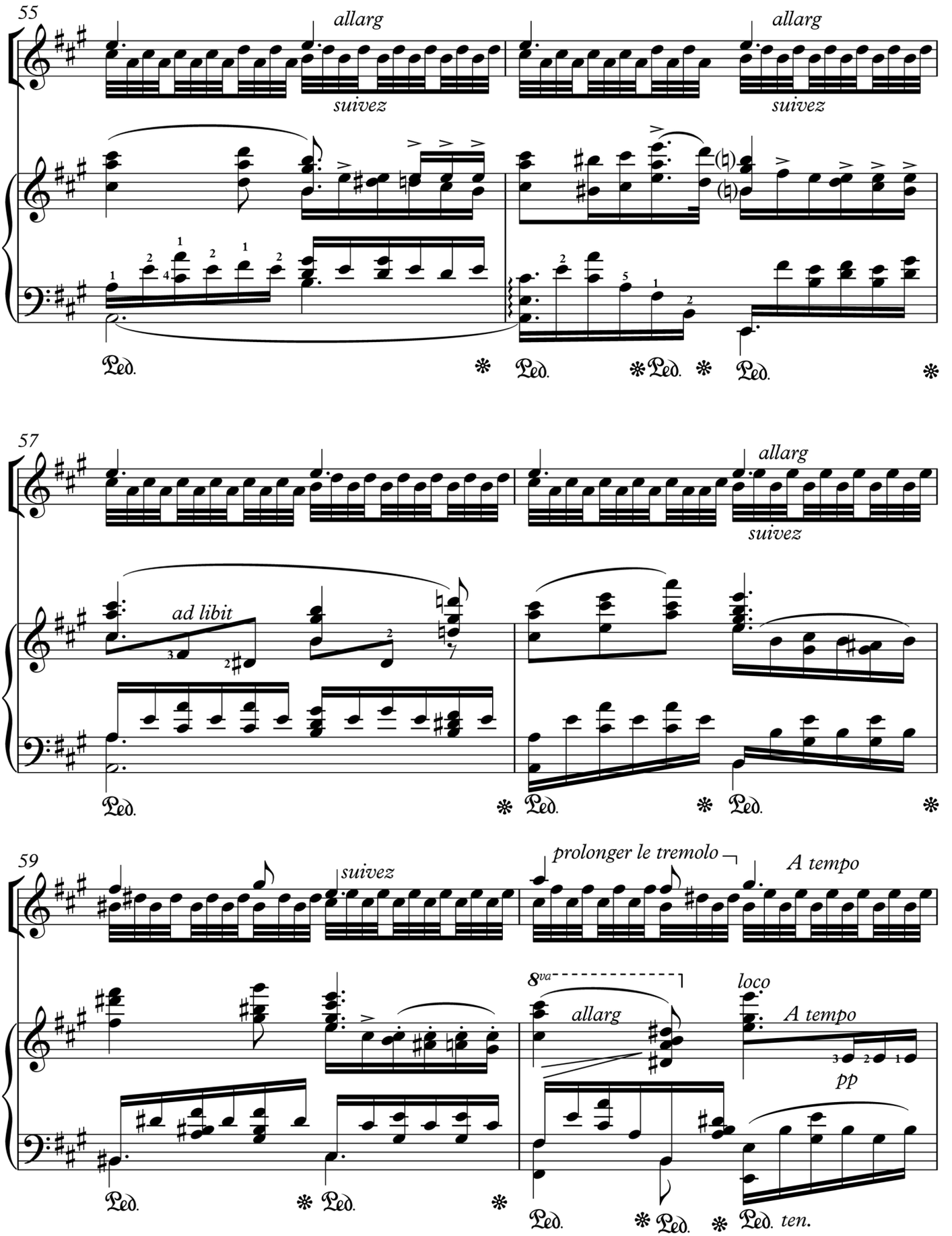

Lento
A tempo
8
ad libit----------
alargando poco
♩. = 60
con fuoco
f
pressez
calmato
legère
armonioso
deciso
ff
pp
Ped.
ten.
11
A tempo
ben cantato
allarg poco
A tempo
pp
Ped.
ten
14
Ped.
Ped.
Ped.

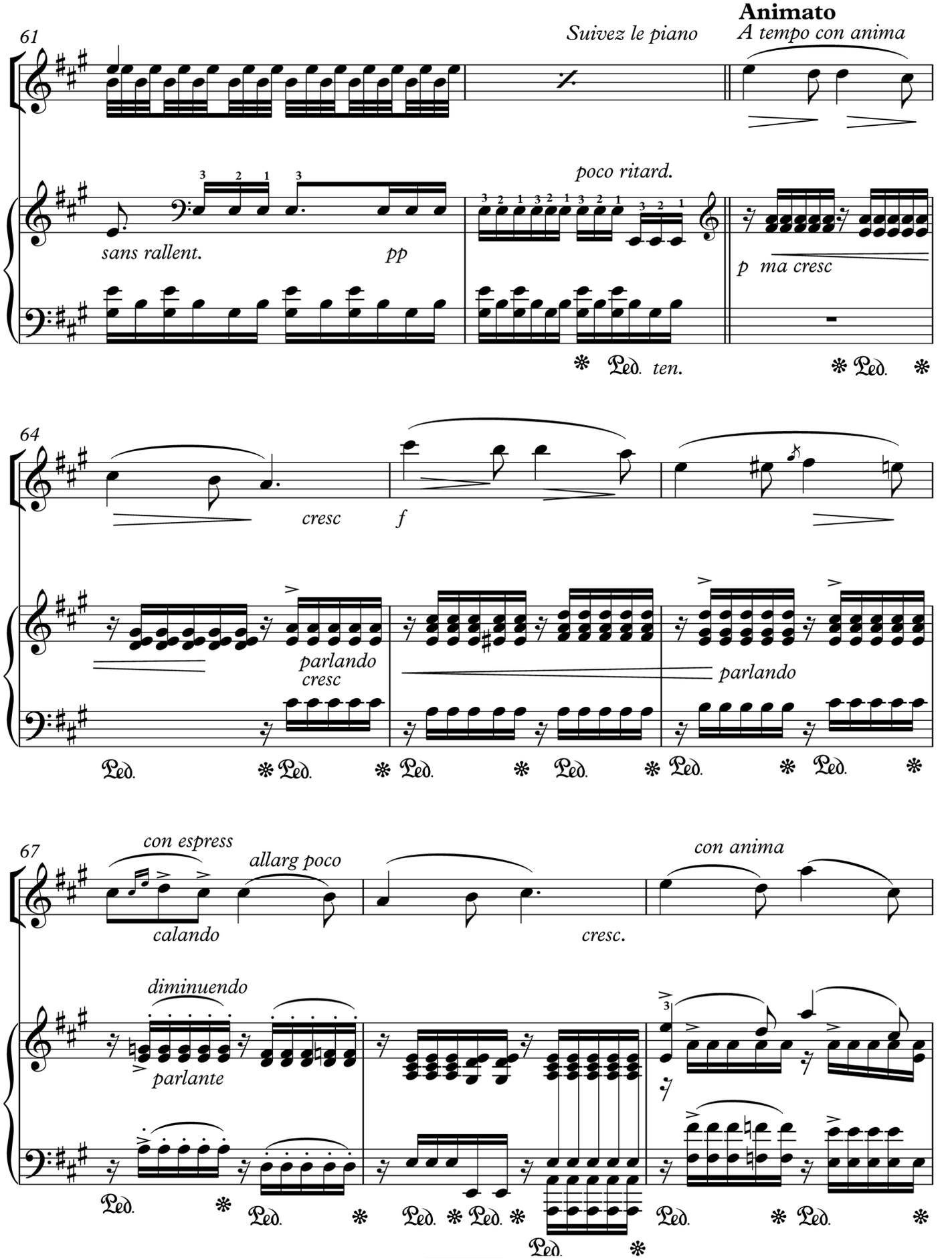

17
cresc
Ped.
20
A tempo
Ped.
23
3
espress
poco allarg
A tempo
2 1 2 5
1
1
5
Ped.

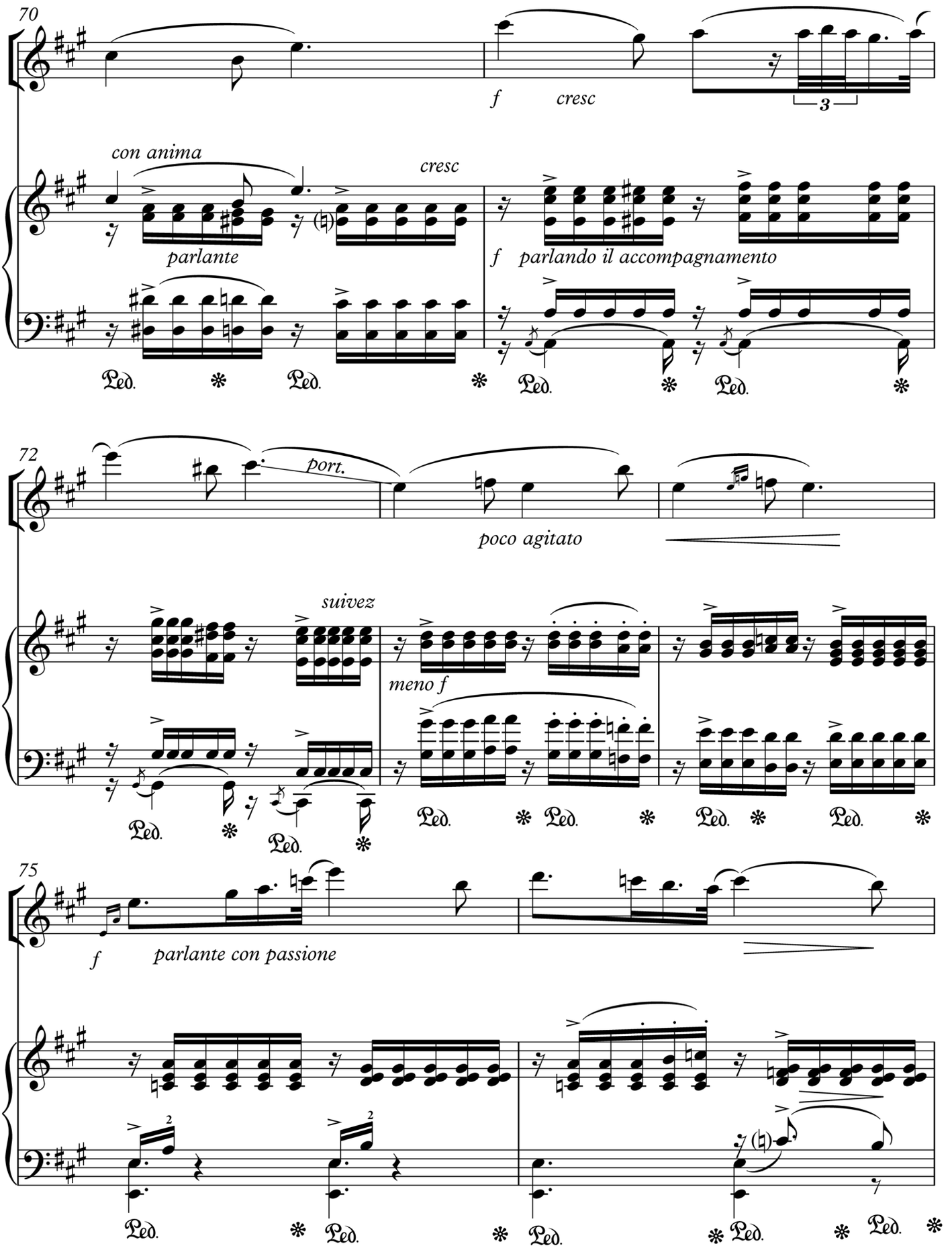

26
lamento
cresc
mg
md
p
Ped. Ped. Ped. Ped. ten. jusqu'à
29
cresc e calando
Ped. ten. Ped. Ped.
32
Ped. Ped. Ped.

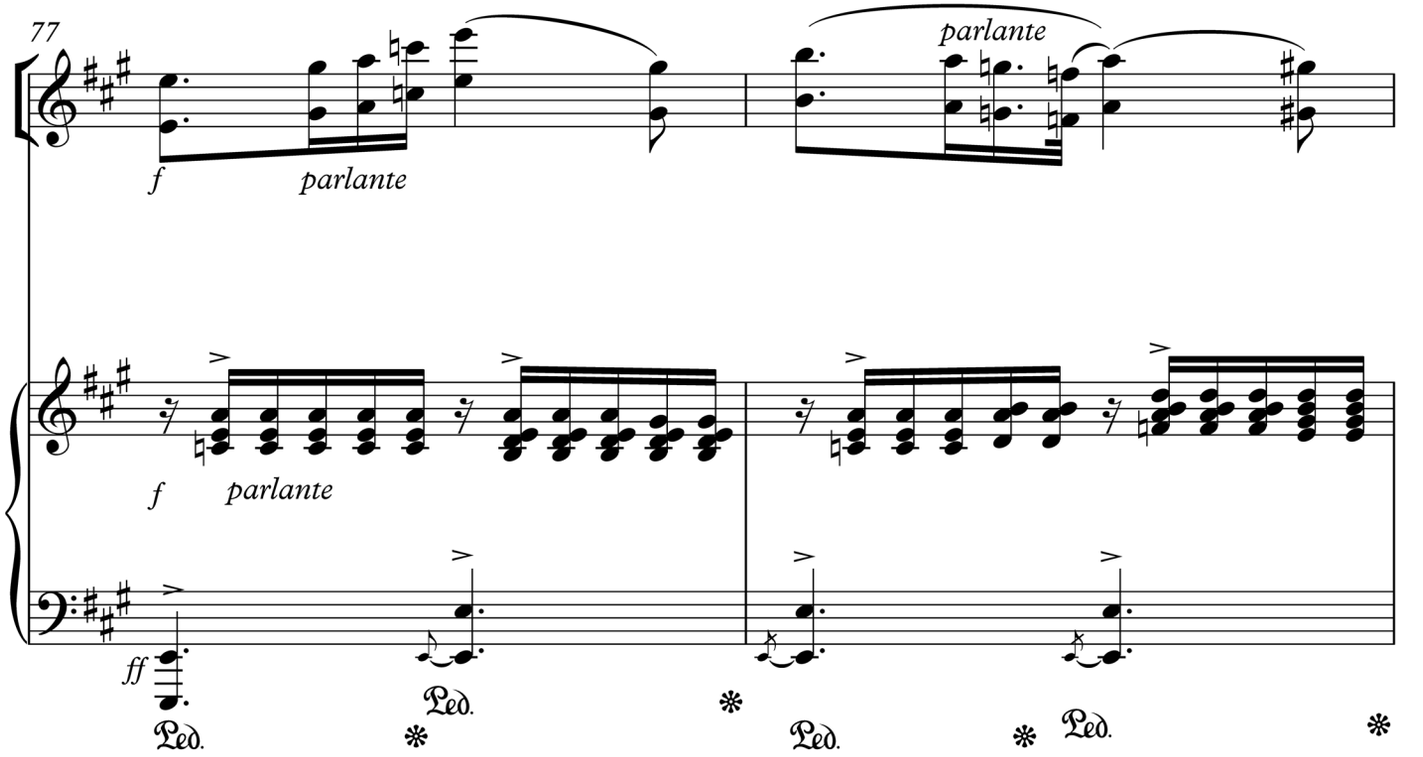

35
Tranquillo
allarg ma poco
Tranquillo
suivez
allarg
rubato
40
allarg.
rápido
pp
tranquillo
rubato
mg
p
m.g.
allarg
45
In tempo
mf
A tempo

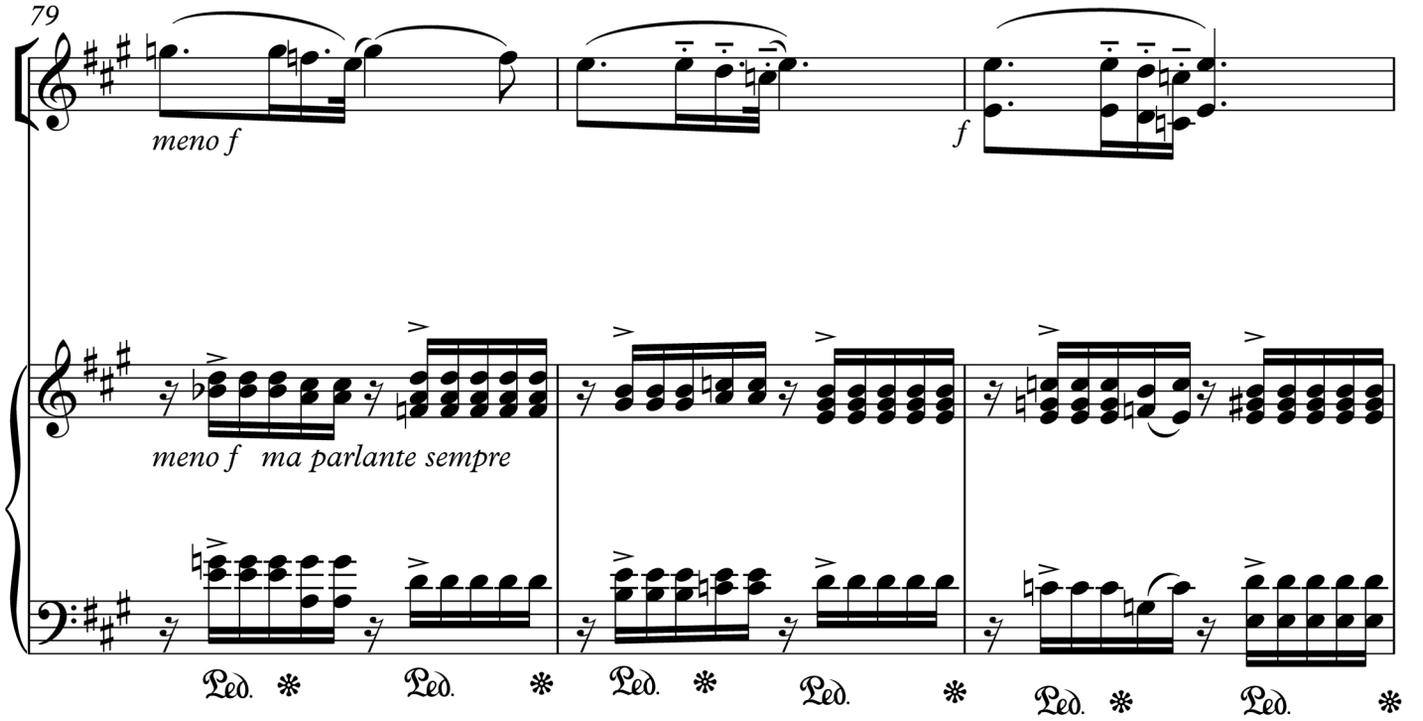

48
A tempo
allarg
suivez
A tempo
m.g.
m.g.
Ped.
50
suivez
f
cresc - - - - - e poco allarg - - - - - - - -
53
mf quasi tremolo
ad libit
ad libit
p
Ped.
ten.

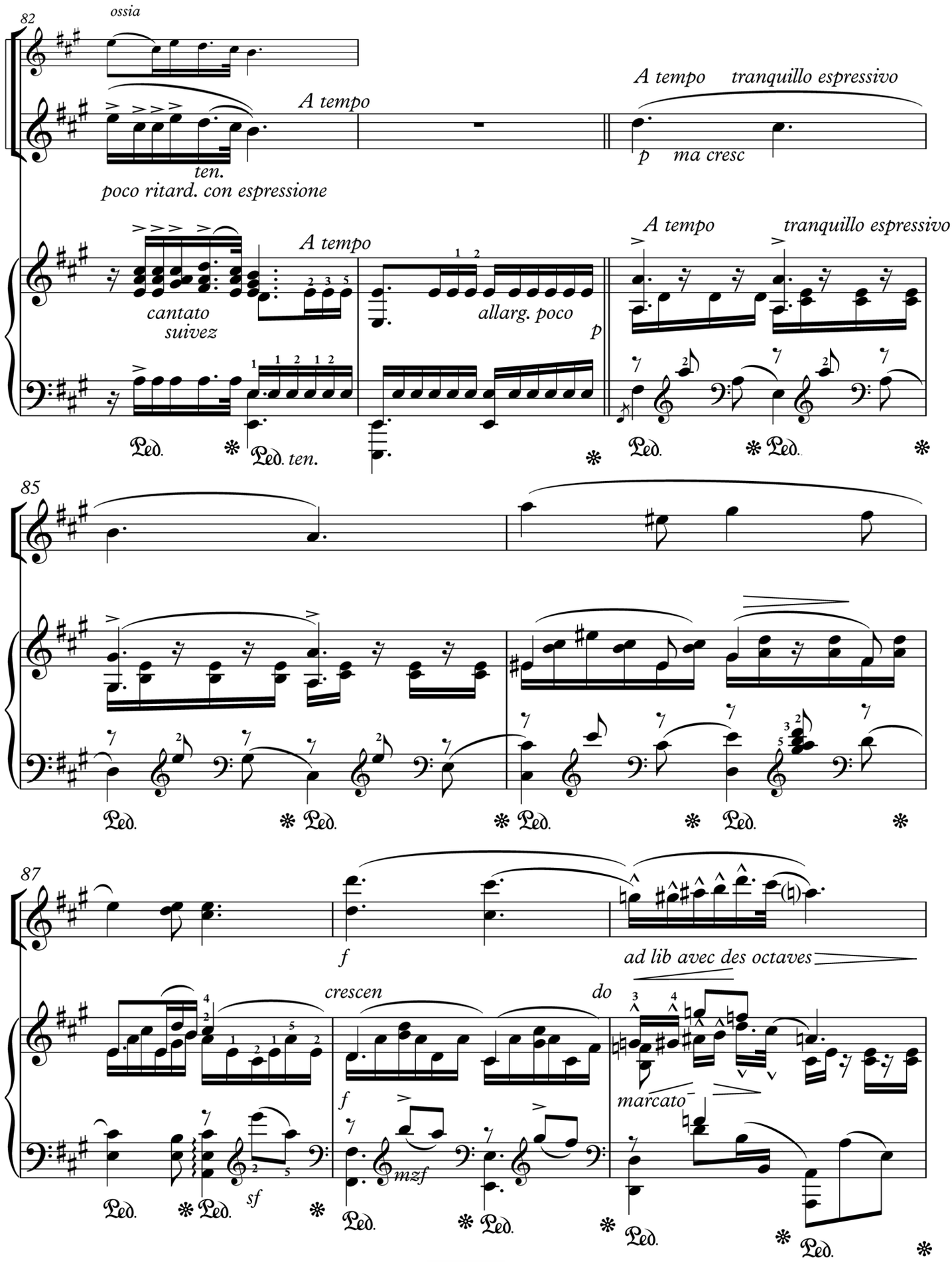

55
allarg
suivez
allarg
suivez
Ped.
57
allarg
suivez
ad libit
Ped.
59
suivez
prolonger le tremolo
A tempo
8va
allarg
loco
A tempo
pp
Ped.
ten.

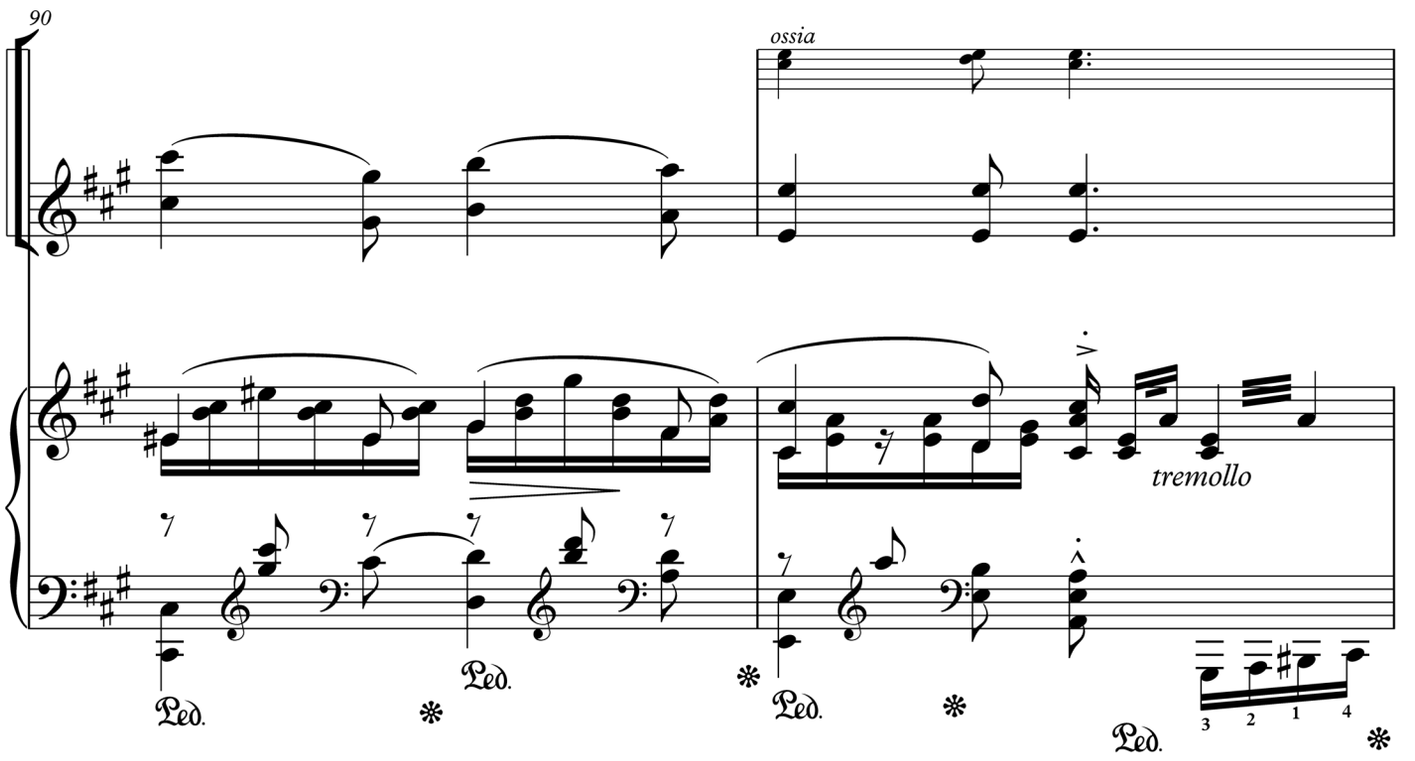

61
Suivez le piano
Animato
A tempo con anima
sans rallent.
pp
poco ritard.
p ma cresc
ten.
64
cresc
f
parlando
cresc
parlando
67
con espress
allarg poco
calando
cresc.
con anima
diminuendo
parlante

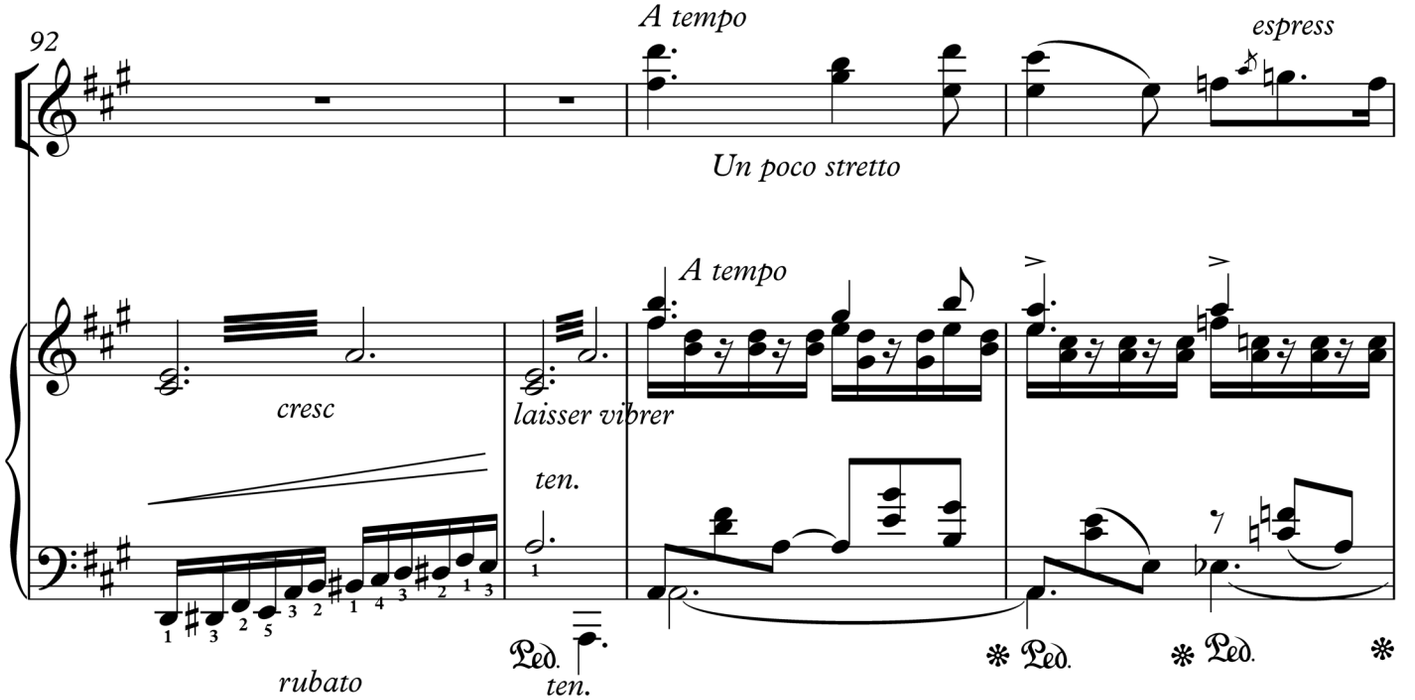

70
f
cresc
3
con anima
cresc
parlante
f
parlando il accompagnamento
Ped.
72
port.
poco agitato
suivez
meno f
75
f
parlante con passione

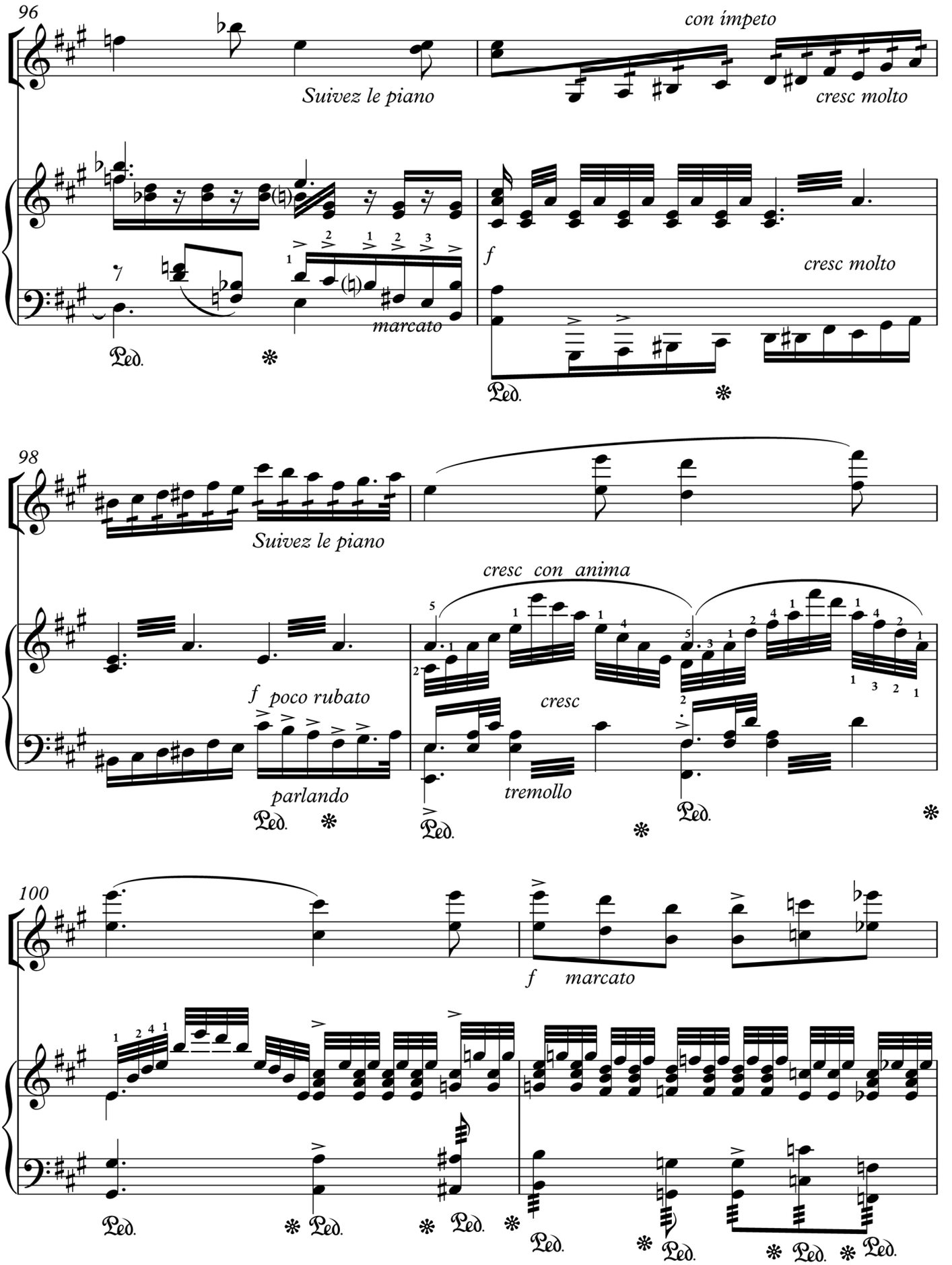

77
f
parlante
parlante
f
parlante
ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

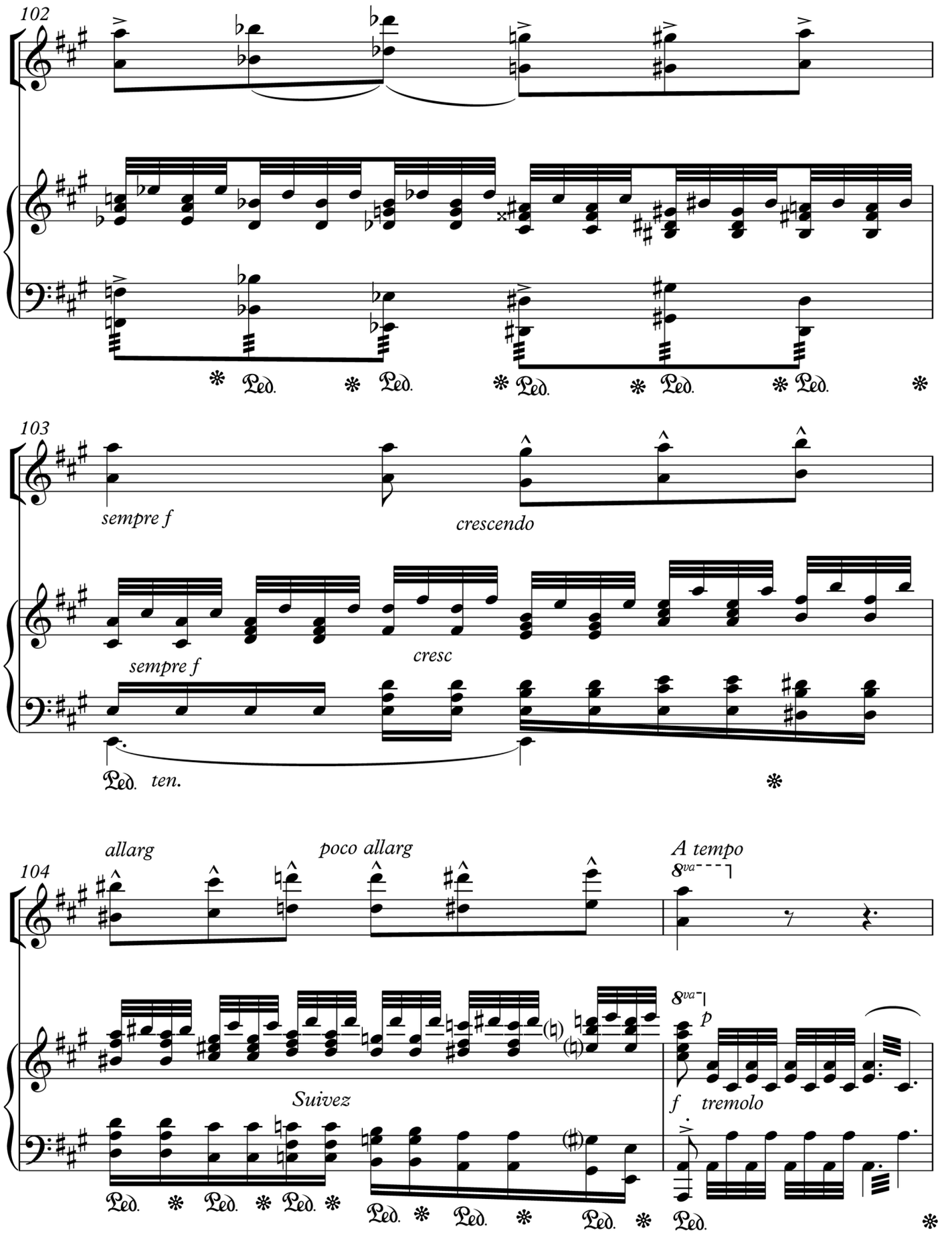

79
meno f
f
meno f ma parlante sempre
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

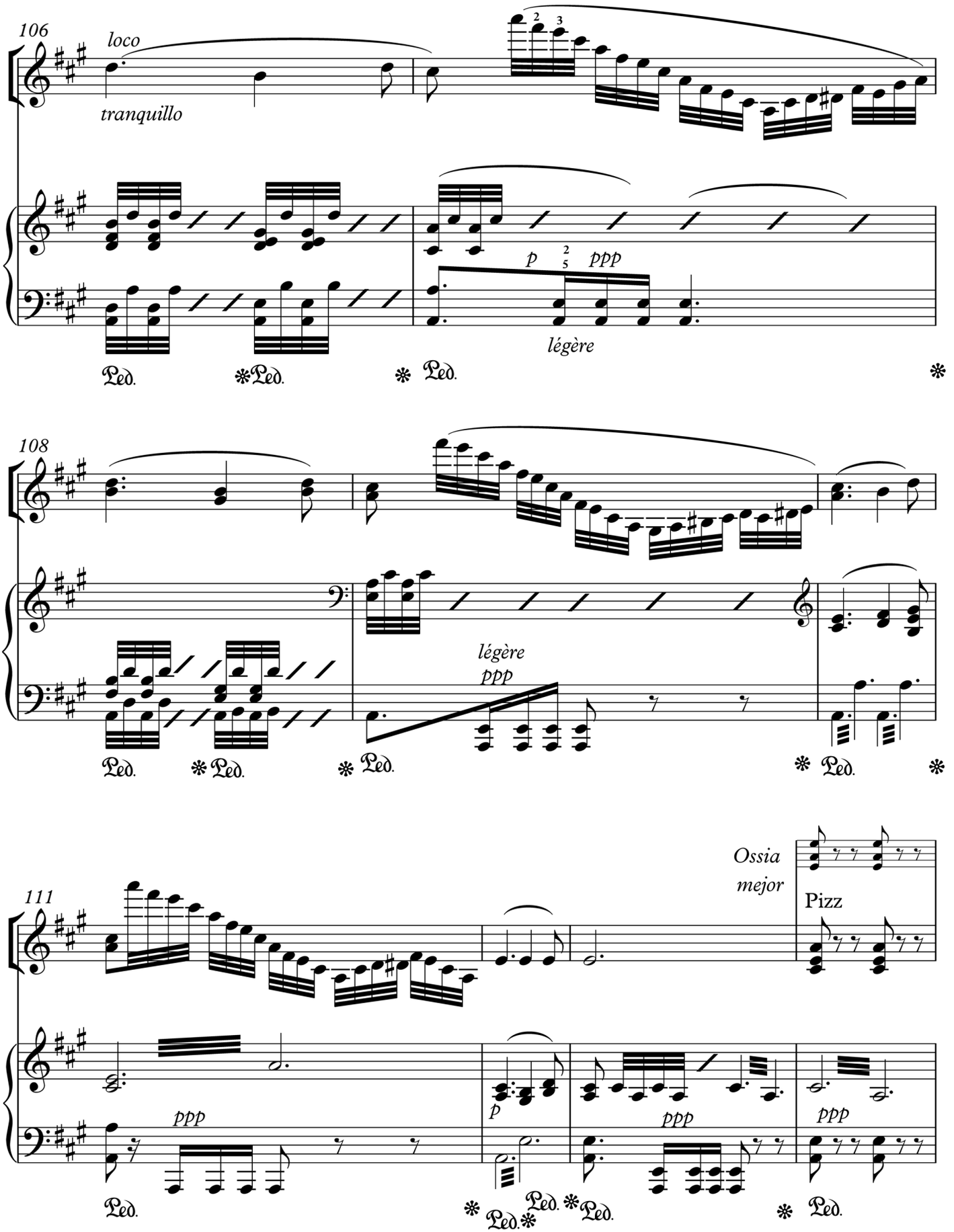

82
ossia
A tempo
ten.
poco ritard. con espressione
A tempo tranquillo espressivo
p ma cresc
A tempo
cantato
suivez
allarg. poco
p
A tempo tranquillo espressivo
Ped. ten.
85
87
f
crescen
do
ad lib avec des octaves
f
mzf
marcato
sf

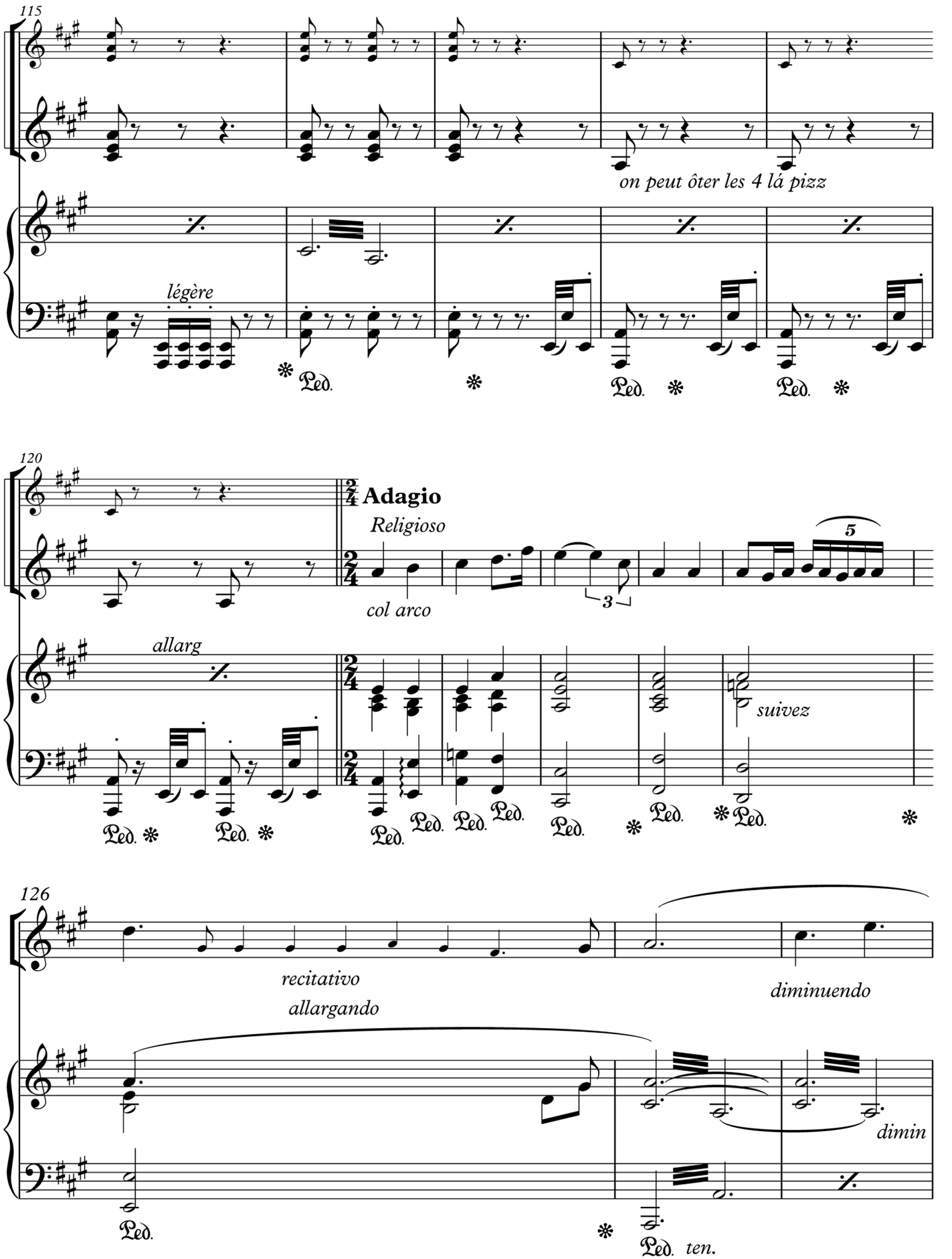

90
ossia
tremollo
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

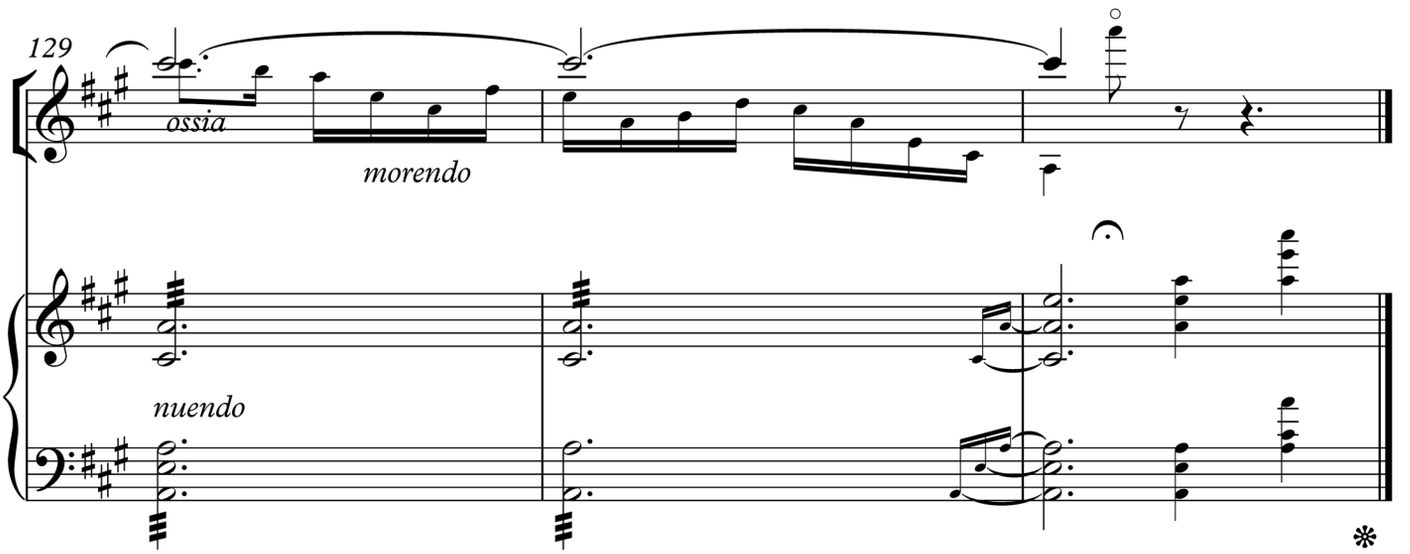

92
A tempo
espress
Un poco stretto
A tempo
cresc
laisser vibrer
ten.
rubato
Ped.
ten.
Ped.
Ped.


96
con ímpeto
Suivez le piano
cresc molto
marcato
f
cresc molto
Ped.
98
Suivez le piano
cresc con anima
f poco rubato
cresc
parlando
tremollo
100
f marcato


102
Ped.
103
sempre f
crescendo
sempre f
cresc
Ped. ten.
104
allarg
poco allarg
A tempo
8va
8va
p
Suivez
f tremolo
Ped.


106
loco
tranquillo
p
ppp
légère
Ped.
108
légère
ppp
111
Ossia
mejor
Pizz
ppp
p
ppp
ppp


115
on peut ôter les 4 lá pizz
légère
Ped.
120
Adagio
Religioso
col arco
allarg
suivez
126
recitativo
allargando
diminuendo
dimin
ten.


129
ossia
morendo
nuendo

La Chute des Feuilles

Nocturne

pour

Violon et Piano

par

N. H. Espadero.

(De la Havane)

Op 36.

N. H. Espadero

La chute des feuilles, nocturne pour violon et piano, op. 36

Nicolás Ruiz Espadero [1859]

Signatura

HMNM, Ruiz Espadero, Nicolás, Inv-4-5382.

Datos de portada

«La Chute des Feuilles / Nocturne / pour / Violon et Piano / par / N. R. Espadero. / (De la Havane) / Op 36 / N. R. Espadero [rúbrica]»

Características del documento

La obra *La chute des feuilles, pour violon et piano* (*La caída de las hojas, para violín y piano*), op. 36, se conserva en el Museo Nacional de la Música en La Habana, en partitura manuscrita autógrafa (incompleta). Está inspirada en el poema homónimo *La chute des feuilles* del poeta Charles-Hubert Millevoye (1782 - 1816). Aparece descrita en el CCT (obra 032, pp. 289 y 311) con fecha 1859 pero no se ha podido comprobar esa datación. Louis Moreau Gottschalk (New Orleans, 1829 – Rio de Janeiro, 1869) escribió una obra con el mismo título, y declaró en su portada que era un «nocturne» con «*mélodie de N. R. Espadero de la Haváne transcrite pour le piano por L. M. Gottschalk*», op. 42, datada aproximadamente entre 1860-1862.

Comentarios

Al inicio de la partitura se encuentra la siguiente indicación de Espadero escrita en francés:

Note - L´auteur recommande á l´exécutant d´observer avec la plus grande exactitude dans leurs moindres détails, les indications au suget l´expression du style, des nuances, de l´emploi des pédales et des mouvements exigés par le Métronome laissant au bon gout de l´exécutant le [soin] de les enchaîner élégamment. N. R. E.

[Nota - El autor recomienda al intérprete observar con la más grande exactitud los menores detalles, las indicaciones a propósito de la expresión de estilo, los matices, el empleo de pedales y los movimientos exigidos por el metrónomo, dejando al buen gusto del intérprete el [cuidado] de encadenarlos elegantemente. N. R. E.]

Fragmento del poema *La chute des feuilles* del poeta Charles-Hubert Millevoye, que Espadero transcribe de la primera página de la partitura impresa de *La chute des feuilles, nocturno para piano* de L. M. Gottschalk, op. 42, datado aproximadamente entre 1860-1862.

La Chute des Feuilles	La caída de las hojas
No[cturne?]	
Tu m'as dit: "Les feuilles des bois	Me has dicho:"Las hojas de los árboles
"A tes yeux jauniront encore;	"aún ante tus ojos se marchitarán;
"Mais c'est pour la dernière fois.	"Pero será por última vez.
"Et je meurs!	"Y yo muero!
"Tombe, tombe, feuille éphémère!	"Cae, cae, efímera hoja!
"Voile, aux yeux ce triste chemin;	"Esconde a los ojos este triste camino;
"Cache au désespoir de ma mère	"Oculta ante la pena de mi madre
"La place où je serai demain.	"El lugar donde yo estaré mañana.
"Mais, vers la solitaire allé[e],	"Pero, por el solitario camino,
"Si mon amante echevelée	"Si mi amante despeinada
"Venait pleurer quand le jour fuit,	"Venía llorosa cuando el día fue,
"Reveillé par ton léger bruit	"Despertada por tu ligero ruido
"Mon àme un instant consolée".	"Mi alma un instante consolada"
Millevoye[1]	Millevoye

Notas

--c. 3, Pno – MD, 4to. tpo., 3ra. semicorchea, falta el Fa sostenido, voz inferior.

--c. 5, Pno – MD, 4to. tpo., la digitación ha sido enmendada.

--c. 6, Pno – MI, 4to. tpo., falta el Fa natural, voz inferior.

--c. 22, Pno – MI, 4to. tpo., 3ra. semicorchea, falta el Do natural.

--c. 29, Pno – MD, 3er tpo., 2da. semicorchea, falta el Si bemol.

--c. 30, Vln – 1er. tpo., falta el puntillo.

--c. 36, Pno – MI, 3er. tpo., se ha decidido mantener el Si bemol en el bajo por analogía con el compás 20, pero podría tocarse un Fa como en el compás 71.

--c. 41, Pno – MI, 1er. tpo., falta el Re bemol en el bajo.

--c. 43, Pno – MD, 3er. tpo., falta el Re natural en la tercera.

--c. 45, Pno – ver nota c. 22

[1] Se agradece la traducción del poema al español de Yohany Le-Clere y Marie Augouy.

--c. 57, Pno – MD, 4to. tpo., falta el Mi bemol. MI – falta la clave de Fa al final del compás.

--c. 66, Pno – «A tempo» sustituido por «Tempo I».

--c. 73, Pno – ver c. 22.

--c. 75, Pno – falta la clave de Fa al final del compás.

--c. 87, Pno – MD, 4to. tpo., 2da semicorchea, falta el Mi bemol. MI – 4to. tpo., última semicorchea, falta el Mi bemol en la octava.

--c. 88, Pno – MI, 4to. tpo., falta la clave de Sol.

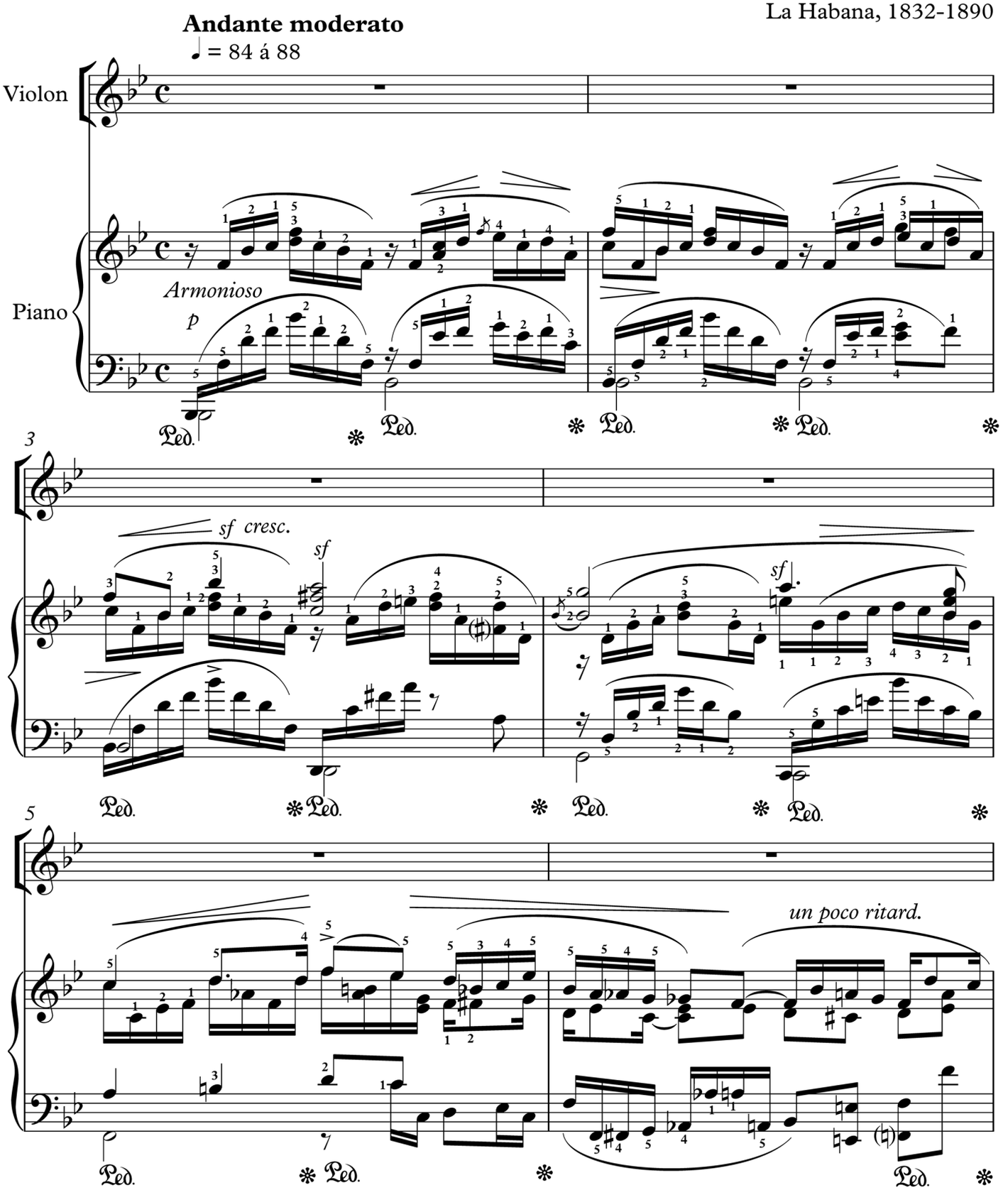
--c. 96, Pno – MD, 2do. tpo., 3ra. semicorchea, falta el Mi bemol.

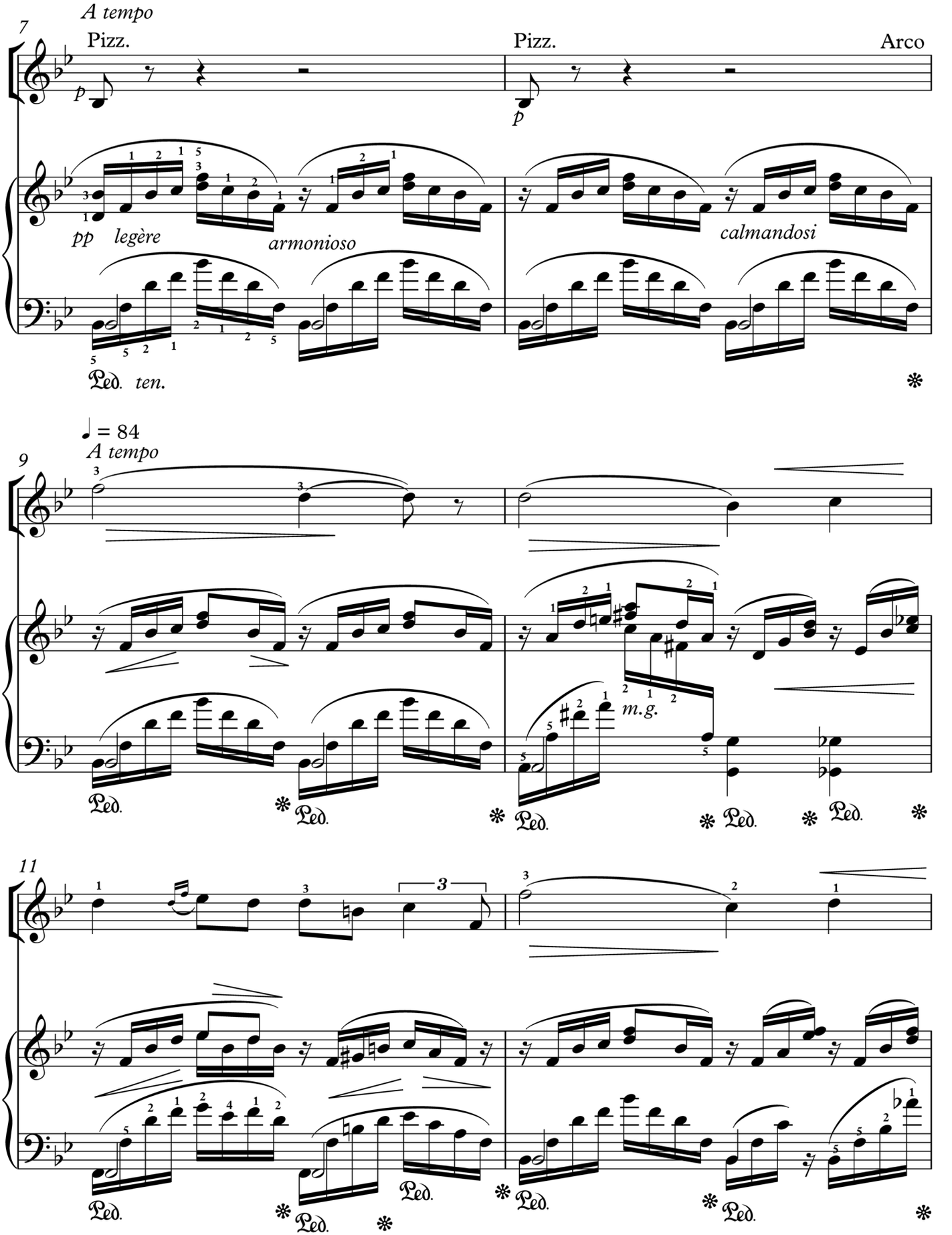
--Falta la última página del autógrafo. Se ha decidido componer una codetta para concluir la obra.

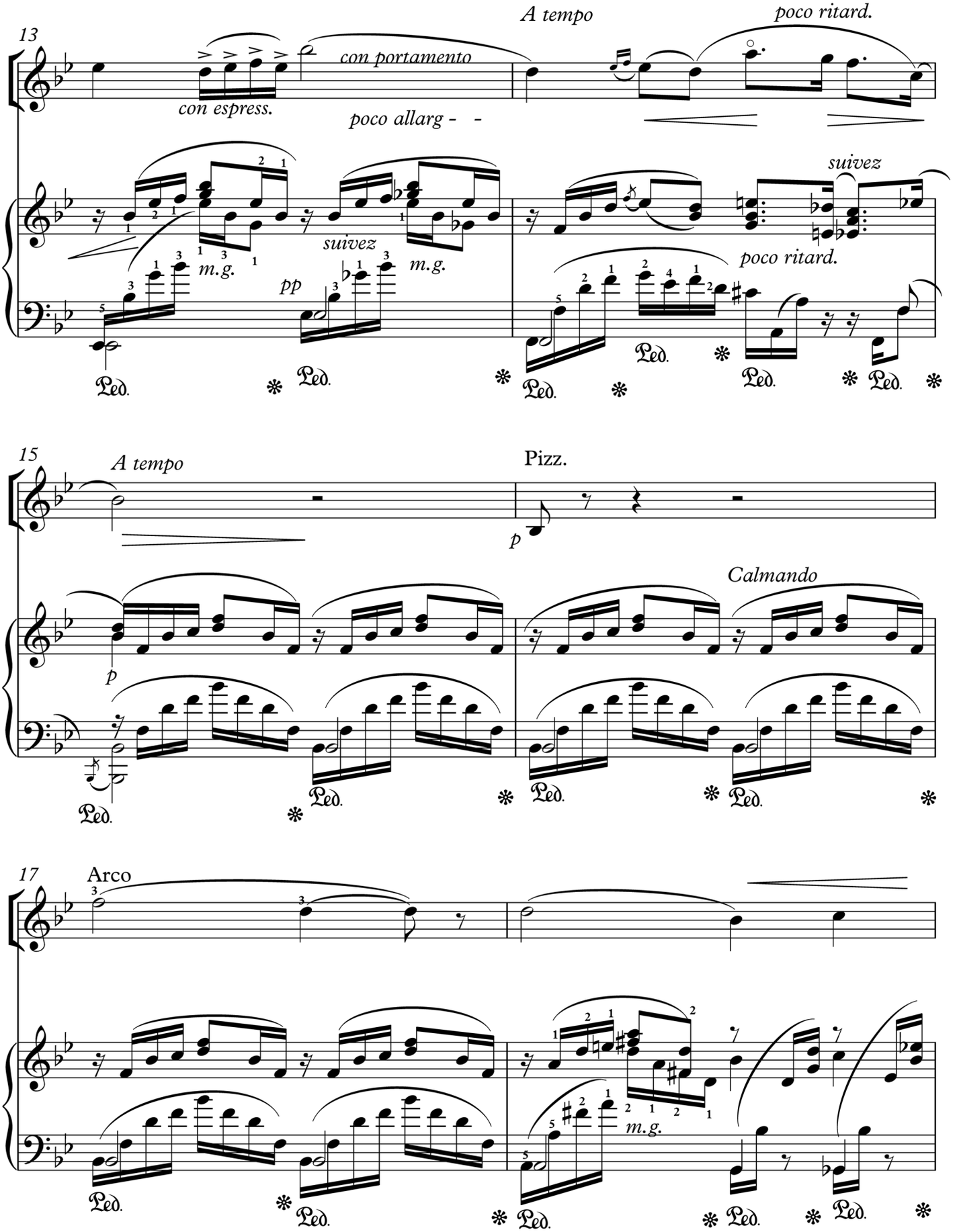
La chute des feuilles, nocturne pour violon et piano, op. 36 [1859]

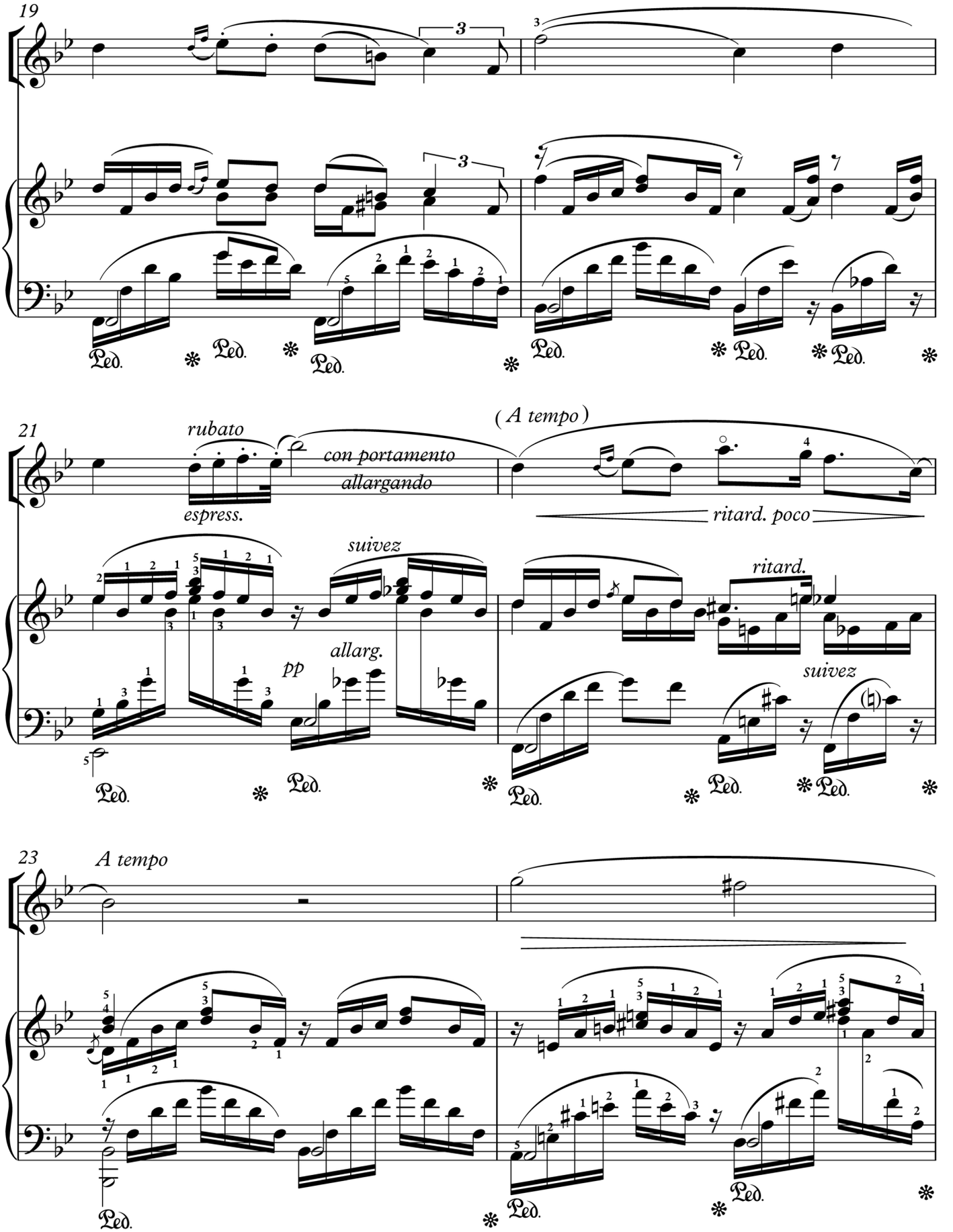
Tr. José Raúl López

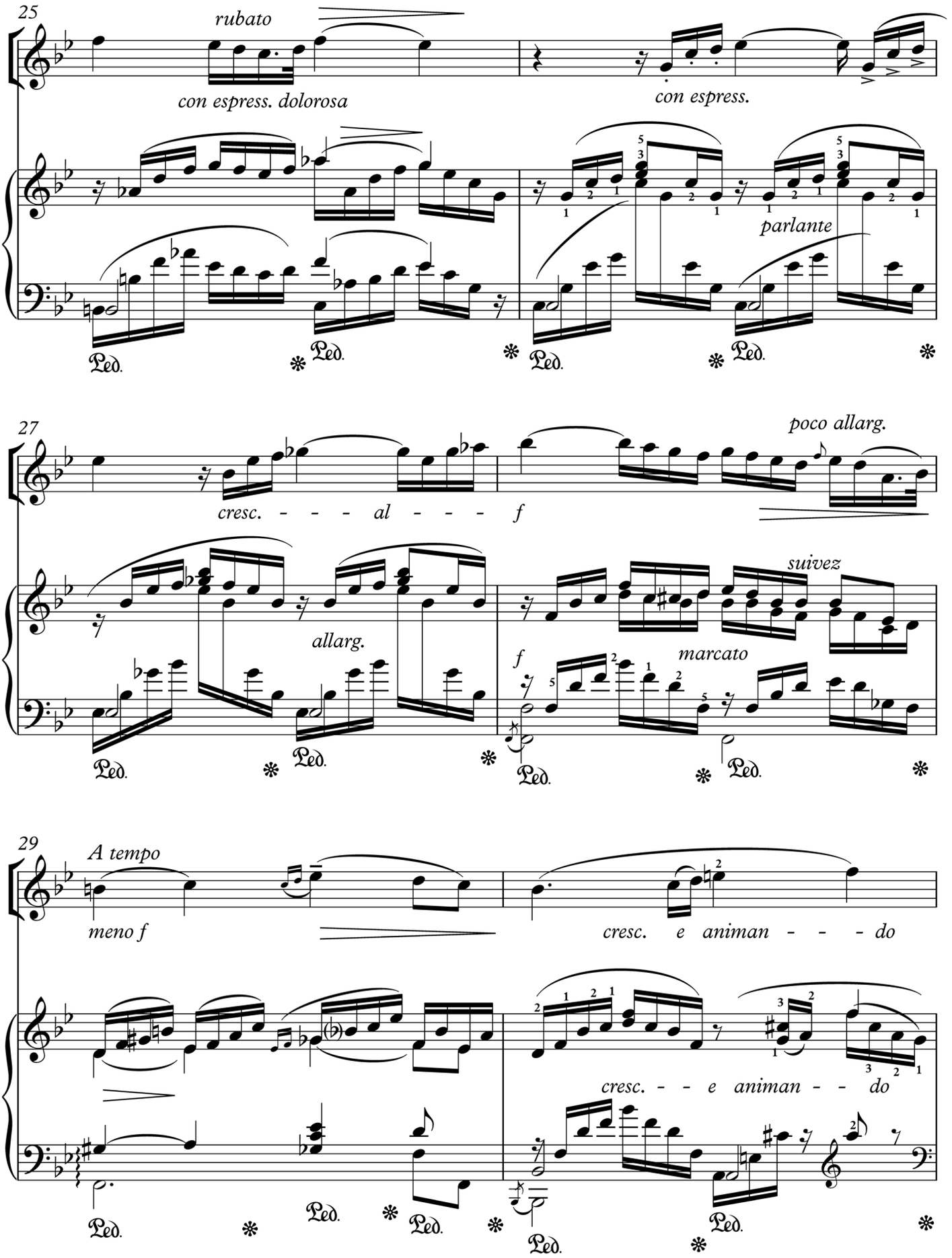
Nicolás Ruiz Espadero
La Habana, 1832-1890

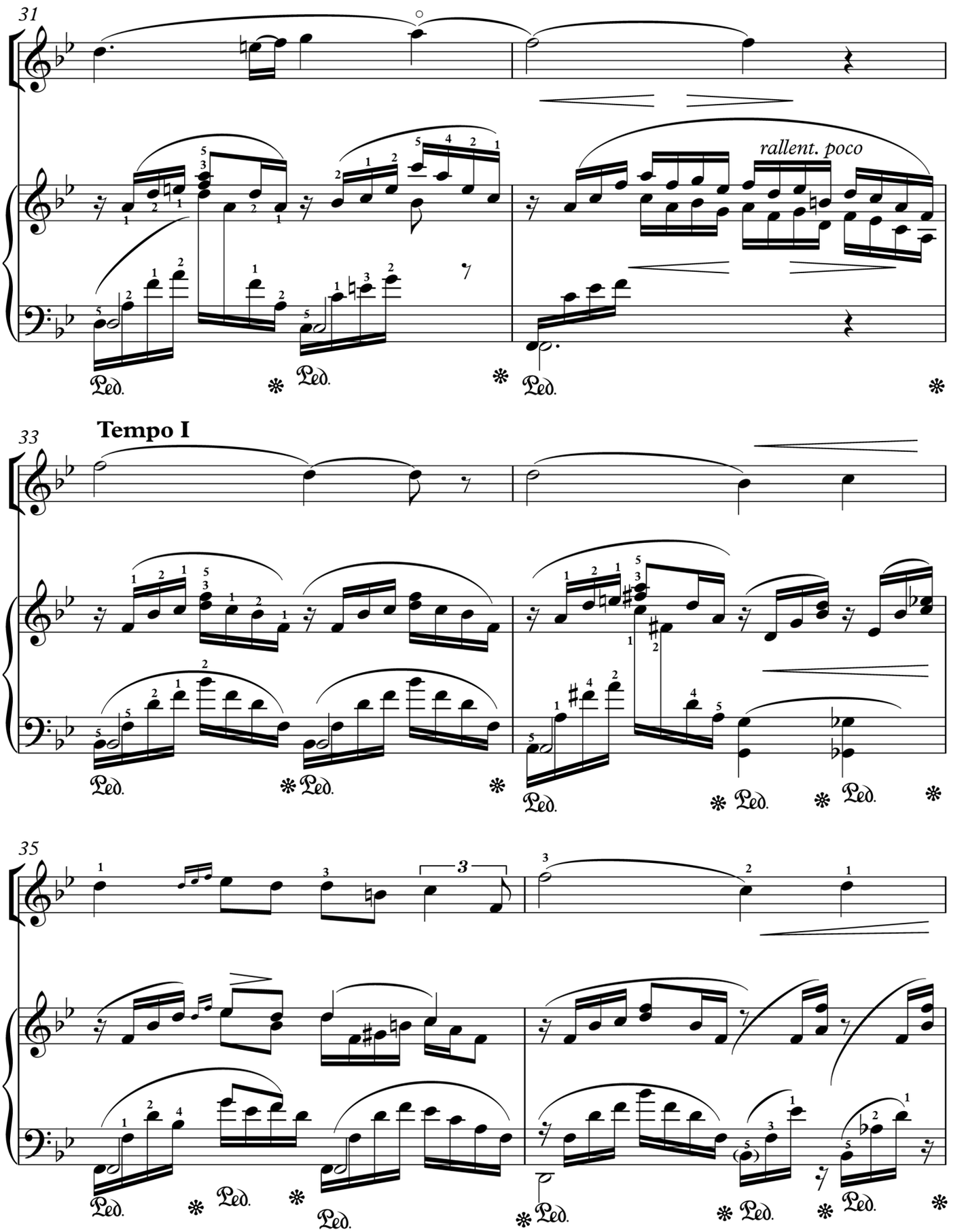


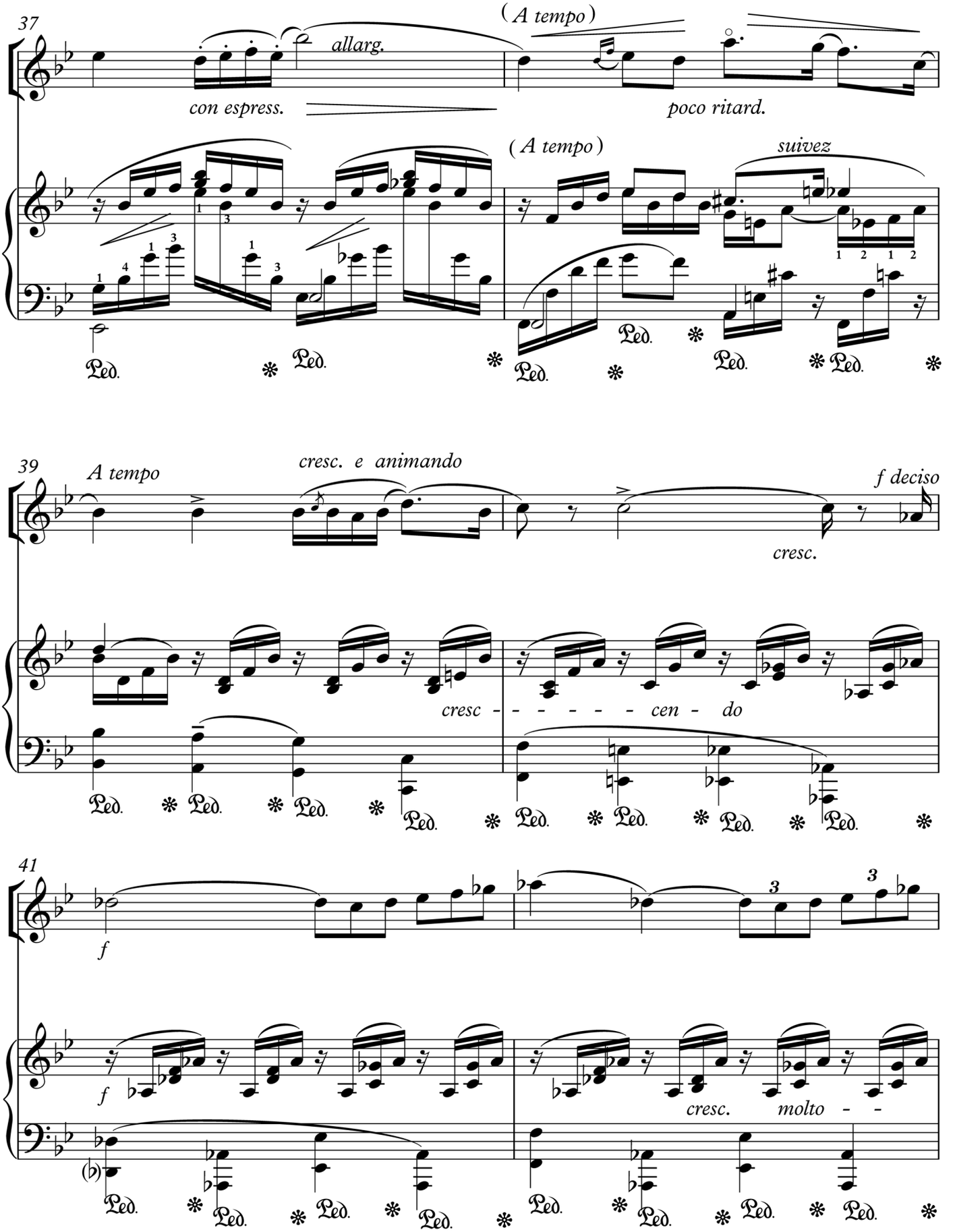

A tempo
7
Pizz.
Pizz.
Arco
p
p
pp legère
armonioso
calmandosi
Ped. ten.
♩ = 84
A tempo
9
m.g.
Ped.
11

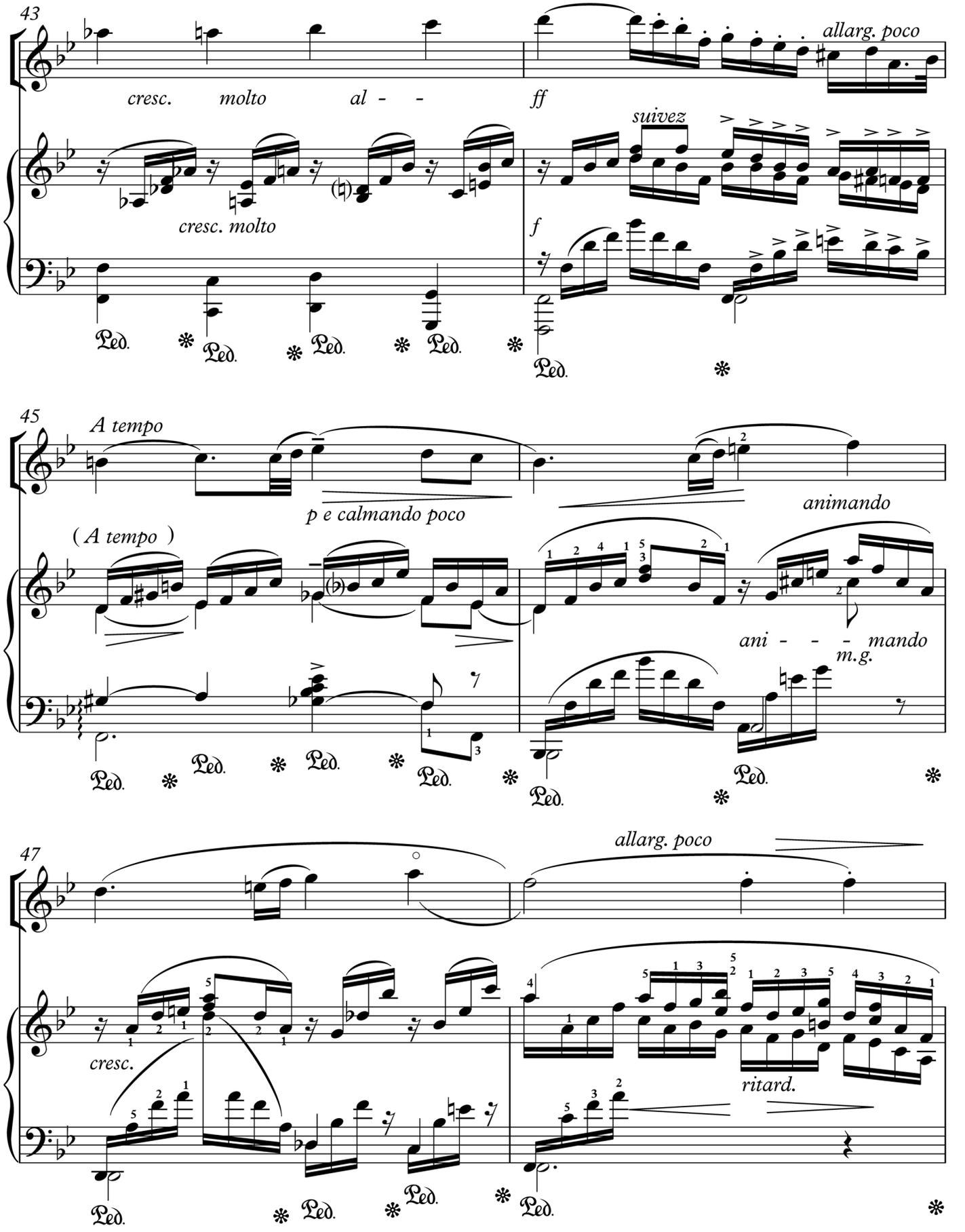

13
A tempo
poco ritard.
con portamento
con espress.
poco allarg - -
suivez
m.g.
pp
m.g.
suivez
poco ritard.
Ped.
15
A tempo
Pizz.
p
Calmando
17
Arco
m.g.

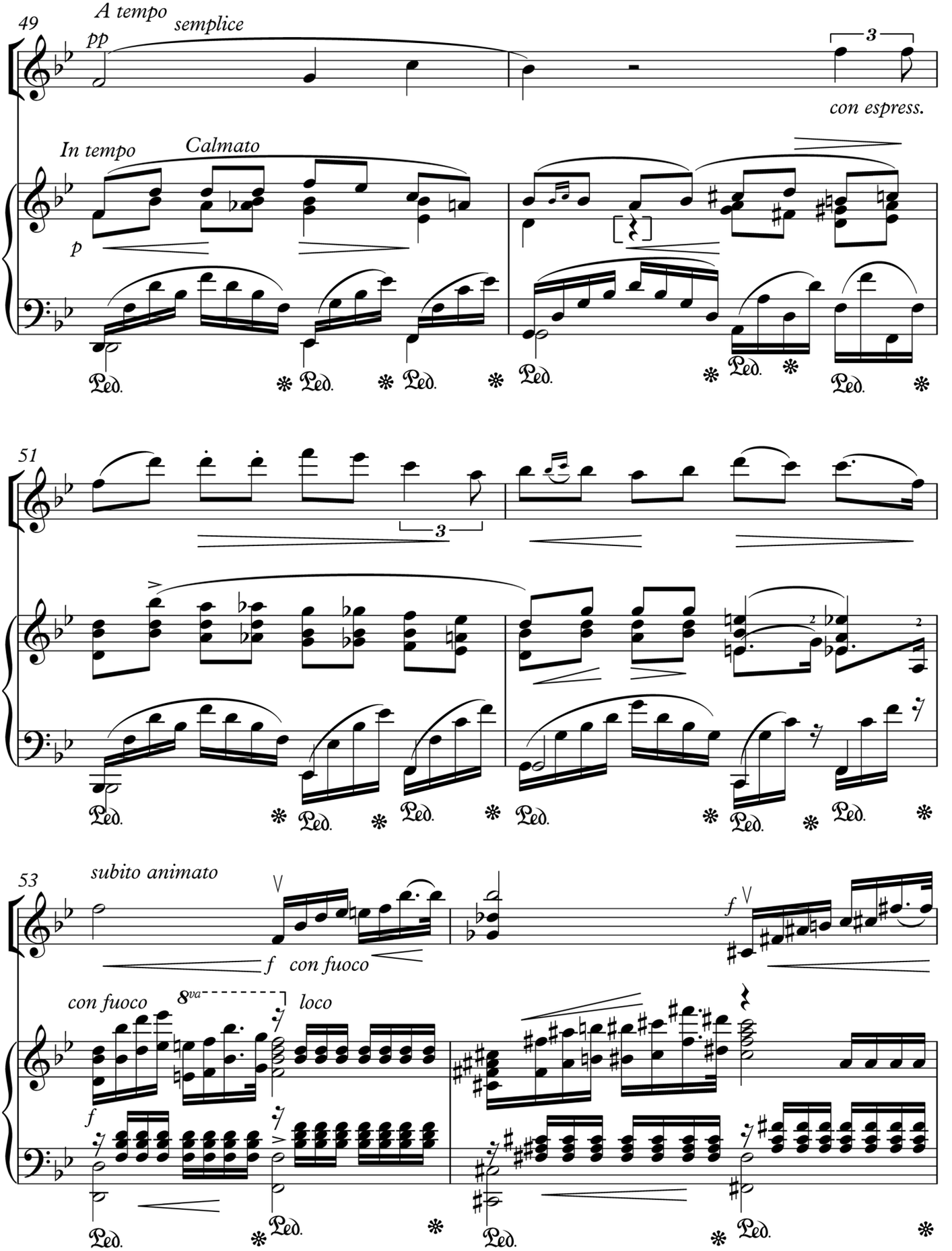

19
21
rubato
espress.
con portamento
allargando
(A tempo)
ritard. poco
suivez
allarg.
pp
ritard.
suivez
23
A tempo
Ped.


25
rubato
con espress. dolorosa
con espress.
parlante
Ped.
27
poco allarg.
cresc. - - - al - - - f
allarg.
suivez
f
marcato
29
A tempo
meno f
cresc. e animan - - - do
cresc. - - - e animan - - do

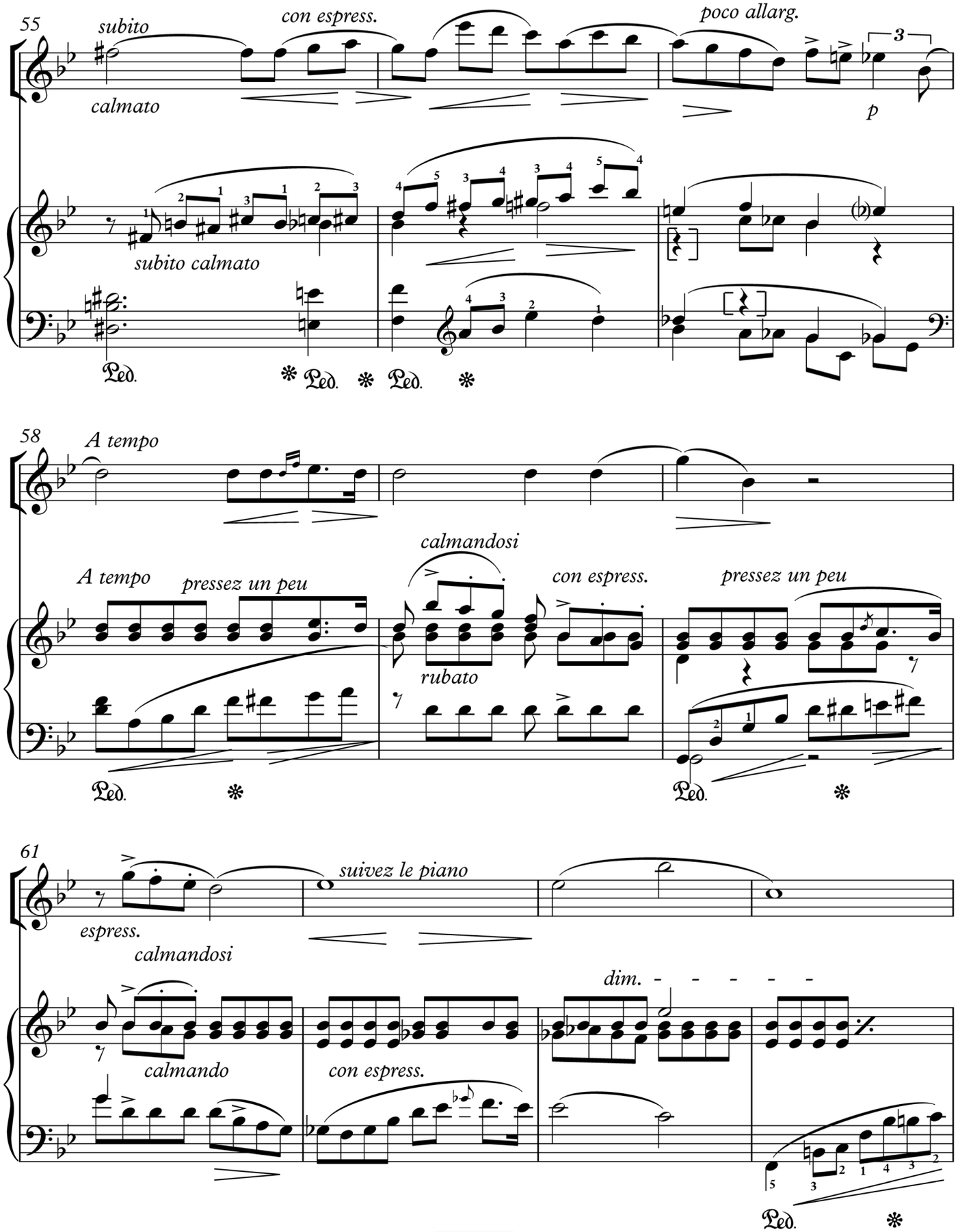

31
rallent. poco
Ped.
33
Tempo I
35

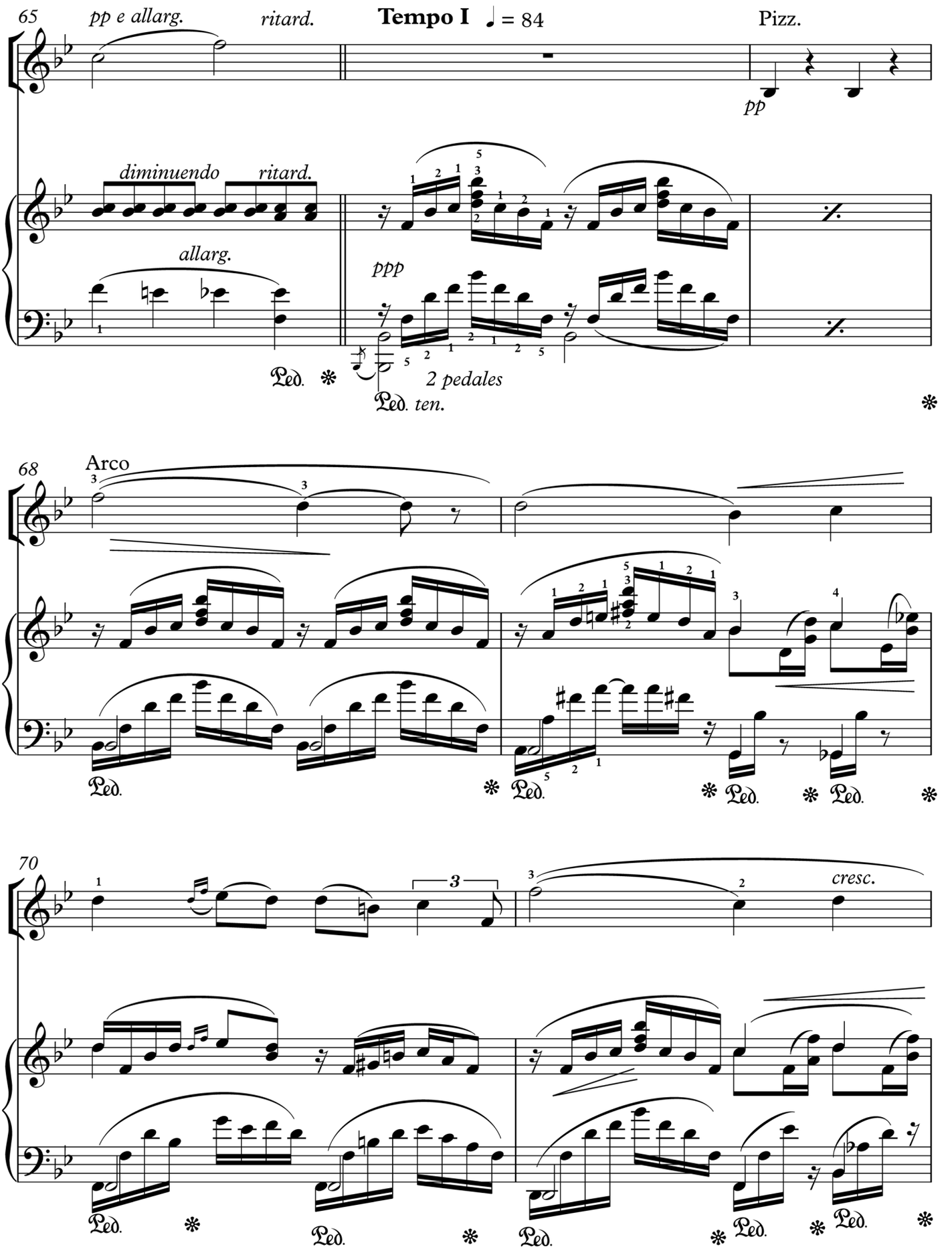

37
(A tempo)
allarg.
con espress.
poco ritard.
(A tempo)
suivez
39
A tempo
cresc. e animando
f deciso
cresc.
cresc - - - - - - cen - do
41
f
f
cresc. molto - -

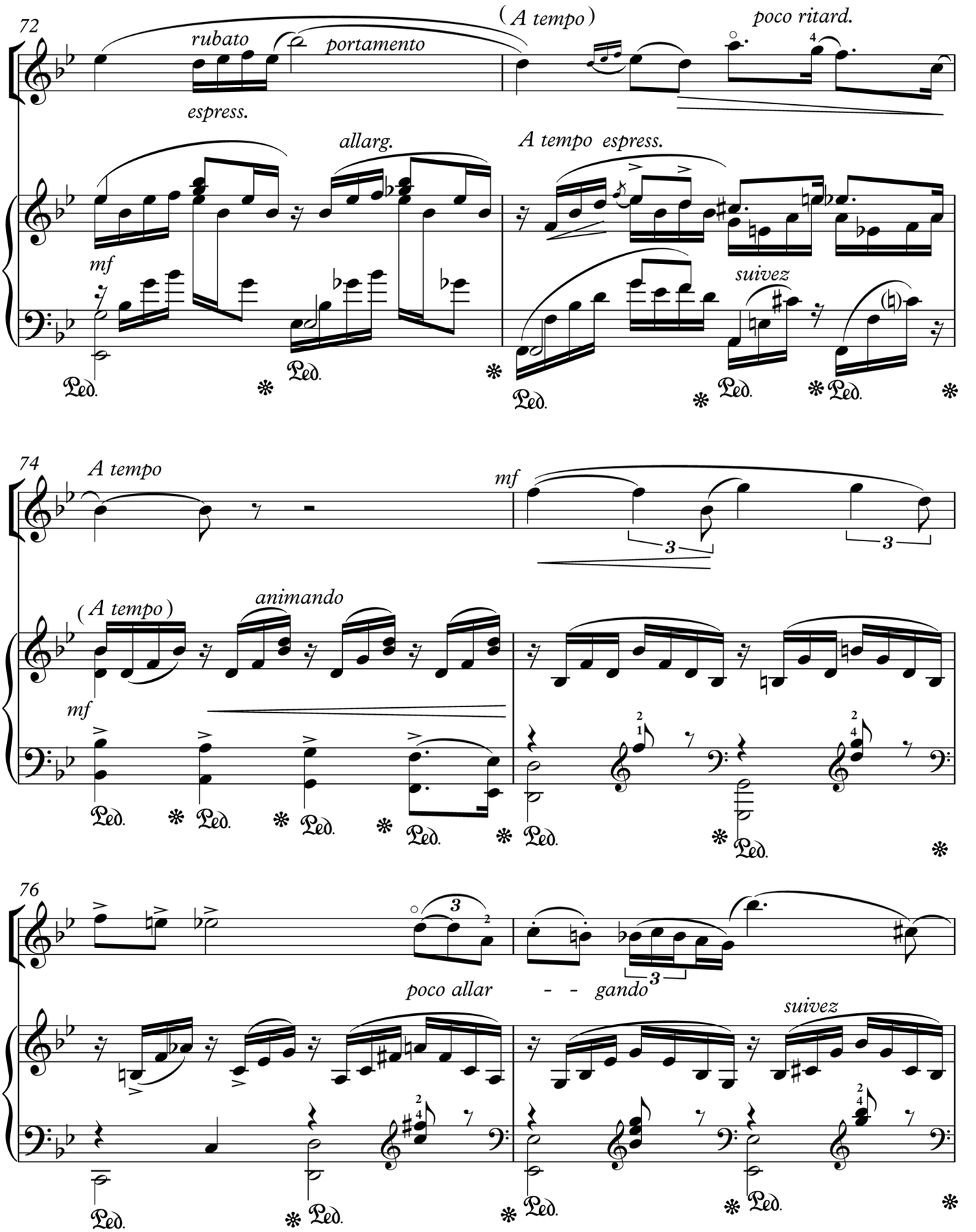

43
cresc. molto al - -
ff
allarg. poco
cresc. molto
suivez
f
45
A tempo
p e calmando poco
(A tempo)
animando
ani - - - mando
m.g.
47
allarg. poco
cresc.
ritard.

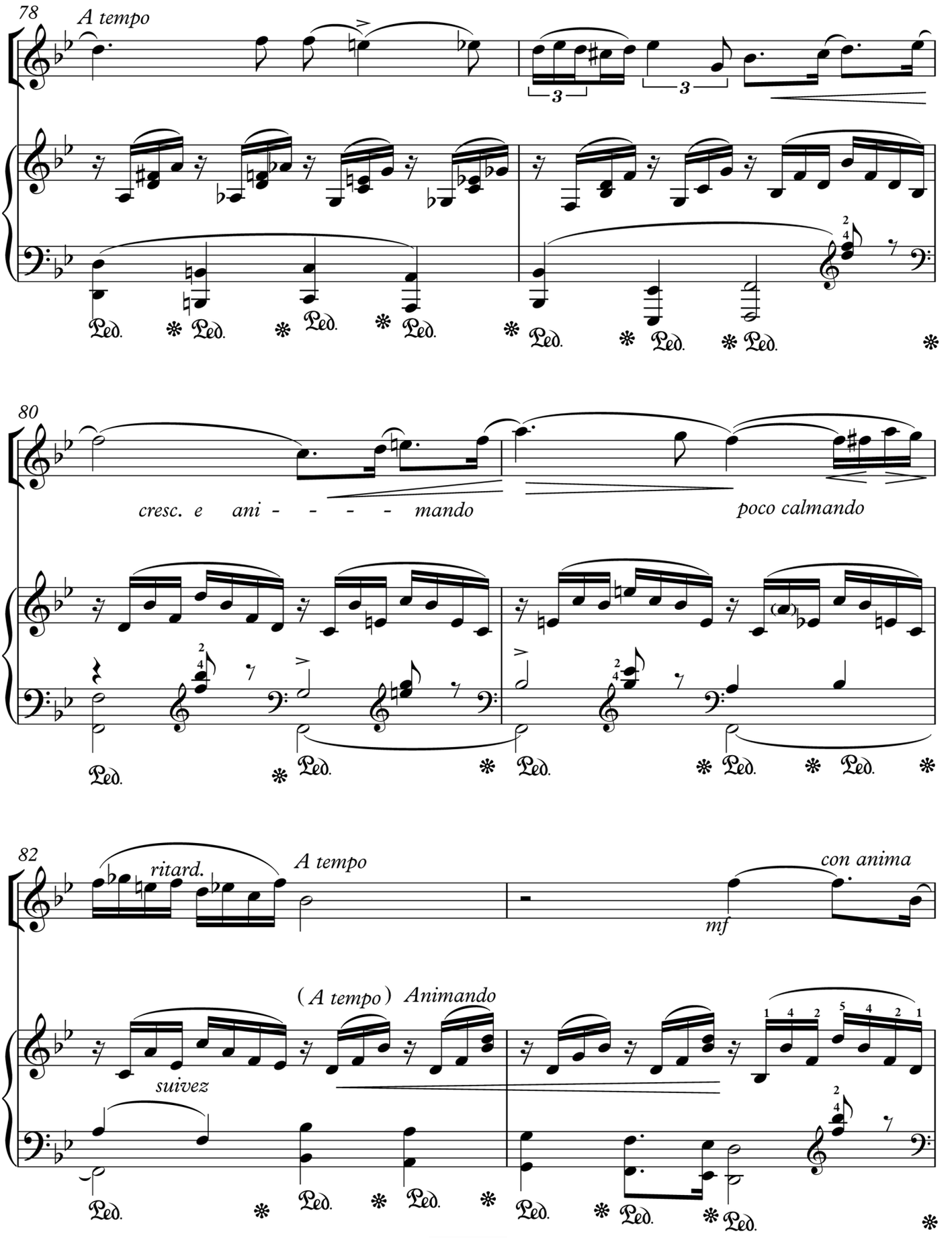

49
A tempo
semplice
pp
3
con espress.
In tempo
Calmato
p
Ped.
51
3
53
subito animato
f con fuoco
con fuoco
8va
loco
f

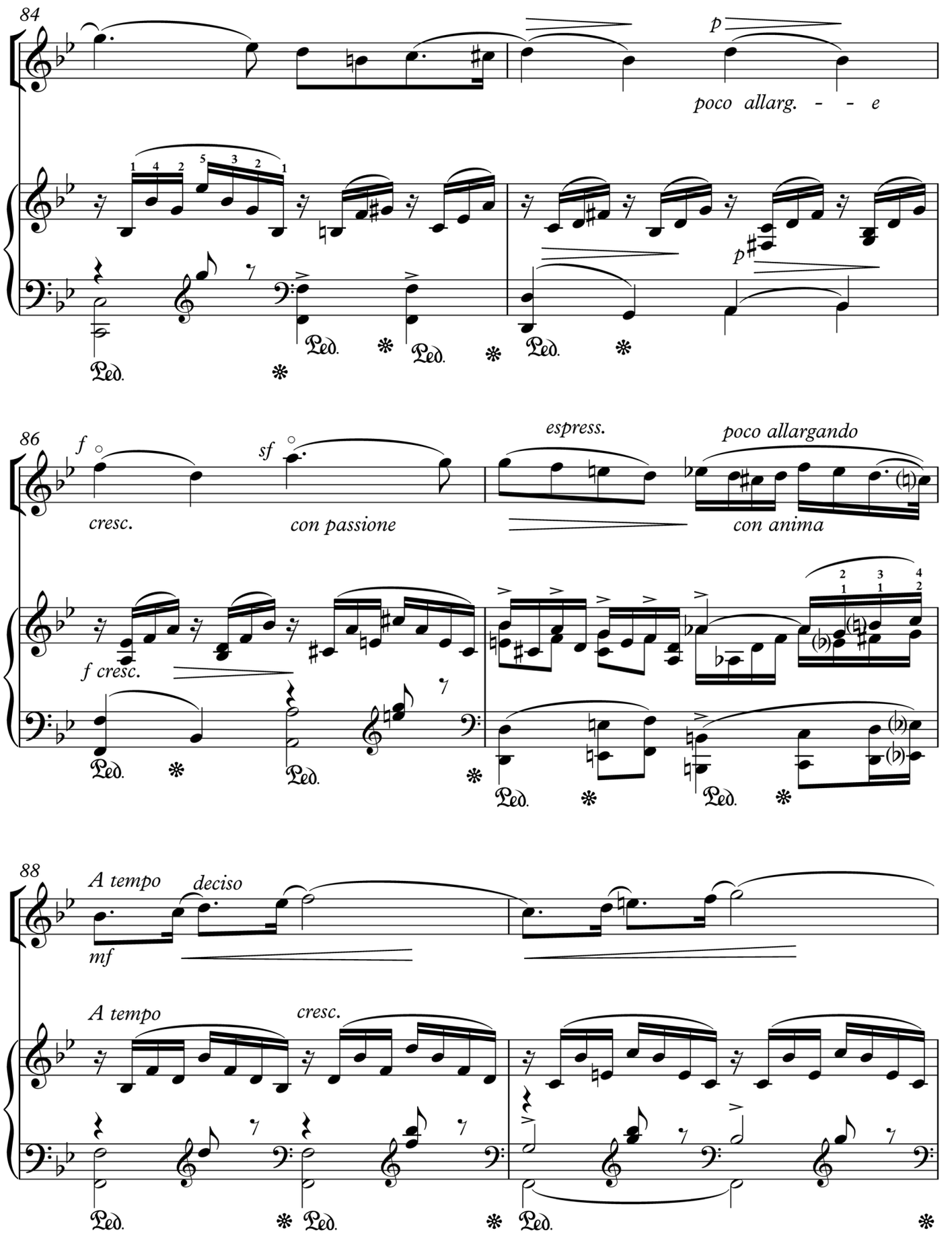
♩ = 80
Andantino tranquillo

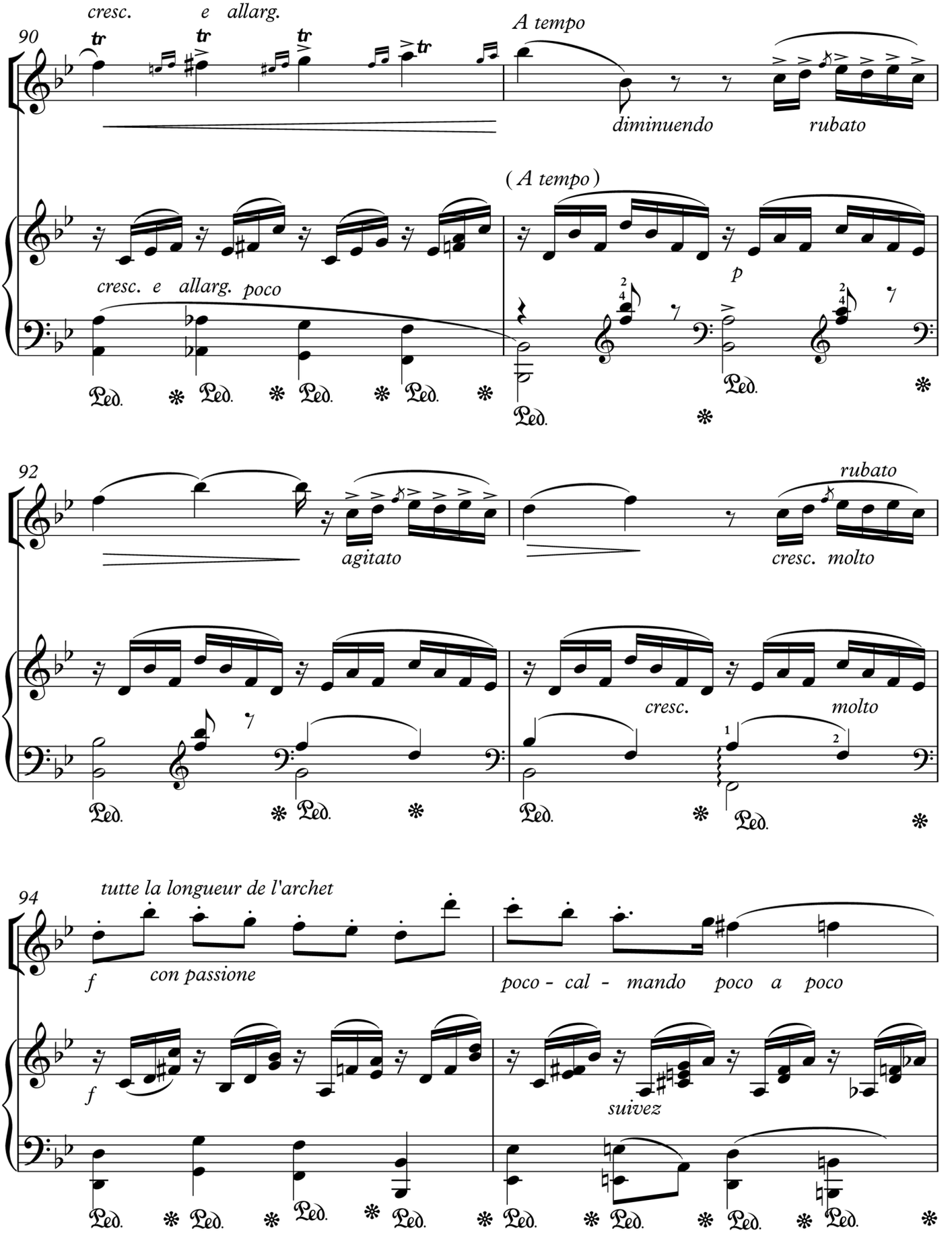


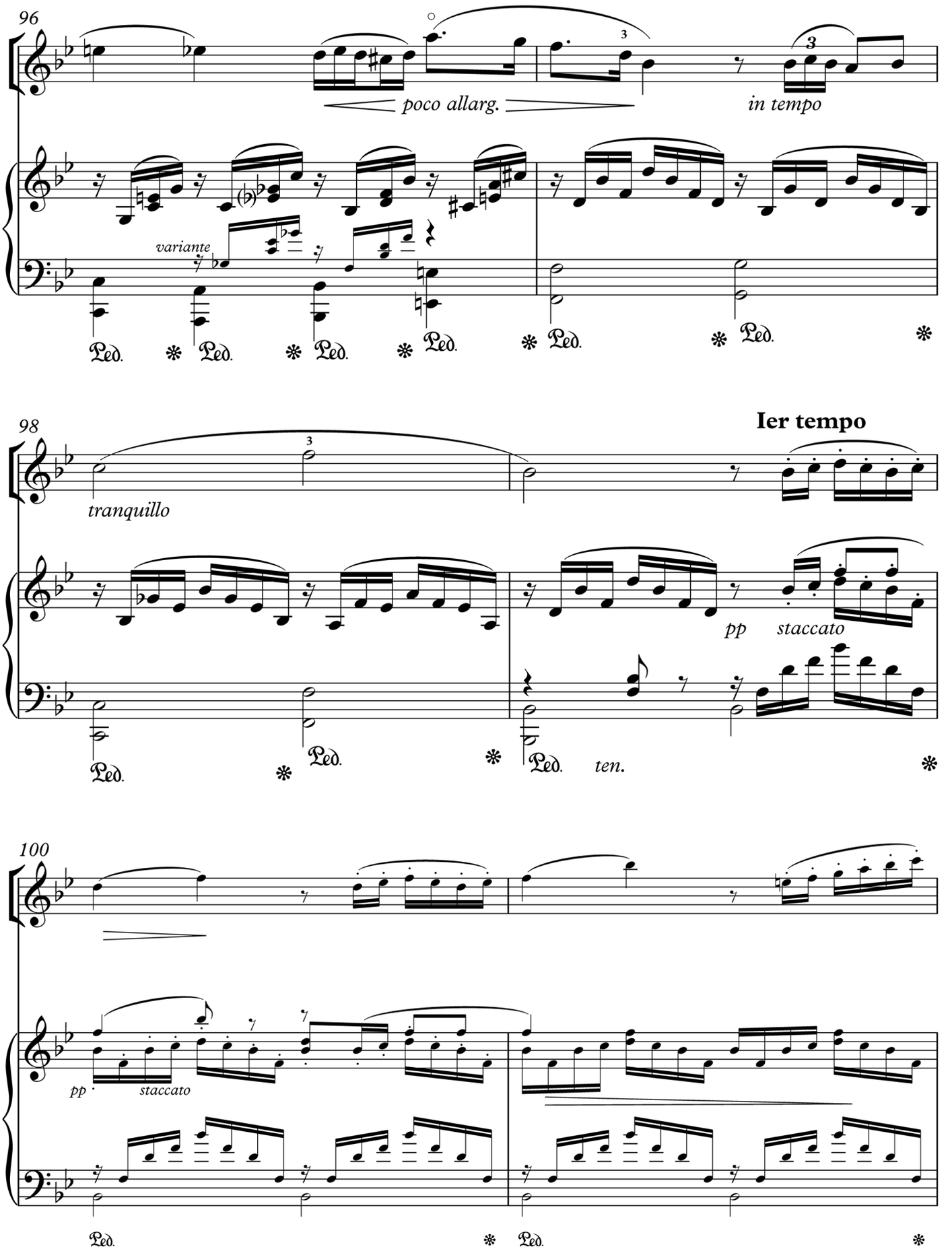

65
pp e allarg.
ritard.
Tempo I ♩ = 84
Pizz.
pp
diminuendo
ritard.
allarg.
ppp
Ped.
2 pedales
Ped. ten.
68
Arco
Ped.
70
cresc.

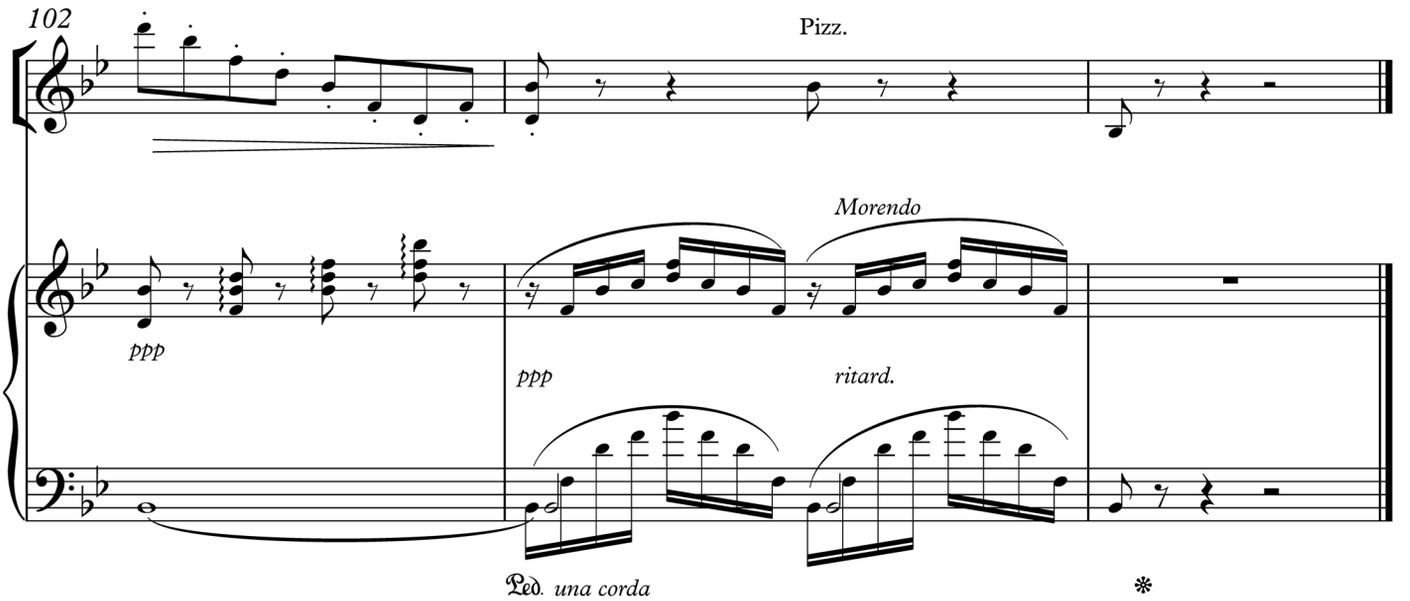

72
rubato
portamento
espress.
(A tempo)
poco ritard.
allarg.
A tempo espress.
mf
suivez
Ped.
74
A tempo
mf
(A tempo)
animando
mf
76
poco allar - - gando
suivez


78
A tempo
80
cresc. e ani - - - - - mando
poco calmando
82
ritard.
A tempo
con anima
mf
(A tempo) Animando
suivez


84
p
poco allarg. - - e
Ped.
86
f
cresc.
sf
con passione
espress.
poco allargando
con anima
f cresc.
88
A tempo
deciso
mf
A tempo
cresc.


cresc. e allarg.
90
A tempo
diminuendo
rubato
(A tempo)
p
cresc. e allarg. poco
Ped.
92
rubato
agitato
cresc. molto
cresc.
molto
94
tutte la longueur de l'archet
f
con passione
poco - cal - mando poco a poco
suivez


96
poco allarg.
in tempo
variante
Ped.
98
tranquillo
Ier tempo
pp
staccato
ten.
100
pp
staccato


102
Pizz.
Morendo
ppp
ppp
ritard.
Ped. una corda
*

A su amigo

Mr. Jehin-Prume

El Lamento del esclavo

Capricho

para

Violin y Piano

por

N. R. Espadero.

(De la Habana)

op. 29

En Francia. — Editor —

Leon Escudier.

Chant de l'esclave, caprice pour violon et piano, op. 29
Nicolás Ruiz Espadero (1860)

Signaturas

HMNM, Ruiz Espadero, Nicolás, Inv-4-5258

RCSMM, fondo Jesús de Monasterio

Datos de portada

«A su amigo / Fr. Jehin-Prume / El / Lamento del esclavo / Capricho / para / Violín y Piano / por / N. R. Espadero. / (De la Habana) / op. 29 / En Francia - Editor - / Leon Escudier». Al reverso de la portada aparecen los mismos datos en francés: «A son ami / Fr. Jehin-Prume / Chanson / de / Le'Esclave / Caprice / pour / Violon / avec / accompagnement de Piano / par / N. R. Espadero / (De la Havane) / op. 29 - France et Étranger / Paris Editeur, Leon Escudier, / 21, Rue de Choiseul».

Características del documento

La obra *Chant de l'esclave, caprice pour violon et piano* (*Lamento del esclavo, capricho para violín y piano*), op. 29, se conserva en el Museo Nacional de la Música en partitura manuscrita autógrafa, que fuera propiedad de Ignacio Cervantes, como certifica su firma estampada en la portada. Aparece descrita en el CCT (obra 044, pp. 290 y 314). De esta obra existen varias copias y versiones. Una de ellas, atribuida a Jesús de Monasterio y Agüeros (Madrid, 1836 – 1903), que se conserva en el RCSMM, consigna la fecha de creación de la obra en 1860. Está inspirada en un poema de Alex. Lorenzana.

Comentarios

Se ha decidido incluir también la transcripción de la versión atribuida a Monasterio por varias razones: en cuanto a detalles como el fraseo de la parte violinística, difiere a veces rítmicamente del manuscrito de Espadero; incorpora una segunda voz; añade distintas marcas de metrónomo, de tempo, etc. La textura del piano es a veces menos acabada que la copia hecha en Cuba, incluso la falta de dinámica, en general, indica quizás un arreglo no hecho por Espadero, como ha comentado Cecilio Tieles[1].

[1] Cecilio Tieles, *Espadero, lo hispánico musical en Cuba* (Barcelona, Agil Offset, 1994), p. 191.

En la portada de la copia del fondo de Monasterio, se incluye el poema en italiano de Alex. Lorenzana[2].

Ah! cruda la sorte mia	¡Ah! Destino cruel
sempre soffrir, sempre penar	Siempre sufrir, siempre penar
Ah! questa incallita man[o]	¡Ah! Esta mano endurecida
Dall'opera ria è fiacca già	por el injusto trabajo ya está sin fuerzas
Sempre soffrir, sempre penar	Siempre sufrir, siempre penar
Gira, suda, batti, premi, figgi	Gira, suda, golpea, presiona, clava,
Strappa, rompi, scema.	Arranca, corta, separa.
Orda crudel	Horda cruel
Perché rapir	¿Por qué robar
A[l]l'innocente	a un inocente
la libertà?	la libertad?
Tutto spari per me	Todo para mi desaparece,
tutto fini togliendo	todo terminó quitándome
la patria, la libertà	la Patria, la libertad.
Minore	Menor
Speme per me non v'è	Para mí no hay esperanza
No più non v'è	No, ya no hay
Ah! morte deh vieni a me	¡Ah! Muerte vamos, ven a mí
Speme per me non v'è.	Ya no hay esperanza
L'ora feral fra un lampo	La hora funesta en mi estado
di gioia nel mio stato	es un instante de alegría
Morir ma invendicato	Morir sin venganza
É l'unico dolor[e]!	¡Es el único dolor!

Notas

--c. 78, Vln – 3er. tpo., falta el silencio de negra, se ha añadido.

--c. 84, Vln – en vez de negra con puntillo debe ser sin él.

--c. 146, Vln –3er. tpo., última semicorchea (octava) debe ser Re natural.

--cc. 146 y 147, Pno – 2do. tpo., tanto Espadero como el copista han olvidado la clave de sol.

--c. 168, Vln – 16 notas están indicadas, pero sólo hay 14 en la copia del 1977.

[2] Traducción al español de Alessandro Feruglio.

Notas Addendum

--cc. 21 y 23, Pno – MI, 3er. tpo., falta el La natural en el acorde.

--c. 26, Pno – MD, el Do natural no es necesarios en este compás ni en otros similares.

--c. 43, Vln – no es posible leer con certeza la escritura, pero el uso de «*suivez*» en la parte de piano puede indicar un matiz específico.

--c. 65, Pno – MI, debe ser con 8va baja.

--c. 66, Vln – 2do. tpo., el Sol inferior de la octava es a elección del ejecutante.

--cc. 79 y 80, Pno – MI, 3er. tpo., falta el La natural en el acorde, voz superior.

--c. 81, Vln – falta la indicación «arco» para cancelar el *pizzicato*. La digitación escrita levemente en lápiz a lo largo de la copia no ha sido añadida.

--cc. 83-96, Vln – una segunda voz ha sido trazada levemente con lápiz. Ha sido reproducida en los cc. 140-150 fielmente, aún con pequeños errores rítmicos, mientras sea legible.

--c. 101, Vln – la segunda voz corresponde al valor de una negra.

--c. 102, Pno – MD, 3er. tpo., falta el Re natural en la voz inferior del acorde.

--c. 109, Vln – la ligadura debe conducir a la nota Re al próximo compás.

--c. 135, Vln – los becuadros son innecesarios.

--c. 146, Vln – voz inferior añadida, no está claro si las dos primeras notas son corcheas pero se sobrentiende.

--c. 150, Vln – las notas pequeñas en el manuscrito representan mejor una octava inferior.

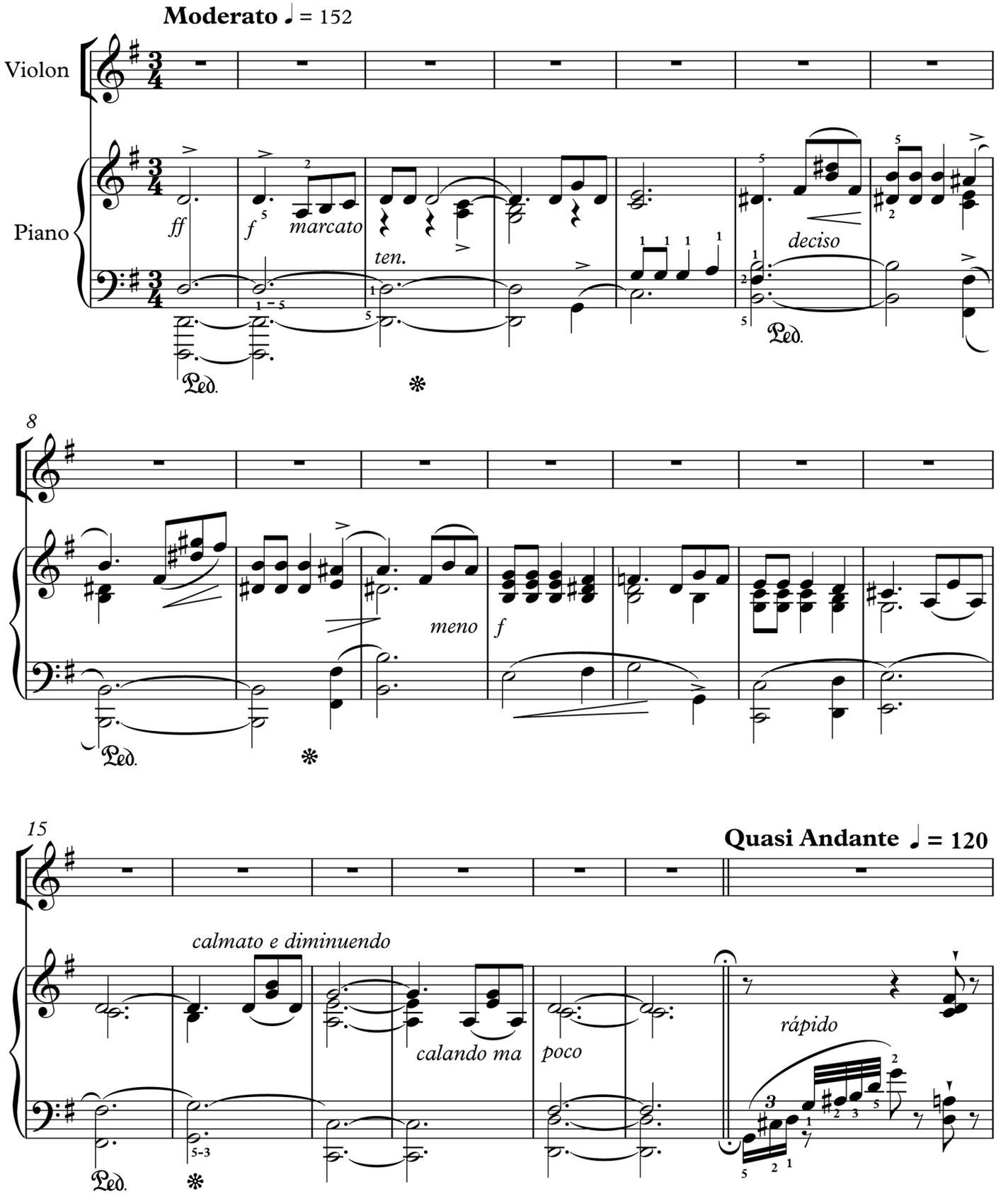
--cc. 167-168, Vln – falta la ligadura que relaciona los dos Si, pero no se ha incluido.

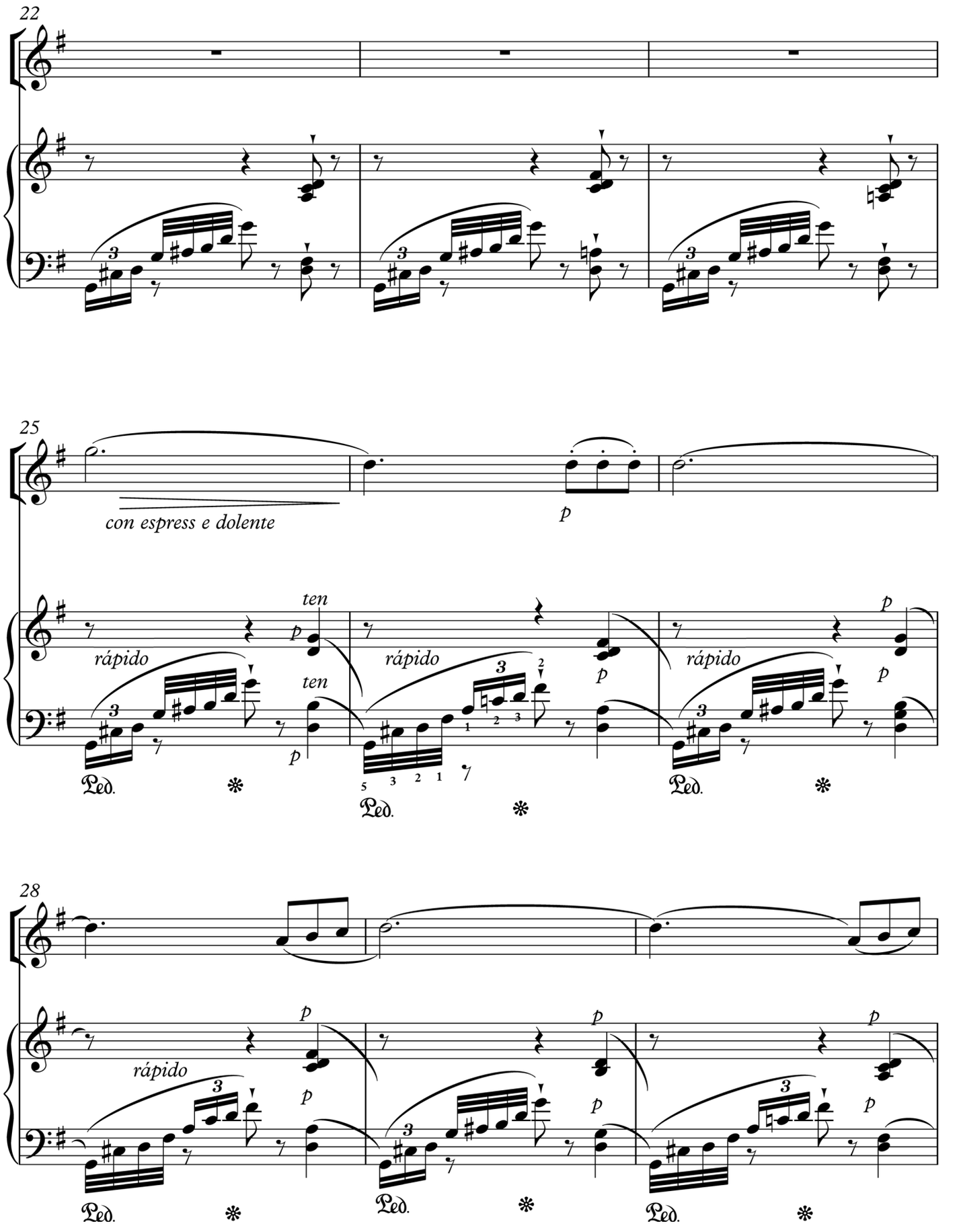
Chant de l'Esclave, caprice pour violon et piano, op. 29 (1860)

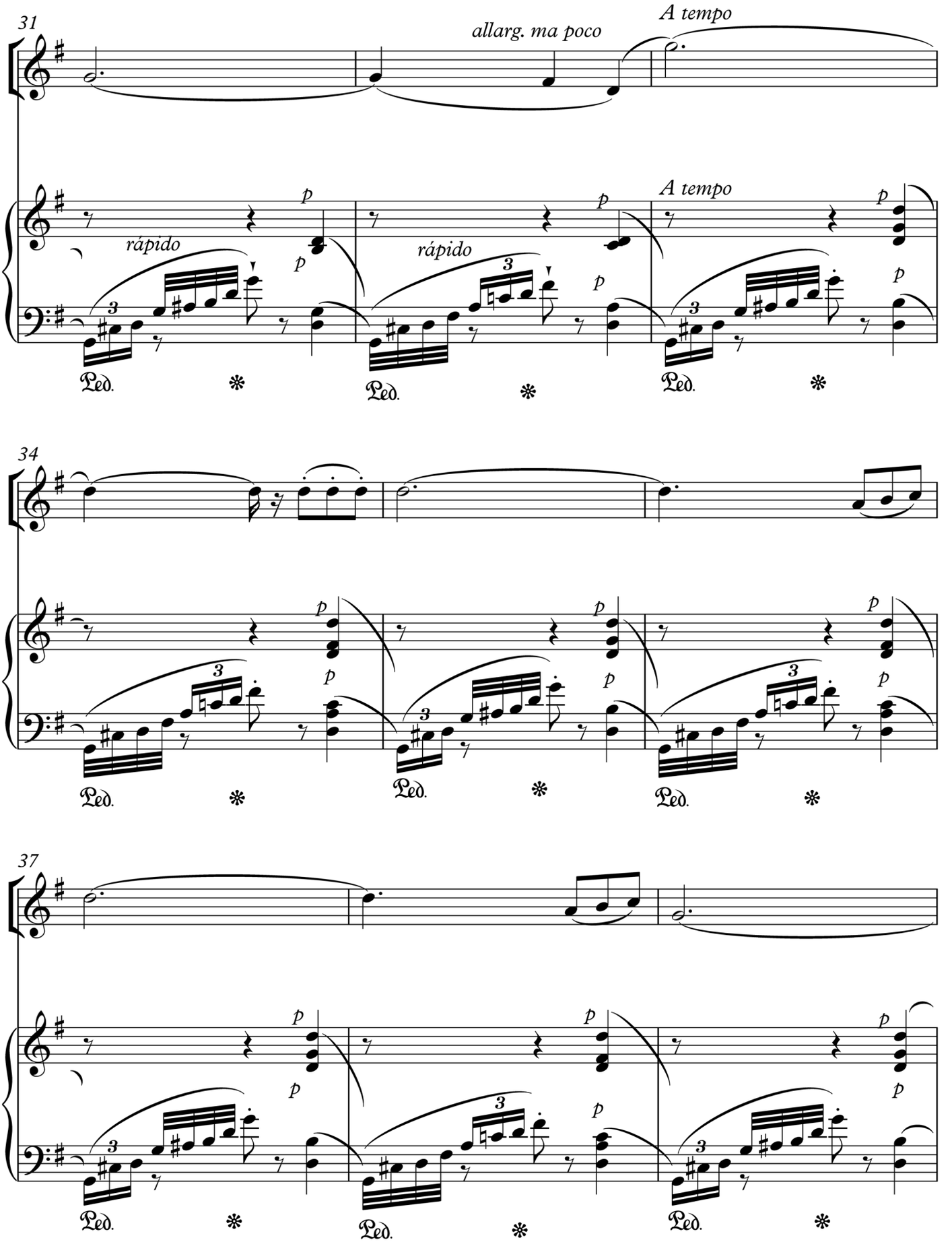
À son ami Fr. Jehin-Prume

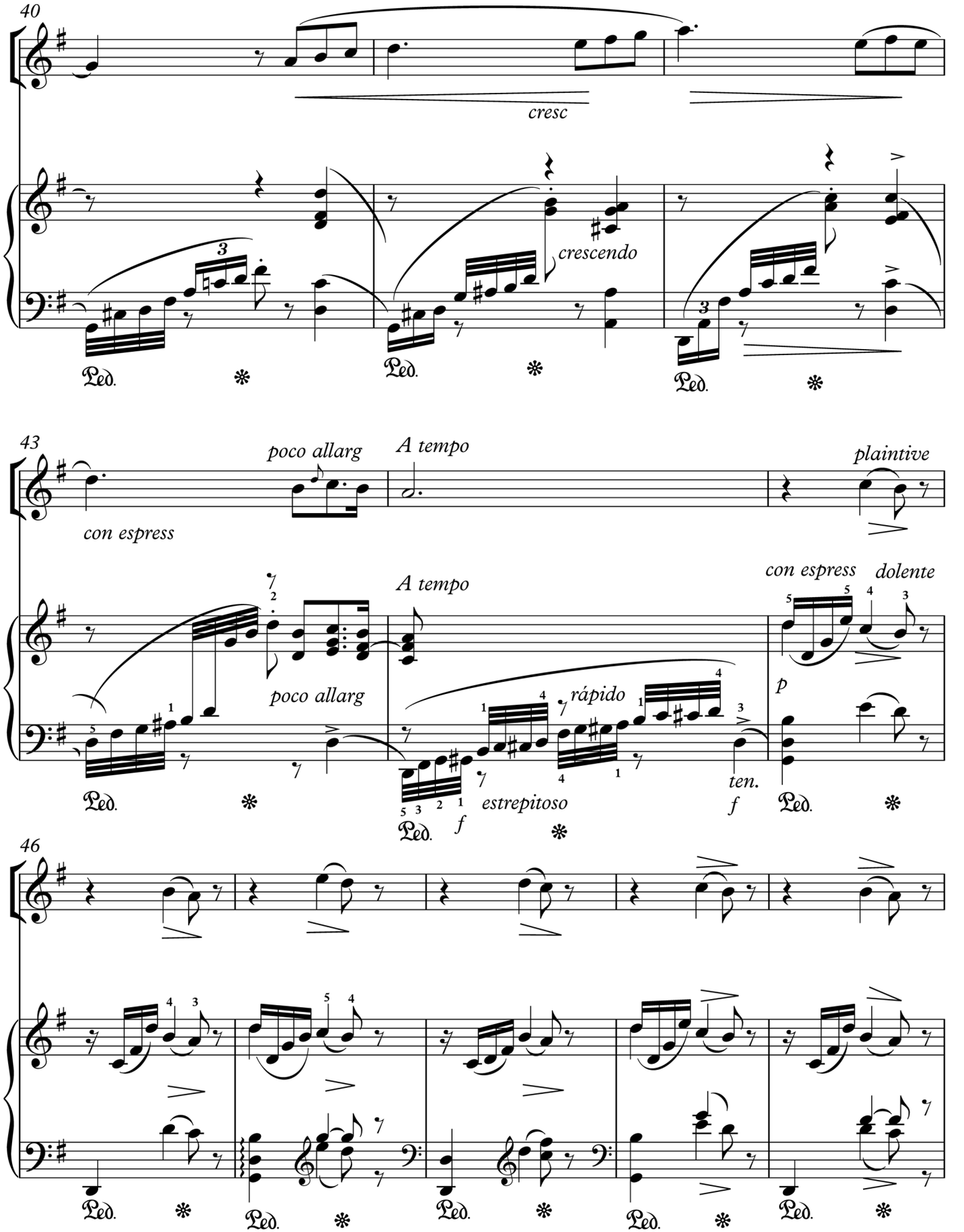
Tr. José Raúl López

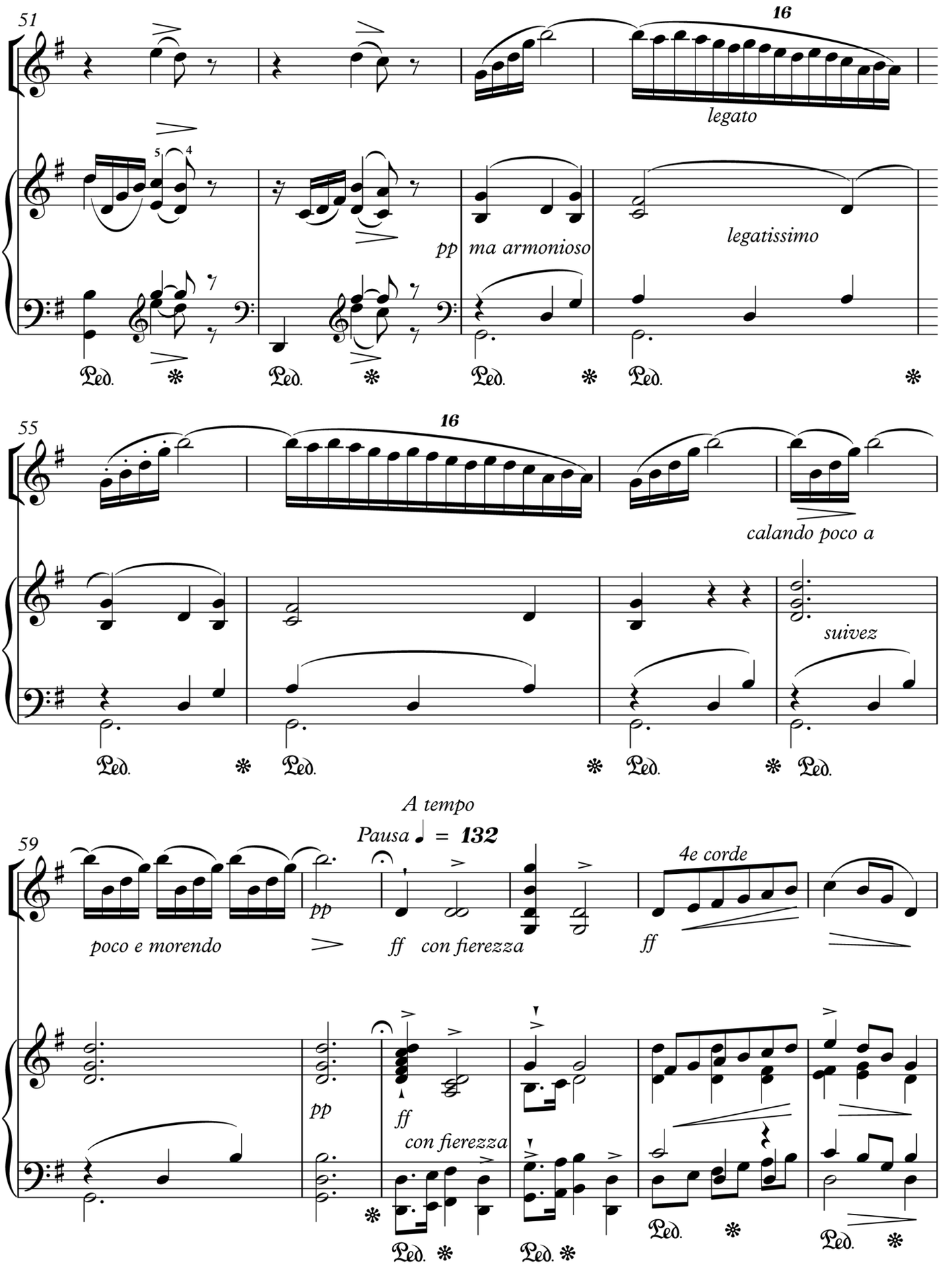
Nicolás Ruiz Espadero
La Habana, 1832-1890

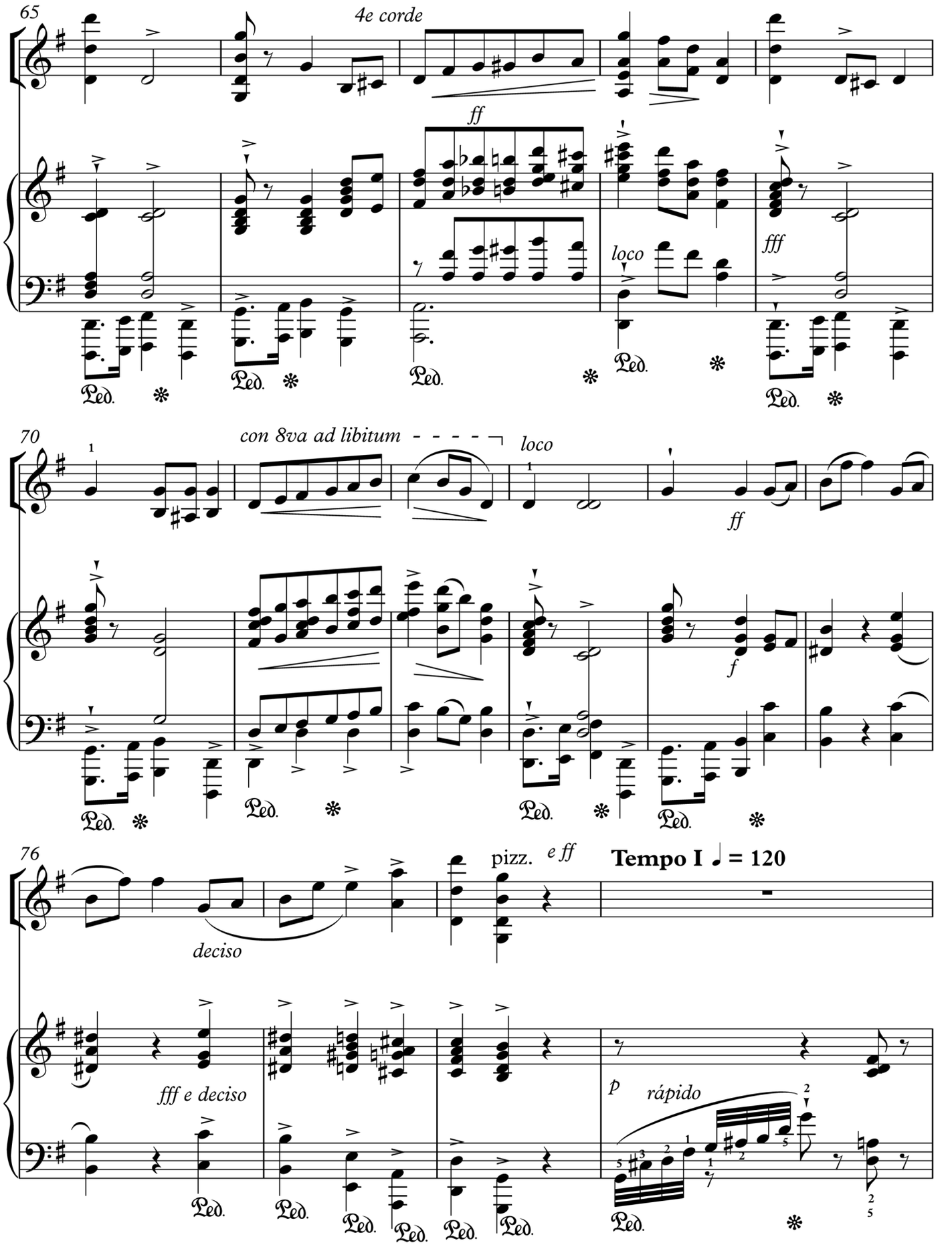


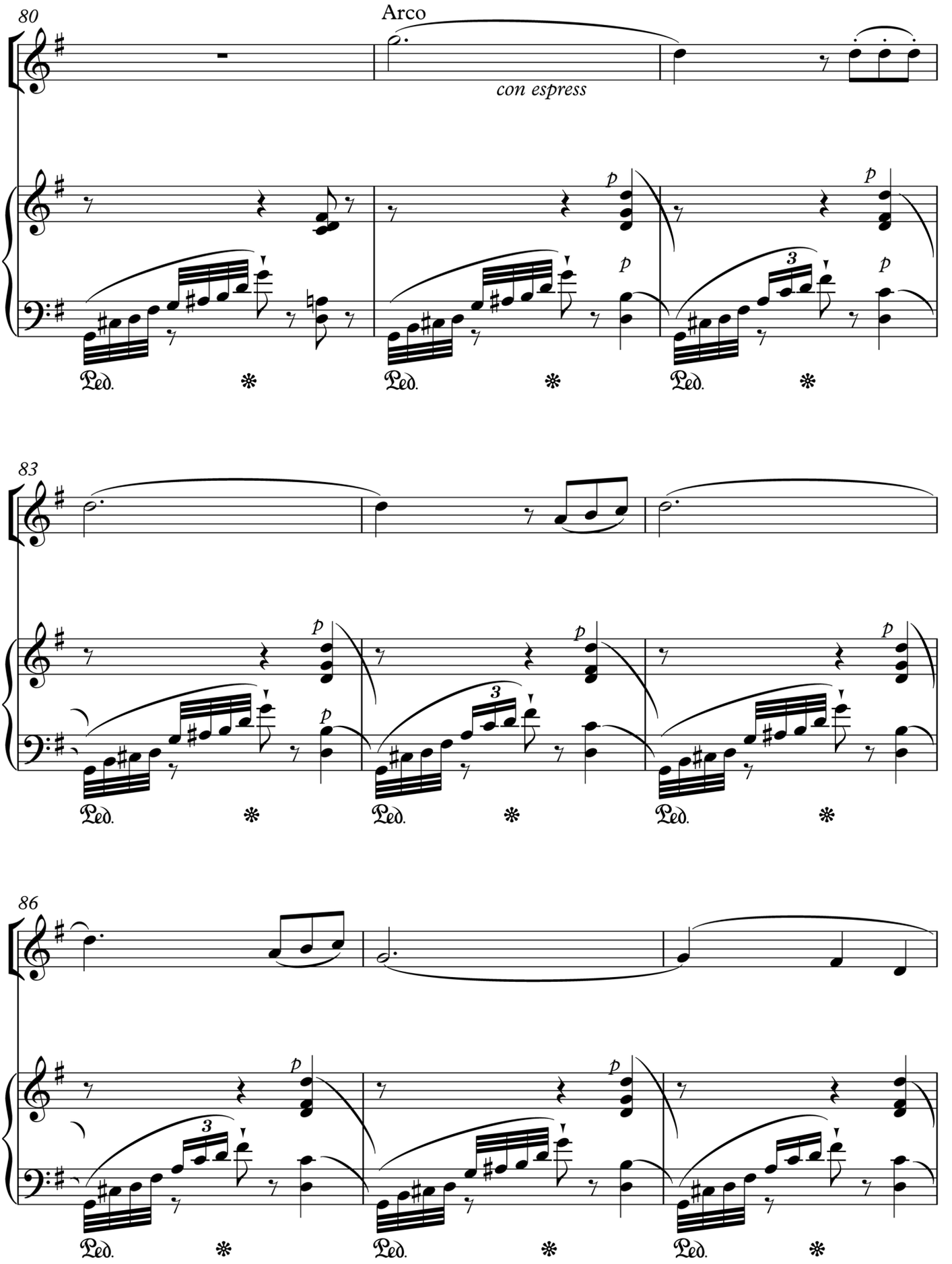

22
25
con espress e dolente
p
ten
rápido
Ped.
28

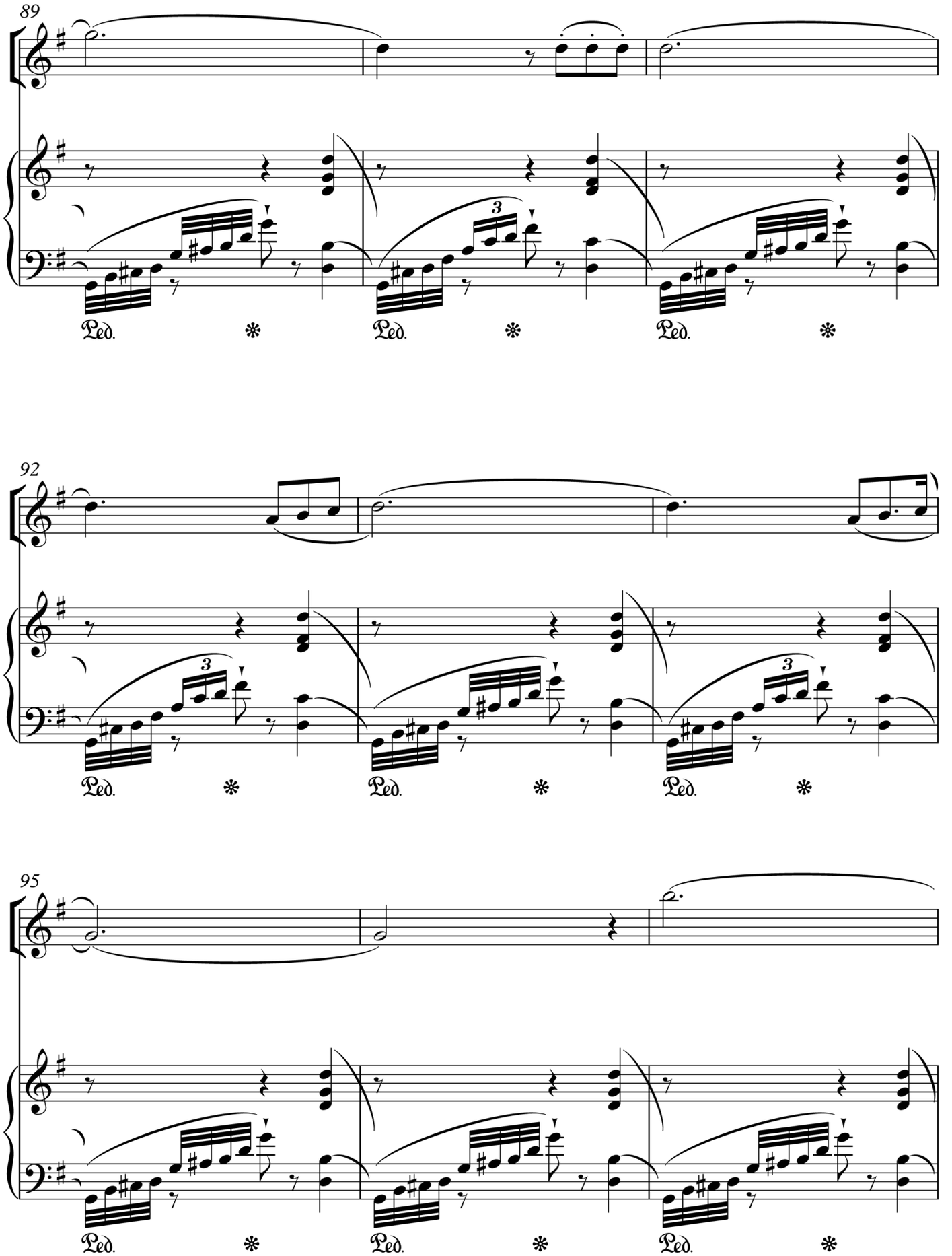

31
allarg. ma poco
A tempo
rápido
rápido
A tempo
34
37
Ped.

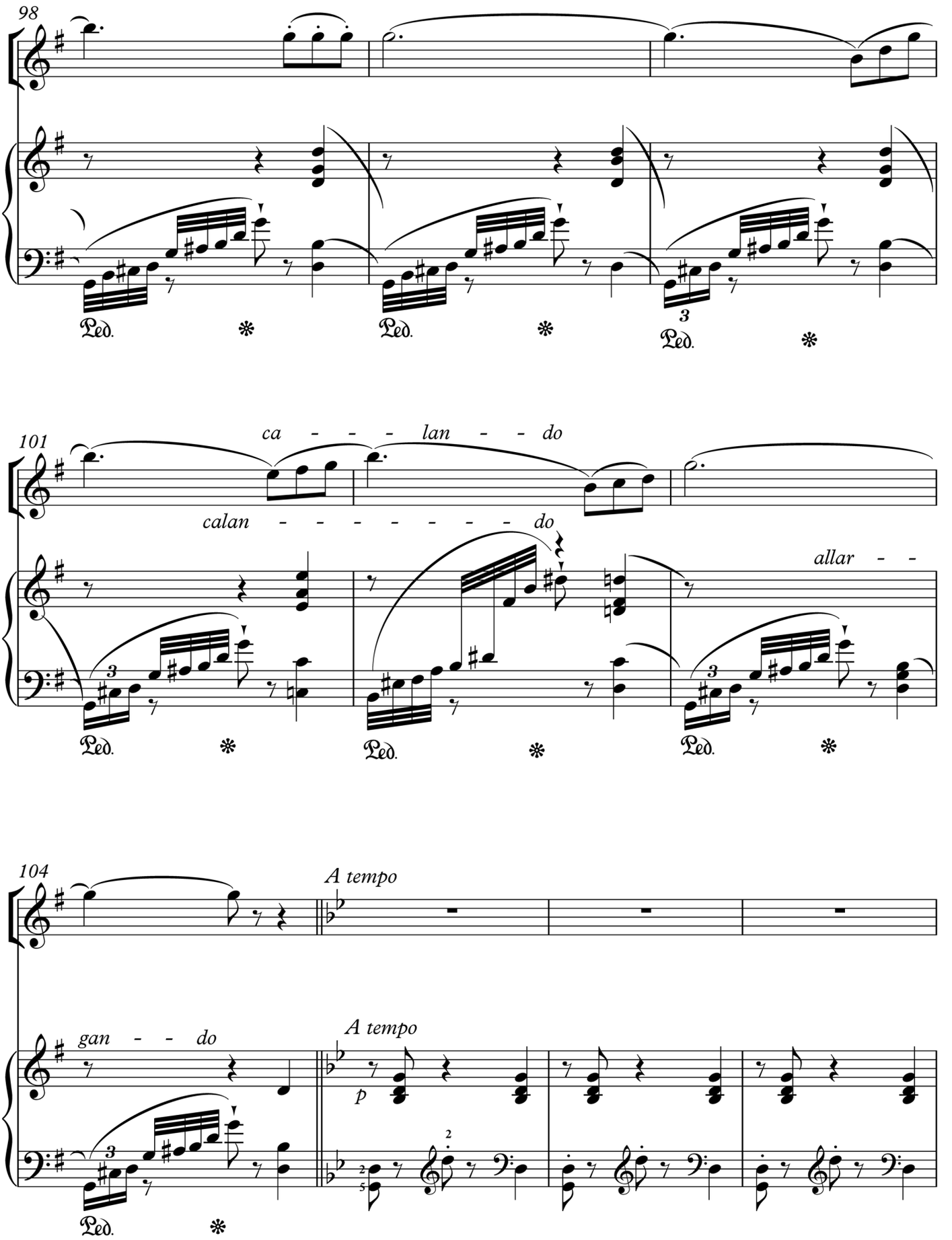

40
cresc
crescendo
Ped.
43
poco allarg
A tempo
plaintive
con espress
con espress dolente
A tempo
poco allarg
rápido
p
ten.
f
estrepitoso
46

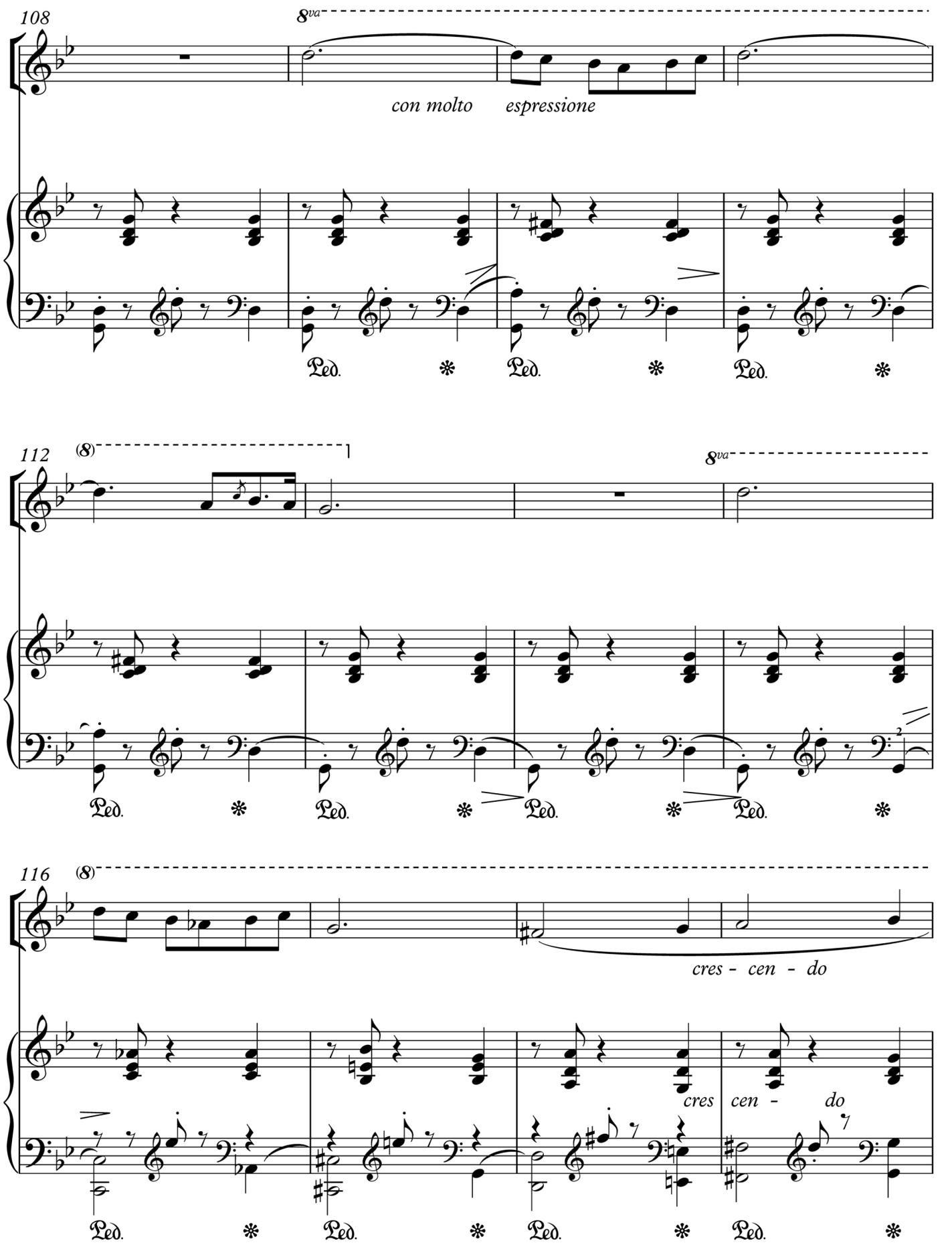

51
16
legato
pp ma armonioso
legatissimo
Ped.
55
16
calando poco a
suivez
A tempo
Pausa ♩ = 132
59
poco e morendo
pp
ff con fierezza
4e corde
ff
pp
ff
con fierezza

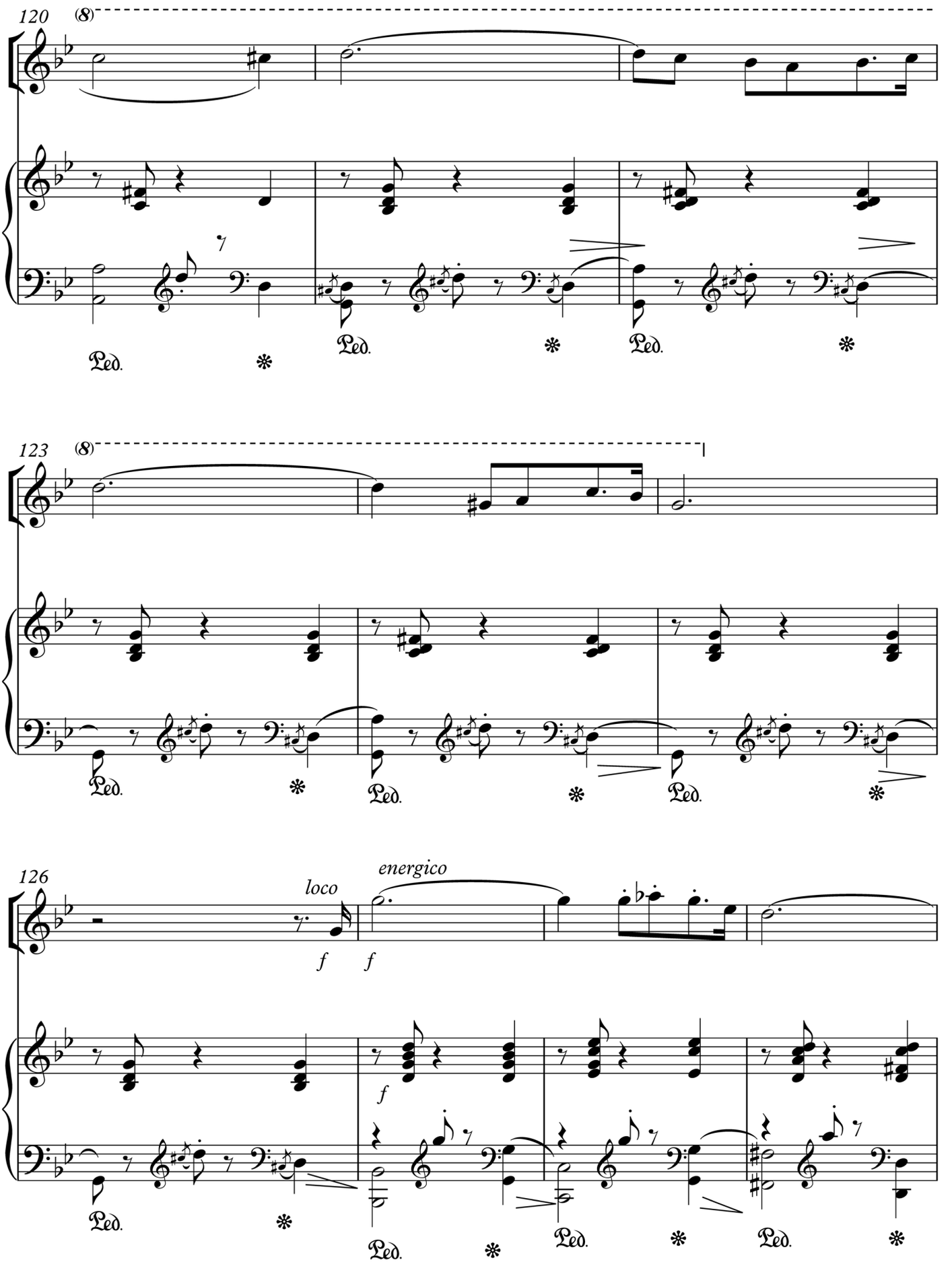

65
4e corde
ff
loco
fff
70
con 8va ad libitum
loco
ff
f
76
deciso
pizz.
e ff
Tempo I ♩ = 120
fff e deciso
p
rápido

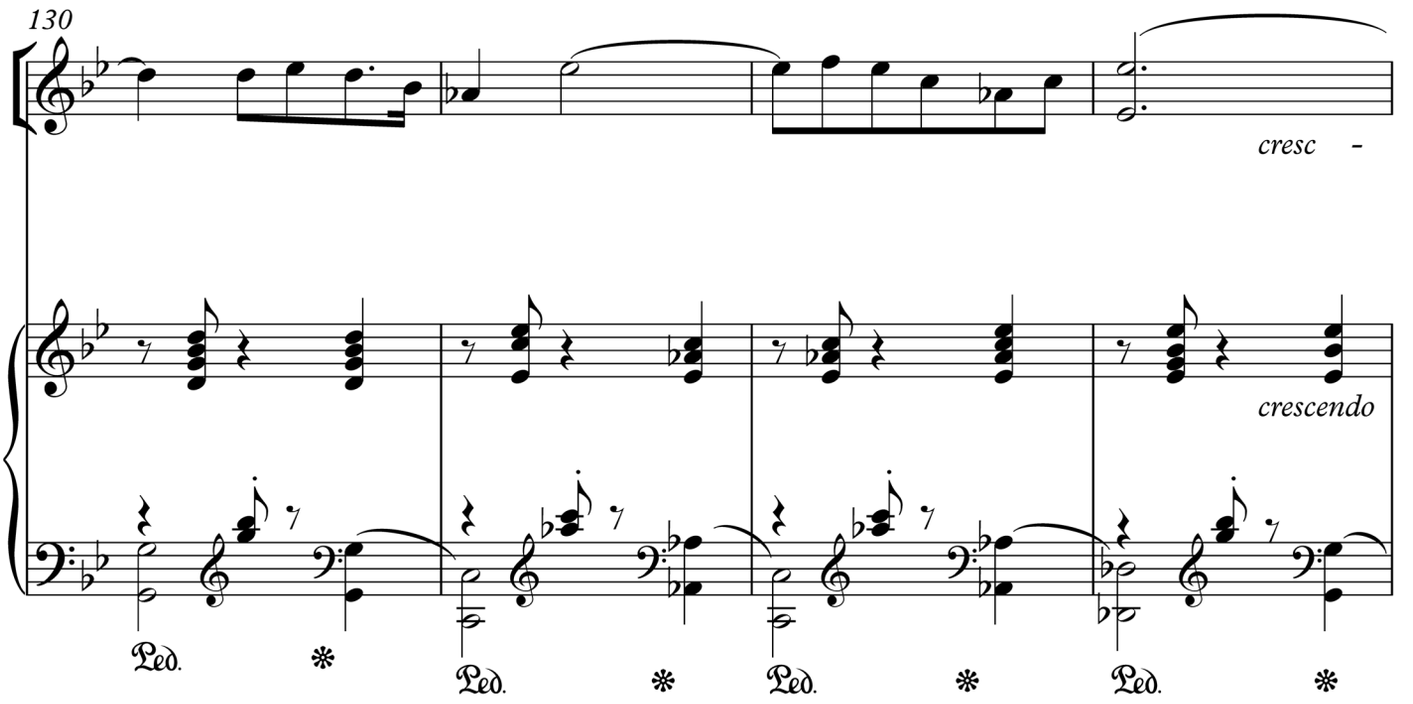

80
Arco
con espress
p
Ped.
83
86
3

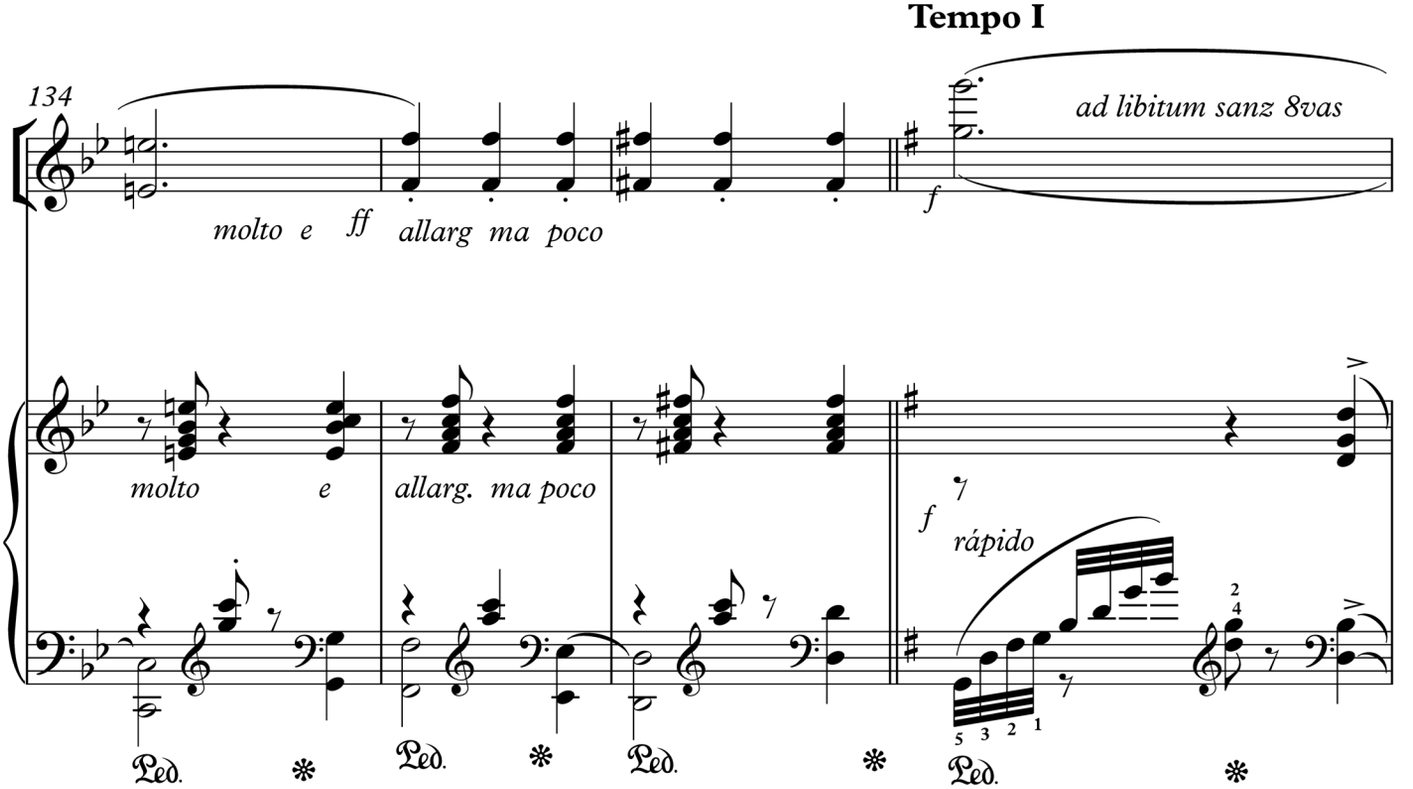

89
Ped.
92
95

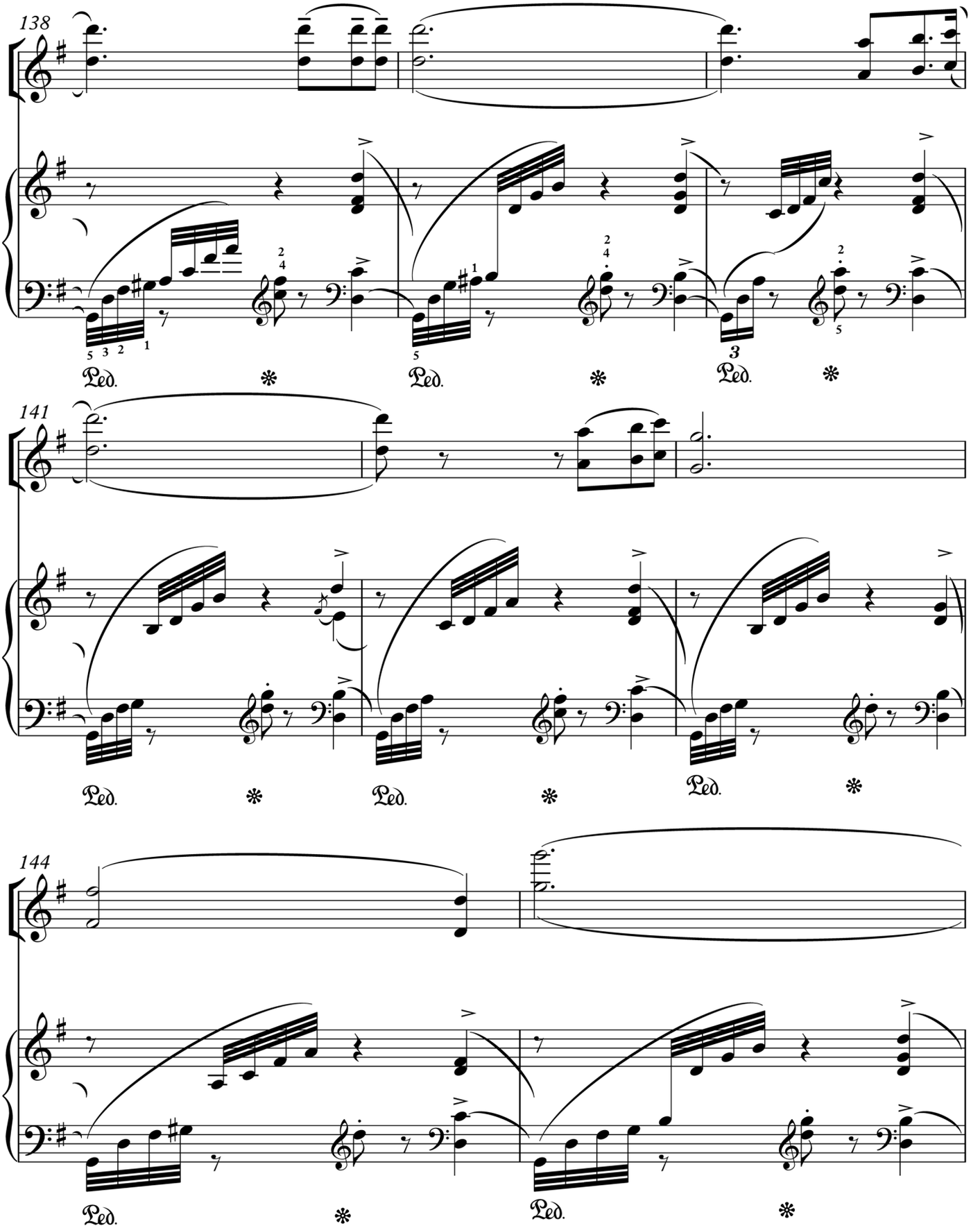

98
Ped.
Ped.
Ped.
101
ca - - - - lan - - - do
calan - - - - - - - - - do
allar - -
Ped.
Ped.
Ped.
104
A tempo
gan - - - do
A tempo
p
Ped.

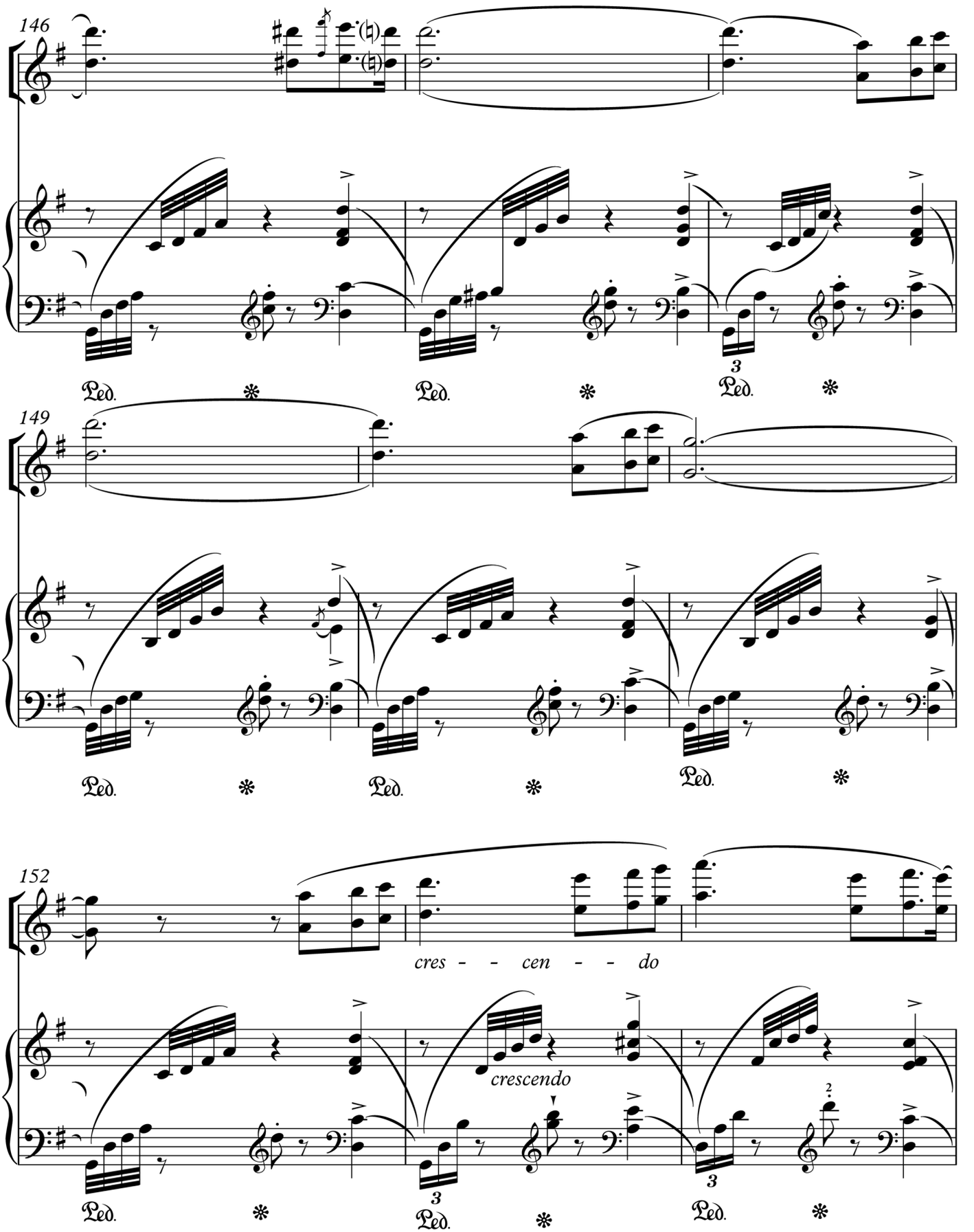

108
8va
con molto espressione
Ped.
112
(8)
8va
2
116
(8)
cres - cen - do
cres cen - do

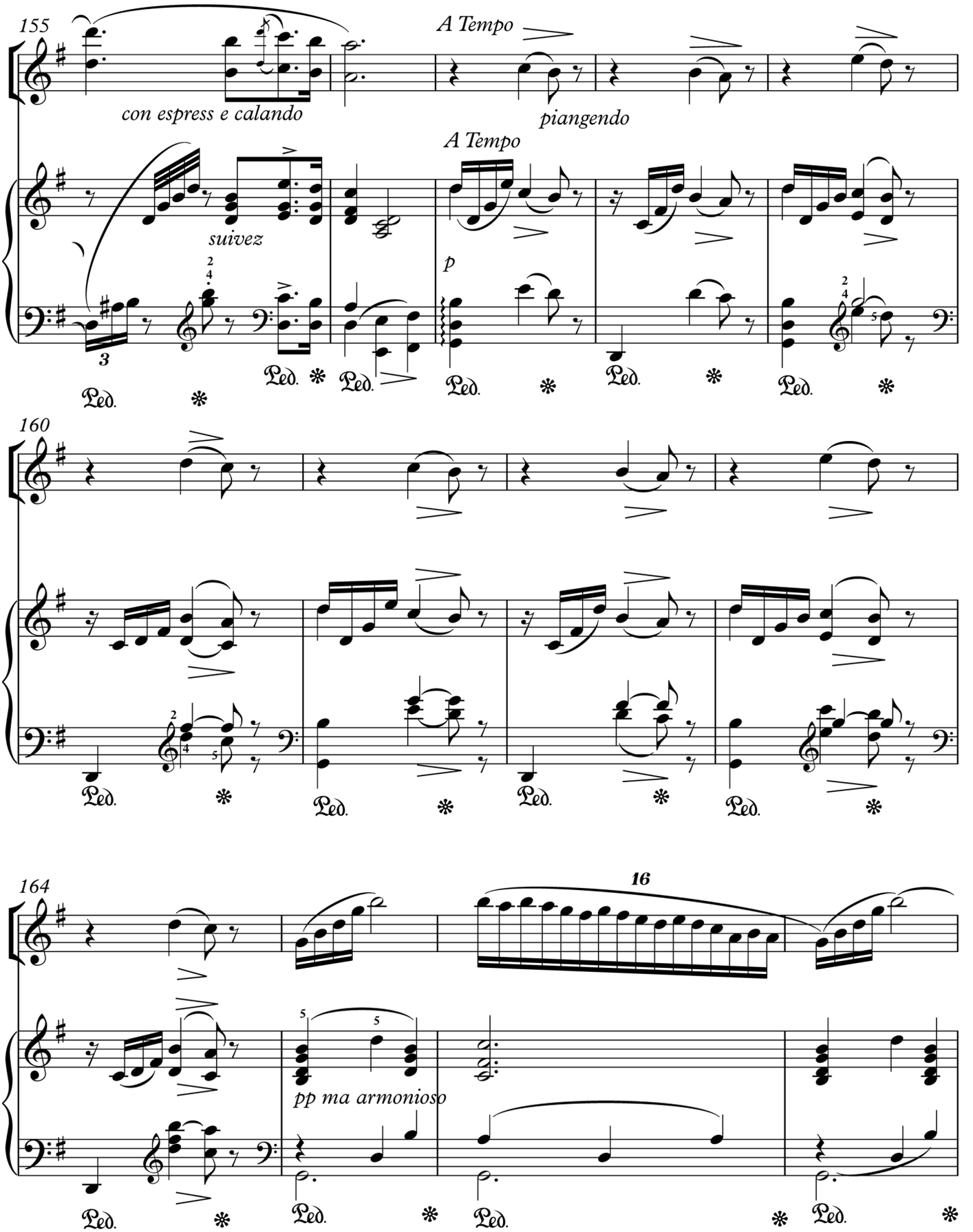

120
(8)
Ped.
123
(8)
Ped.
126
loco
f
energico
f
f
Ped.

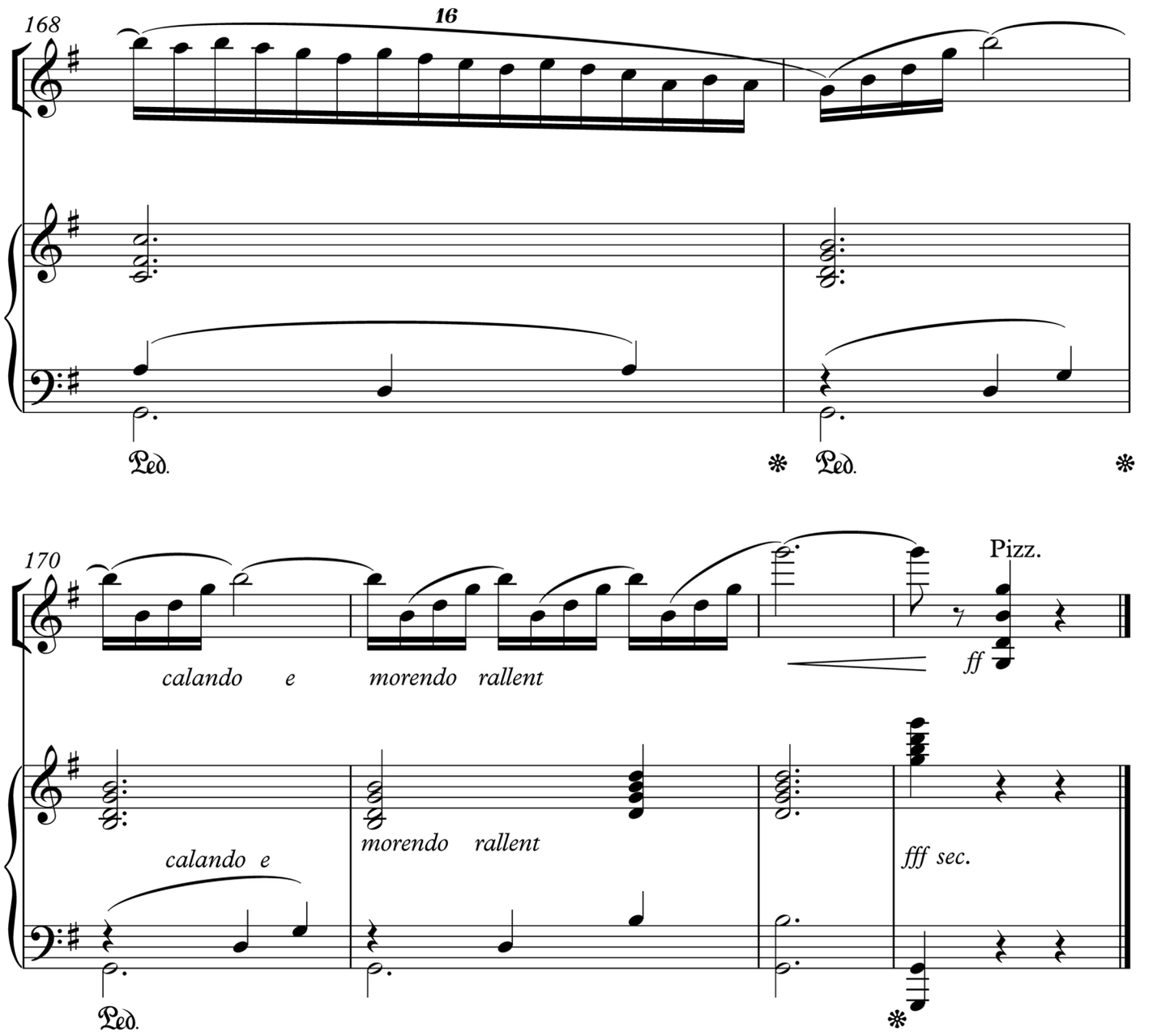

130
cresc -
crescendo
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


Tempo I
134
molto e ff allarg ma poco
ad libitum sanz 8vas
f
molto e
allarg. ma poco
f
rápido
5 3 2 1
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


138
Ped.
141
Ped.
144
Ped.


146
Ped.
Ped.
Ped.
149
Ped.
Ped.
Ped.
152
cres - - cen - - do
crescendo
Ped.
Ped.
Ped.


155
A Tempo
con espress e calando
piangendo
A Tempo
suivez
p
Ped.
160
Ped.
164
16
pp ma armonioso
Ped.


168
16
Ped.
Ped.
170
calando e morendo rallent
Pizz.
ff
calando e
morendo rallent
fff sec.
Ped.

~~Chant de l'Esclave~~

Caprice pour Violon et Piano

par S. R. Espadero

(Habana – 1862)

Ah! cruda la sorte mia
~~Sempre soffrir, sempre penar~~
~~Ah! questa incallita man~~
Dall'opera ria e fiacca già
Sempre soffrir, sempre penar
~~Gira, suda, batti, premi leggi~~
Strappa, rompi; scema.

~~Orda crudel~~
~~Perche rapir~~
al'innocente
la libertá?
Tutto spari per mé
~~Tutto ognor togliendo~~
la patria, la libertá

Minore

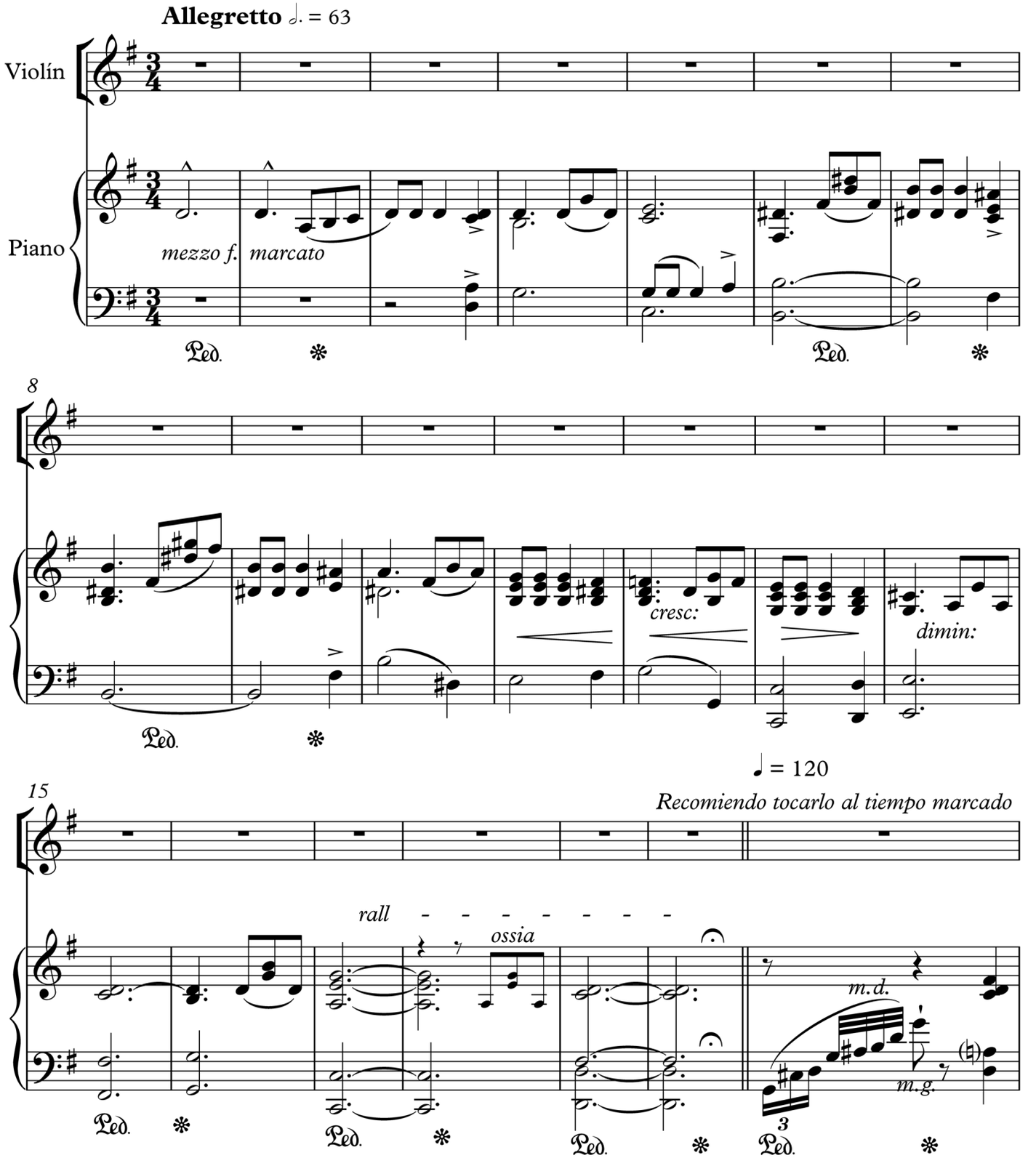
~~Speme per me non v'é~~
~~Ho più non v'é~~
Ah! morte deh vieni a me
Speme per me non v'é.

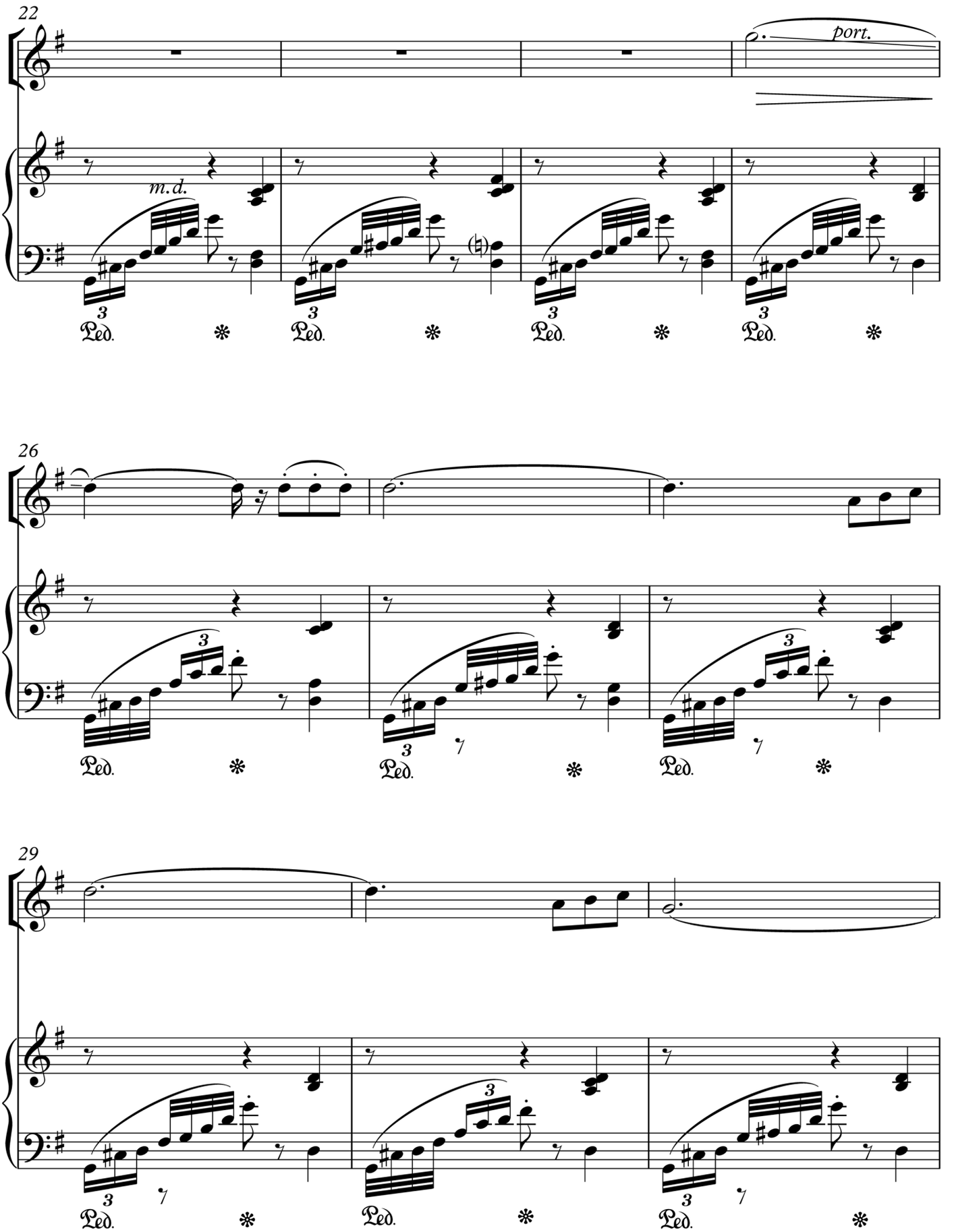
~~L'ora fatal fia un lampo~~
di gioia nel mio stato
Morir ma invendicato
~~E l'mio dolor!~~

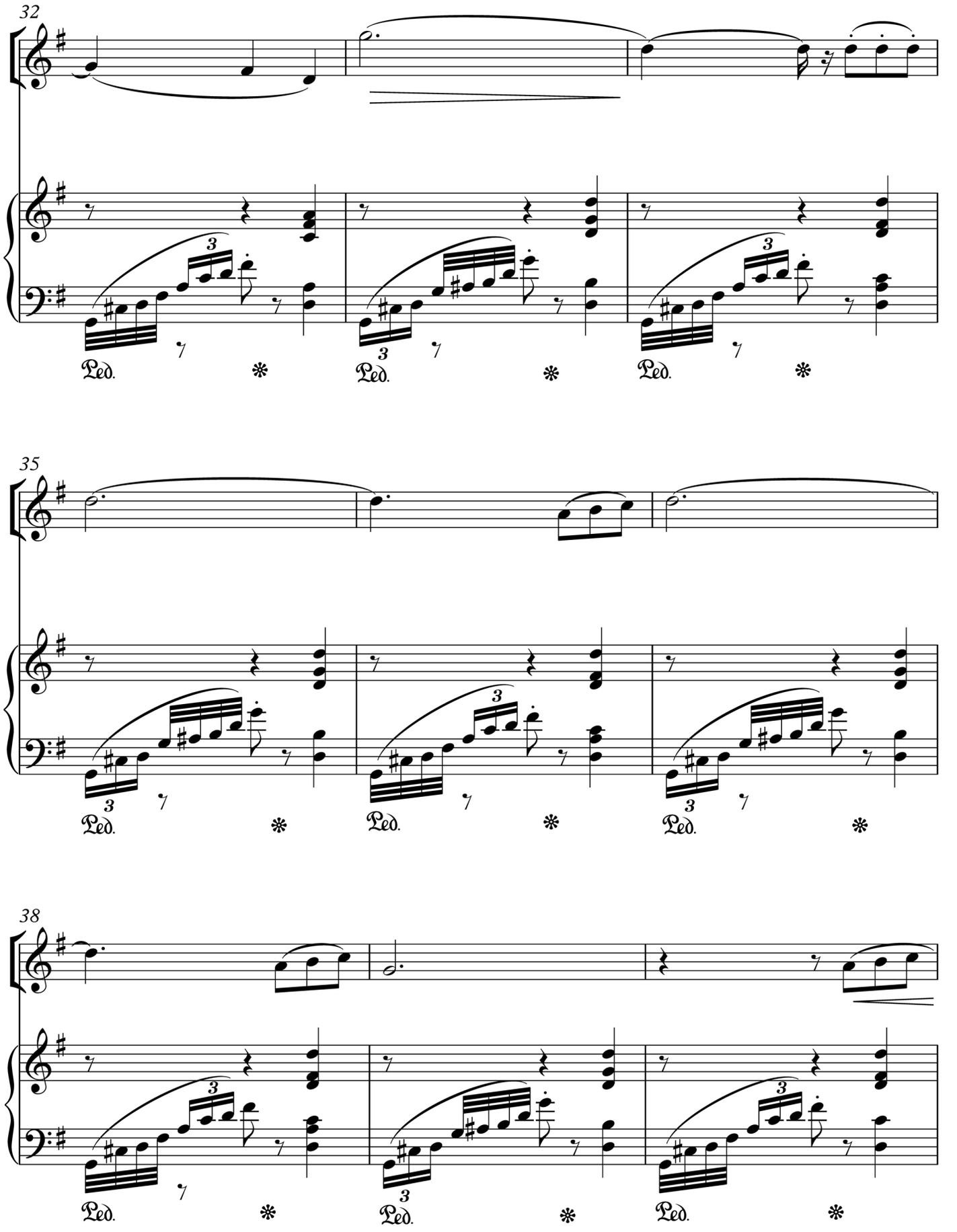
Chant de l'Esclave, caprice pour violon et piano, op. 29 (1860)
Addendum

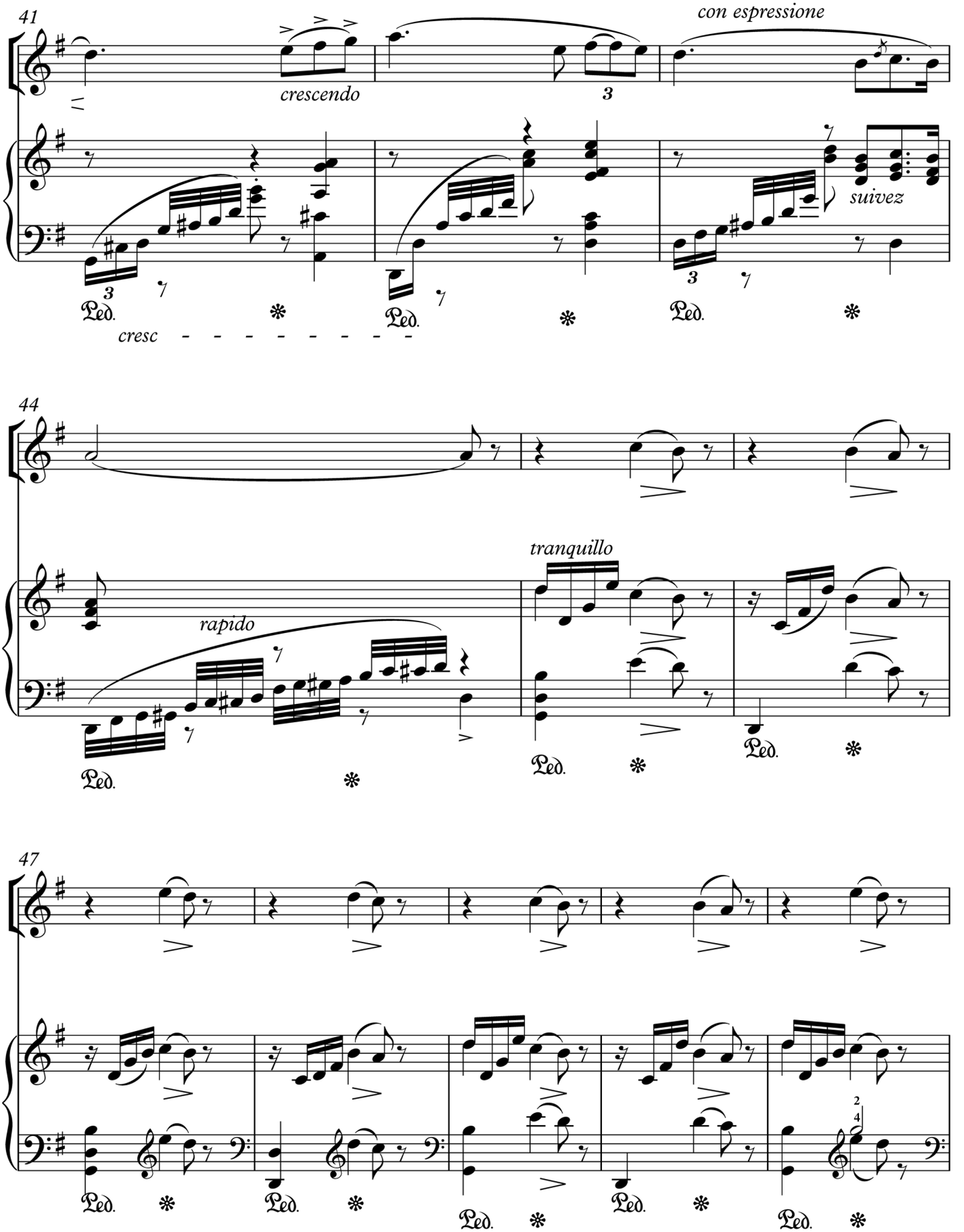
Tr. José Raúl López de la versión
atribuida a Jesús de Monasterio y Agüeros
(Madrid, 1836-1903)

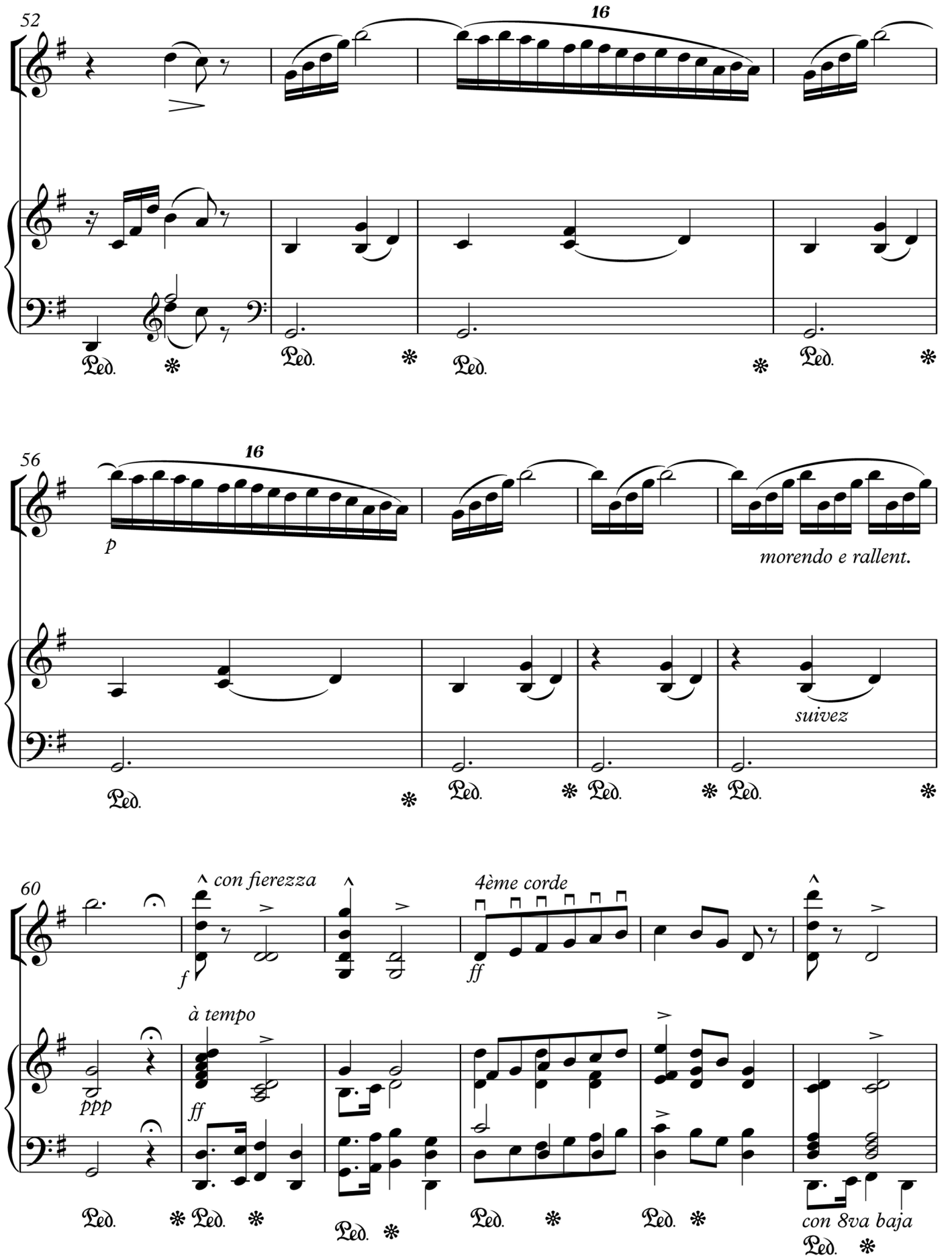
Nicolás Ruiz Espadero
La Habana, 1832-1890

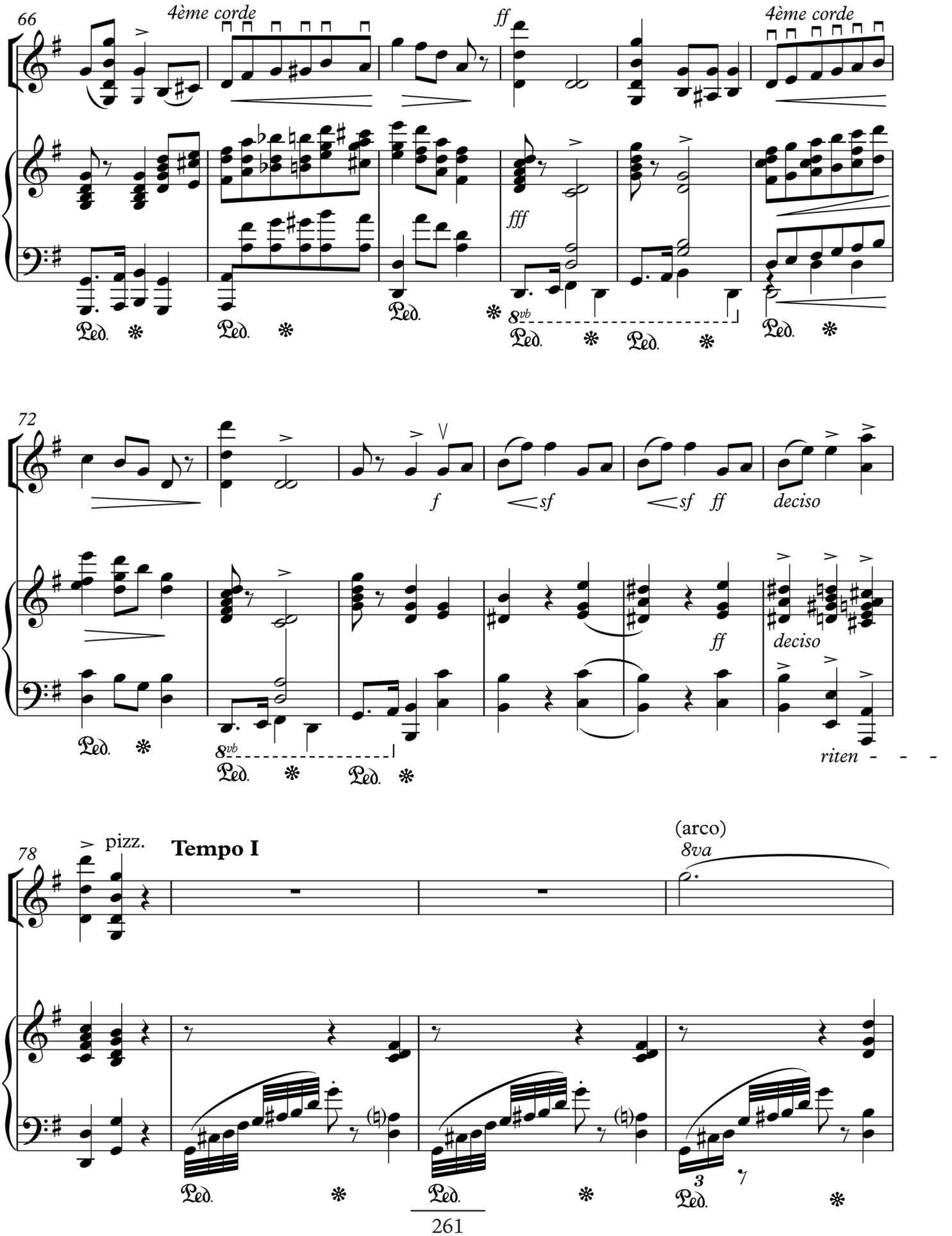


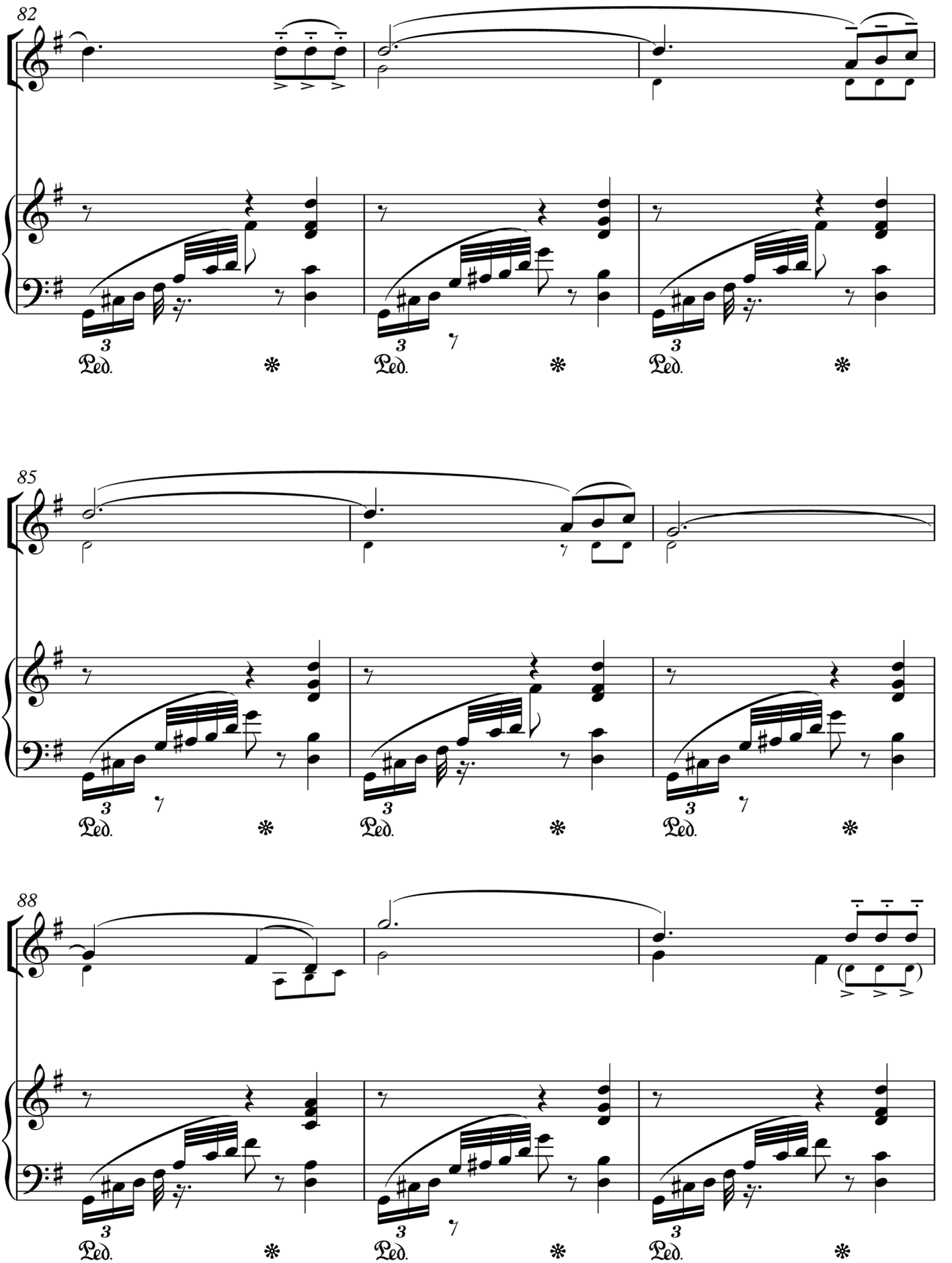

22
port.
m.d.
Ped.
26
Ped.
29
Ped.

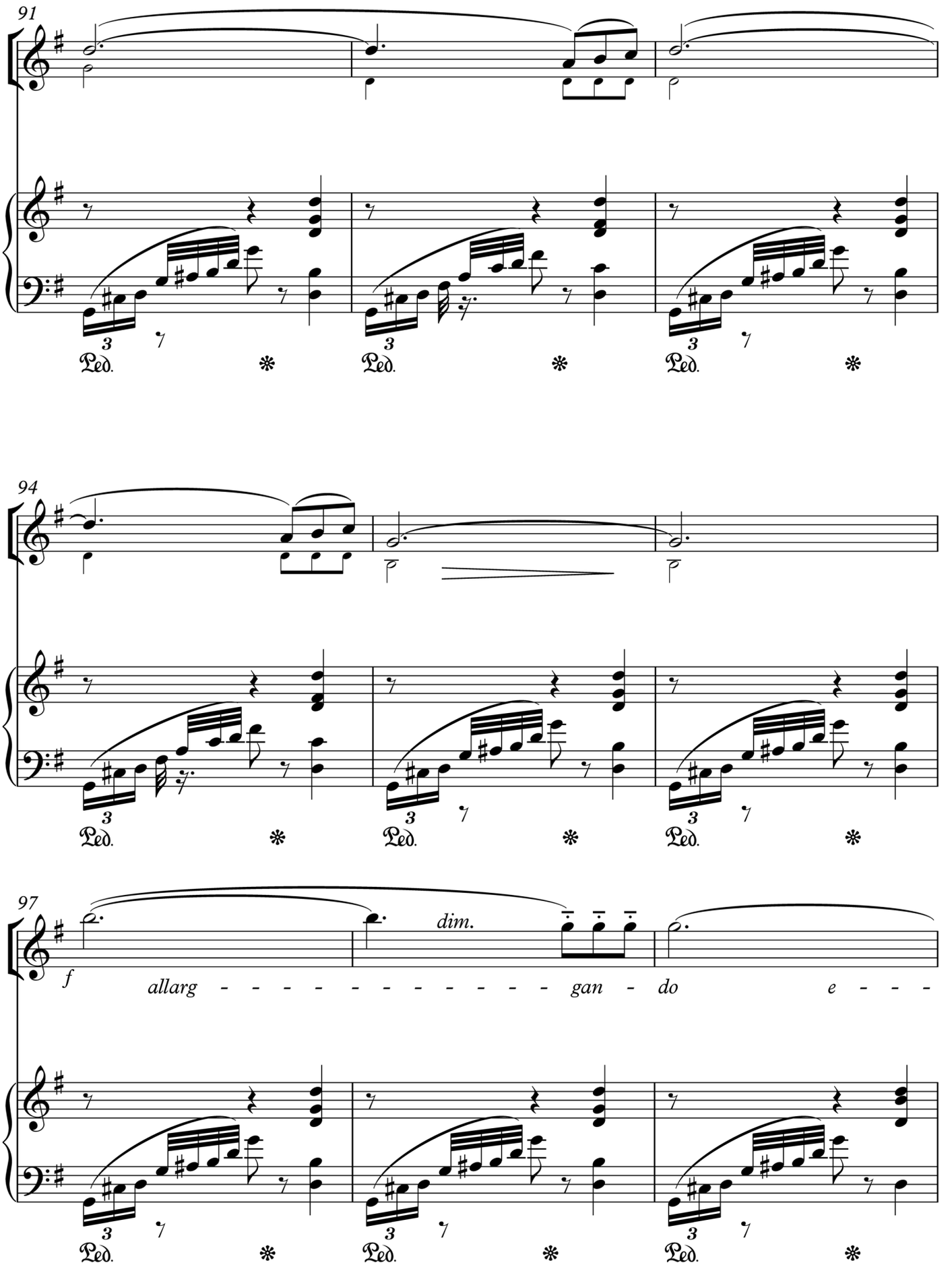

32
Ped.
35
Ped.
38
Ped.

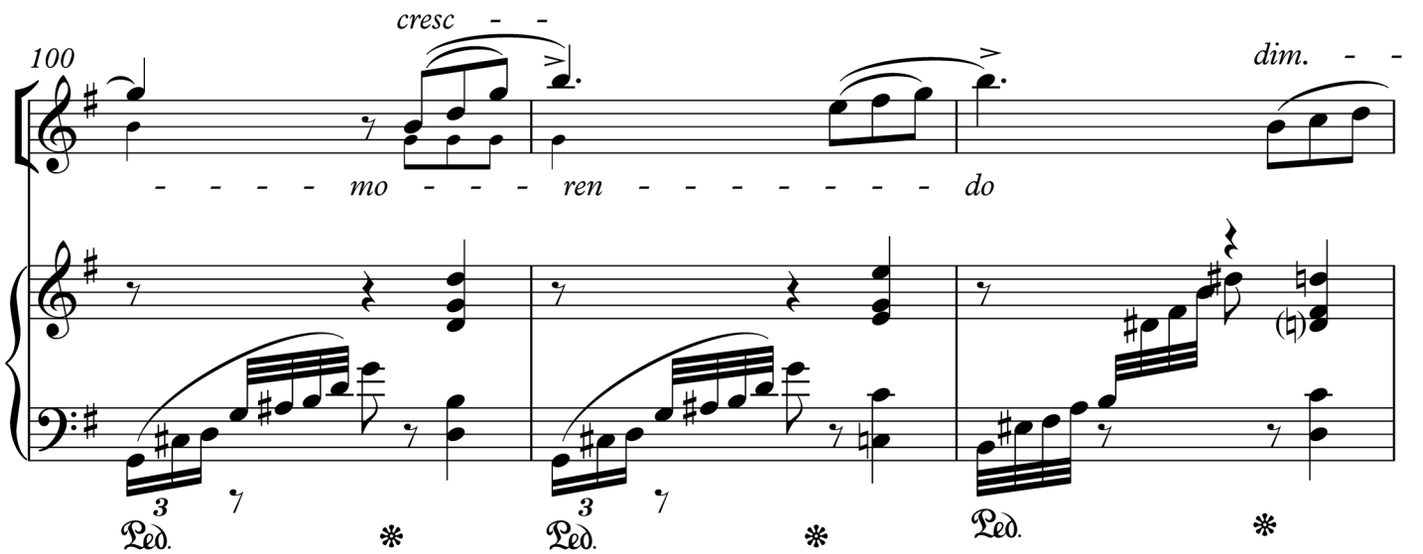

41
con espressione
crescendo
3
suivez
Ped.
cresc
44
rapido
tranquillo
47

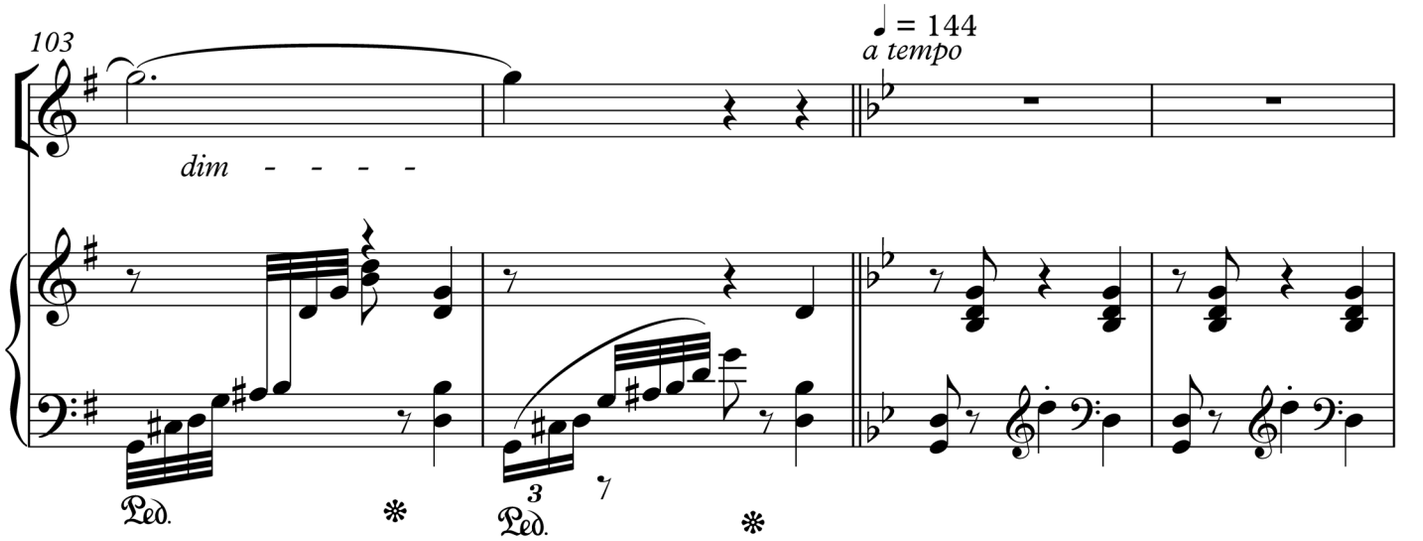

52
16
Ped.
56
16
p
morendo e rallent.
suivez
60
con fierezza
f
4ème corde
ff
à tempo
ppp
ff
con 8va baja

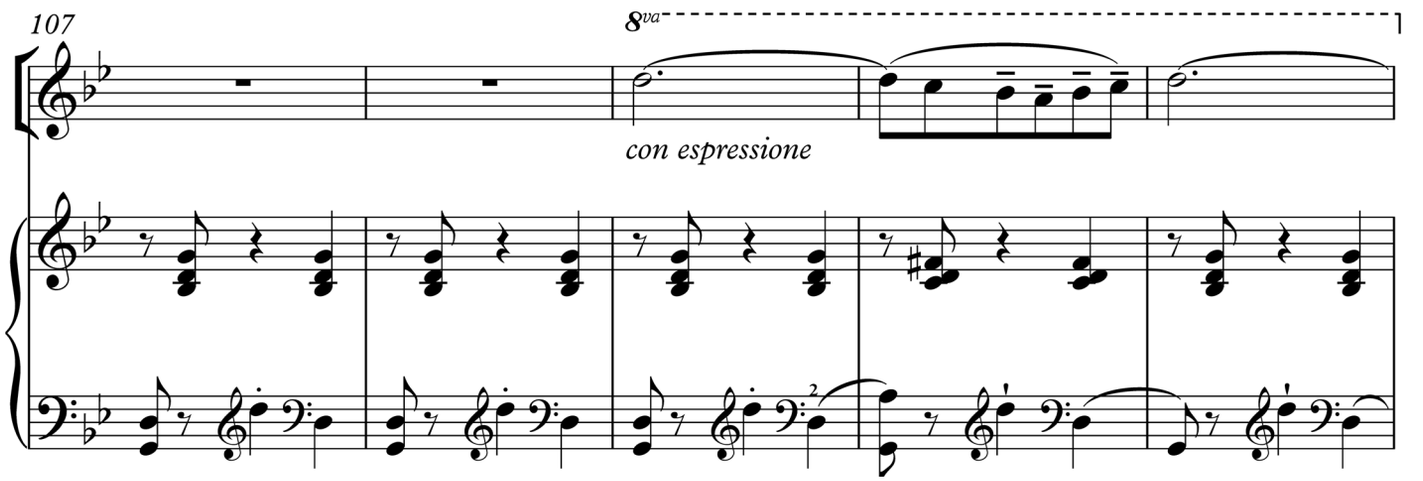

66
4ème corde
ff
4ème corde
fff
8vb
72
f
sf
sf
ff
deciso
ff
deciso
riten
78
pizz.
Tempo I
(arco)
8va
3

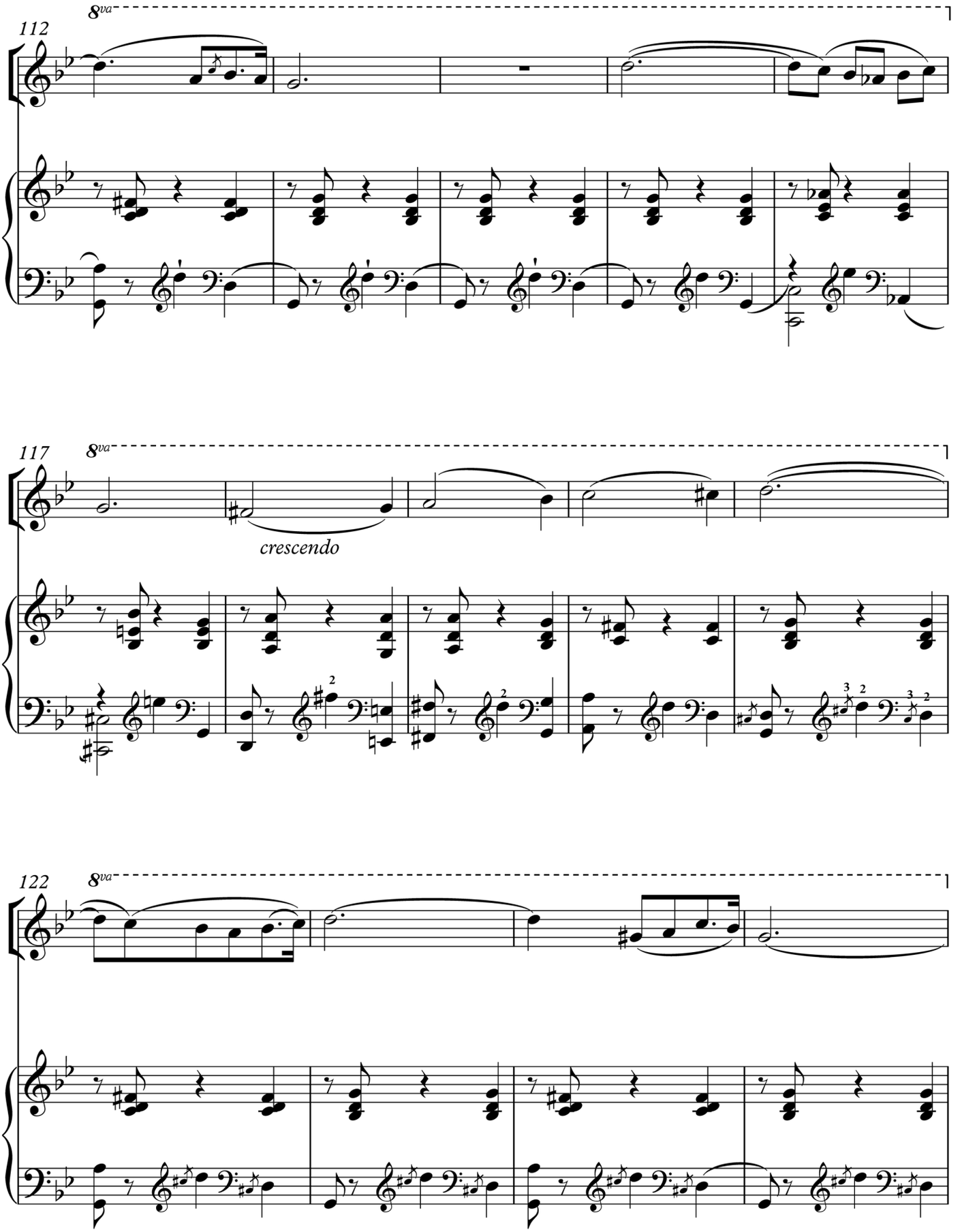

82
Ped.
85
Ped.
88
Ped.

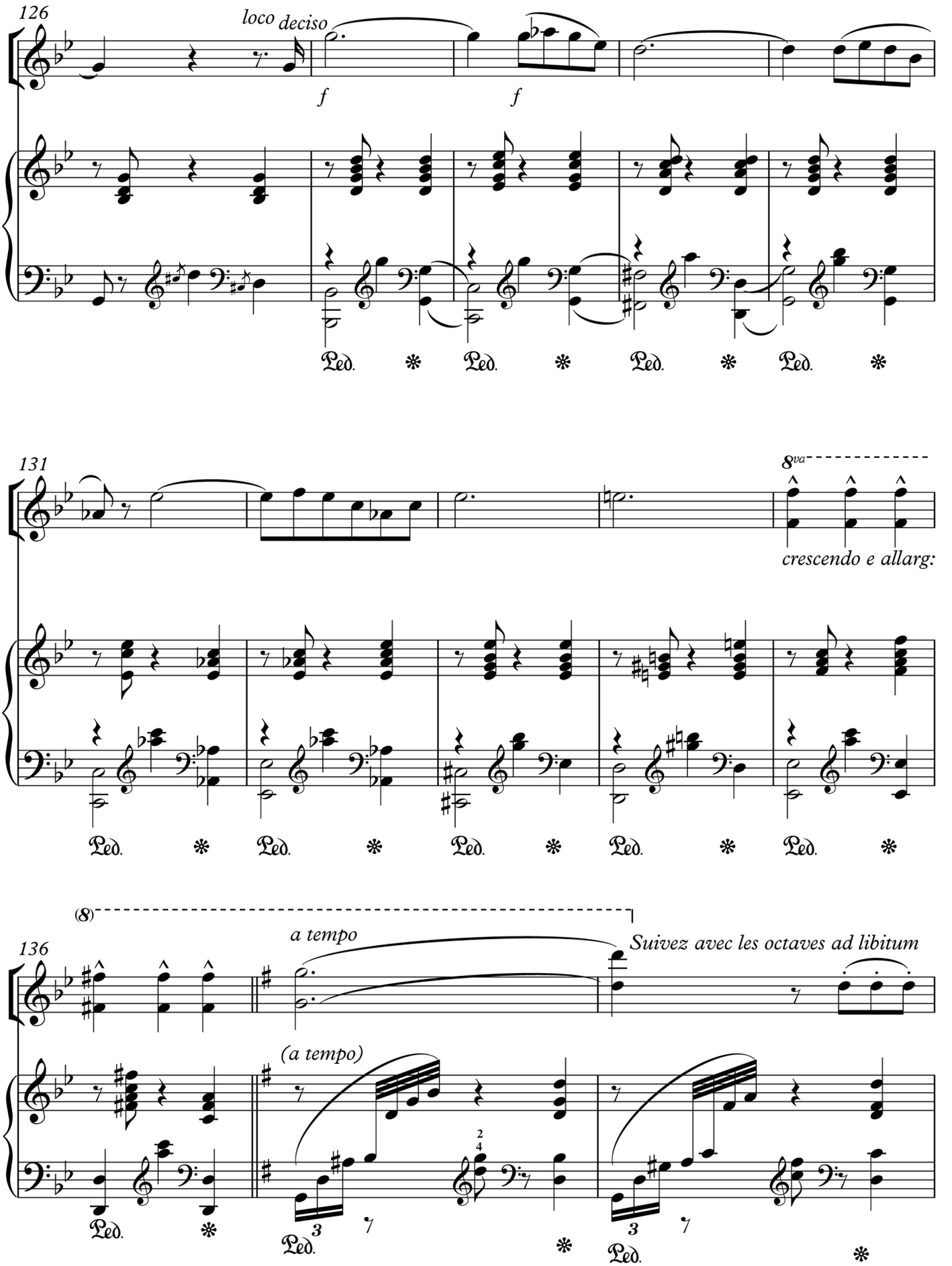

91
Ped.
94
Ped.
97
f
allarg - - - - - - - - - - - - gan - do e - - -
dim.
Ped.

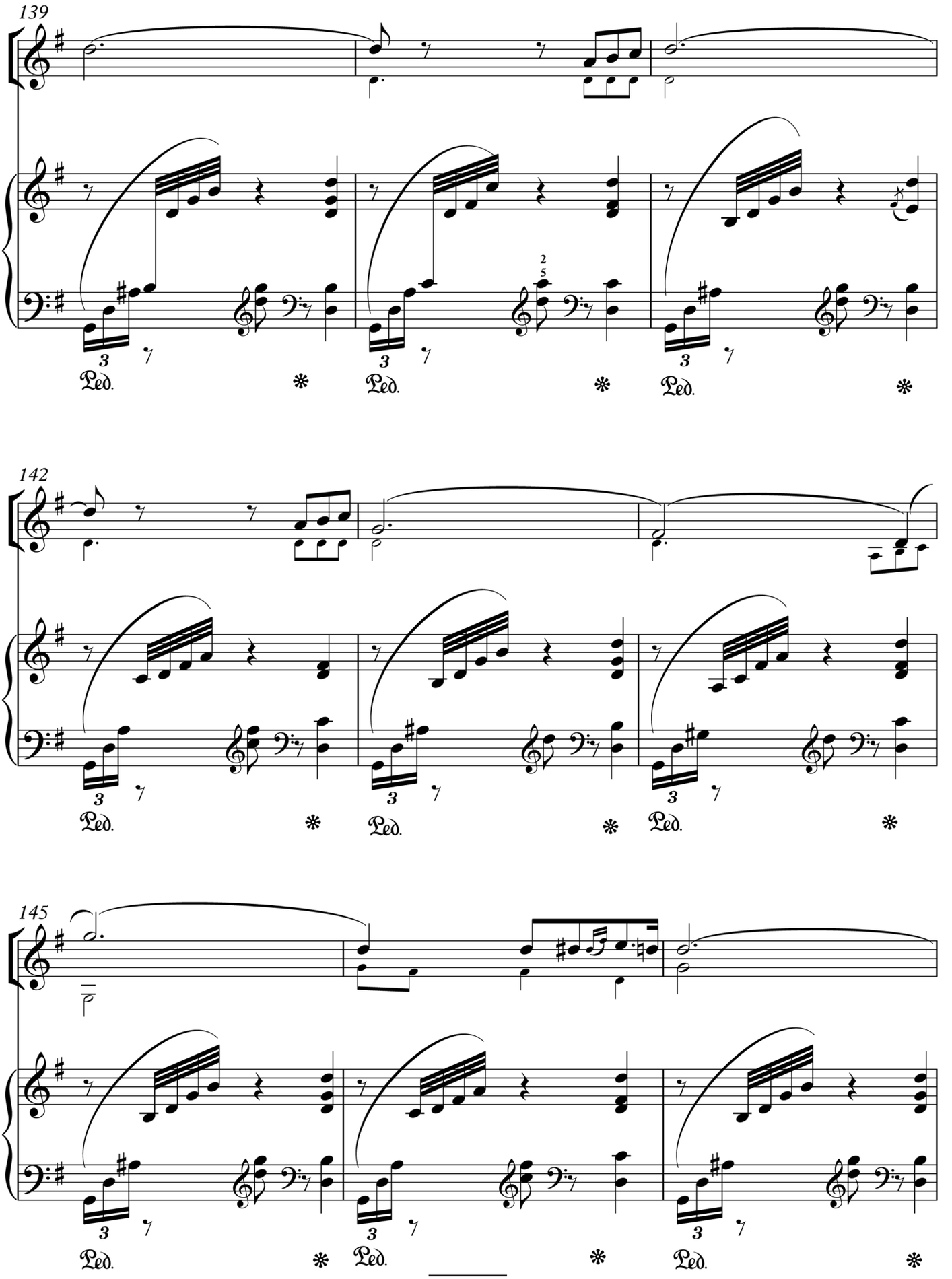

100
cresc - -
- - - - - mo - - - - ren - - - - - - - - - do
dim. - -
Ped. * Ped. * Ped. *

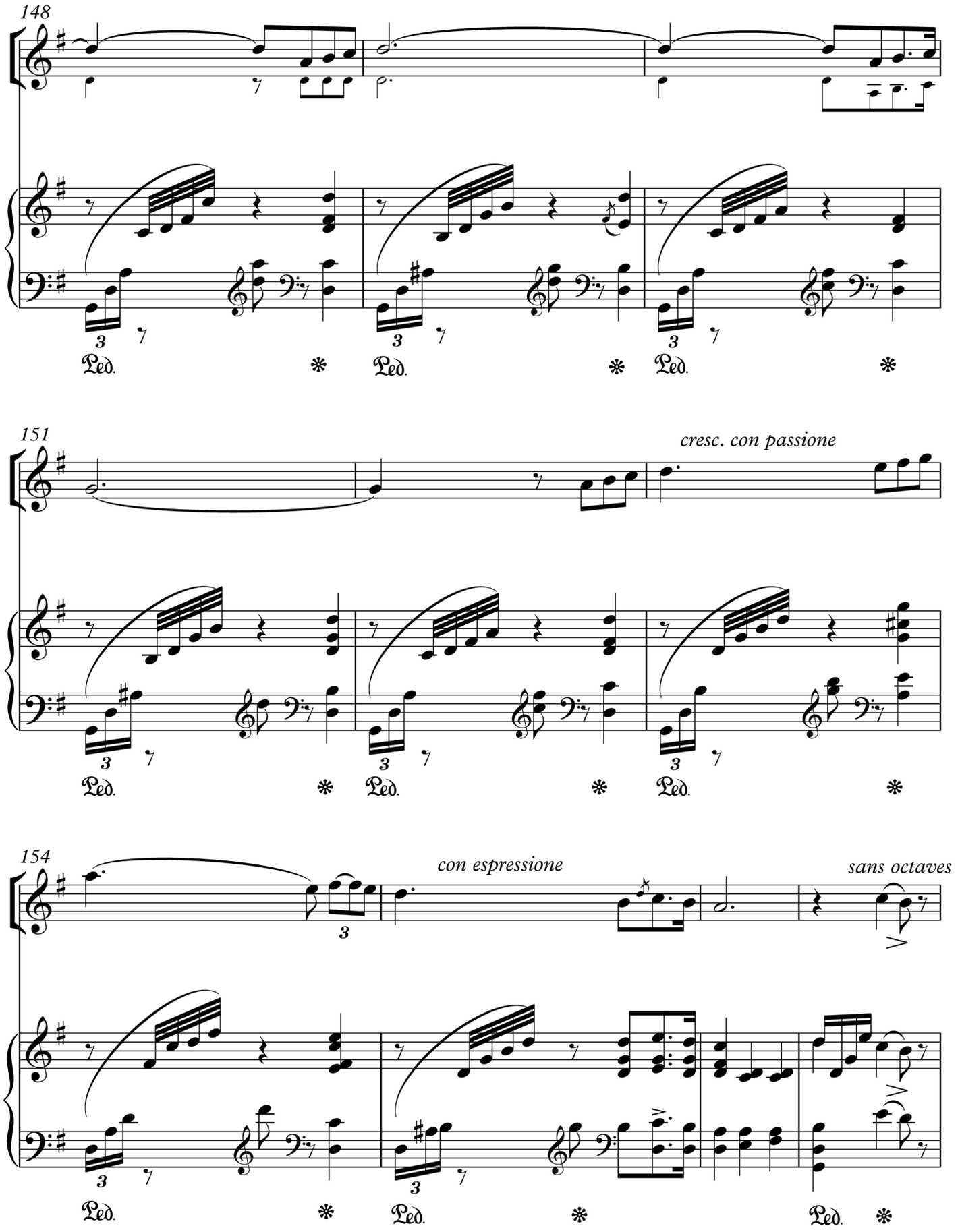

103
dim - - - - -
♩ = 144
a tempo
Ped. * Ped. *

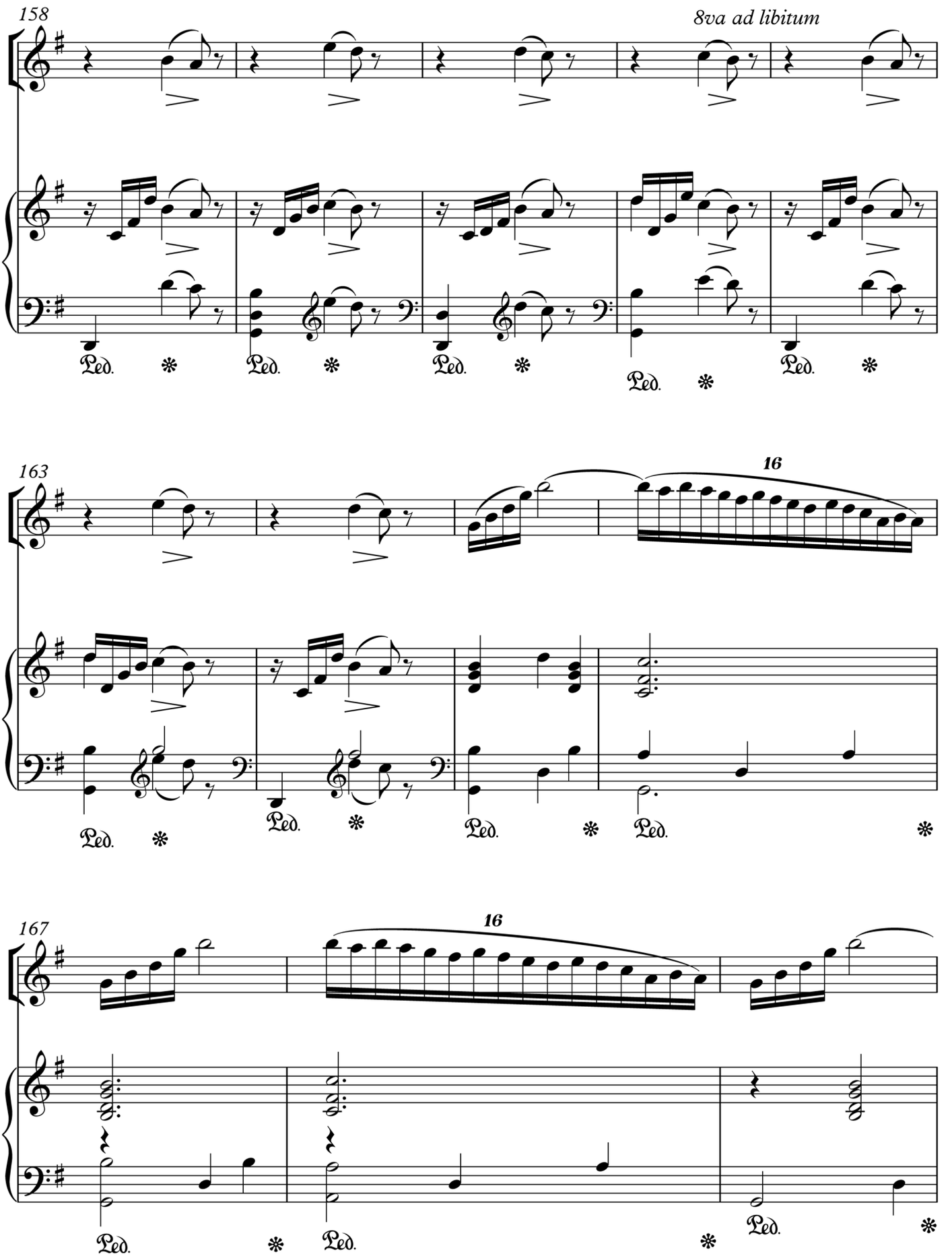

107
8va
con espressione

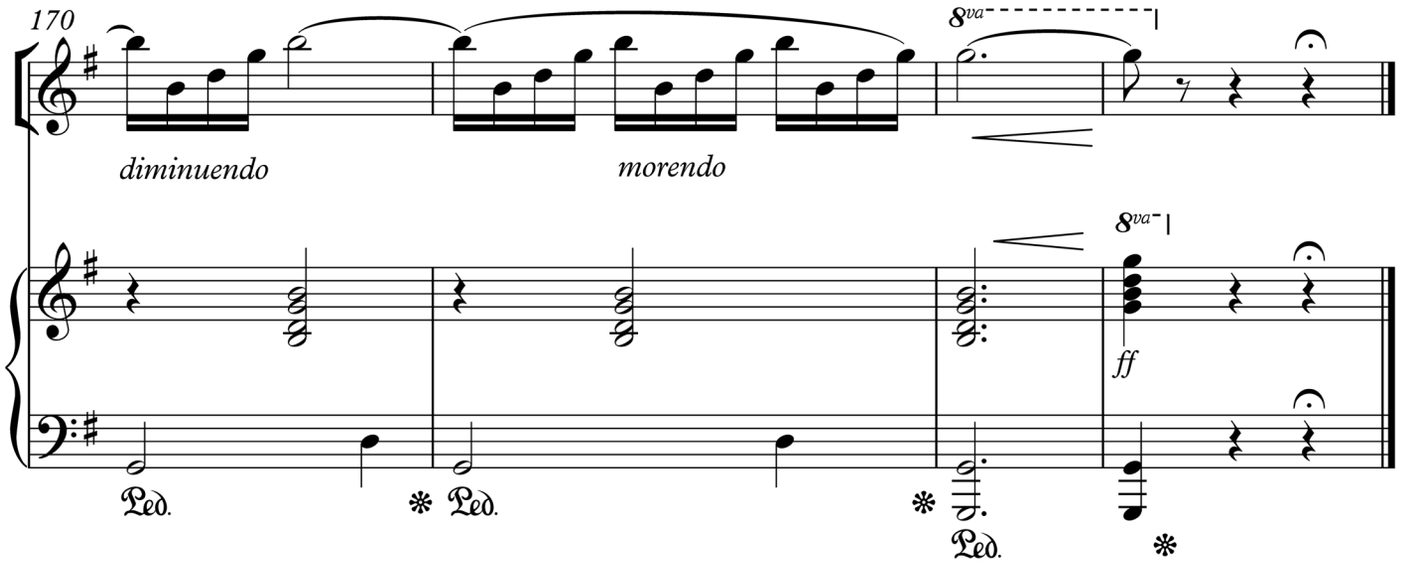

112
8va
117
8va
crescendo
122
8va


126
loco deciso
f
f
Ped.
131
8va
crescendo e allarg:
136
(8)
a tempo
Suivez avec les octaves ad libitum
(a tempo)

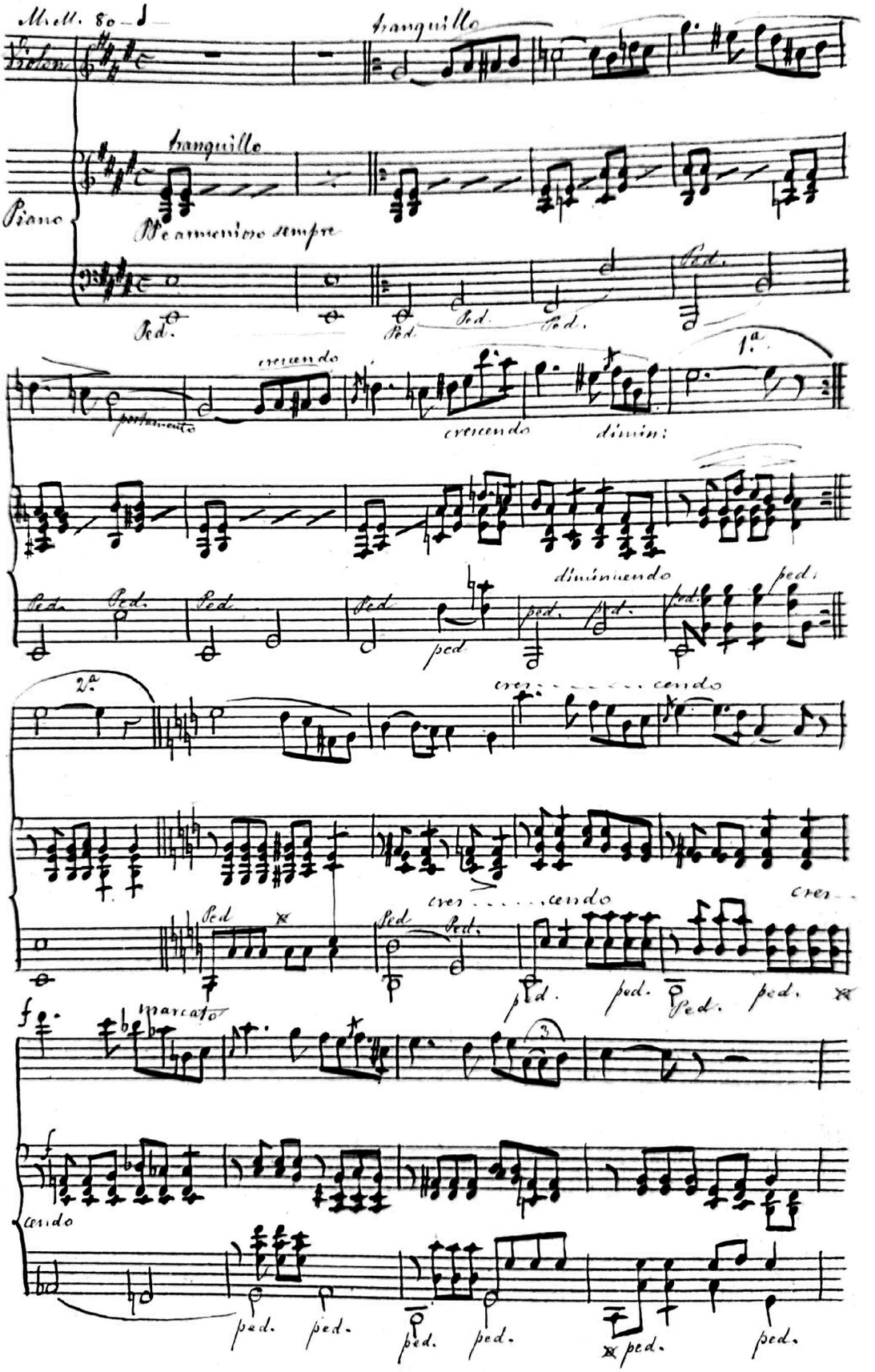

139
142
145
Ped.


148
151
cresc. con passione
154
con espressione
sans octaves
Ped.


158
8va ad libitum
Ped.
163
16
Ped.
167
16
Ped.


170
diminuendo
morendo
8va
8va
ff
Ped.
Ped.
Ped.

Impromtu mélodique par N. R. Espadero — Nov. 1867 —



Impromptu mélodique
Nicolás Ruiz Espadero (1867)

Signatura

RCSMM, fondo Jesús de Monasterio

Datos de portada

«Impromtu mélodique par N. R. Espadero — Nov. 1867»

Características del documento

La obra *Impromtu mélodique* (*Impromptu melódico*), para *violon* y piano, fechada en 1867, es una obra descrita en el CCT (obra 056, pp. 292 y 316). Se conserva una partitura en copia manuscrita atribuida a Jesús de Monasterio y Agüeros (Madrid, 1836 – 1903), en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España.

Notas

--Las abreviaturas han sido escritas en su totalidad en esta edición, así como el uso peculiar de Espadero de no incluir silencios en distintas voces, sin ser explicados en el comentario.

--c. 8, Vln – la ligadura no está del todo claramente definida. Se ha optado por una solución basada en compases similares.

--cc. 10 y 41, Vln – se sugiere que el Mi cese al final del 3er. tpo. para facilitar el cambio armónico hacia la dominante.

--c. 26, Pno – MD, 4to. tpo., falta el Fa natural en la voz superior.

--c. 30, Vln – 3er. tpo., falta el Re natural.

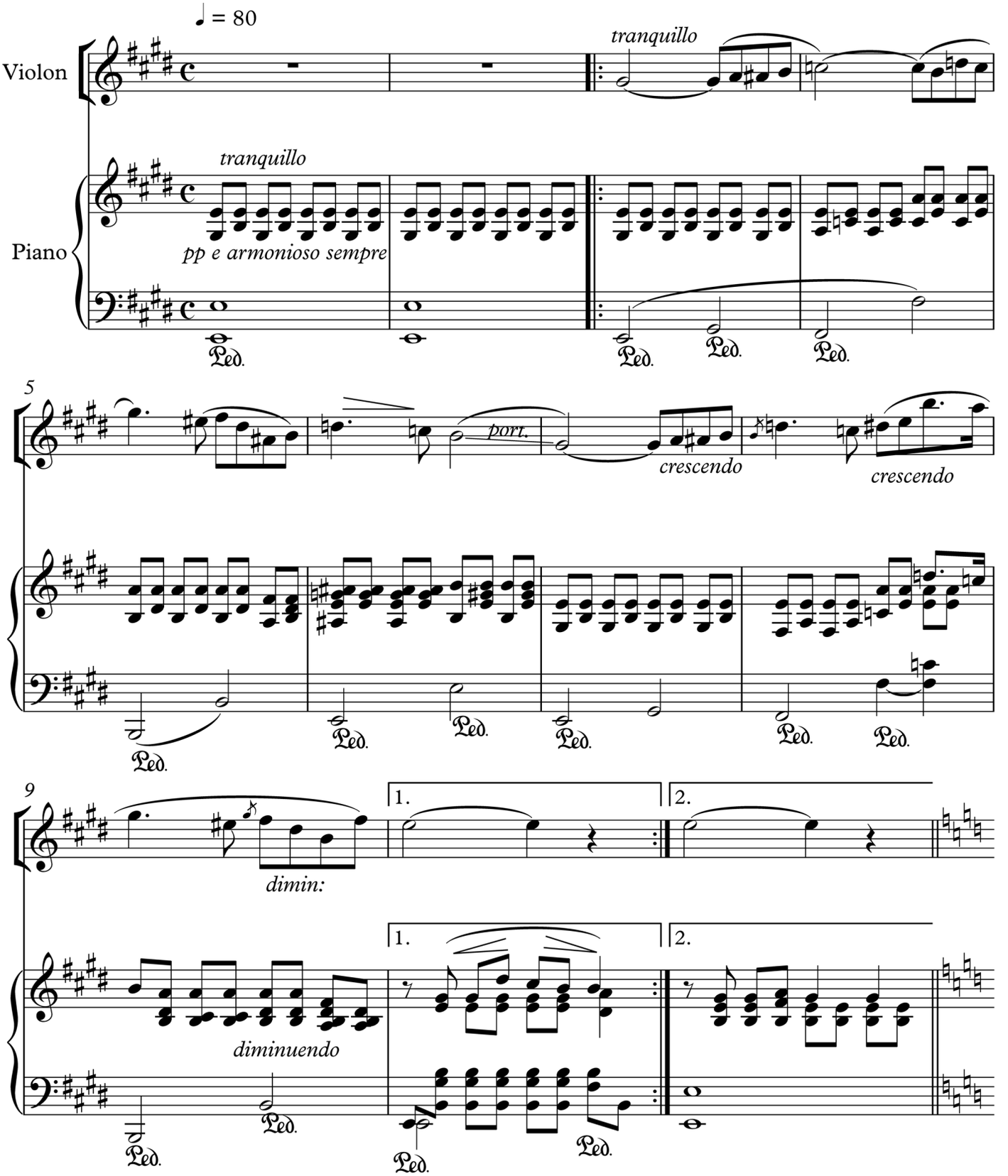
--c. 43, la nota «Epílogo que improviso» aparece sobre el pentagrama de la parte del violín. Es imposible saber si se refiere a una posible cadencia o improvisación a ser realizada tanto por el violín o por el piano. Queda, pues, a la decisión del ejecutante.

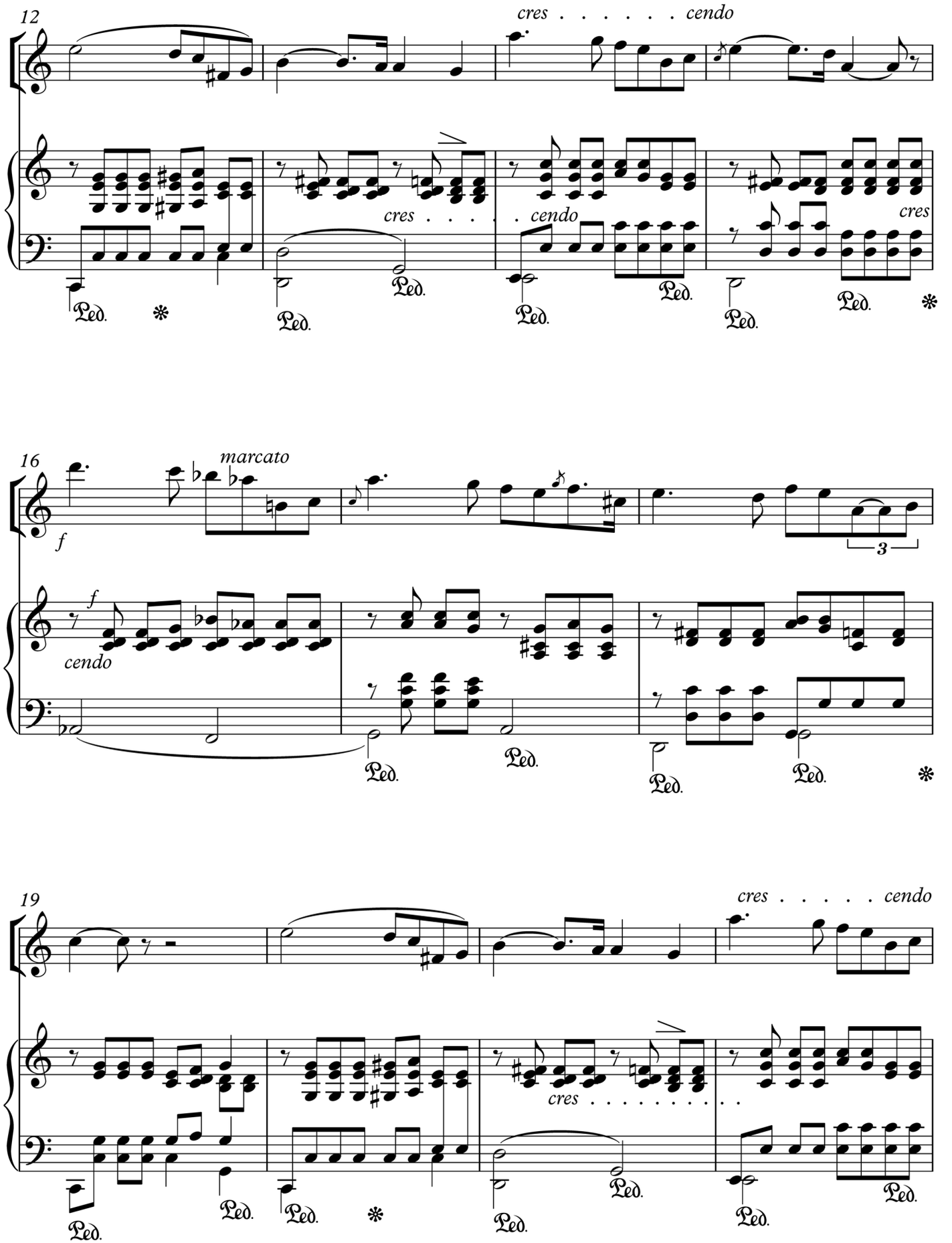
--c. 48, Pno - MI, 4to. tpo., falta el Mi natural en el acorde.

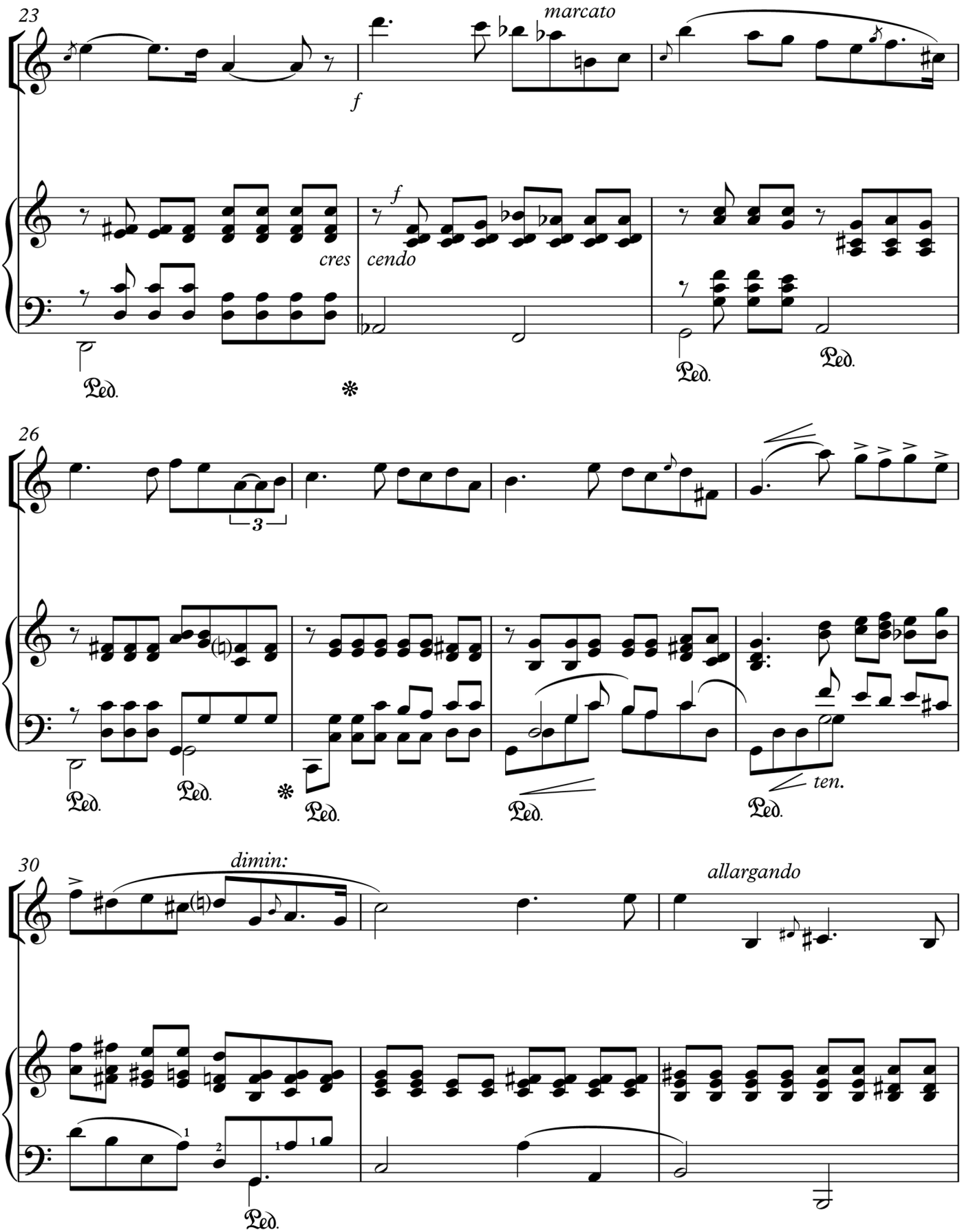
Impromptu mélodique (1867)

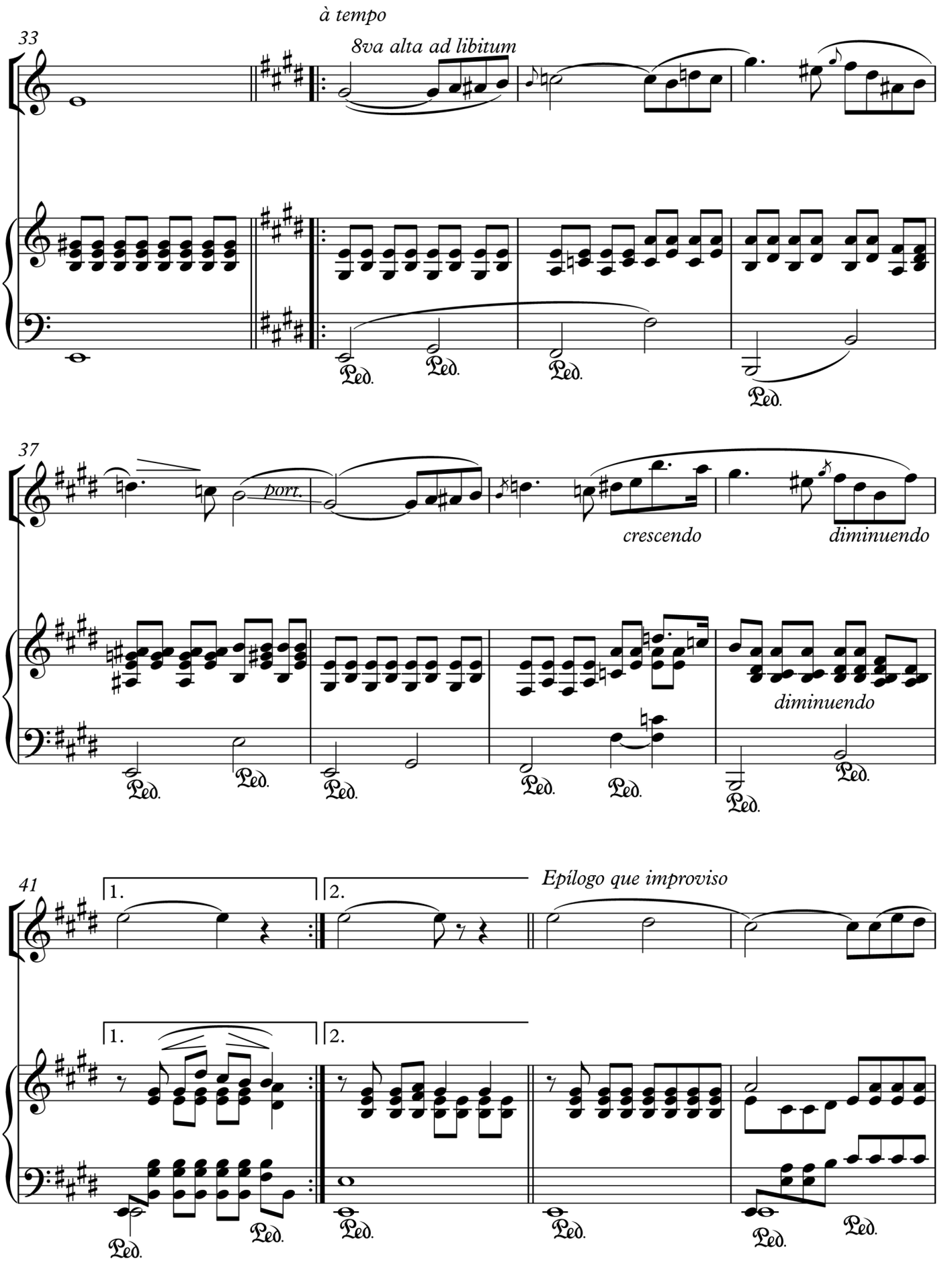
Tr. José Raúl López de la versión
atribuida a Jesús de Monasterio y Agüeros
(Madrid, 1836-1903)

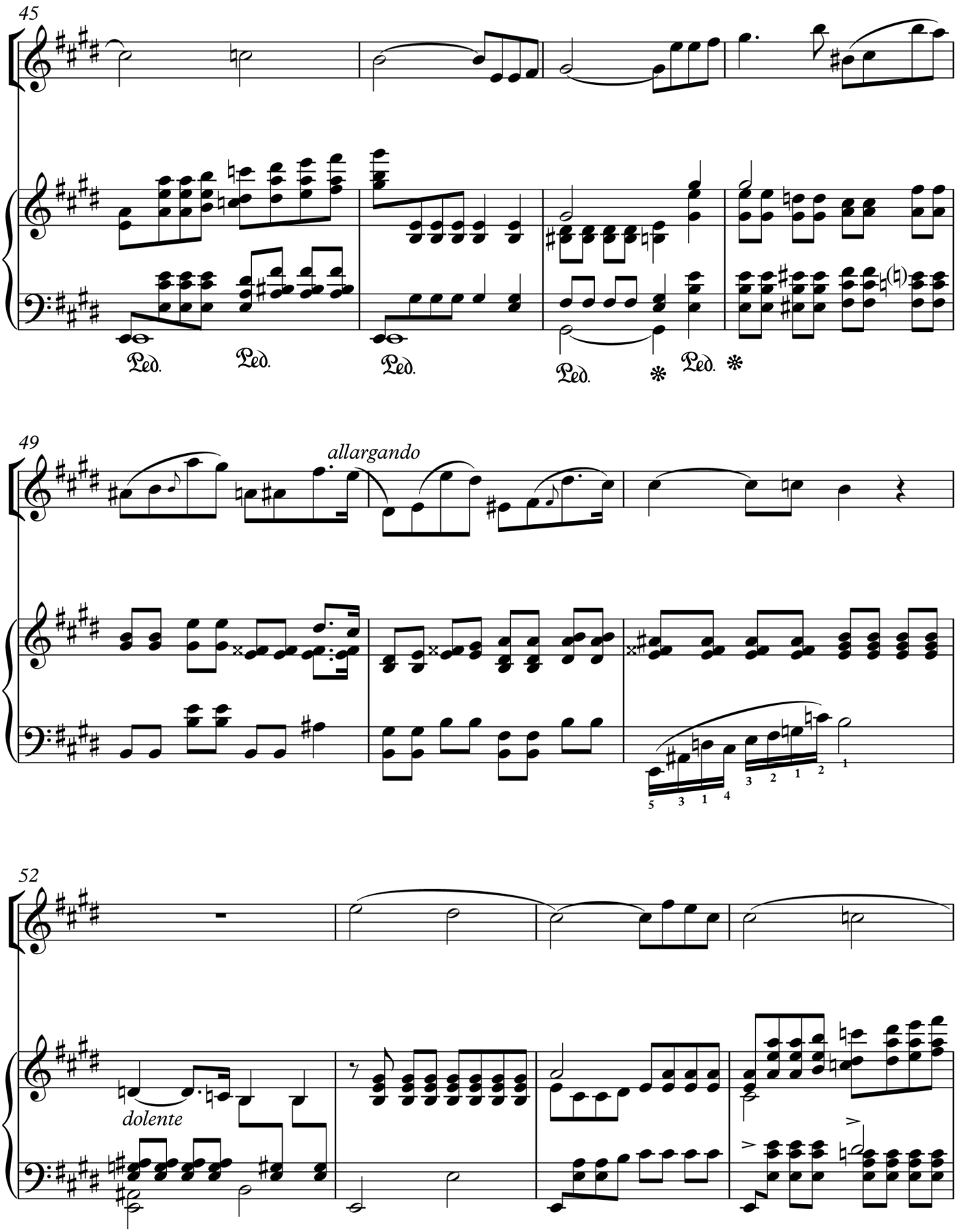
Nicolás Ruiz Espadero
La Habana, 1832-1890

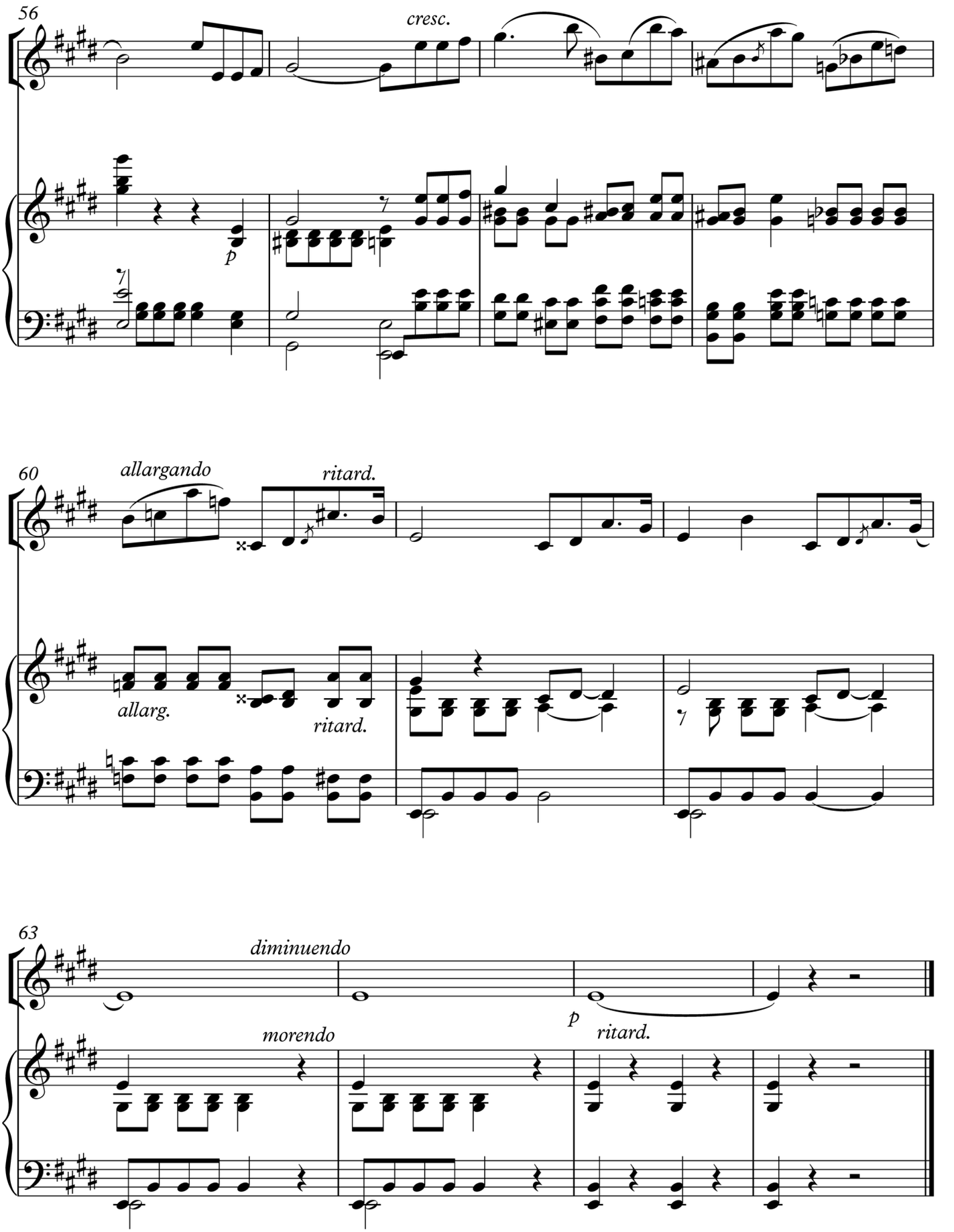



12
cres . . . . . cendo
cres . . . .
. cendo
cres
16
marcato
f
cendo
3
19
cres . . . . . cendo
cres . . . . . .
Ped.


23
marcato
f
f
cres
cendo
Ped.
Ped.
Ped.
26
3
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
ten.
30
dimin:
allargando
Ped.


à tempo
33
8va alta ad libitum
Ped.
37
port.
crescendo
diminuendo
diminuendo
41
1.
2.
Epílogo que improviso


45
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
49
allargando
52
dolente


56
cresc.
p
60
allargando
ritard.
allarg.
ritard.
63
diminuendo
p
ritard.
morendo

A mon petit ami

RAPHAEL DIAZ ALBERTINI URIOSTE.

MÉDITATION

POUR

VIOLON ET PIANO

PAR

N. R. ESPADERO.

(DE LA HAVANA)

OP. 35.

10

PUBLISHED BY
A. E. BLACKMAR.
NEW ORLEANS AND NEW YORK.

Havana, Edelman & Co.

Entered according to Act of Congress A.D. 1868 by A. E. Blackmar in the Clerks Office of the Dist. Court for the South. Dist. of N.Y.

Méditation, pour violon et piano, op. 35
Nicolás Ruiz Espadero (*Copyright* 1868)

Signaturas

HMNM, Ruiz Espadero, Nicolás, Inv-4-1881

RCSMM, fondo Jesús de Monasterio

Datos de la dos portadas

«À mon petit ami / RAPHAËL DIAZ ALBERTINI URIOSTE / MÉDITATION / pour / violon et piano / par / N. R. ESPADERO. / (DE LA HAVANA) / OP. 35. / published by / A. E. BLACKMAR. / NEW ORLEANS AND NEW YORK. / Havana, Edelman & Co. / Entered according to Act of Congress AD 1868 by A. E. Blackmar in the Clerks Office of the Dis[tric]t. Court of the South[er]n District of [N.Y.]»

«À mon ami / RAPHAËL DIAZ ALBERTINI / MÉDITATION / pour / violon et piano / par / N. R. ESPADERO. / (DE LA HAVANA) / OP. 35. / Havana, Edelman / N. R. Espadero [rúbrica]»

Características del documento

La obra *Méditation, pour violon et piano* (*Meditación, para violín y piano*), op. 35, aparece descrita en el CCT (obra 058, pp. 292 y 317). Se conservan dos partituras impresas, sin número de plancha, en el Museo Nacional de la Música en La Habana. Una fue publicada por el editor A. E. Blackmar (*Copyright* 1868) y la otra, fue modificada físicamente, con partes borradas en la portada en la que Espadero solo dejó la referencia al editor Juan Federico Edelmann. Contiene abundantes anotaciones autógrafas y al final se adosan unas páginas manuscritas de Espadero. Además, se conserva una partitura, sin fecha, que no consigna al copista, en el fondo de Jesús de Monasterio y Agüeros (Madrid, 1836 – 1903), en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Es una copia de la obra impresa con minúsculas alteraciones que hacen innecesaria su edición.

Comentarios

Se ha decidido publicar tanto la obra original impresa por Blackmar como la partitura anotada por Espadero pues esta contiene cuantiosos detalles añadidos, como signos de pedales, cambios de notas y, sobre todo, variaciones en la parte del violín

(cc. 101-130) y en el piano (cc. 117-118 y 121-122). Las adiciones cesan a partir del compás 196 pues no se conserva la última página de esta versión, lo que ha obligado a terminar la obra en base a la edición de Blackmar.

Notas

--La parte de violín aparece escrita en la tonalidad de Re mayor, requiriendo el uso de *scordatura* para afinar el instrumento. En esta edición aparece en la tonalidad de Mi bemol mayor.

--c. 18, Pno – MD, 3er. tpo., nota superior aparece impresa como Sol, pero podría ser un error y se podría tocar un Fa, ajustándose así con la voz inferior de la octava. Aparece enmendado en la copia del RCSMM y en la edición de Edelmann. Ha sido cambiada.

--c. 61, Pno – MD, 3er. tpo., voz inferior, falta el Do sostenido.

--c. 129, Pno – MI, 3er. tpo., voz inferior, debe ser La natural. En la edición de Edelmann, no se cambia el La bemol a La natural, pero es armónicamente necesario.

--c. 131, Pno – MD, 2do. tpo., 2da. corchea, falta el La natural.

--c. 141, Pno – MD, el 3er. tpo. aparece como triple en vez de seguir el patrón rítmico. Ha sido cambiado.

-cc. 183-184, Pno – MI, en éstos dos compases, la nota de adorno debe ser ligada a la blanca con puntillo.

-cc. 185-186, Pno – MD, en la copia del RCSMM aparece con el signo de 8va alta.

Notas Addendum

--c. 61, Pno – MD, aún falta el Do sostenido, que Espadero ha olvidado enmendar.

--c. 131, Vln – 3er. tpo., 2da. semicorchea, falta el La natural.

--c. 191, Pno – MD, 2do. tpo., falta el La natural.

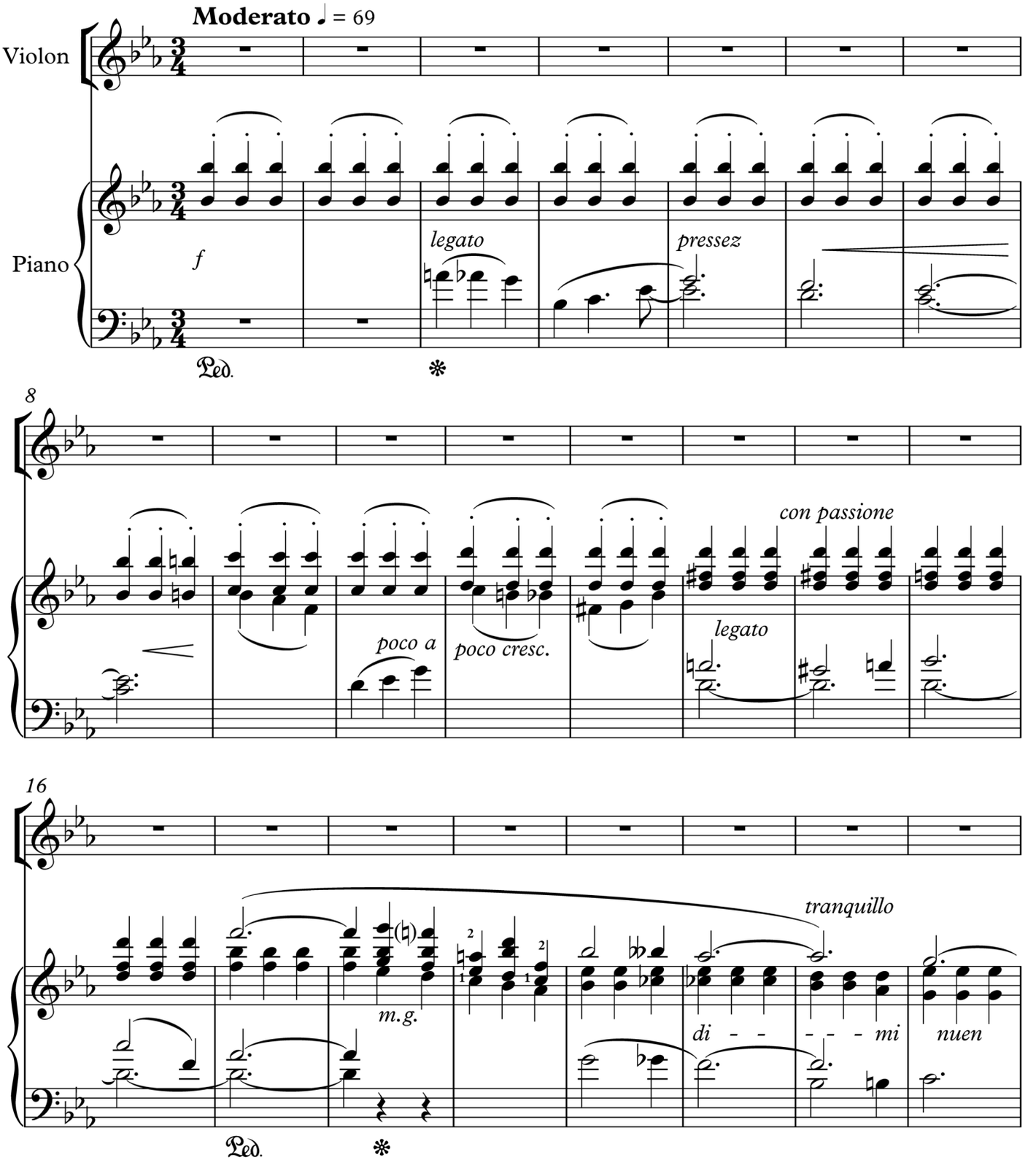
--cc. 196-197, Pno – El hecho que falte la última página con anotaciones de Espadero impide descifrar si fue su intención continuar la textura de trémolos iniciada en los dos compases previos. Se han añadido dos pentagramas «*ossia*» que dan continuidad a la textura hasta el cambio armónico en el compás 198.

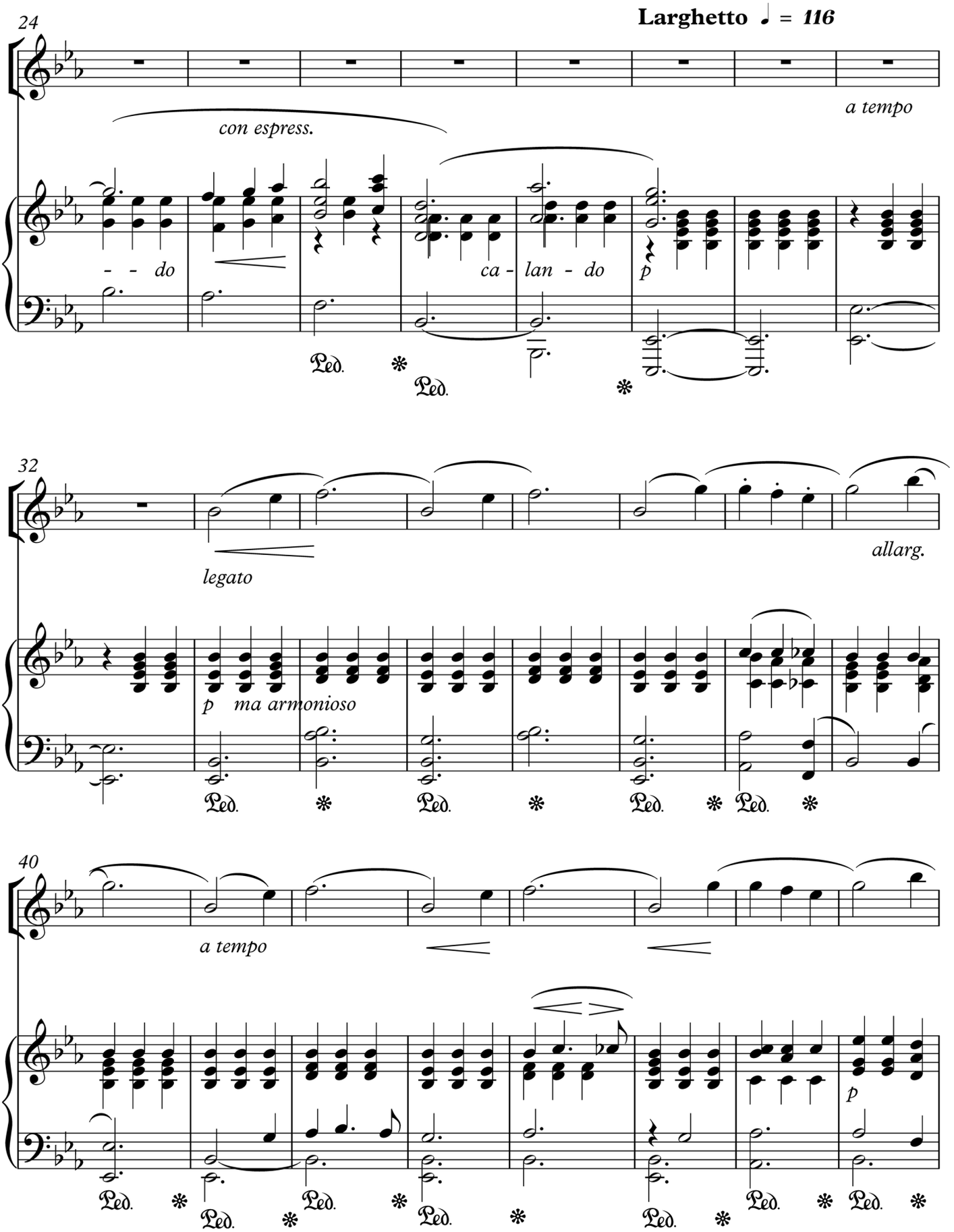
Méditation, pour violon et piano, op. 35 (Copyright 1868)

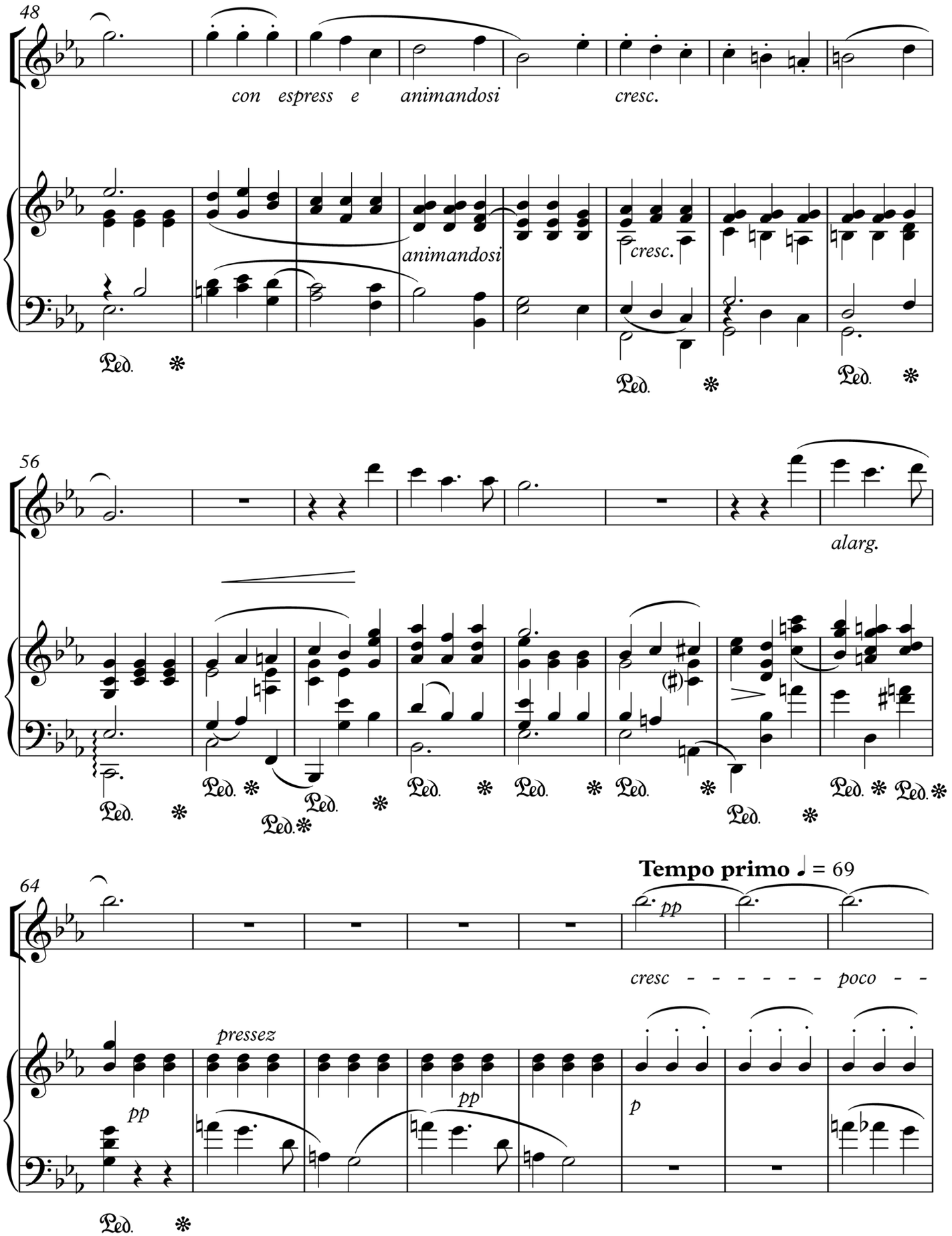
À mon petit ami Raphaël Diaz Albertini Urioste

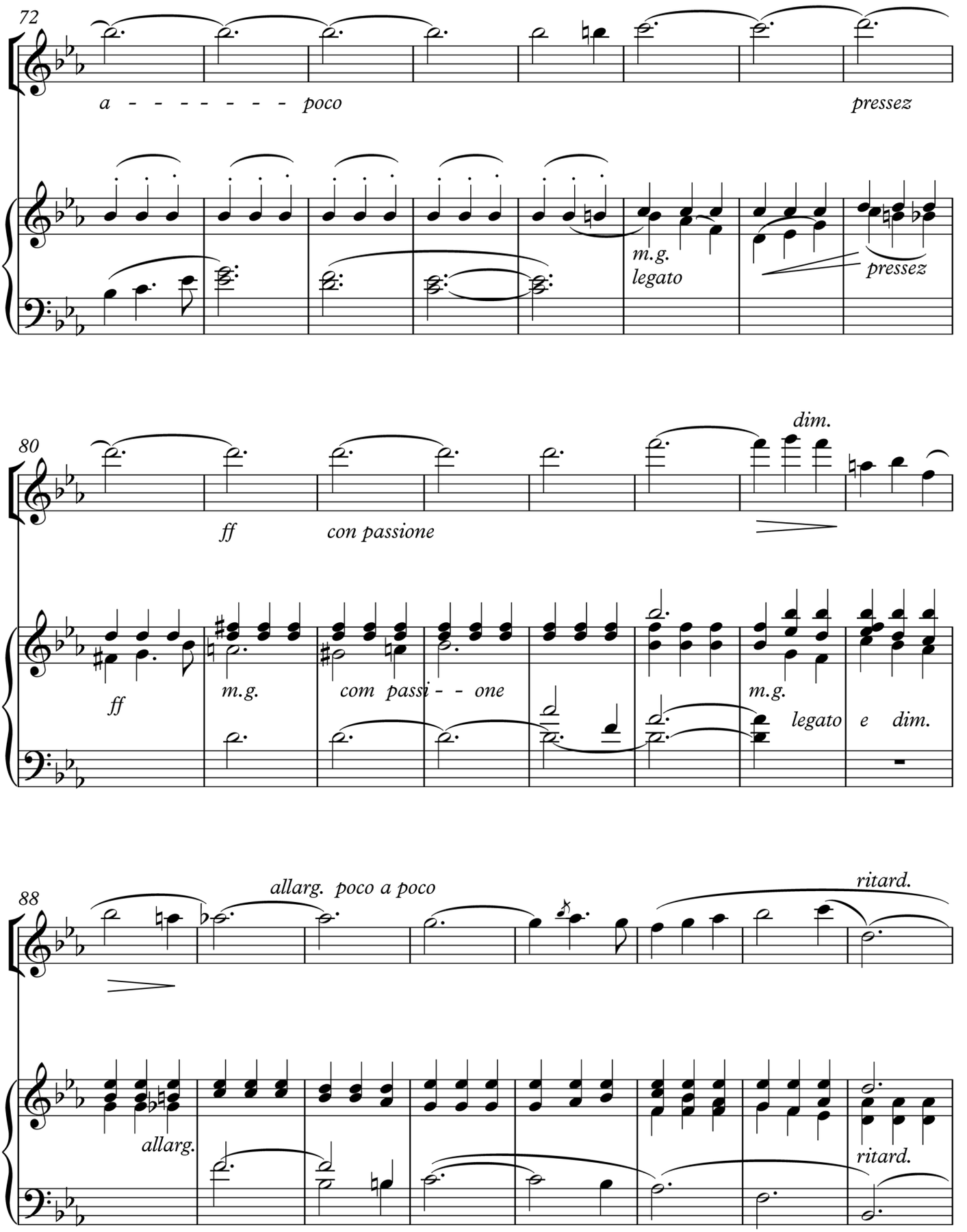
Tr. José Raúl López

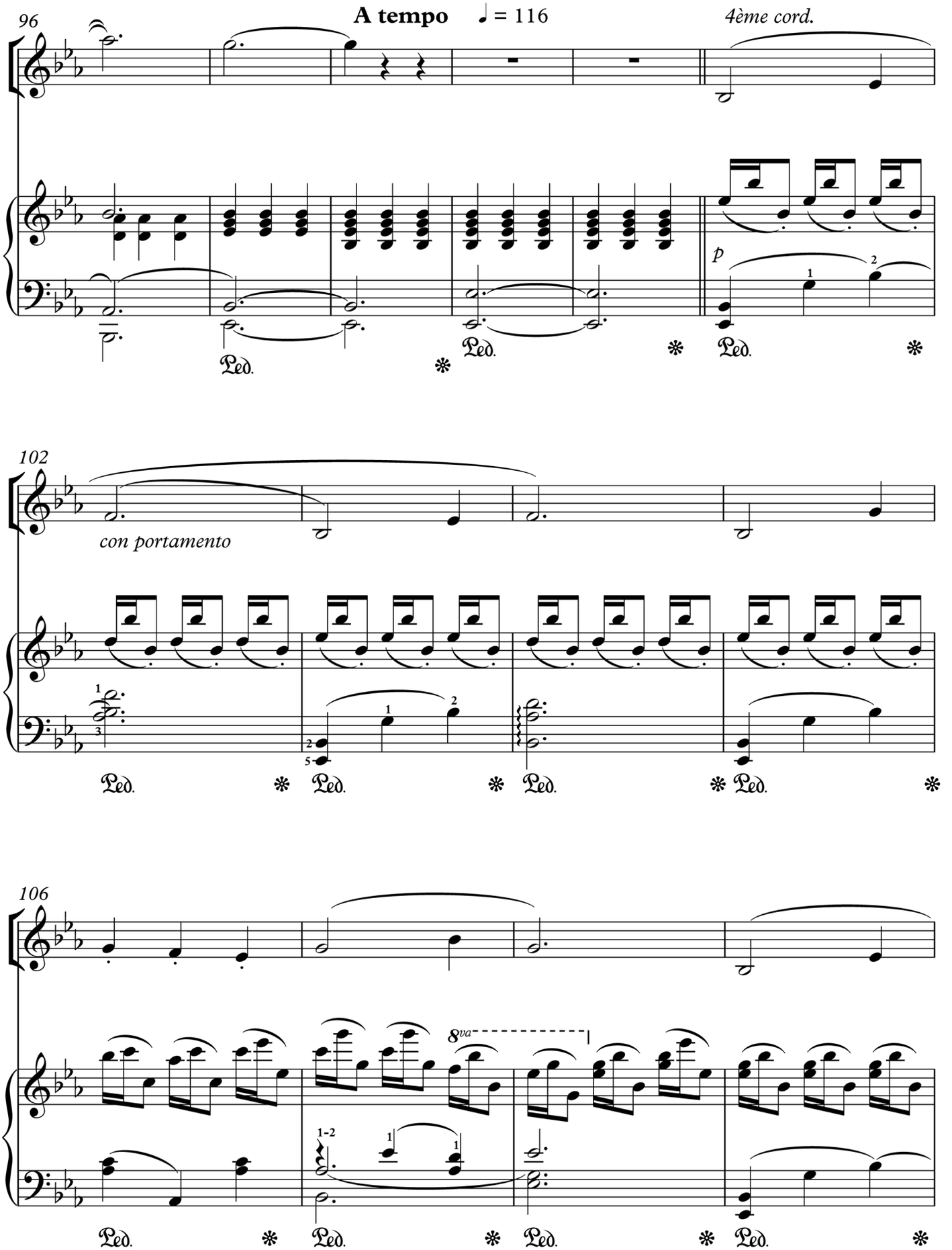
Nicolás Ruiz Espadero
La Habana, 1832-1890

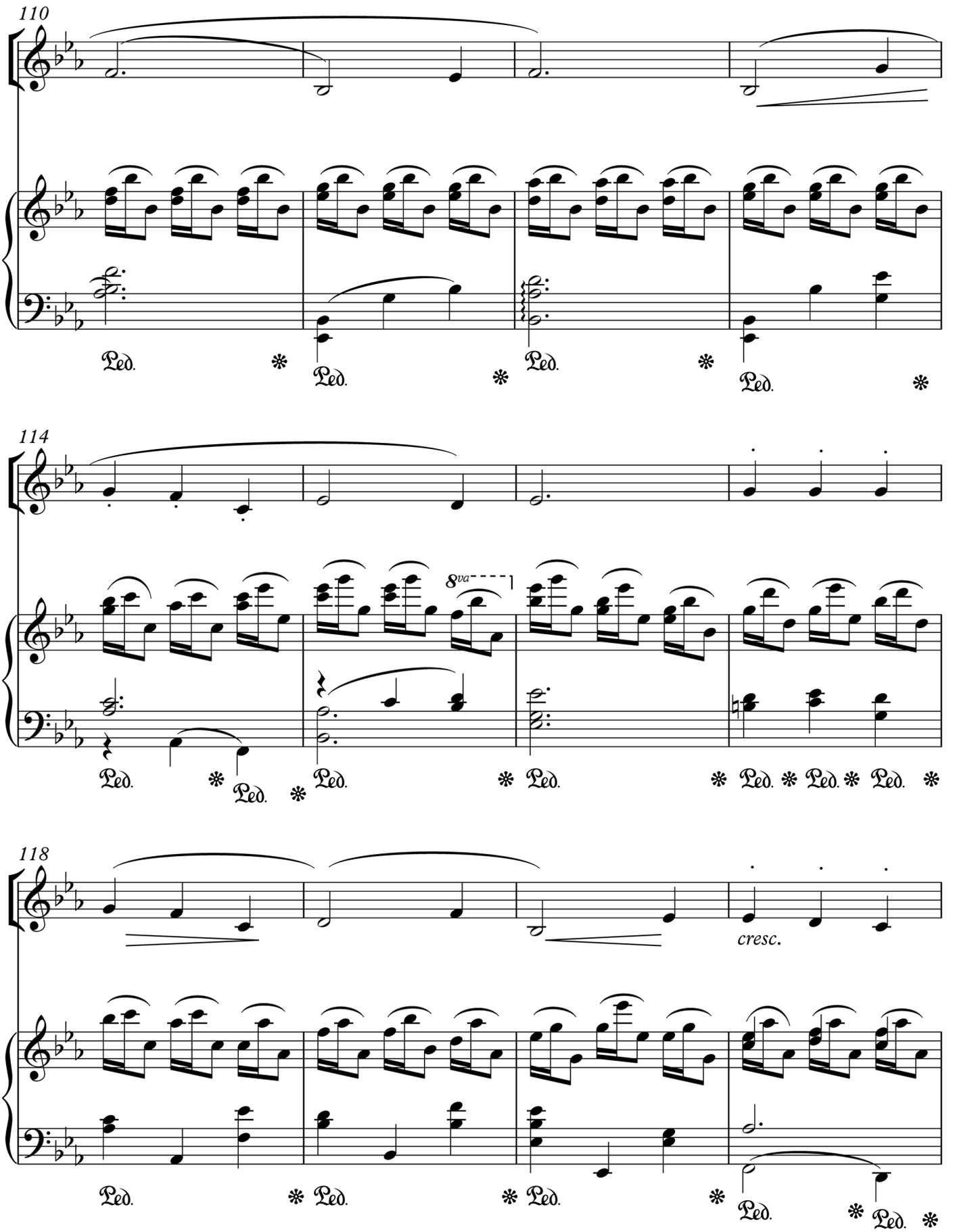


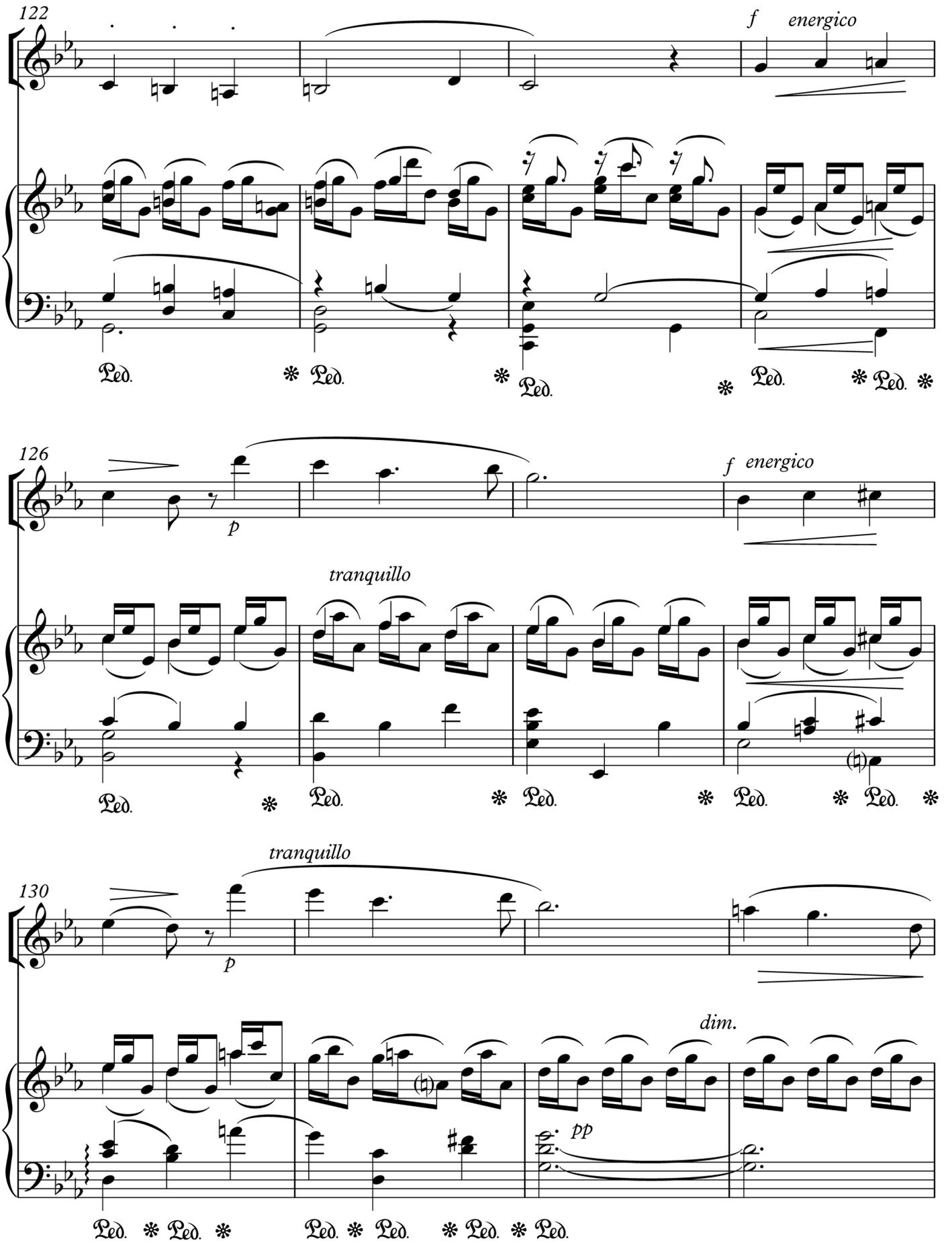

24
Larghetto ♩ = 116
con espress.
a tempo
- - do
ca - lan - do
p
Ped.
32
legato
allarg.
p ma armonioso
40
a tempo
p

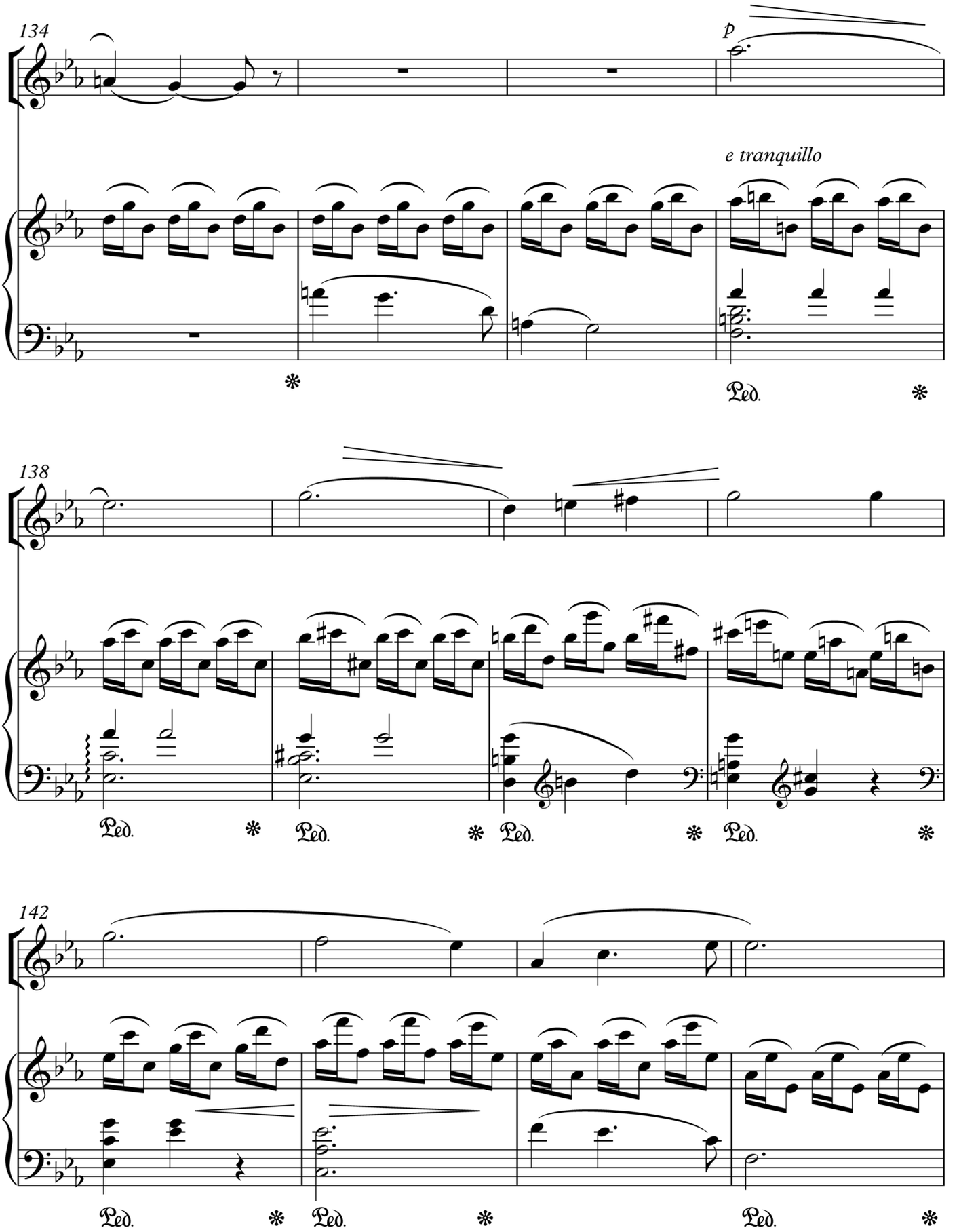

48
con espress e animandosi
cresc.
animandosi
cresc.
Ped.
56
alarg.
64
Tempo primo ♩ = 69
pp
cresc - - - - - - - poco - -
pressez
pp
pp
p

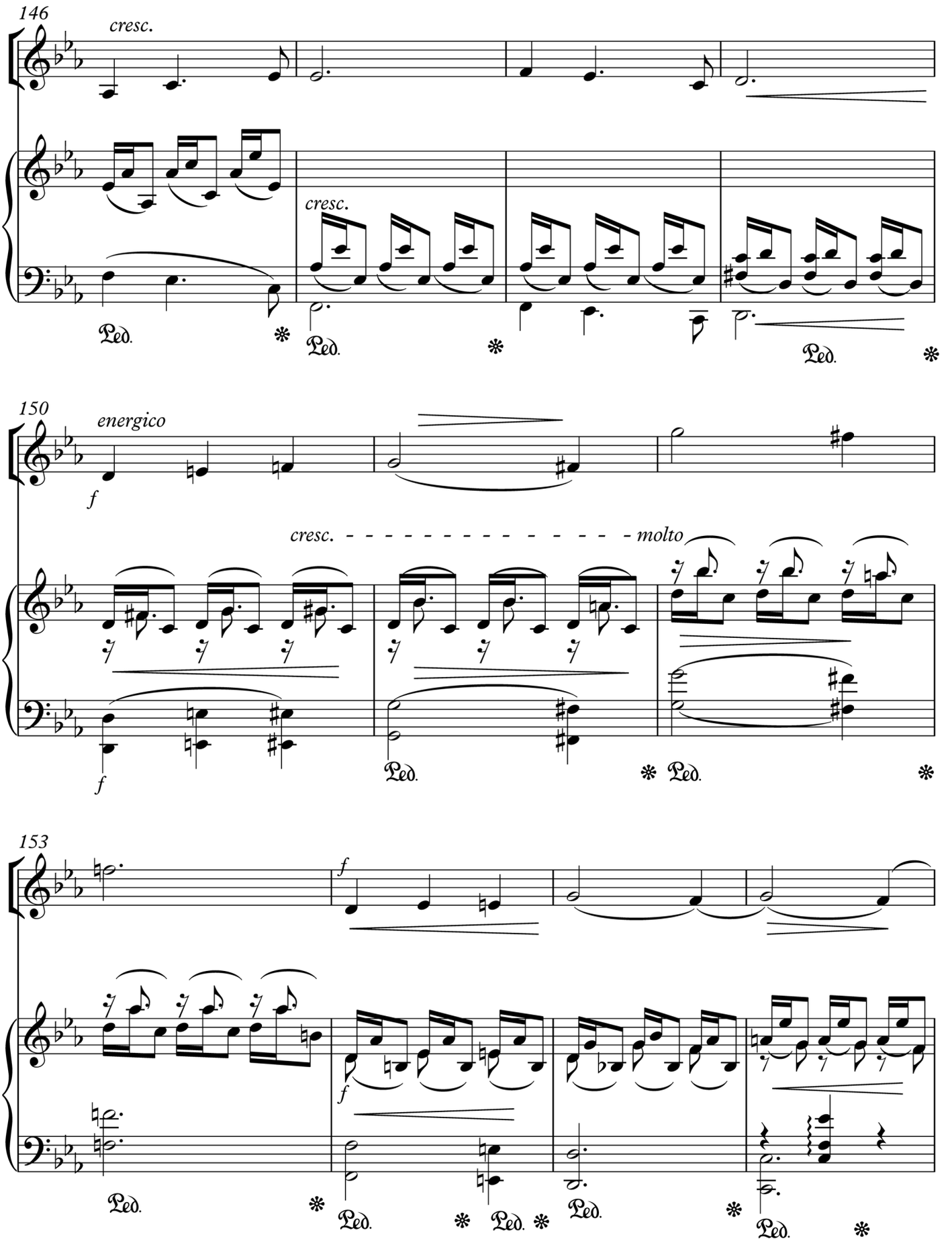

72
a - - - - - - - - poco
pressez
m.g.
legato
pressez
80
dim.
ff
con passione
ff
m.g.
com passi - - one
m.g.
legato e dim.
88
allarg. poco a poco
ritard.
allarg.
ritard.

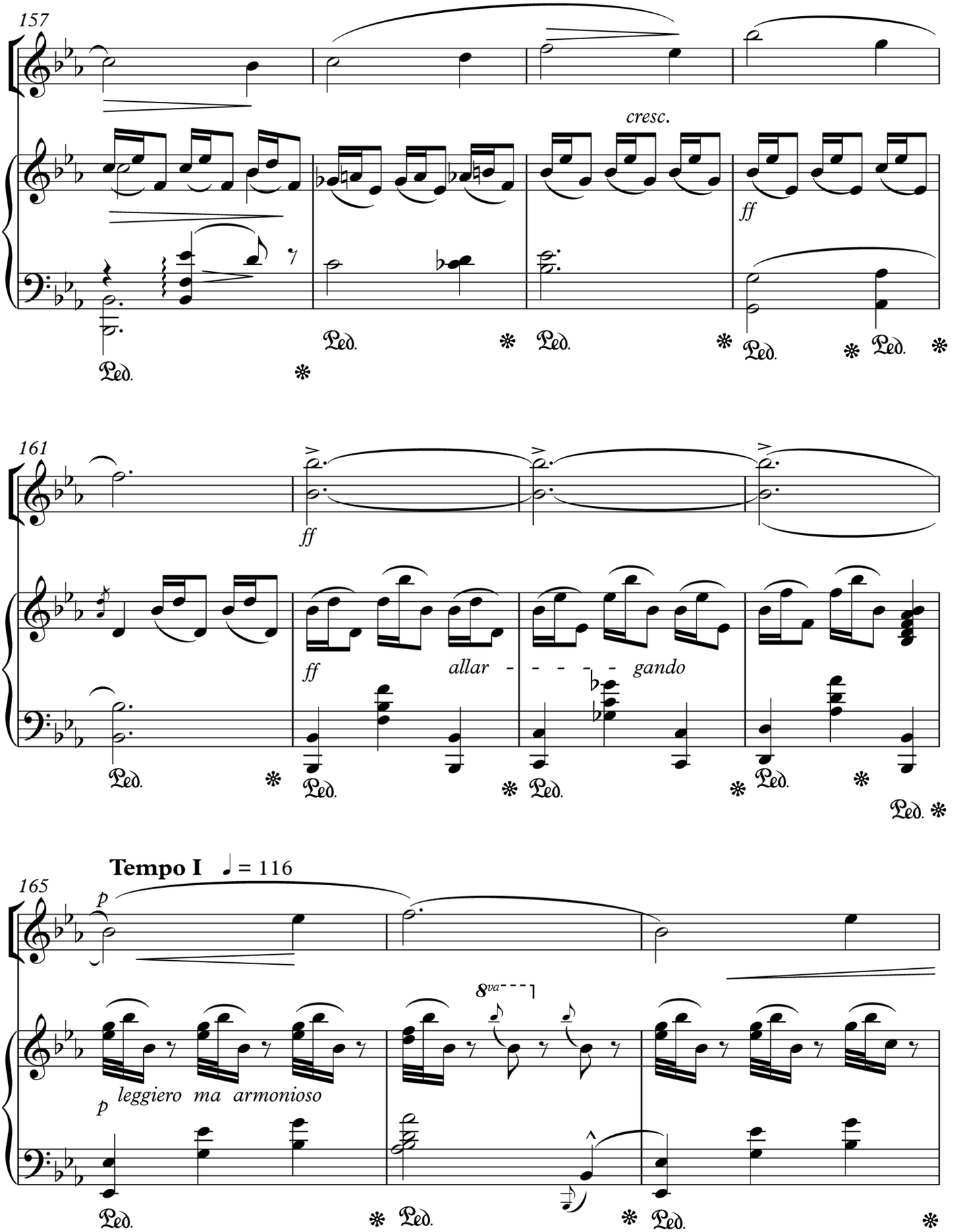

96
A tempo
♩ = 116
4ème cord.
p
Ped.
102
con portamento
106
8va
1-2

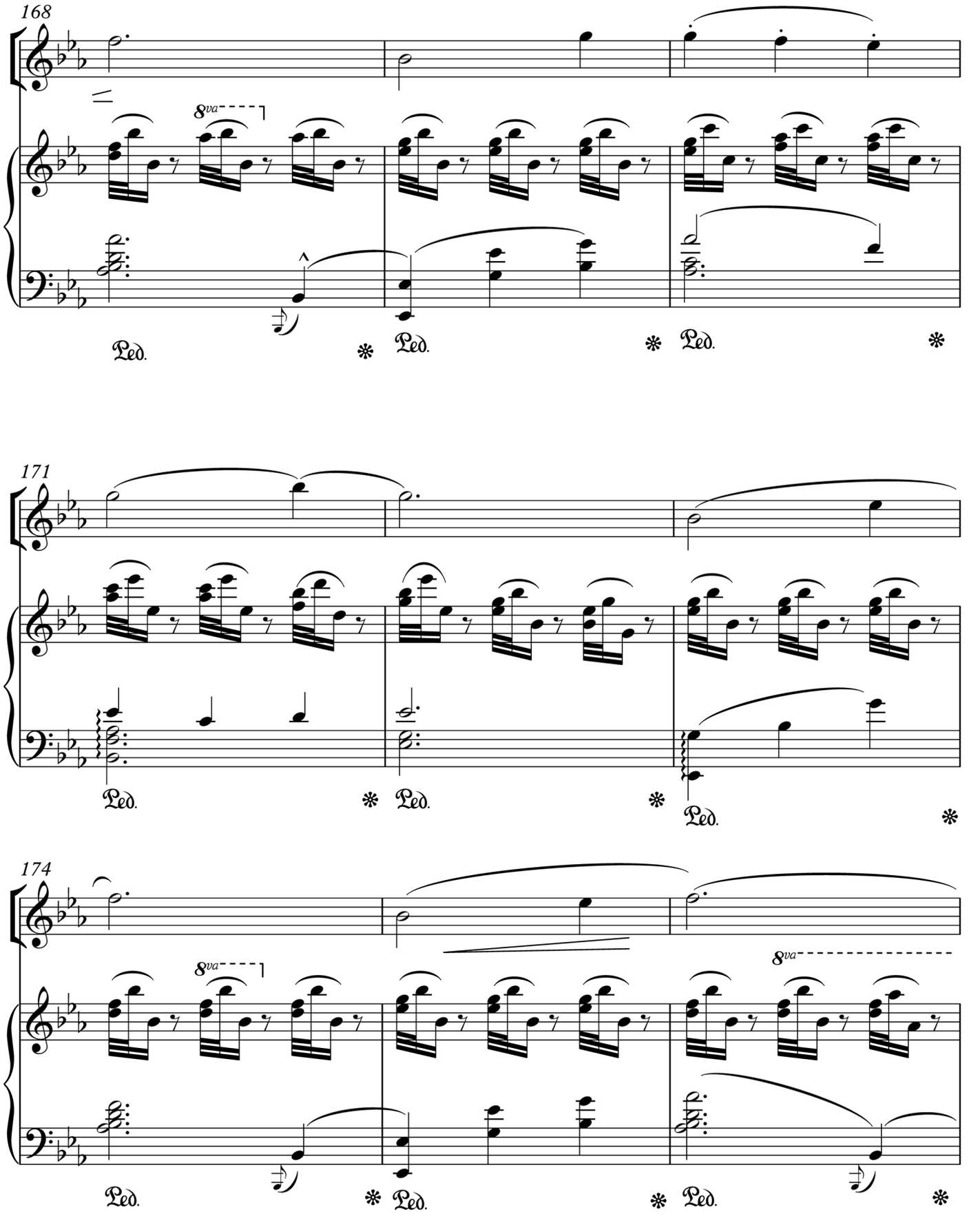

110
Ped.
114
8va
118
cresc.

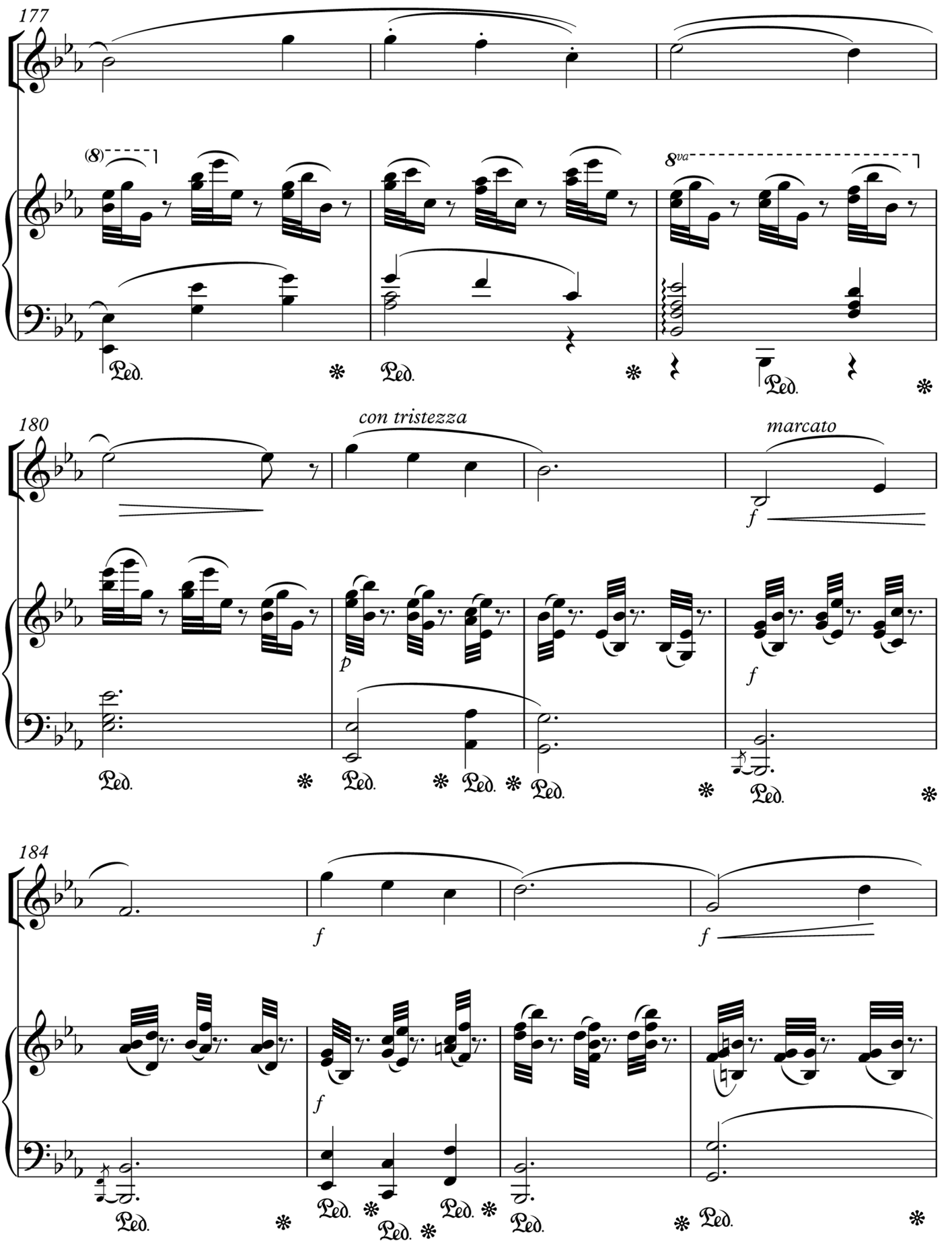

122
f energico
Ped.
126
p
f energico
tranquillo
Ped.
130
tranquillo
p
dim.
pp
Ped.

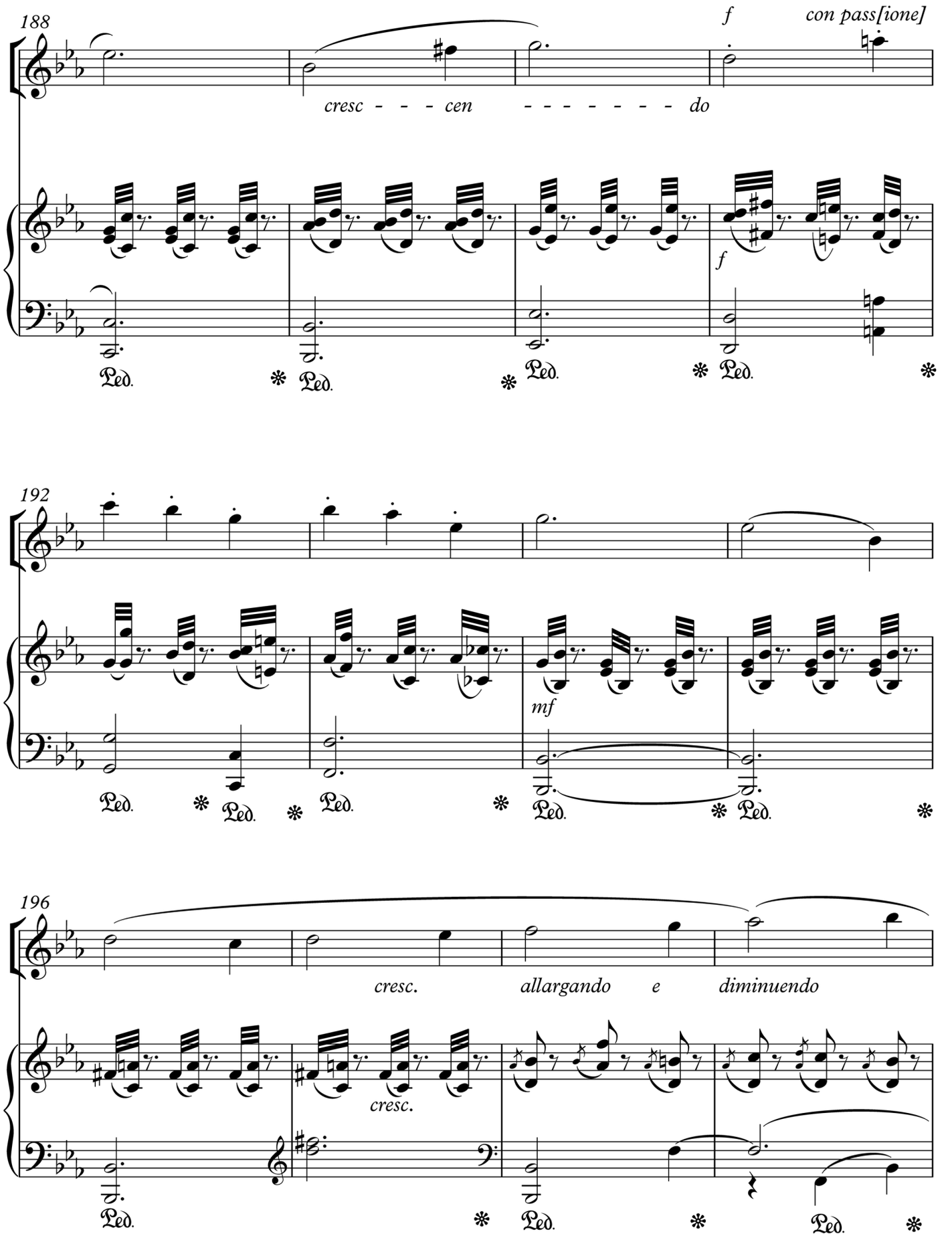

134
p
e tranquillo
Ped.
138
Ped.
142

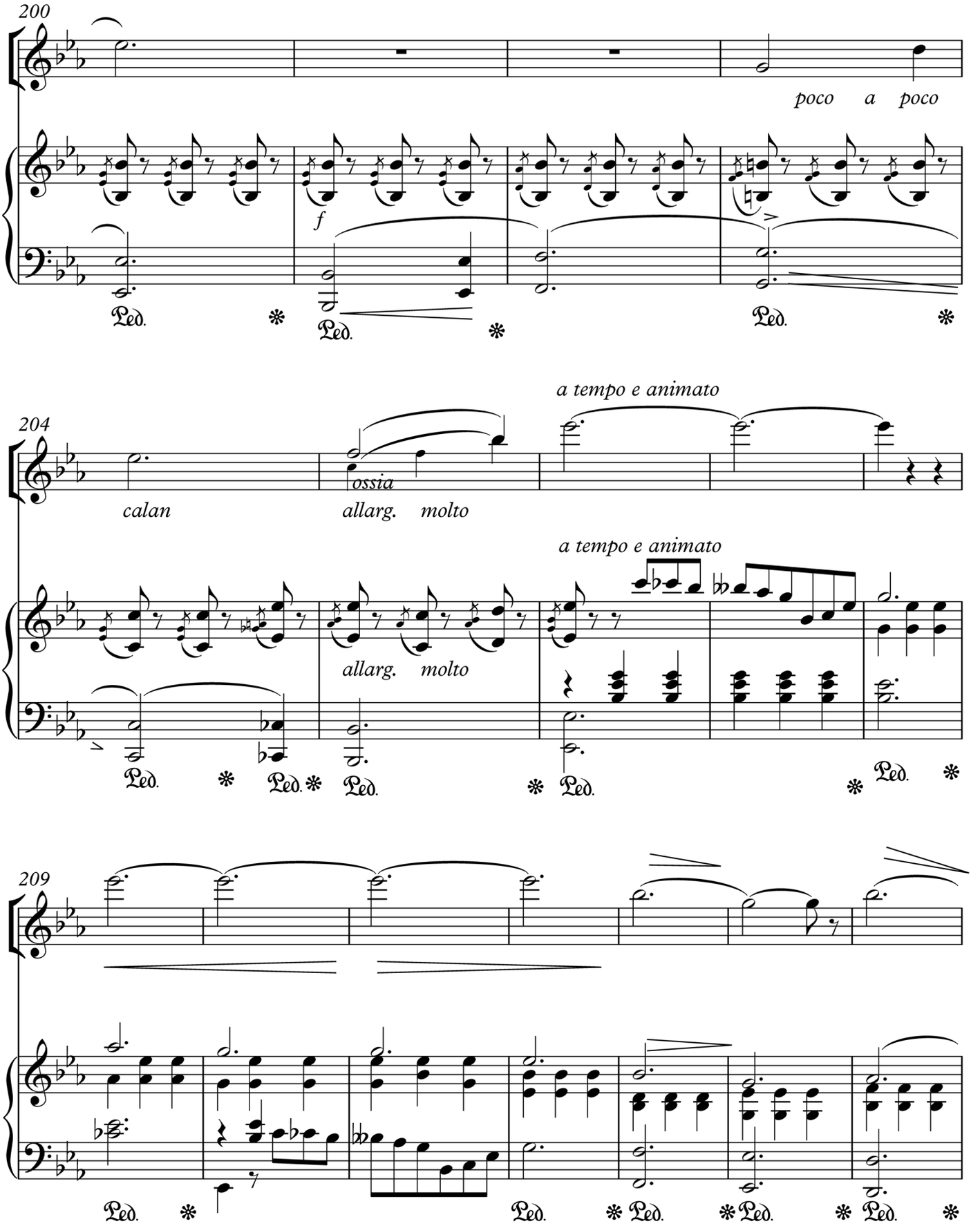

146
cresc.
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
150
energico
f
cresc.
molto
f
Ped.
Ped.
153
f
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

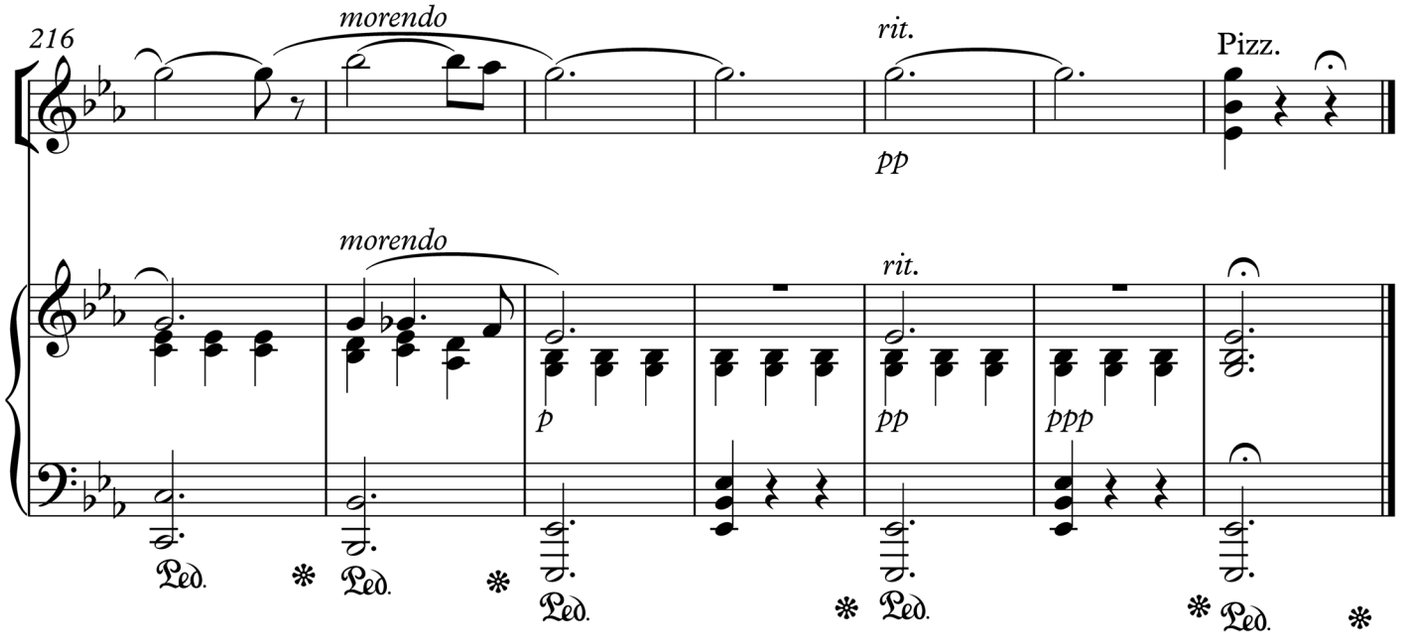

157
cresc.
ff
Ped.
161
ff
allar - - - - - gando
Tempo I ♩ = 116
165
p
8va
leggiero ma armonioso


168
8va
Ped.
171
174
8va
8va


177
(8)
8va
Ped.
180
con tristezza
marcato
p
f
184


188
f
con pass[ione]
cresc - - - cen - - - - - - - - do
f
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
192
mf
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
196
cresc. allargando e diminuendo
cresc.
Ped. * Ped. * Ped. *


200
poco a poco
f
Ped.
204
a tempo e animato
calan
ossia
allarg. molto
209


216
morendo
rit.
Pizz.
pp
morendo
rit.
p
pp
ppp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

Àmor ami

RAPHAËL DIAZ ALBERTINI

MÉDITATION

POUR

VIOLON ET PIANO

PAR

N. R. ESPADERO.

(DE LA HAVANA)

OP. 35.

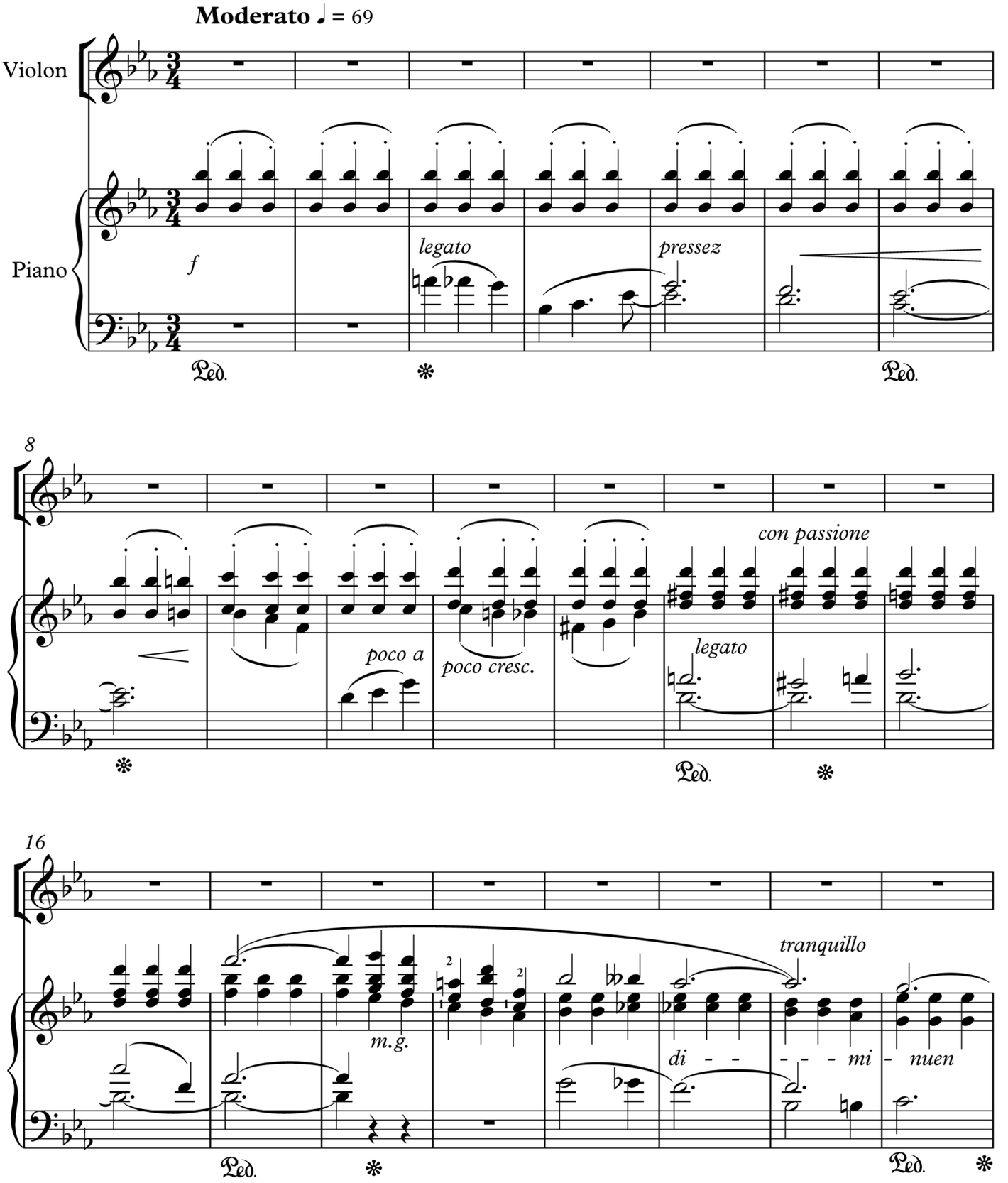
Havana, Edelman

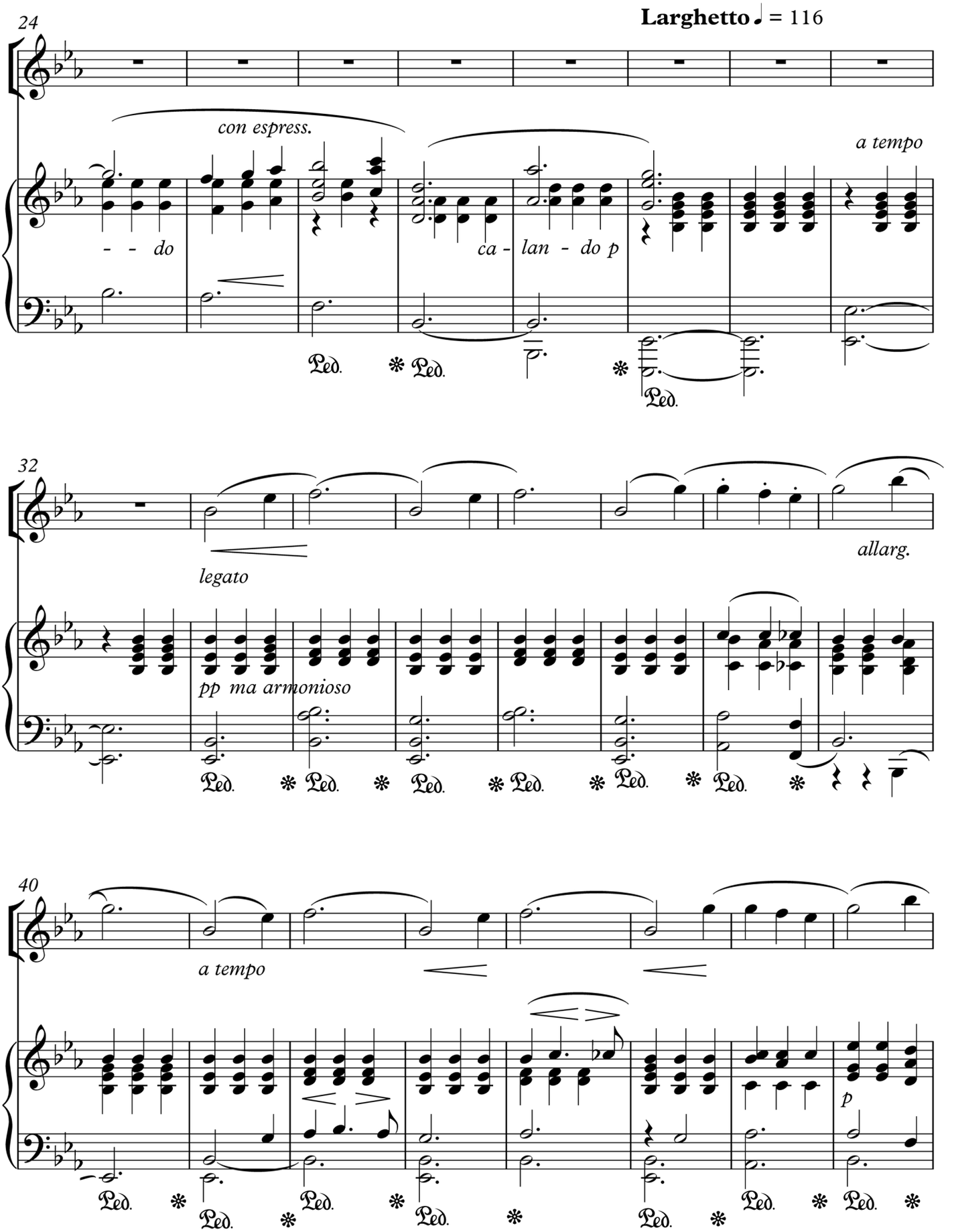
Méditation, pour violon et piano, op. 35. Addendum

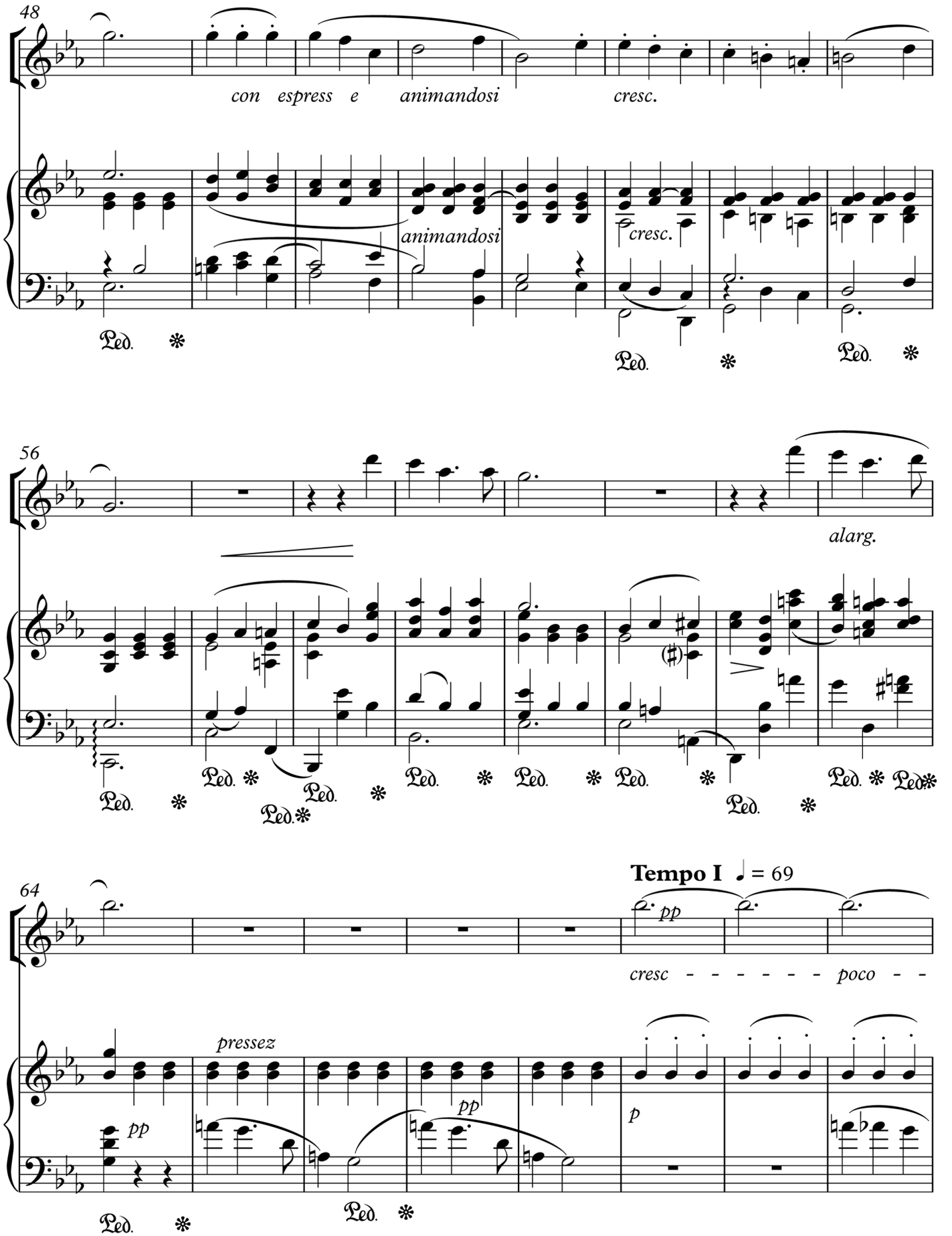
À mon ami Raphaël Diaz Albertini

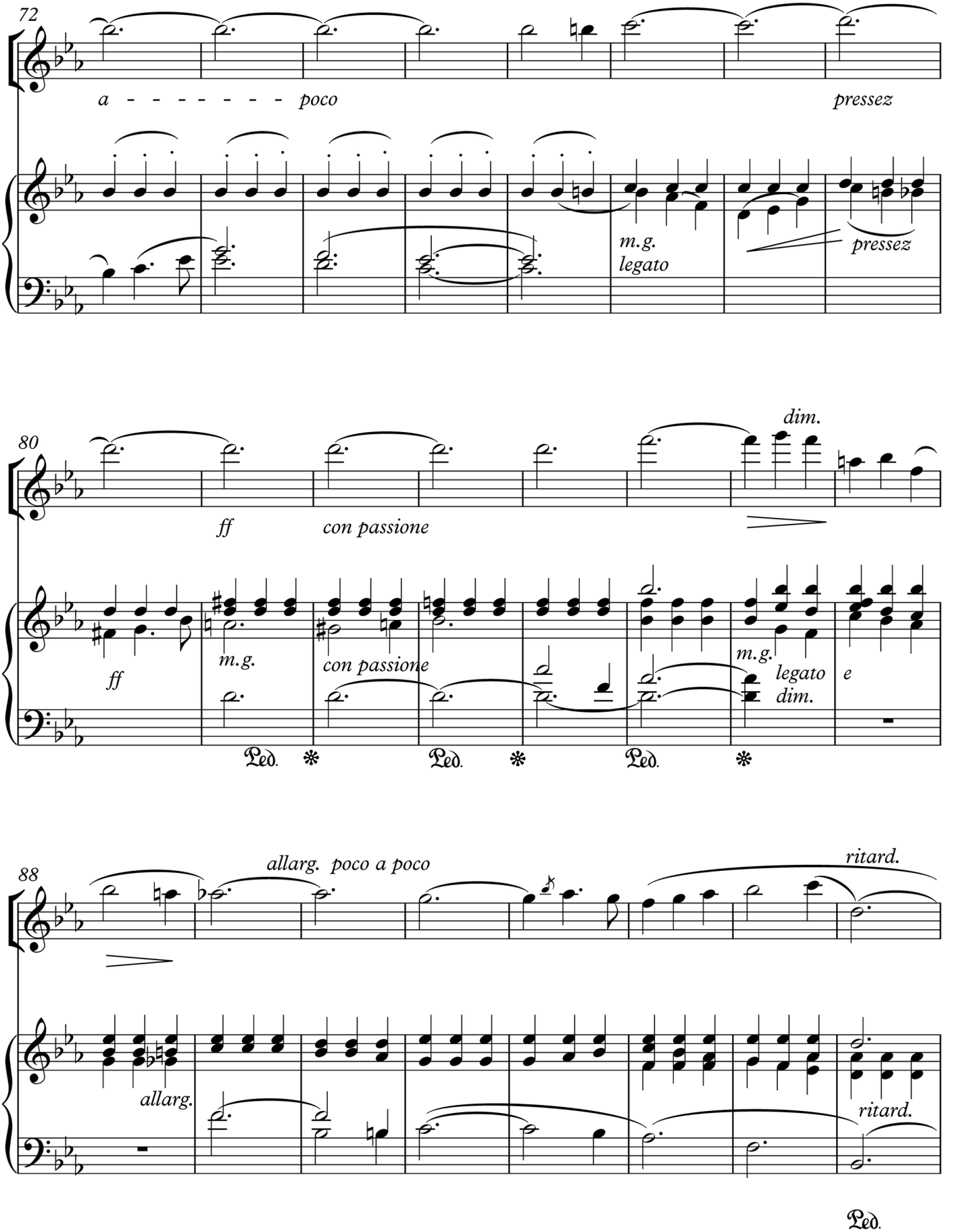
Tr. José Raúl López

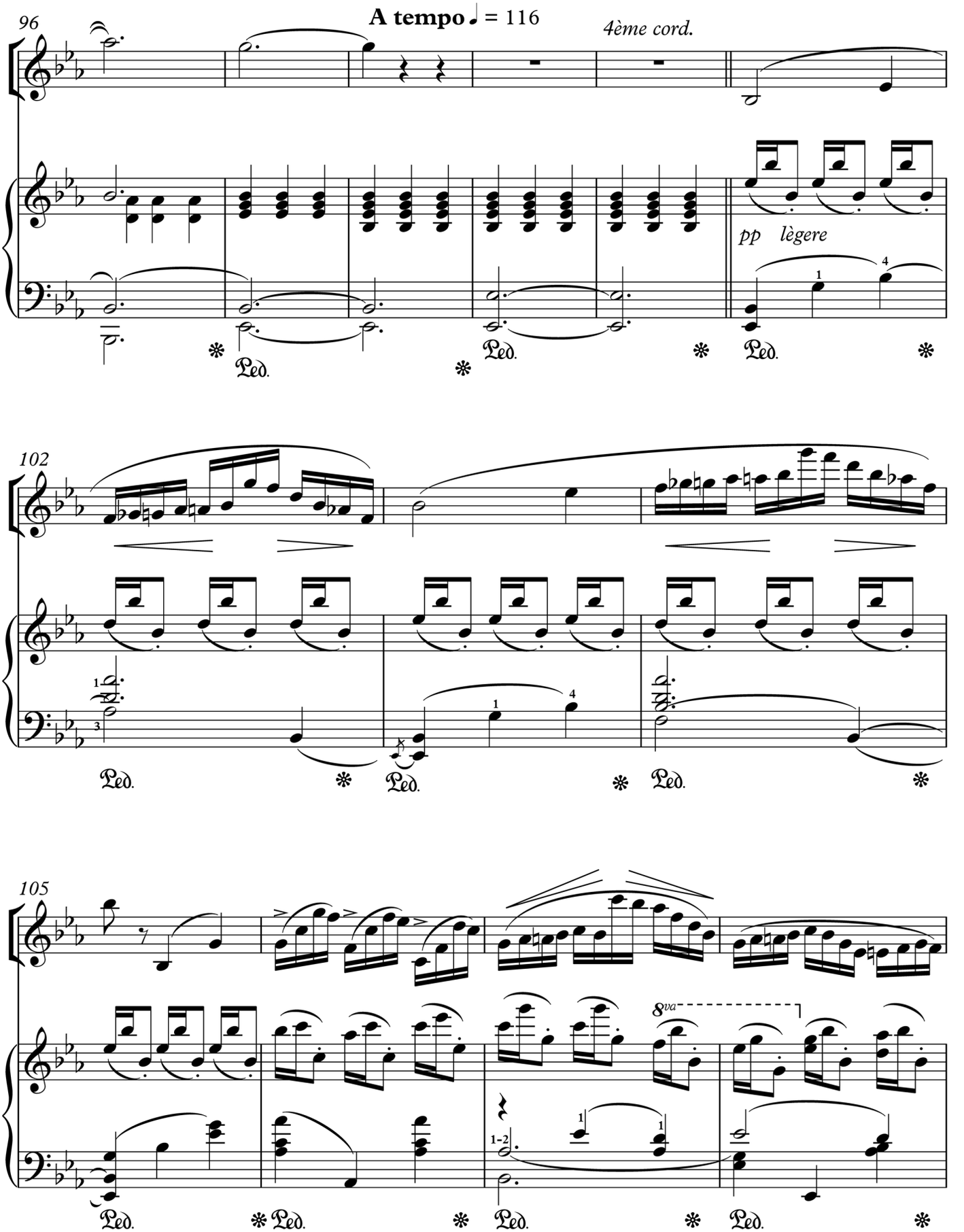
Nicolás Ruiz Espadero
La Habana, 1832-1890

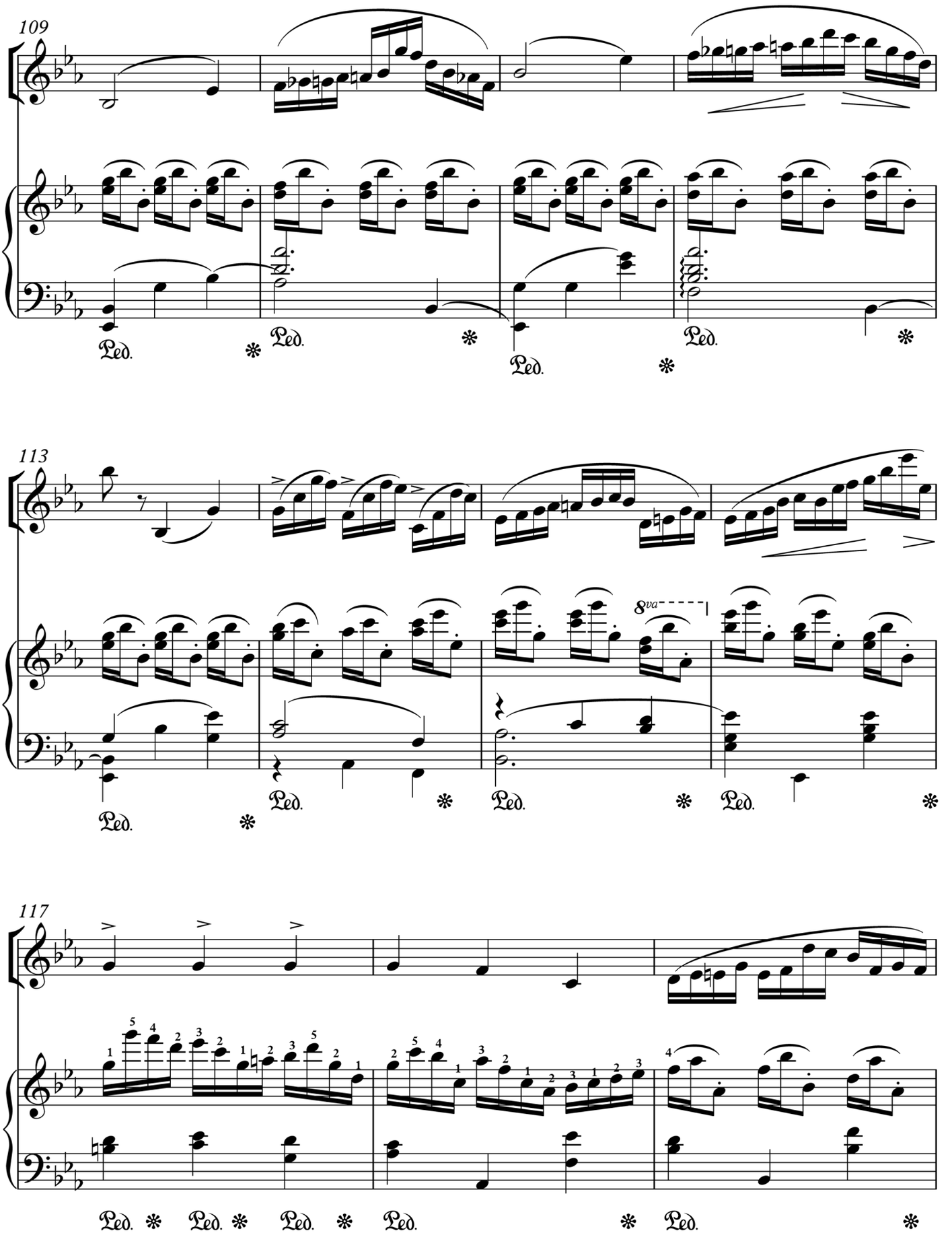


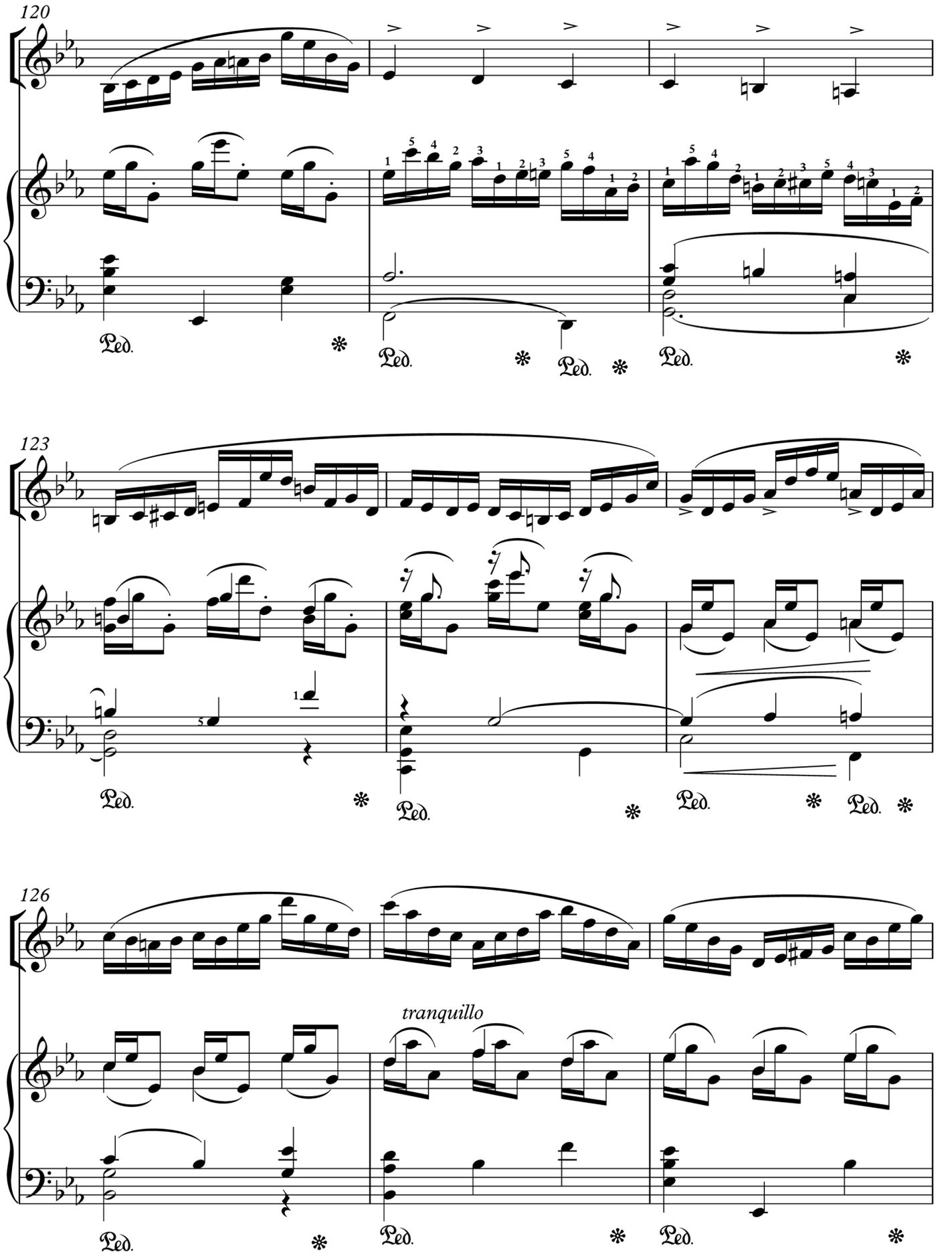

24
Larghetto ♩ = 116
con espress.
- - do
ca - lan - do p
a tempo
Ped.
32
legato
pp ma armonioso
allarg.
40
a tempo
p

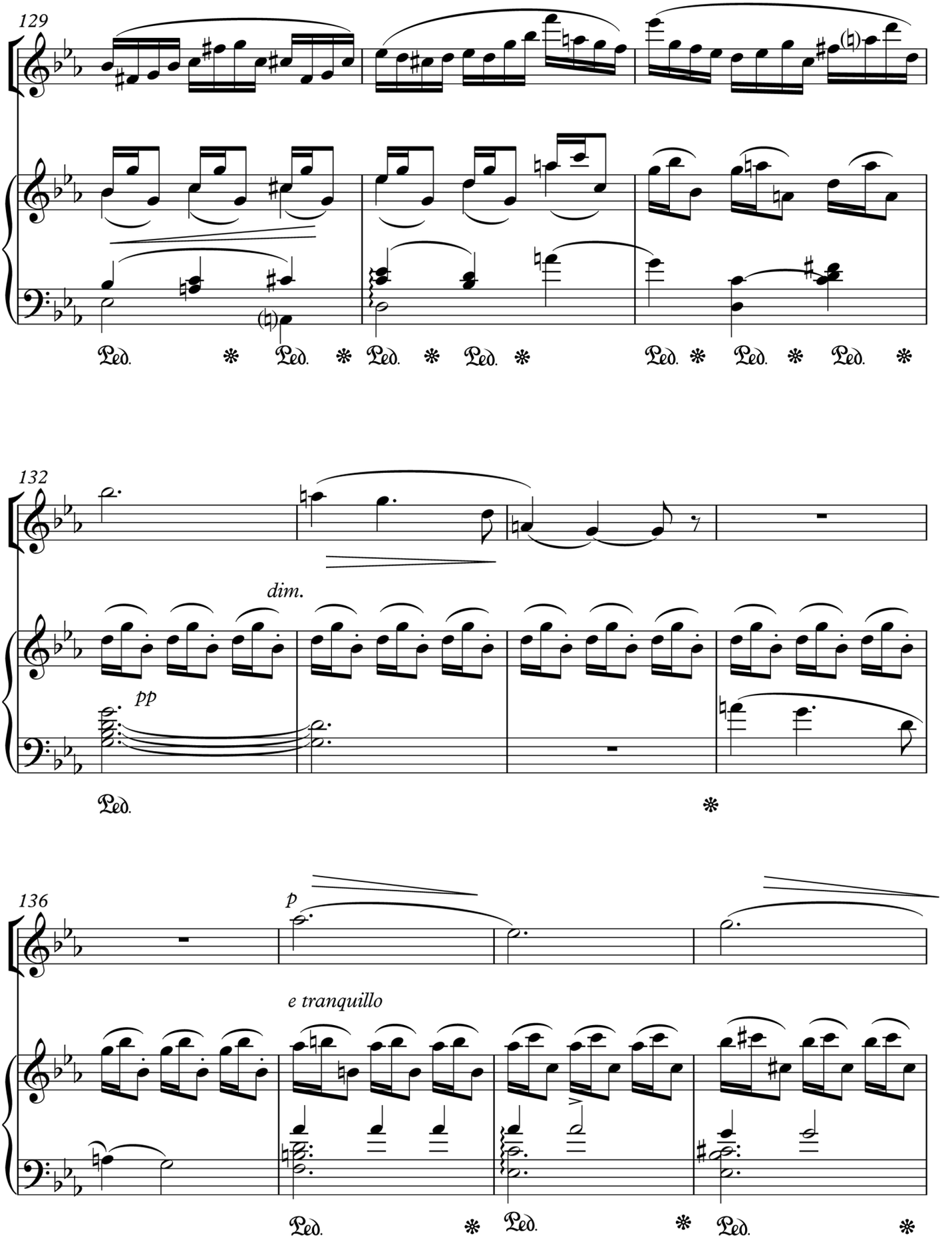

48
con espress e animandosi
cresc.
animandosi
cresc.
Ped.
56
alarg.
64
Tempo I ♩ = 69
pp
cresc - - - - - - poco - -
pressez
pp
pp
p

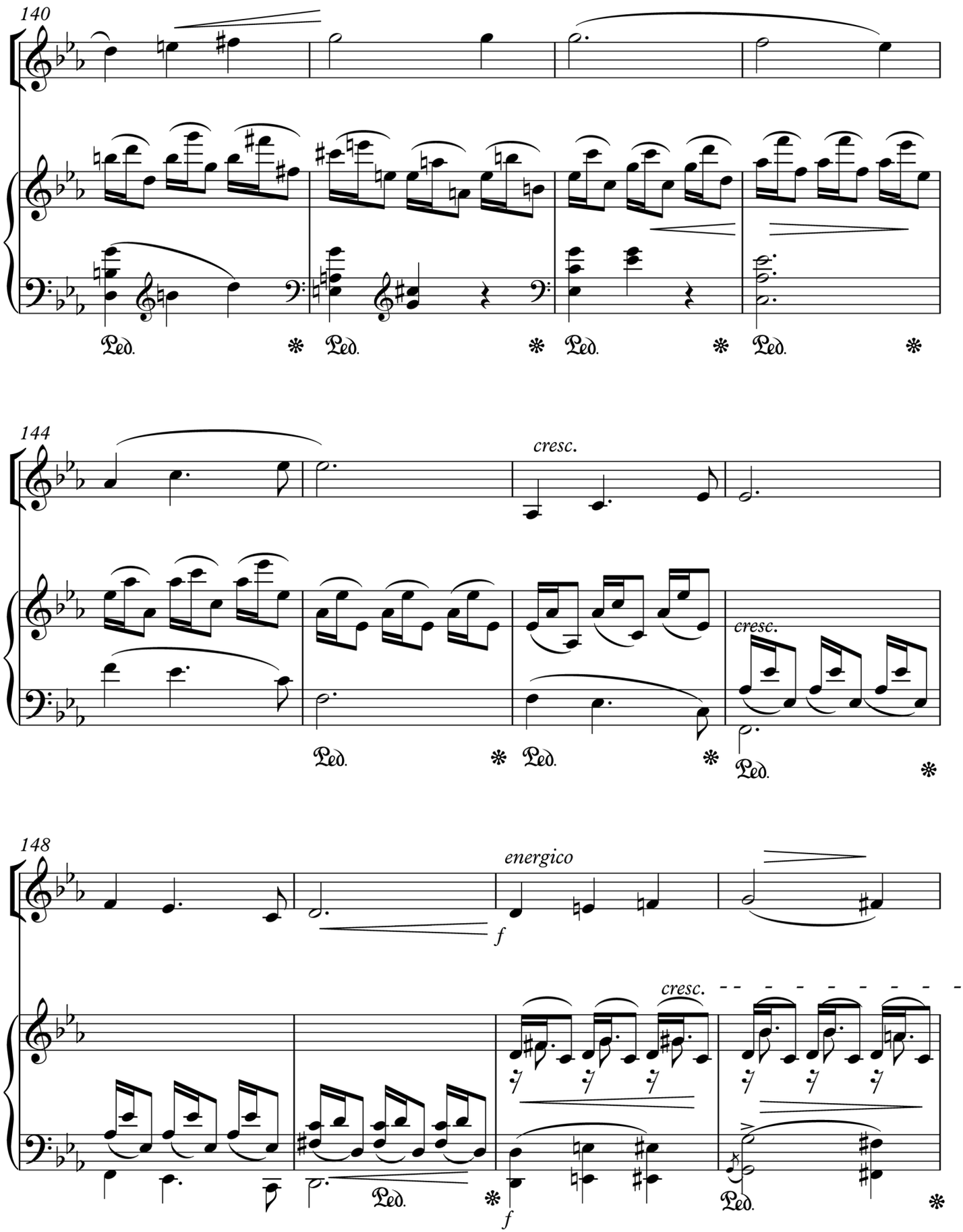

72
a - - - - - - - - poco
pressez
m.g.
legato
pressez
80
dim.
ff
con passione
ff
m.g.
con passione
m.g.
legato
dim.
e
Ped.
Ped.
Ped.
88
allarg. poco a poco
ritard.
allarg.
ritard.
Ped.

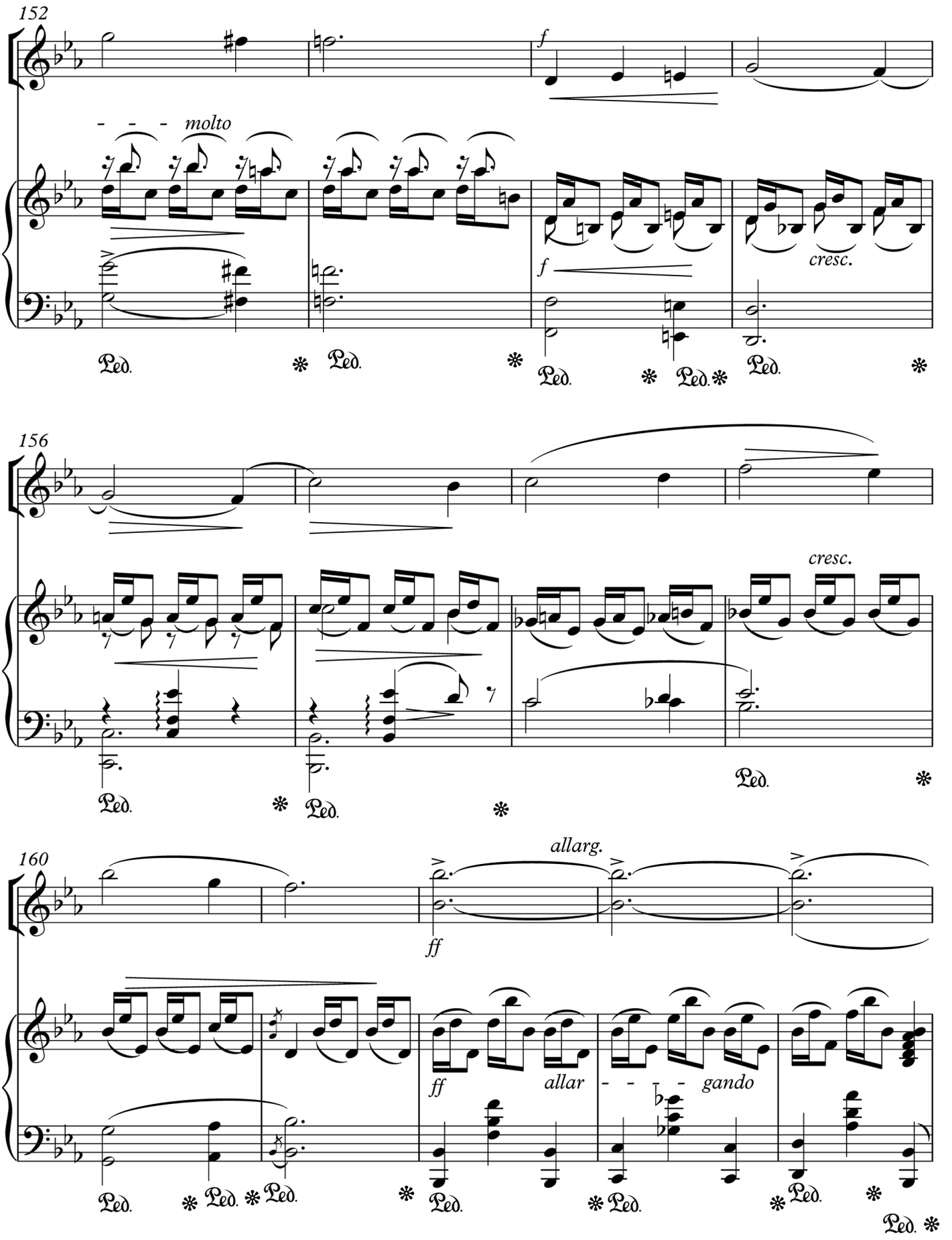

96
A tempo ♩ = 116
4ème cord.
pp lègere
102
105
8va
Ped.

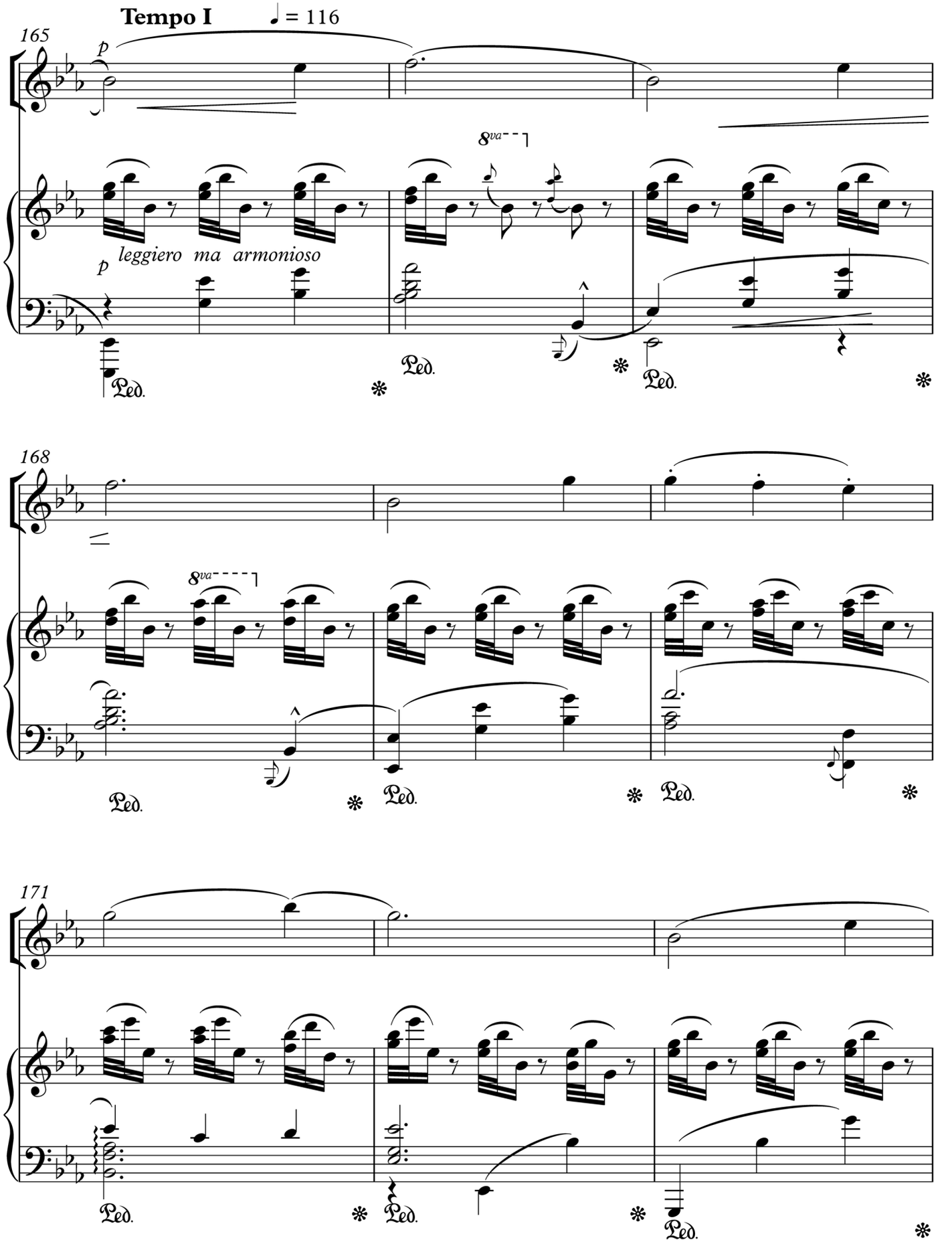

109
Ped.
113
8va
117

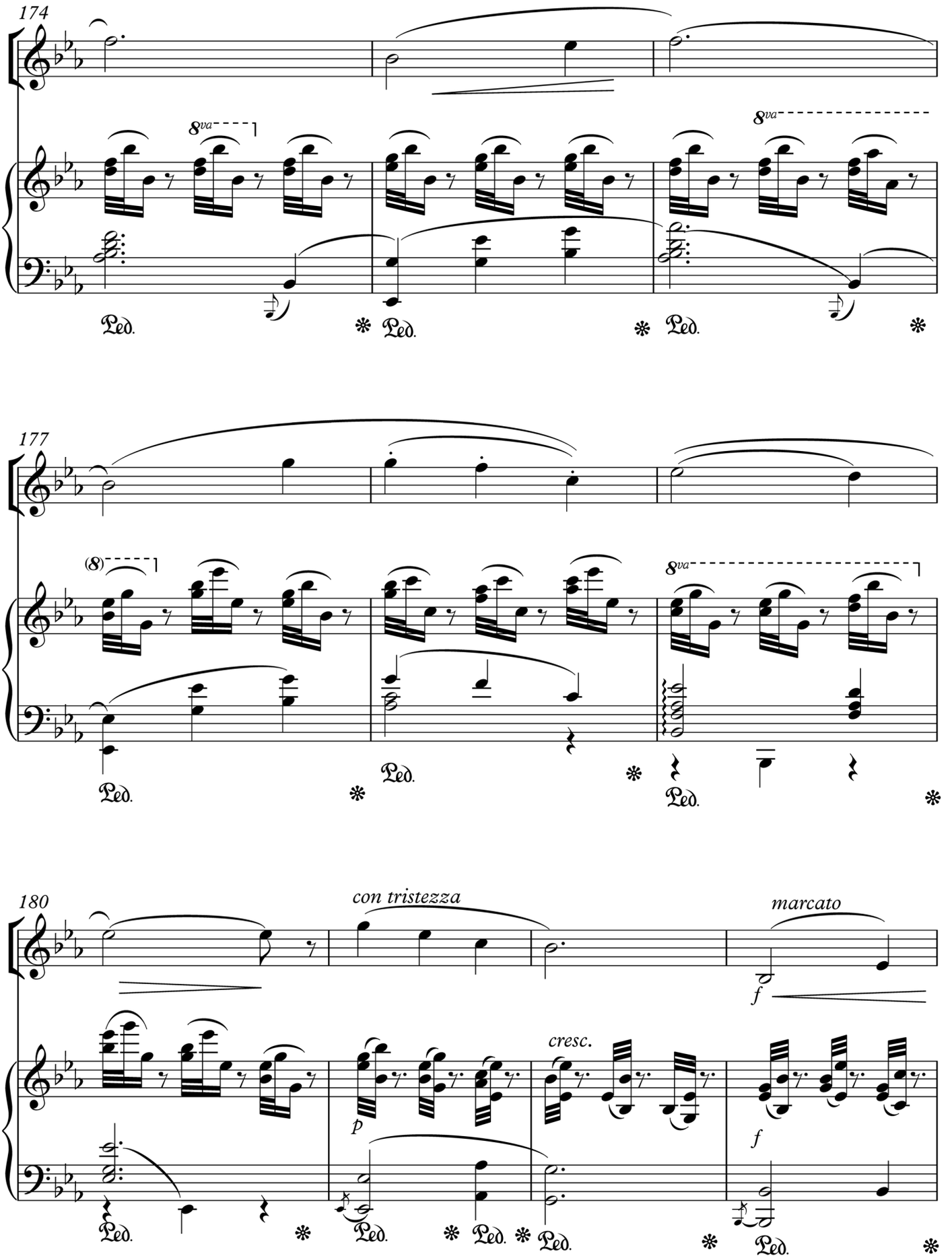

120
Ped.
123
Ped.
126
tranquillo
Ped.

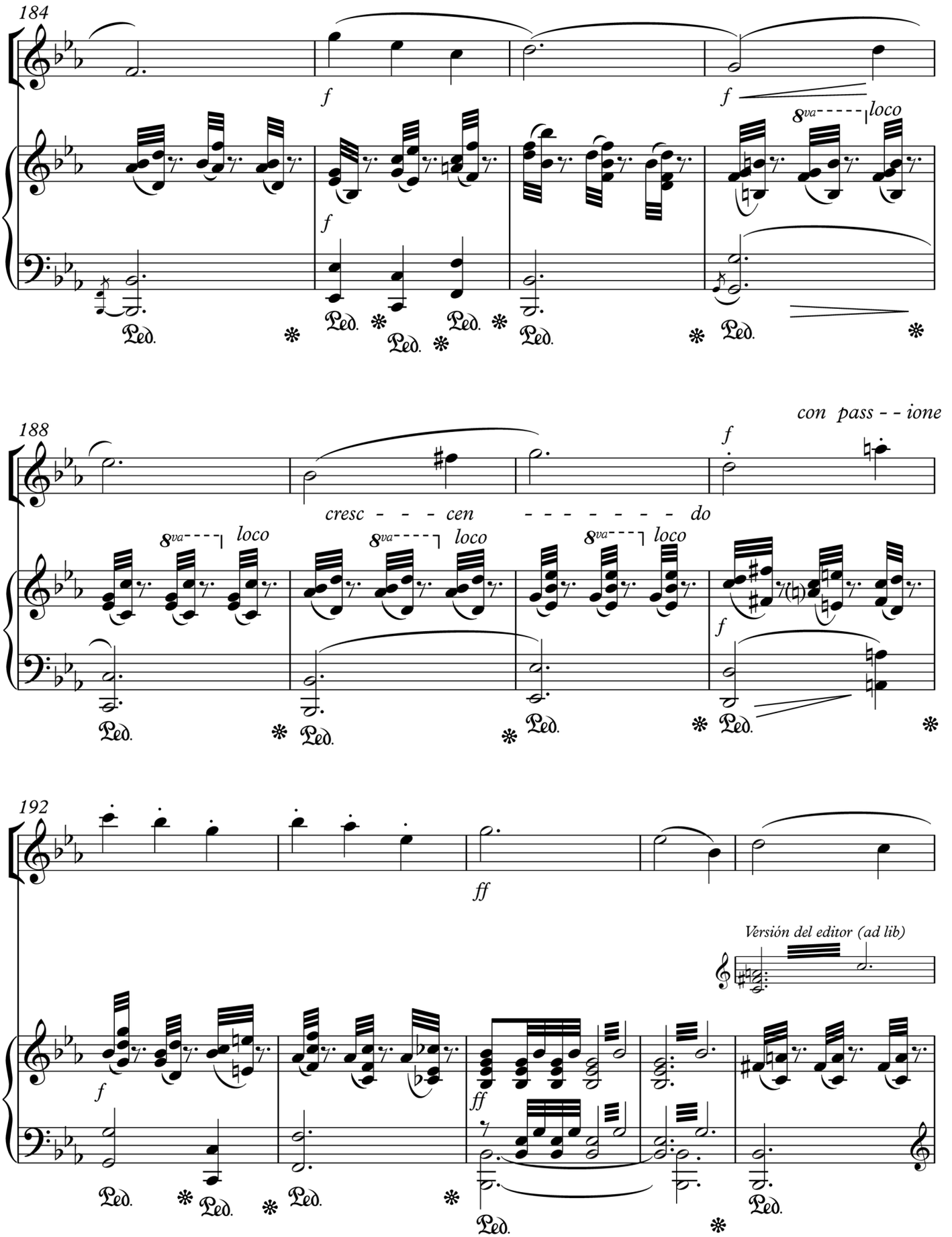

129
Ped.
132
dim.
pp
Ped.
136
p
e tranquillo
Ped.
Ped.
Ped.

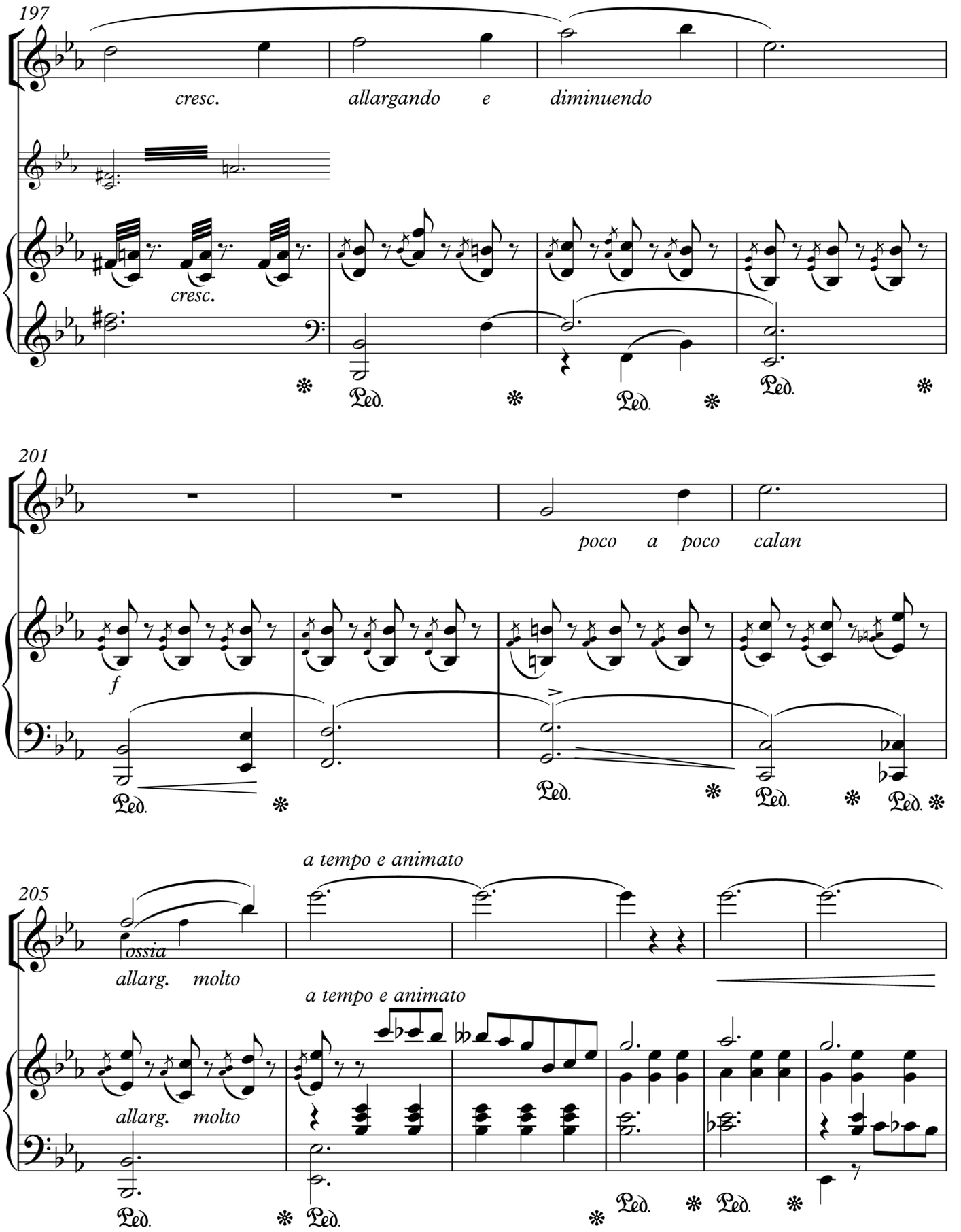

140
Ped.
144
cresc.
cresc.
148
energico
f
cresc.
f

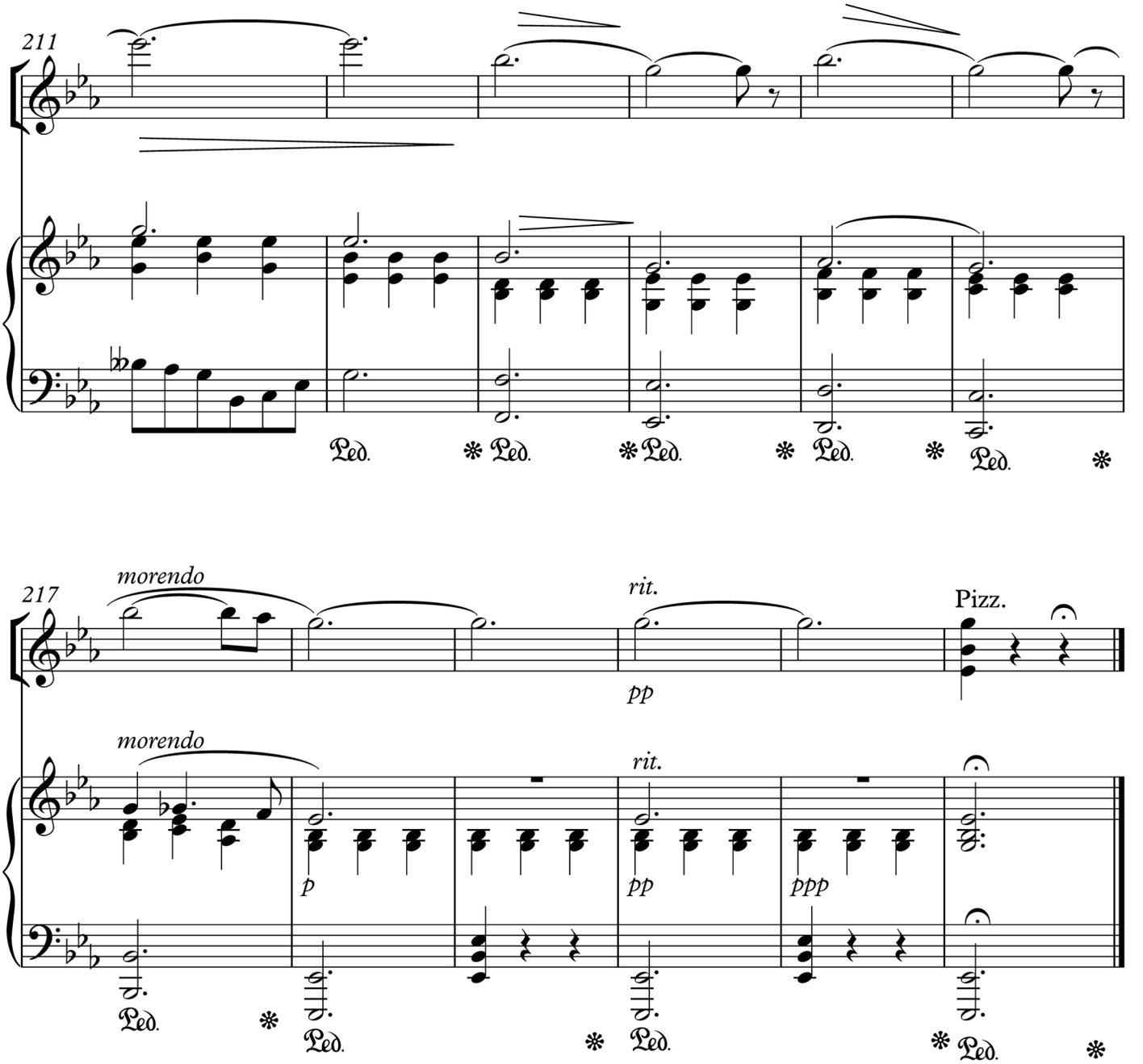

152
molto
f
cresc.
156
cresc.
160
allarg.
ff
allar - - - gando

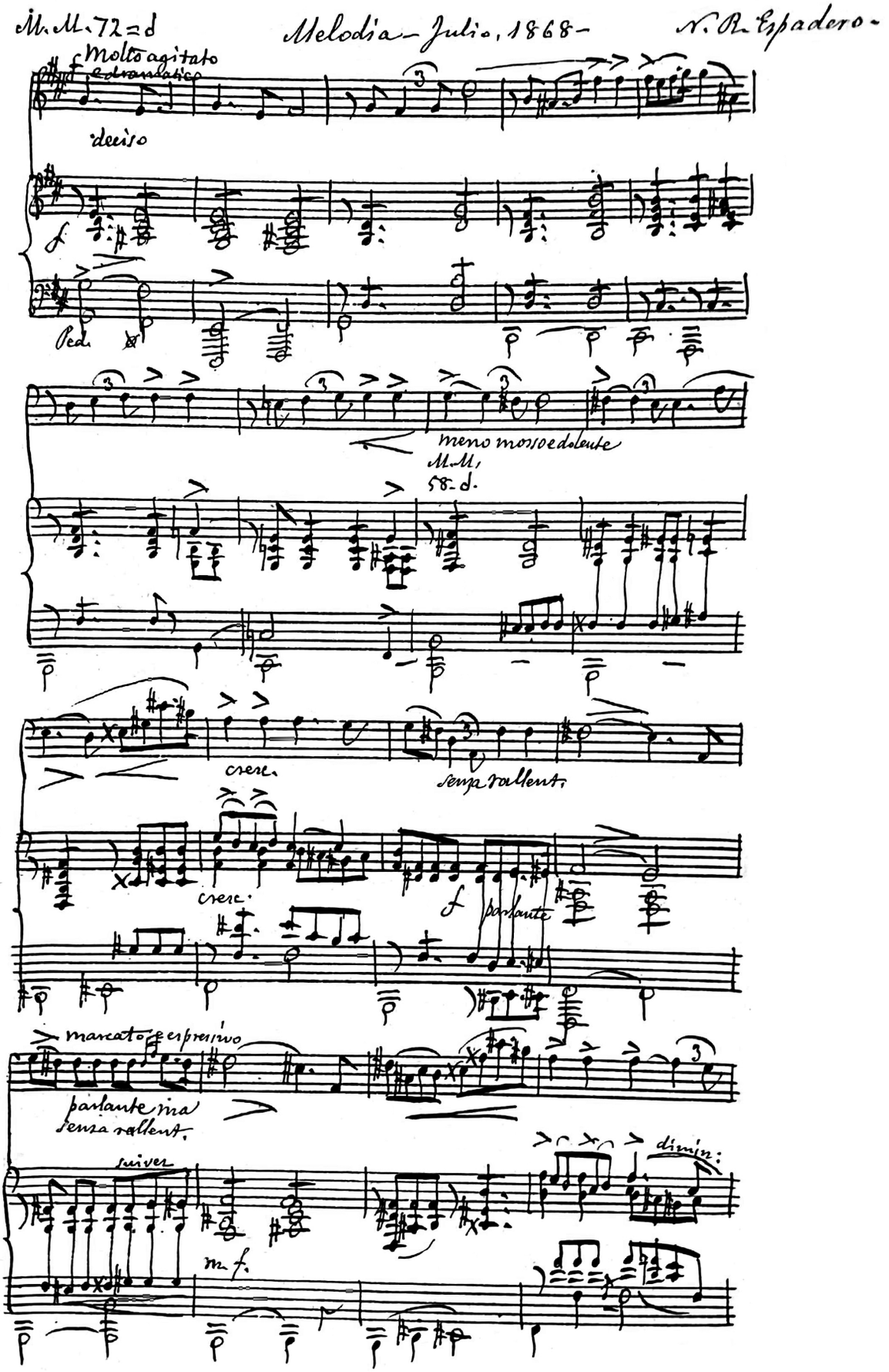

Tempo I
♩ = 116
165
p
8va
leggiero ma armonioso
p
Ped.
168
8va
171


174
8va
8va
Ped.
Ped.
Ped.
177
(8)
8va
Ped.
Ped.
Ped.
180
con tristezza
marcato
f
cresc.
p
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


184
f
f
8va loco
f
Ped.
188
con pass - - ione
cresc - - - cen - - - - - - - - do
f
8va loco
8va loco
8va loco
f
192
ff
Versión del editor (ad lib)
f
ff


197
cresc.
allargando e diminuendo
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
201
poco a poco calan
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
a tempo e animato
205
ossia
allarg. molto
a tempo e animato
allarg. molto
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


211
Ped.
217
morendo
rit.
Pizz.
pp
morendo
rit.
p
pp
ppp
Ped.


M.M. 72=d
Melodia – Julio, 1868 –
N. R. Espadero.
Molto agitato
ed ansioso
deciso
Ped.
meno mosso e dolente
M.M. 58 d.
cresc.
sempre rallent.
cresc.
f
parlante
marcato e espressivo
parlante ma
senza rallent.
suiver
m f.
dimin:

Melodía
Nicolás Ruiz Espadero (1868)

Signatura

RCSMM, fondo Jesús de Monasterio

Datos de portada

«Melodía –Julio, 1868– N. R. Espadero»

Características del documento

La obra *Melodía*, para violín y piano, fechada en 1868, aparece descrita en el CCT (obra 057, pp. 292 y 316-317). Se conserva una partitura en copia manuscrita atribuida a Jesús de Monasterio y Agüeros (Madrid, 1836 –1903), en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España.

Notas

--Las abreviaturas han sido escritas en su totalidad en esta edición, así como el uso peculiar de Espadero de no incluir silencios en distintas voces, sin ser explicados en el comentario.

--c. 1, «*molto agitato e dramatico*» [sic]

--c. 3-4, Vln – la copia contiene una línea indefinida que sugiere, vagamente, una ligadura. No ha sido incluida.

--c. 7, Pno – MI, 1er. tpo., falta el Do natural en la voz inferior de la octava.

--c. 10, Pno – MD, 3er. tpo., 2da. corchea, falta el Sol sostenido en el acorde.

--c. 11, Pno – MD, 1er. tpo., 2da corchea, falta el Re sostenido.

--c. 12, Pno – MD (en el pentagrama inferior), 3er. tpo., 2da. corchea, falta el Re sostenido.

--c. 17, Pno – es posible que la tonalidad de Si mayor continúe, y se ha cambiado el Re natural a sostenido.

--c. 18, Pno – MI, 3er. tpo., 2da. corchea, faltan el Re sostenido en la octava inferior.

--c. 22, Pno – MD, 3er. tpo., el Fa en el acorde debe ser sostenido.

--c. 23, Pno – MD, 3er. tpo., el Mi debe ser natural.

--c. 25, Pno – MD, 3er. tpo., voz superior, falta el Sol sostenido. MI, nota de adorno en el bajo debe ser un Fa sostenido, aunque parezca un Mi en la copia (en tal caso, sería Mi sostenido).

--c. 33, Pno – MD, 2do. tpo., ha sido ajustado el ritmo en las voces inferiores para conformarlo con la voz principal.

--c. 34, Vln – 3er. tpo., el Do debe ser natural para acoplarlo armónicamente con la progresión en el piano.

--c. 38, Pno – MD, 2do. tpo., 2da. corchea, falta el Sol natural en la voz superior, 4to. tpo., falta el Si natural en el acorde.

--c. 45, Vln – tocar la última corchea como semicorchea acorde con la armonía del piano.

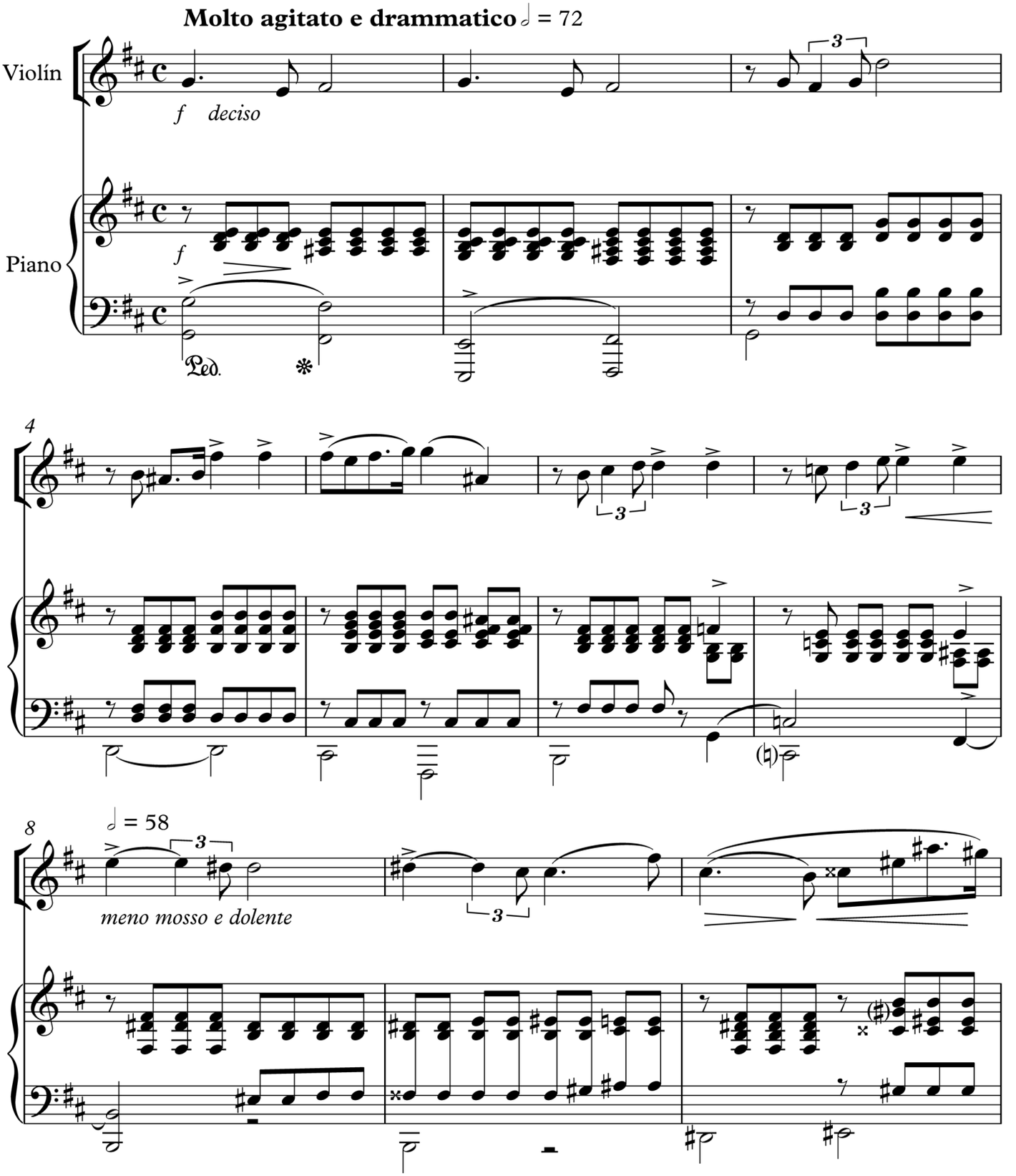
--c. 48, Vln – 4to. tpo., falta el Si natural.

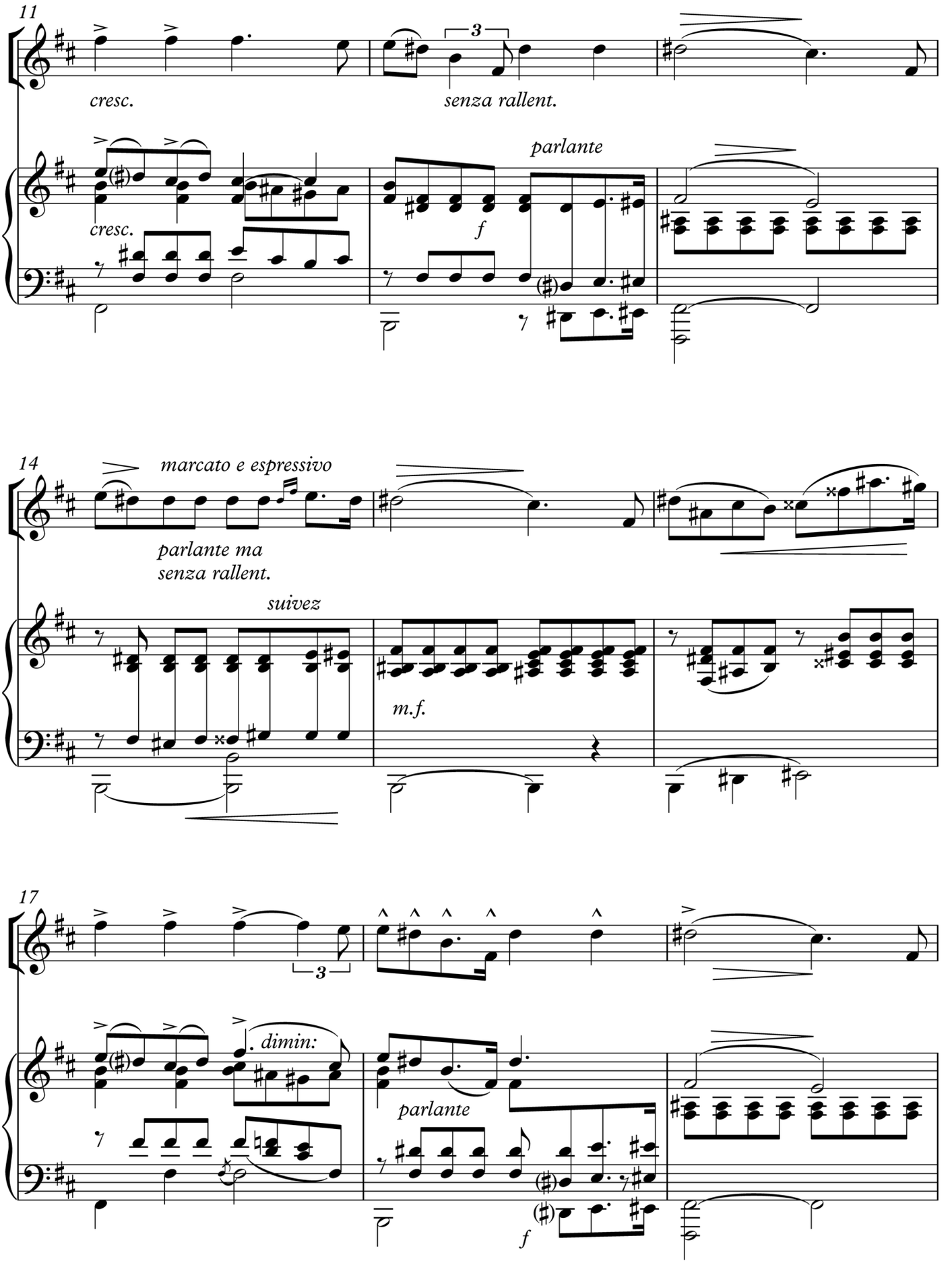
--c. 56, Pno – MI, 4to. tpo., falta el Si natural en la voz superior.

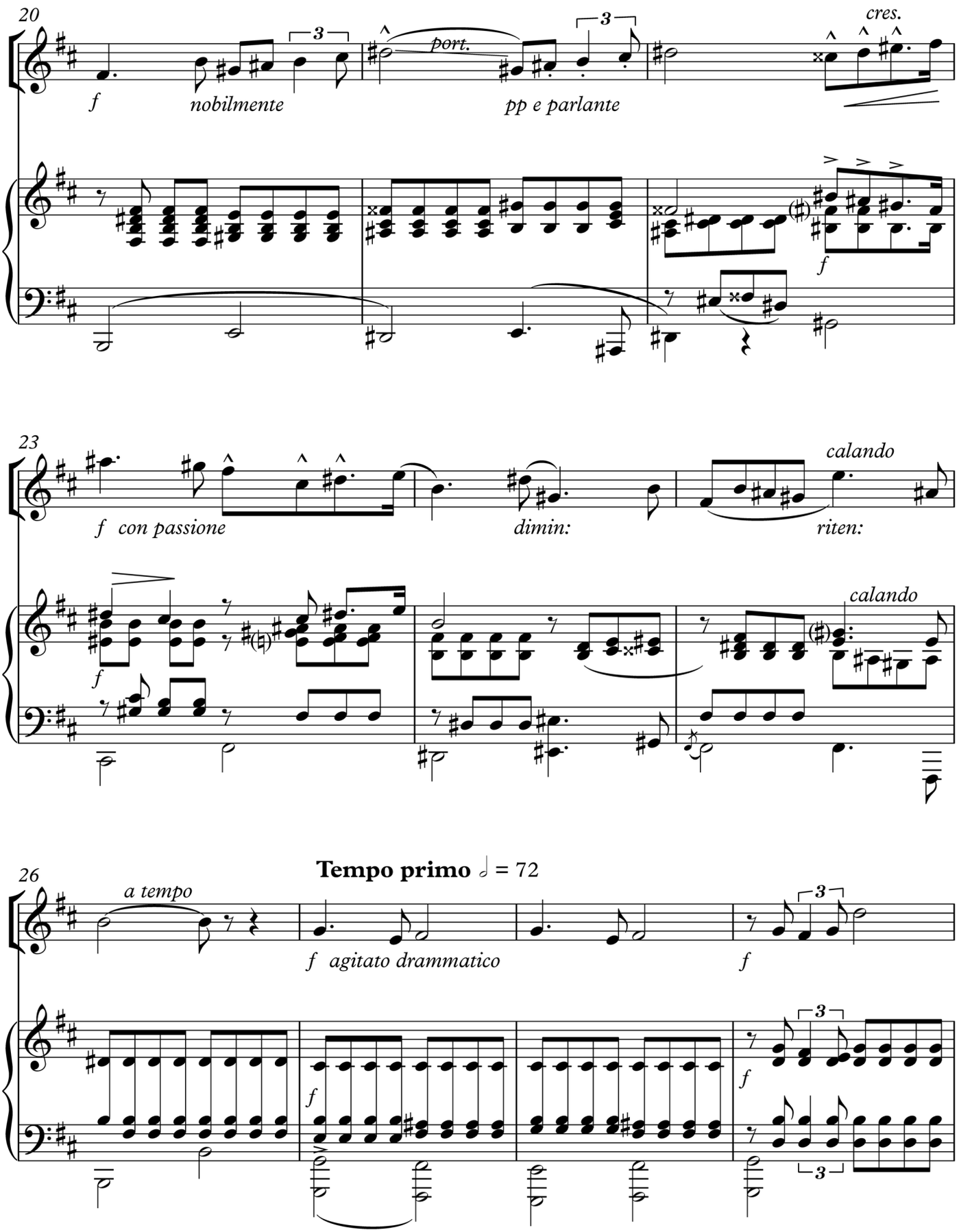
Melodía (1868)

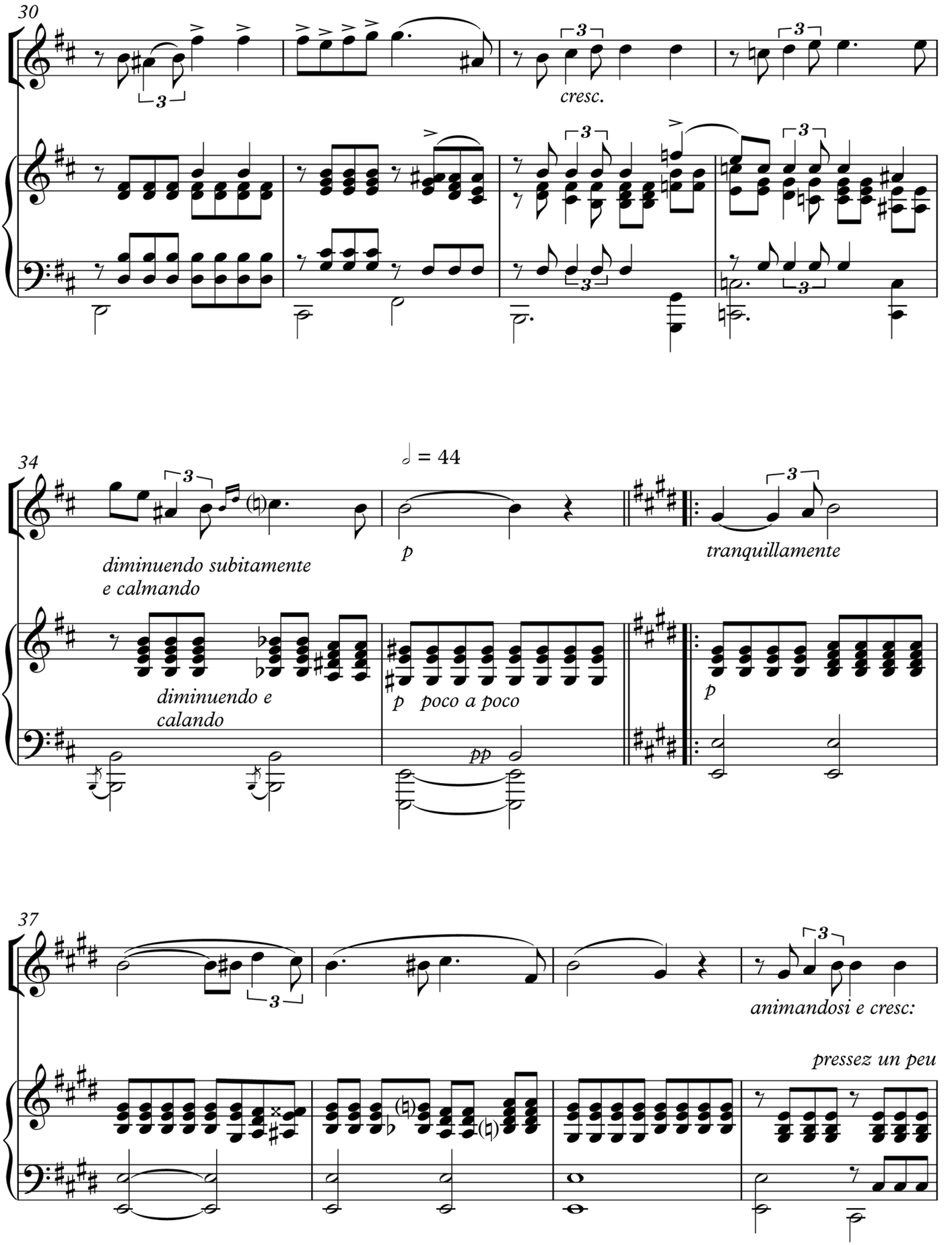
Tr. José Raúl López de la versión
atribuida a Jesús de Monasterio y Agüeros
(Madrid, 1836-1903)

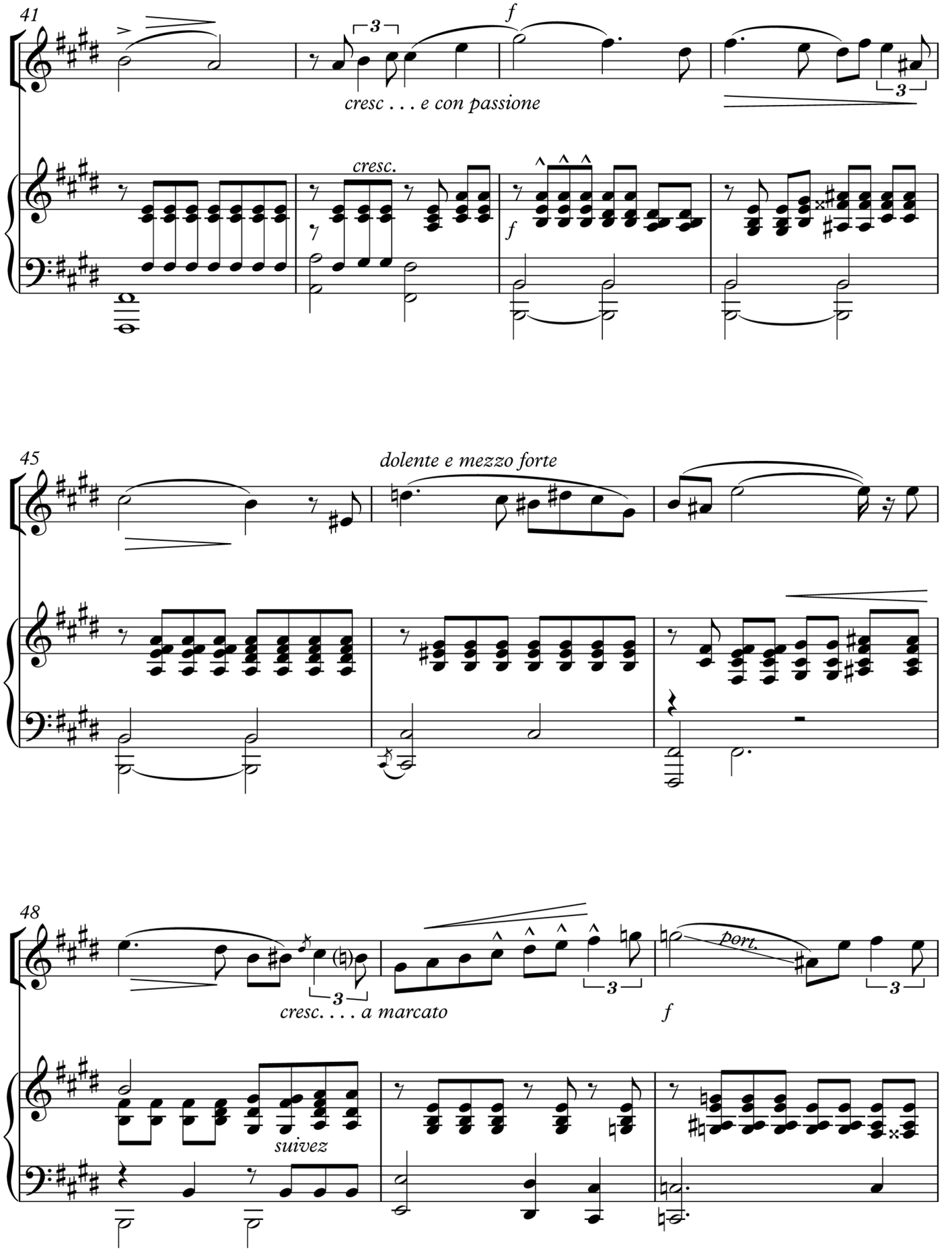
Nicolás Ruiz Espadero
La Habana, 1832-1890

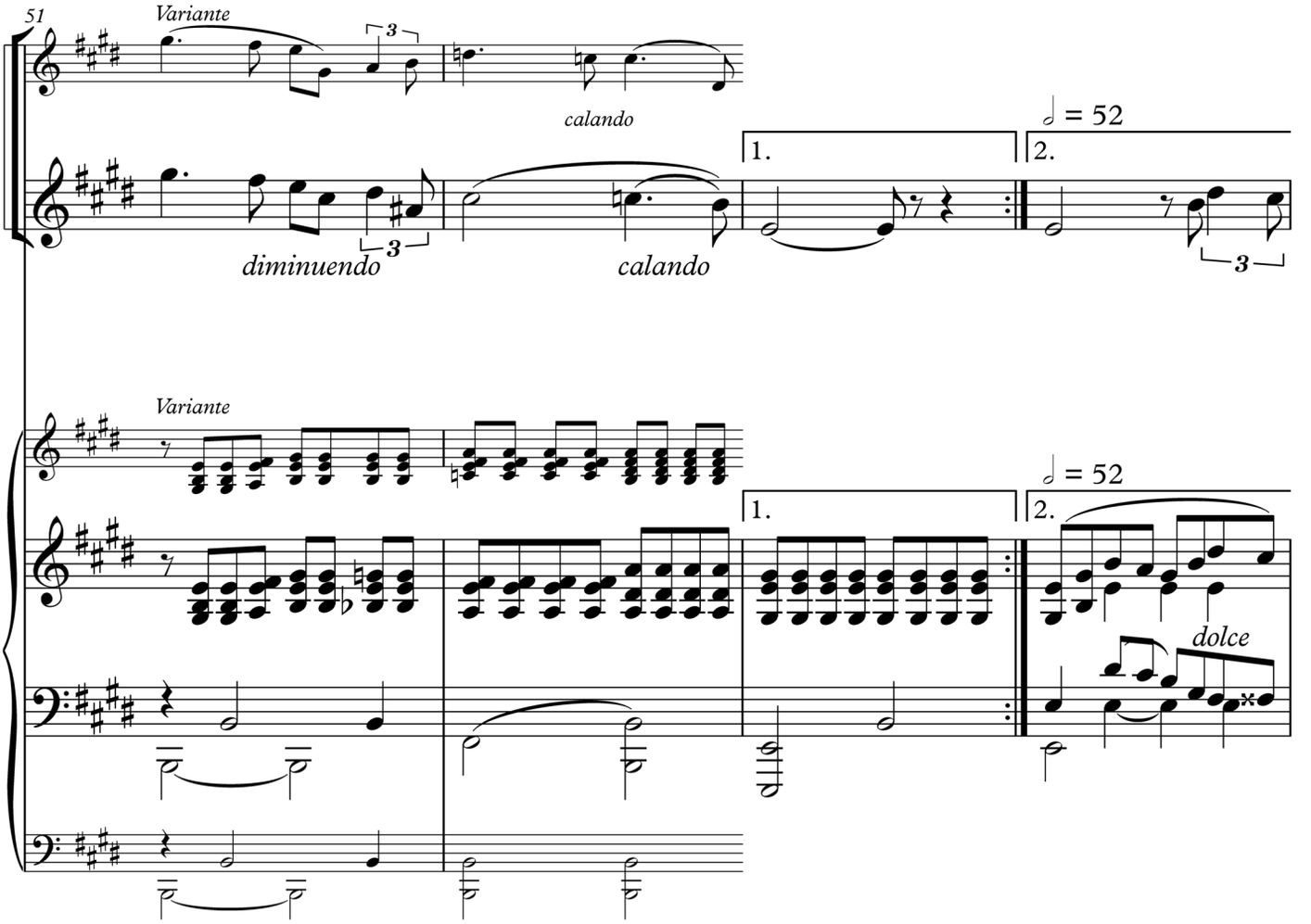


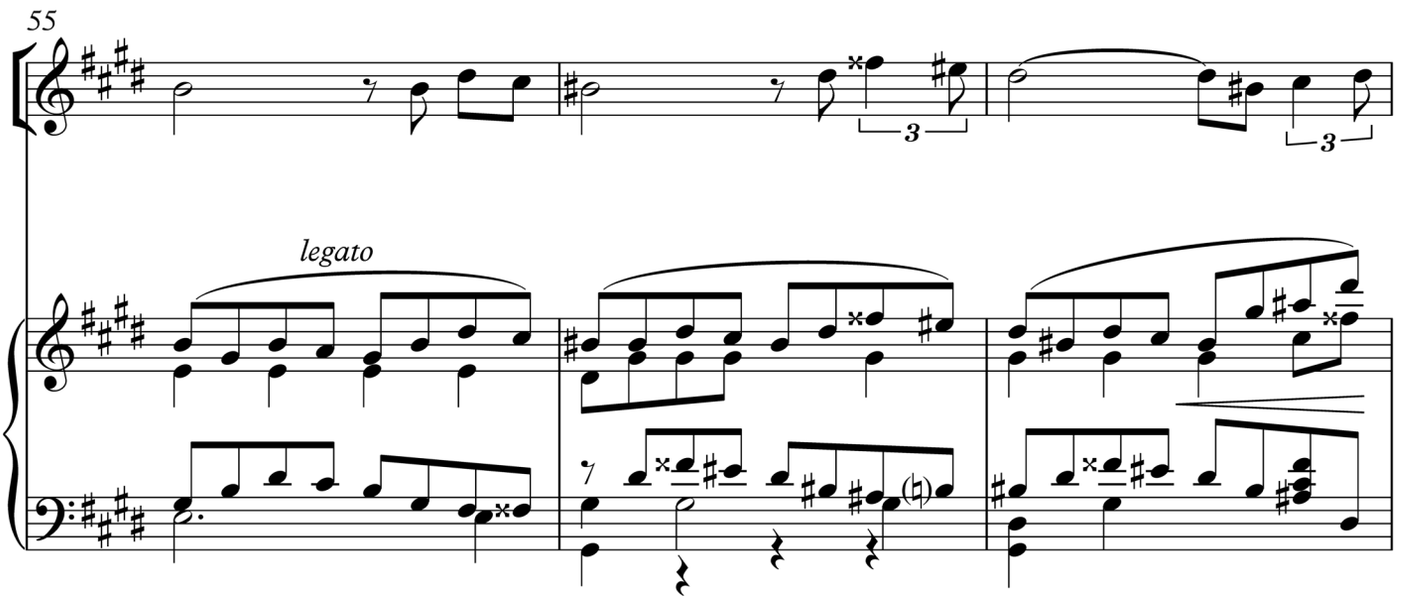

11
cresc.
senza rallent.
parlante
cresc.
f
14
marcato e espressivo
parlante ma
senza rallent.
suivez
m.f.
17
dimin:
parlante
f

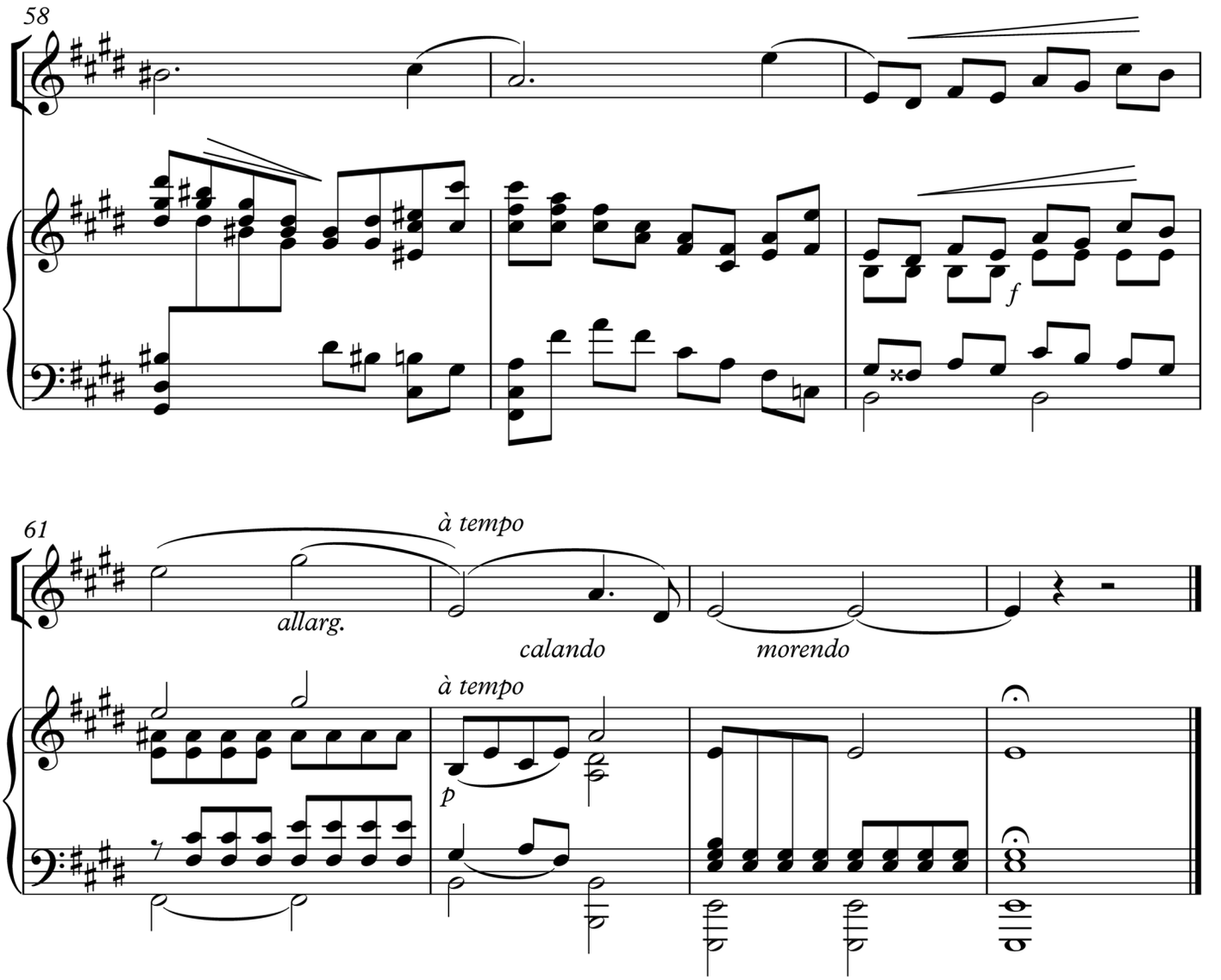

20
cres.
f
nobilmente
port.
pp e parlante
f
23
f con passione
dimin:
calando
riten:
f
calando
26
Tempo primo ♩ = 72
a tempo
f agitato drammatico
f
f
f


30
cresc.
34
♩ = 44
diminuendo subitamente
e calmando
p
tranquillamente
diminuendo e
calando
p poco a poco
pp
p
37
animandosi e cresc:
pressez un peu


41
f
cresc . . . e con passione
cresc.
f
45
dolente e mezzo forte
48
cresc. . . . a marcato
port.
f
suivez


51
Variante
calando
diminuendo
calando
1.
2.
♩ = 52
Variante
1.
2.
♩ = 52
dolce


55
legato


58
f
61
à tempo
allarg.
calando
morendo
à tempo
p

Á Monsieur B.R. Almeyda.

„Adieu à la Havanne"

Melodie pour la Flûte

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

par

JOSEPH COMELLAS.

Op. 2.

Propriété des Editeurs.

Leipzig, Breitkopf & Härtel.

New-York, G. Schirmer.

Pr. 15 Ngr. Mk. 1.50.

Enrégistré aux Archives de l'Union.

Entd. Sta. Hall.

13446.

Adieu à la Havanne, mélodie pour la flûte avec accompagnement de piano, op. 2

José Comellas (ca. 1874)

Signatura

Library of the University of Louisville, RFC Box 14 no. 17

Datos de portada

«Á Monsieur B. R. Almeyda. / "Adieu à la Havanne" / Melodie pour la flûte / avec accompagnement de piano / par / Joseph Comellas / Op. 2 / Propiété des Editeurs. / Leipzig, Breitkopf & Härtel. / New-York, G. Schirmer / Enrégistré aux Archives de l'Union. / Ent.d Sta. [L]all. / 13446»

Características del documento

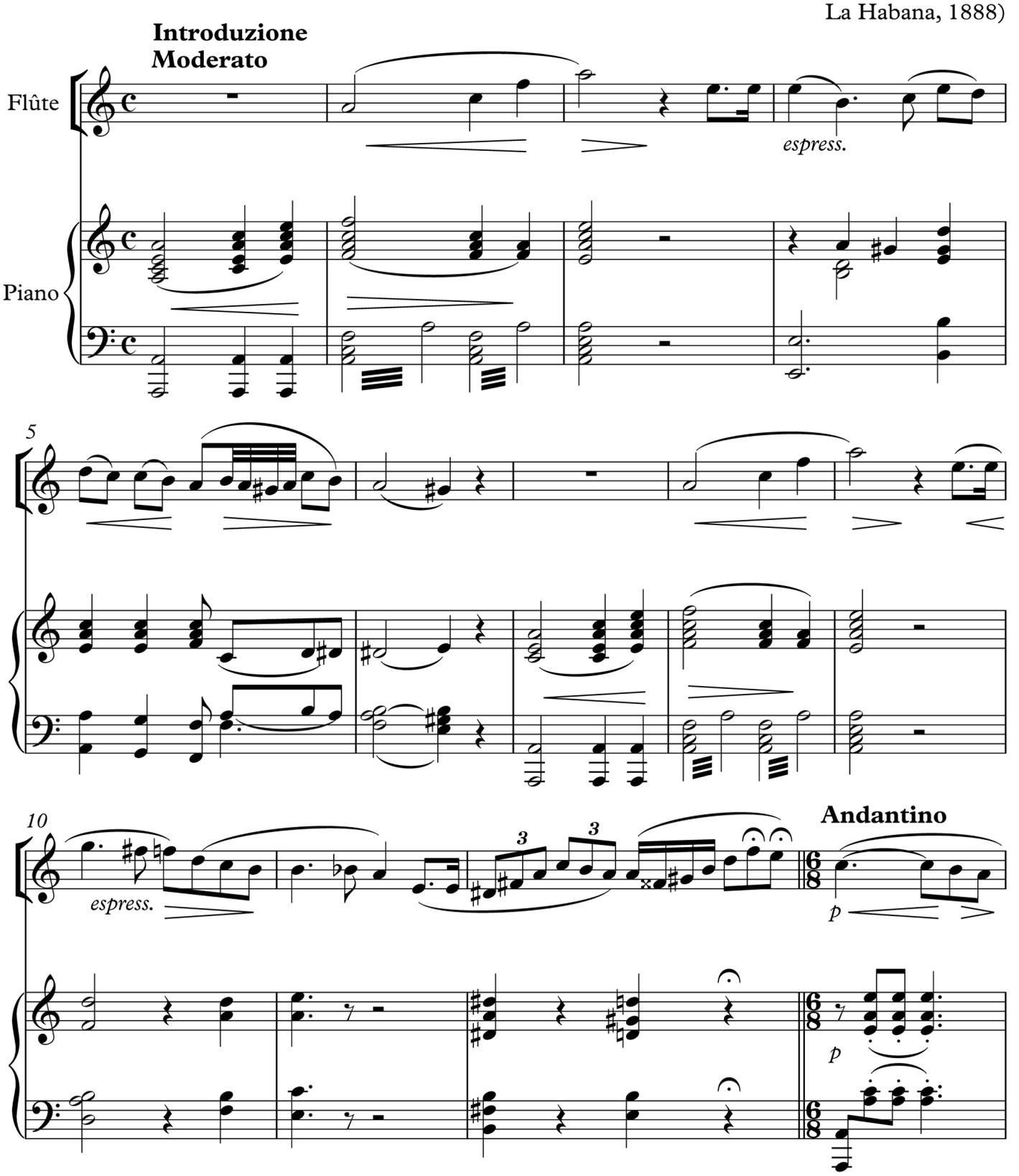
La obra *Adieu à la Havanne, mélodie pour la flûte avec accompagnement de piano (Adiós a La Habana, melodía para flauta con acompañamiento de piano)*, op. 2, con número de plancha 13446, se conserva en partitura impresa de la editorial Breitkopf & Härtel, en la biblioteca de la Universidad de Louisville, en Estados Unidos, cuyo catálogo sugiere el año 1874, como fecha aproximada de publicación.

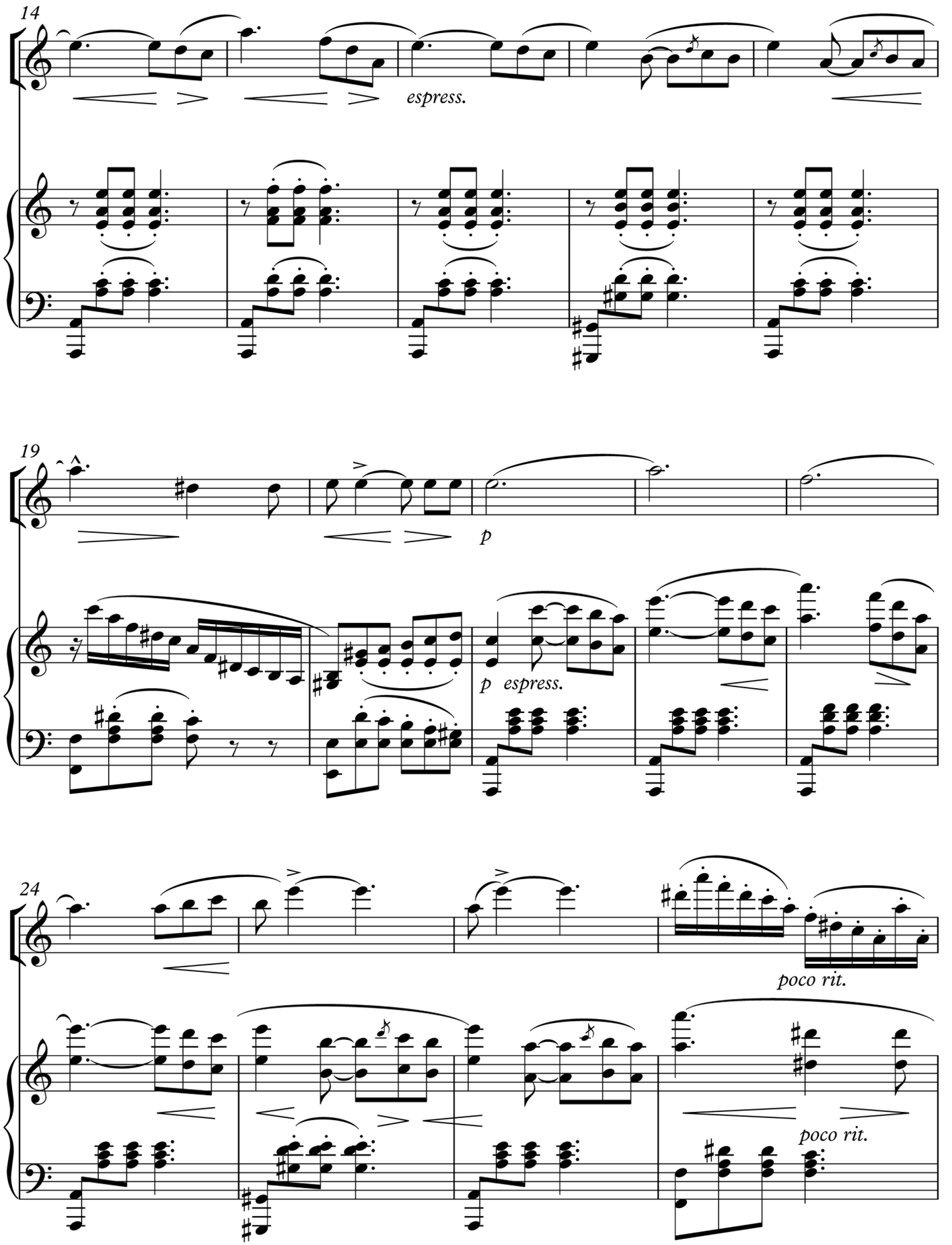
Adieu à la Havanne, mélodie pour la flûte avec accompagnement de piano, op. 2 (ca. 1874)

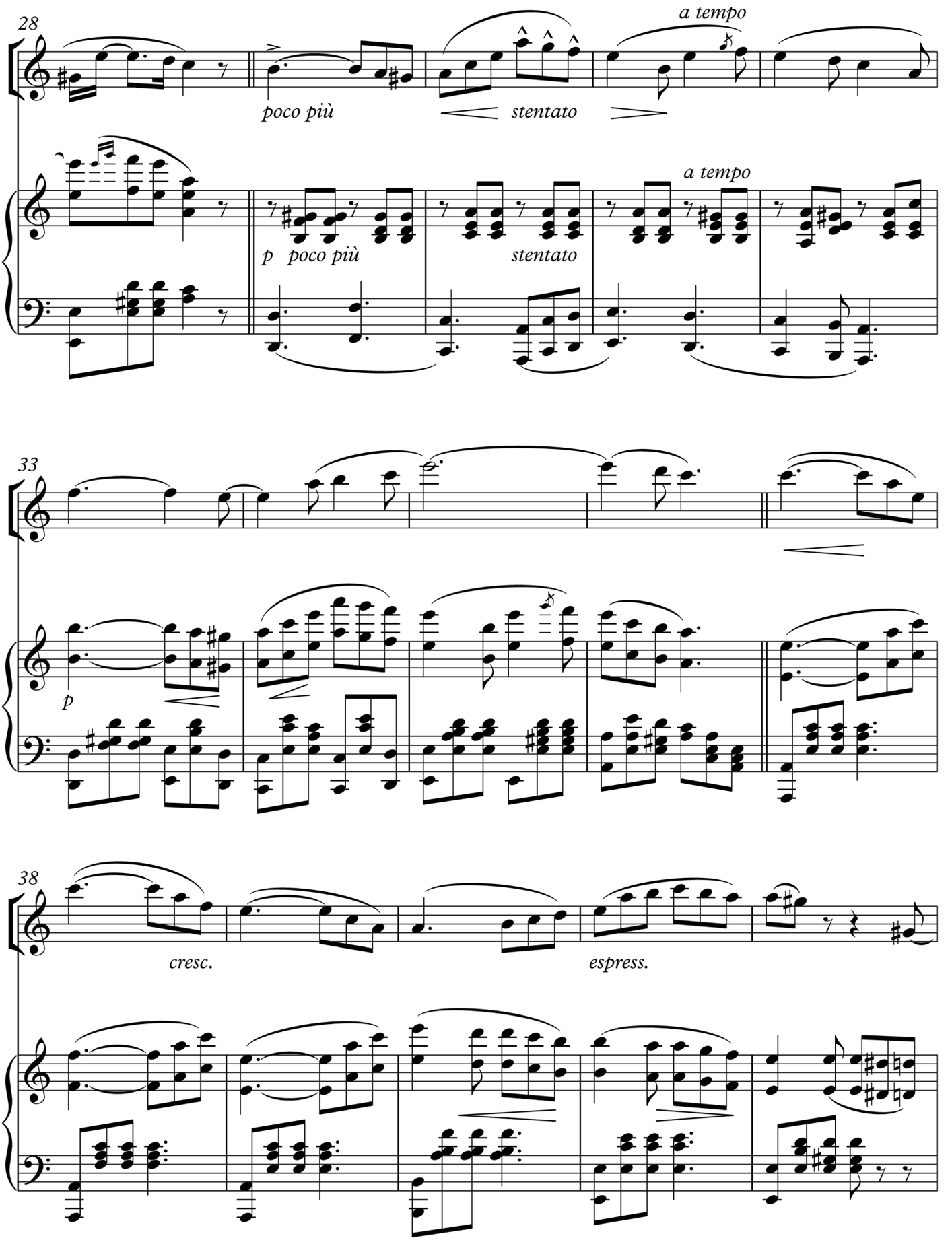
Tr. José Raúl López

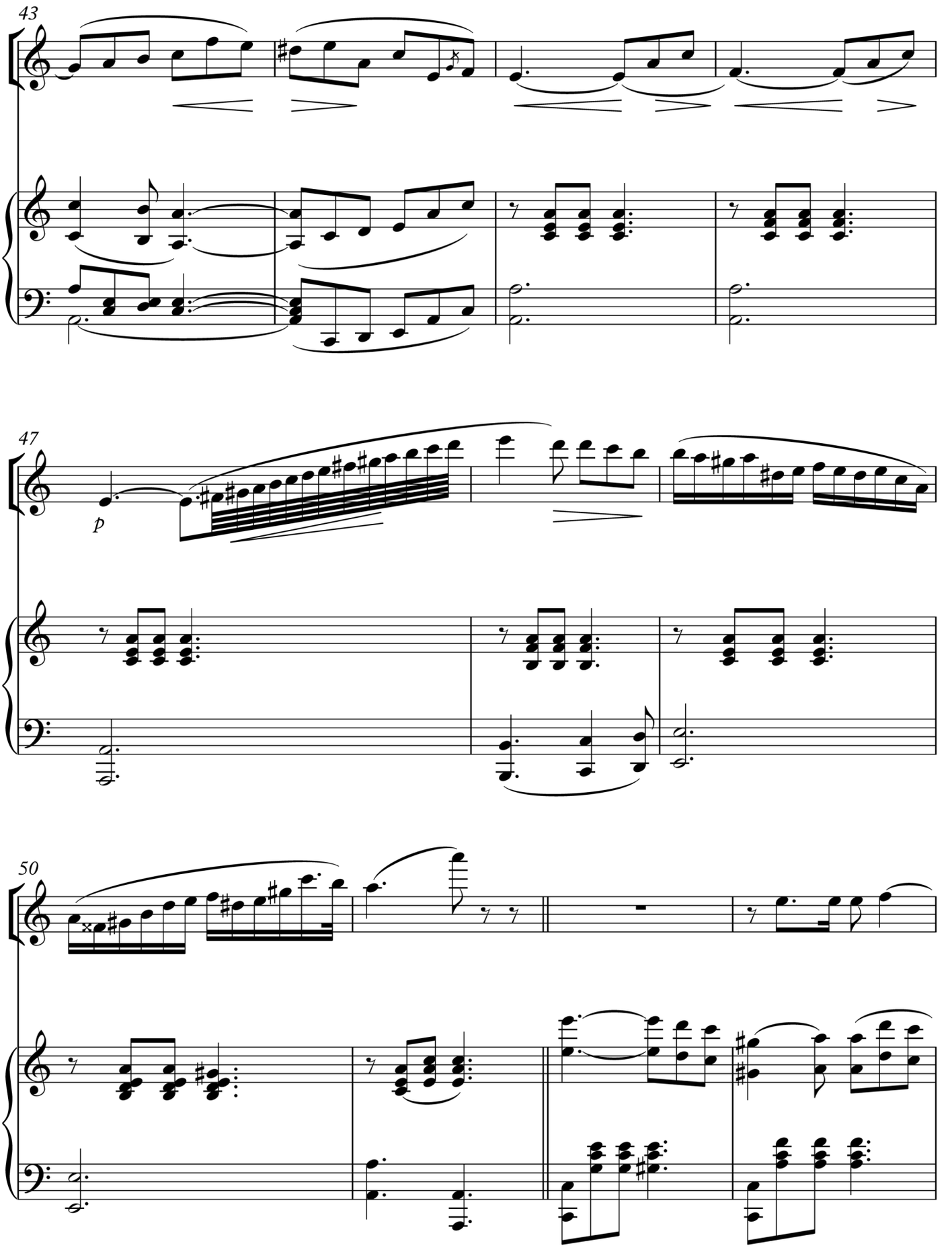
À Monsieur B. R. Almeyda

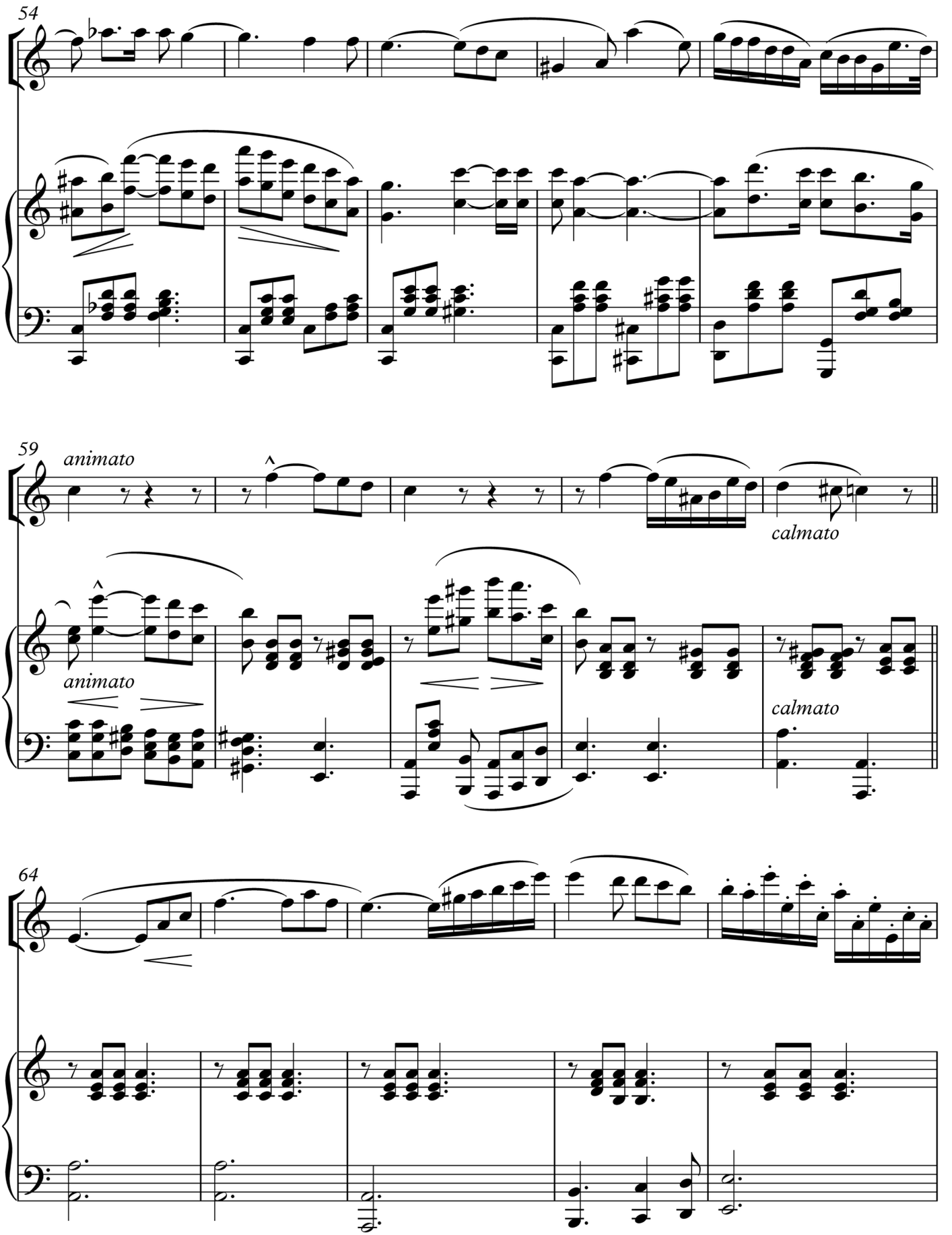
José Comellas
(Matanzas, 1842-
La Habana, 1888)

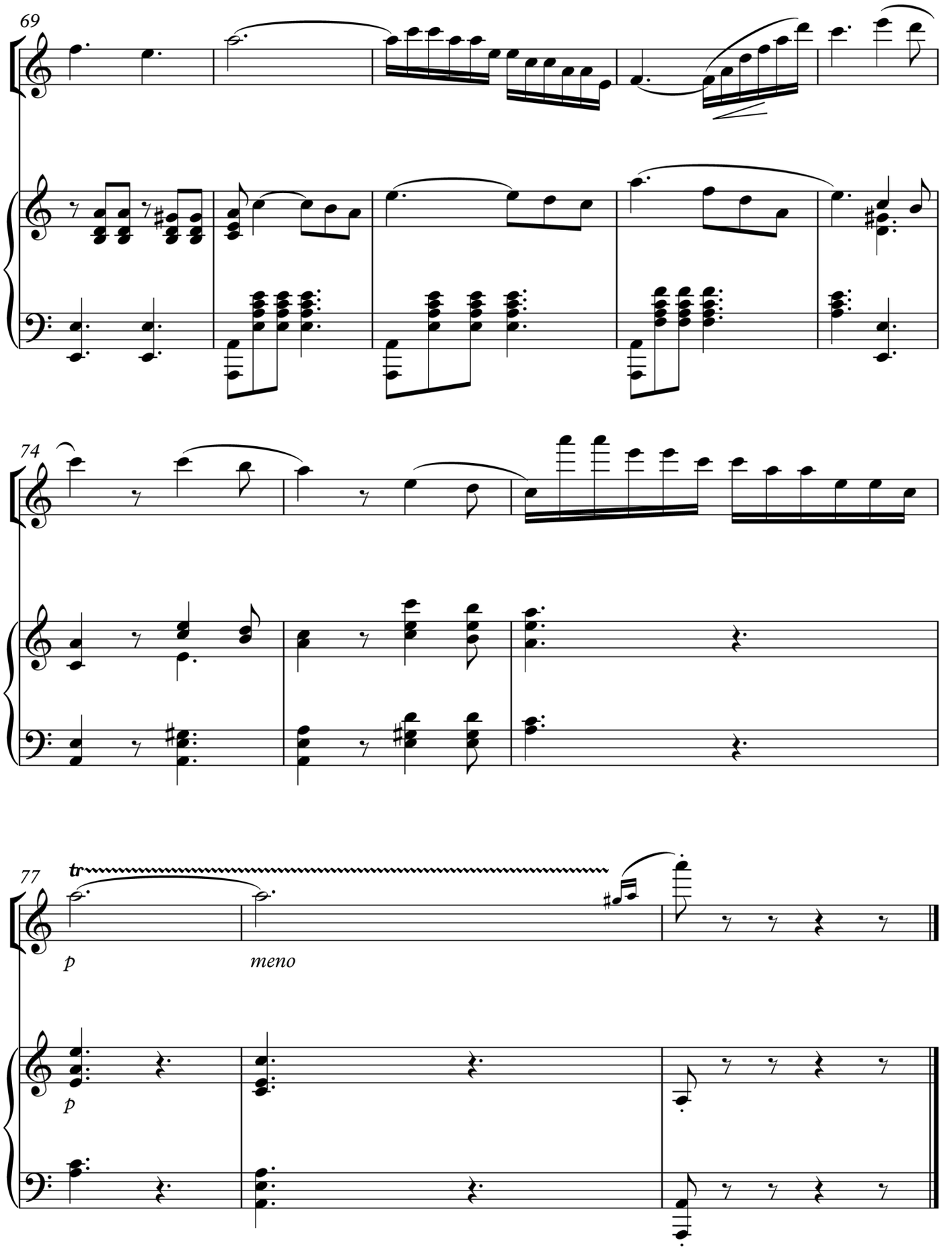



14
espress.
19
p
p espress.
24
poco rit.
poco rit.


28
poco più
stentato
a tempo
p poco più
stentato
a tempo
33
p
38
cresc.
espress.


43
47
p
50


54
59
animato
calmato
animato
calmato
64


69
74
77
tr
p
meno
p

A Monsieur Pio Mazorra

DUO CONCERTANT

POUR

Piano et Violon

SUR

LUCREZIA BORGIA

de G. Donizetti

PAR

JOSEPH COMELLAS

ET

JOSEPH VANDER-GUCHT

Prix: 9f

Paris, E. GERARD et Cie Editeurs
(Anc.ne Mon Meissonnier) Boul.d des Capucines 12, et rue Scribe 2.

Propriété pour tous Pays.

Duo concertant, sur Lucrezia Borgia de G. Donizetti, pour piano et violon
José Comellas y Joseph Van der Gucht (1868)

Signatura

BnF, VM15-1145

Datos de portada

«A Monsieur Pio Mazorra / DUO CONCERTANT / pour / Piano et Violon / sur LUCREZIA BORGIA / de G. Donizetti / par / JOSEPH COMELLAS / et / JOSEPH VANDER-GUCHT / Prix: 9.f / Paris, E. GERARD et C.te Editeurs / (Anc.ne M.on Meissonnier) Boul.d des Capucines, 12, et rue Scribe, 2. / Propiété pour tous Pay's.»

Características del documento

La obra *Duo concertant, sur Lucrezia Borgia de G. Donizetti, pour piano et violon (Dúo concertante, sobre Lucrecia Borgia de G. Donizetti para piano y violín)*, se conserva en partitura impresa de la editorial E. Gerard, con identificador de plancha «E. G.». El documento se localiza en la Bibliothèque nationale de France, que refiere en su catálogo el año de publicación, 1868.

Notas

--c. 39, Vln – error rítmico de imprenta corregido.

--c. 42, Pno – MI, 4 tpo., nota inferior de la 8va. debe ser un Re.

--c. 43, Pno – MD, 2do. tpo., cuarta semicorchea, nota inferior debe ser Do sostenido.

--c. 47, Pno – MD, 3er. tpo., faltan las ligaduras.

--c. 48, Pno – MI, 4to. tpo., última semicorchea, debe ser un Mi en la 8va. para completar el patrón.

--c. 60, Pno – MD, falta el puntillo, acorde inferior.

--c. 86, Vln – 1 tpo., falta el staccato.

--c. 102, Vln – error rítmico corregido.

--c. 107, Vln – 2do. tpo., el Fa sostenido no se corresponde con la armonía, se sugiere un Mi.

--c. 110, Pno – 3er. tpo., 2da. semicorchea, falta el Re sostenido.

--c. 126, Pno – MD, 3er. tpo., falta el Si bemol, voz inferior.

--c. 135, Pno – MD, 3er. tpo., falta el Do natural.

--c. 139, Pno – MD, 2do. y 3er. tpo., falta el Re sostenido.

--c. 163, Pno – MD, 2do. tpo., debe ser Do.

--c. 168, Pno – MI, 3er. tpo., falta el puntillo.

--c. 179, Vln – 1er. tpo., 3ra. corchea, falta el La bemol.

--c. 182, Pno – MI, ritmo ajustado.

--c. 189, Pno – MI, 3er. tpo., falta el Re bemol.

--c. 198, Pno – MD, 2do. tpo., 5ta. semicorchea, falta el Mi bemol.

--c. 203, Vln – falta el puntillo.

--c. 219, Pno – la tonalidad debe cambiar a Do mayor.

--c. 252, Pno – MI, 4to. tpo., falta el Do natural en el 2do. acorde. También ocurre en los cc. 256, 264 y 268.

--c. 256, Pno – MI, 2do. tpo., 2do. acorde, debe ser Sol en voz superior. Falta el Do natural en el acorde del 4to. tpo.

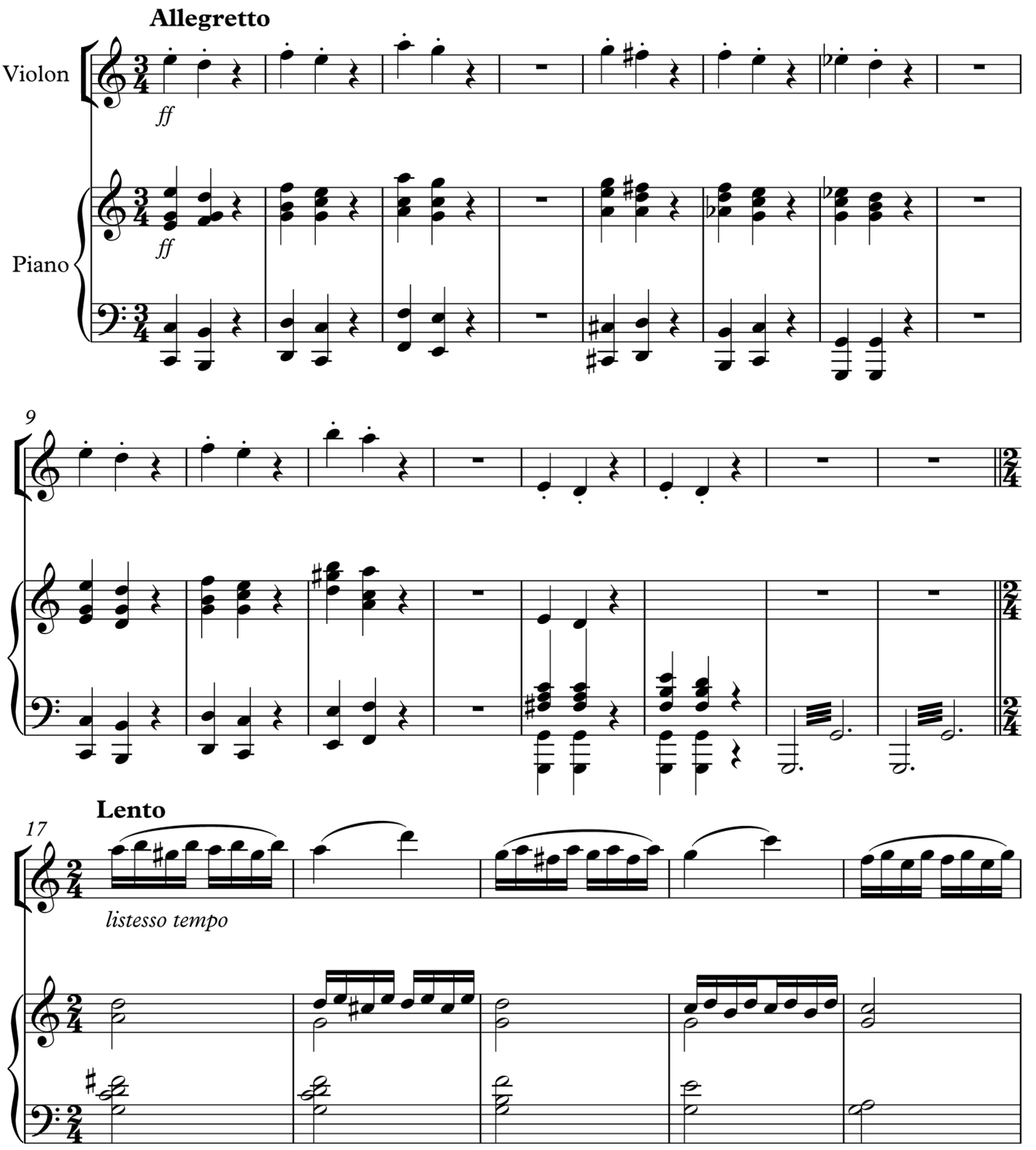
--cc. 271-72, Vln – el signo de 8va. ha sido extendido hasta el 1er. tpo. del c. 271 por analogía con el c. 262.

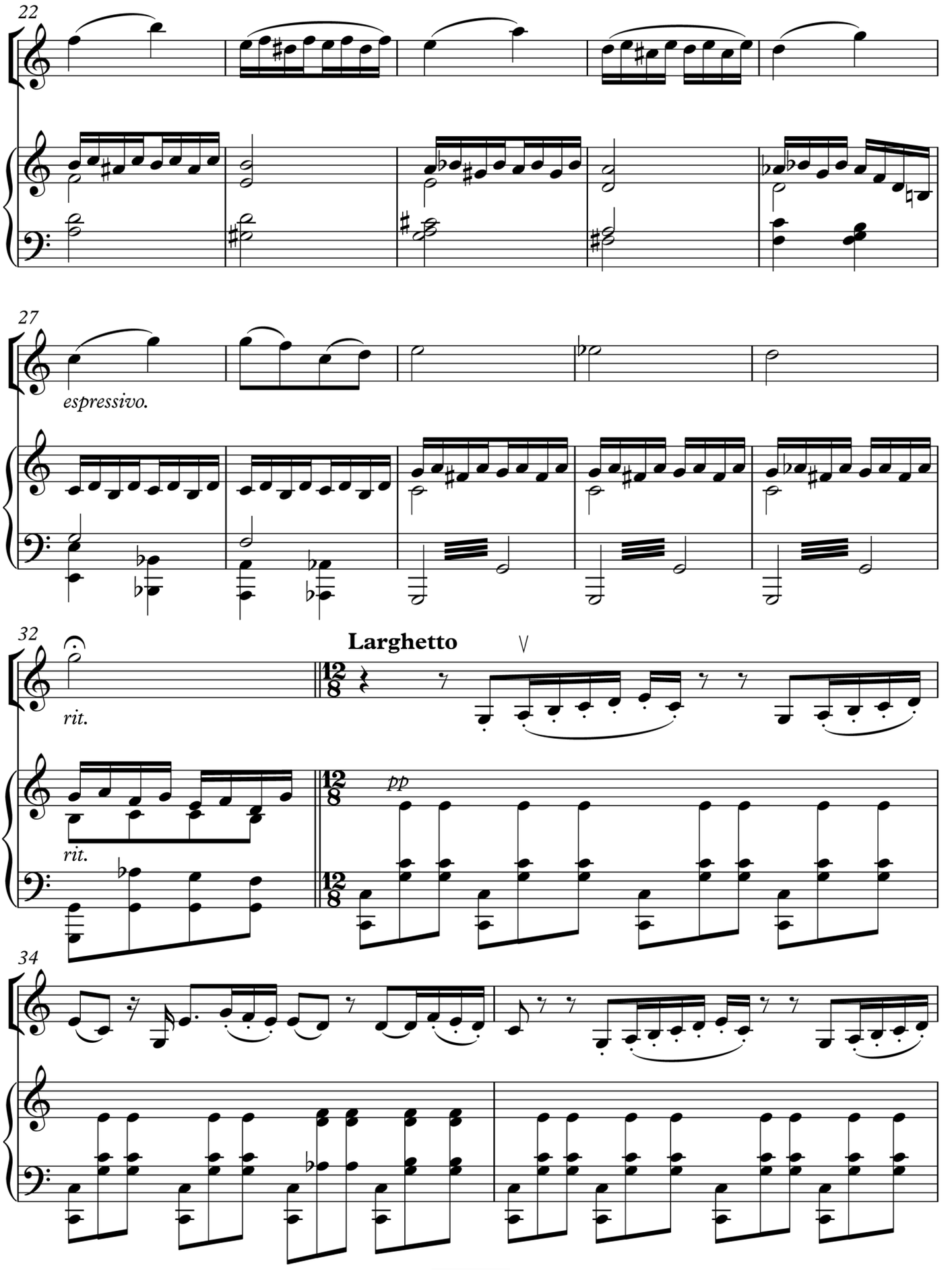
Duo concertant, sur Lucrezia Borgia de G. Donizetti, pour piano et violon (1868)

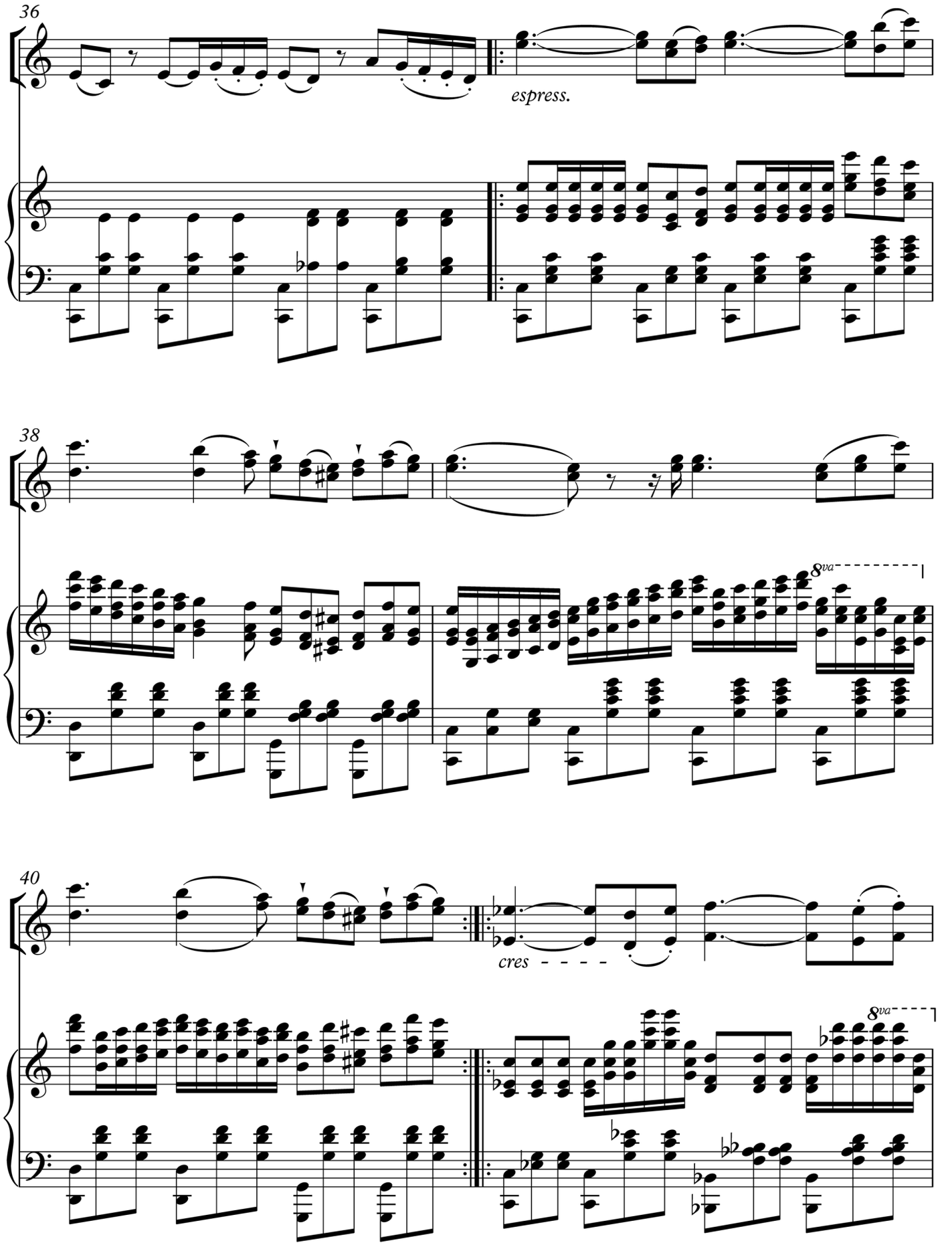
Tr. José Raúl López

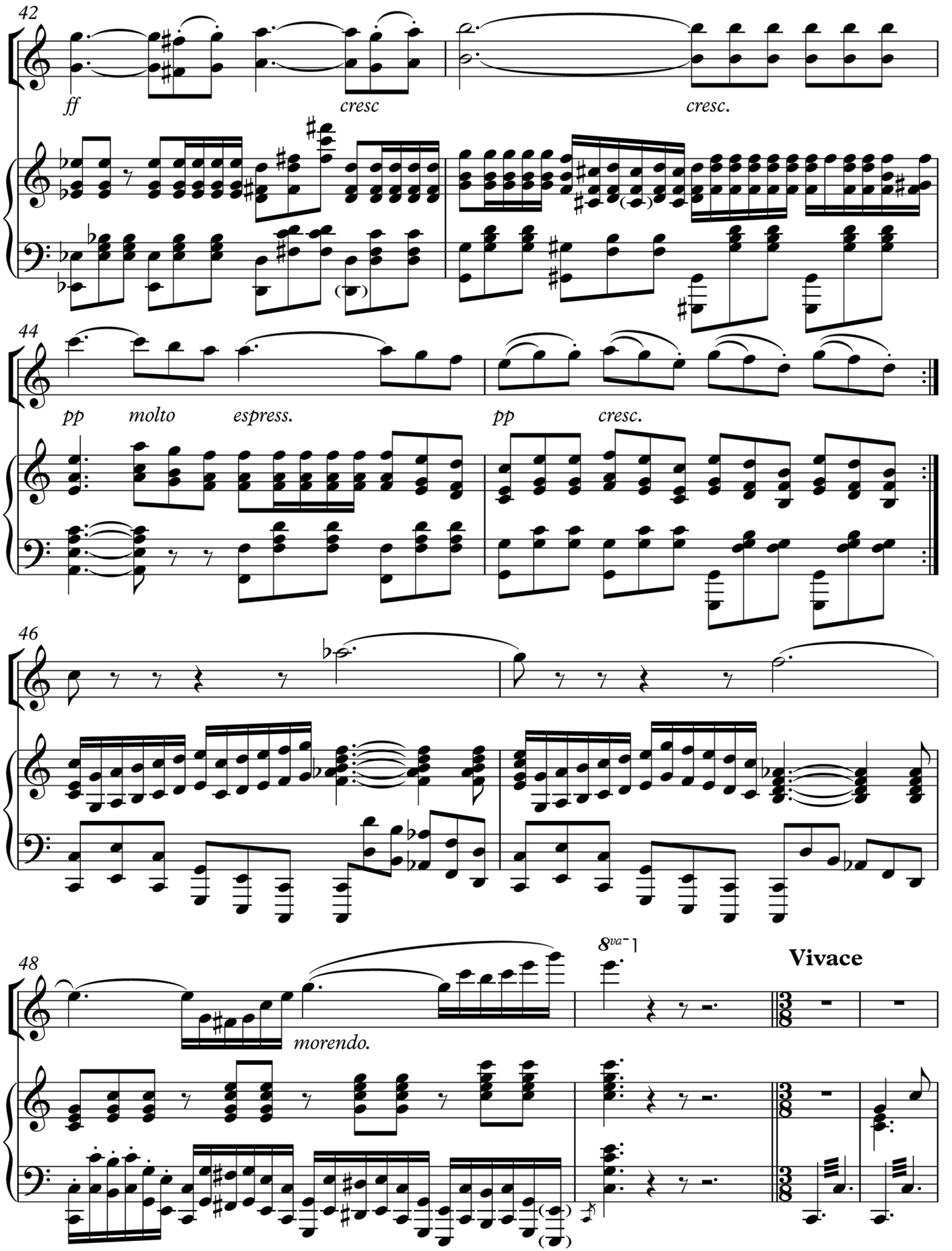
À Monsieur Pío Mazorra

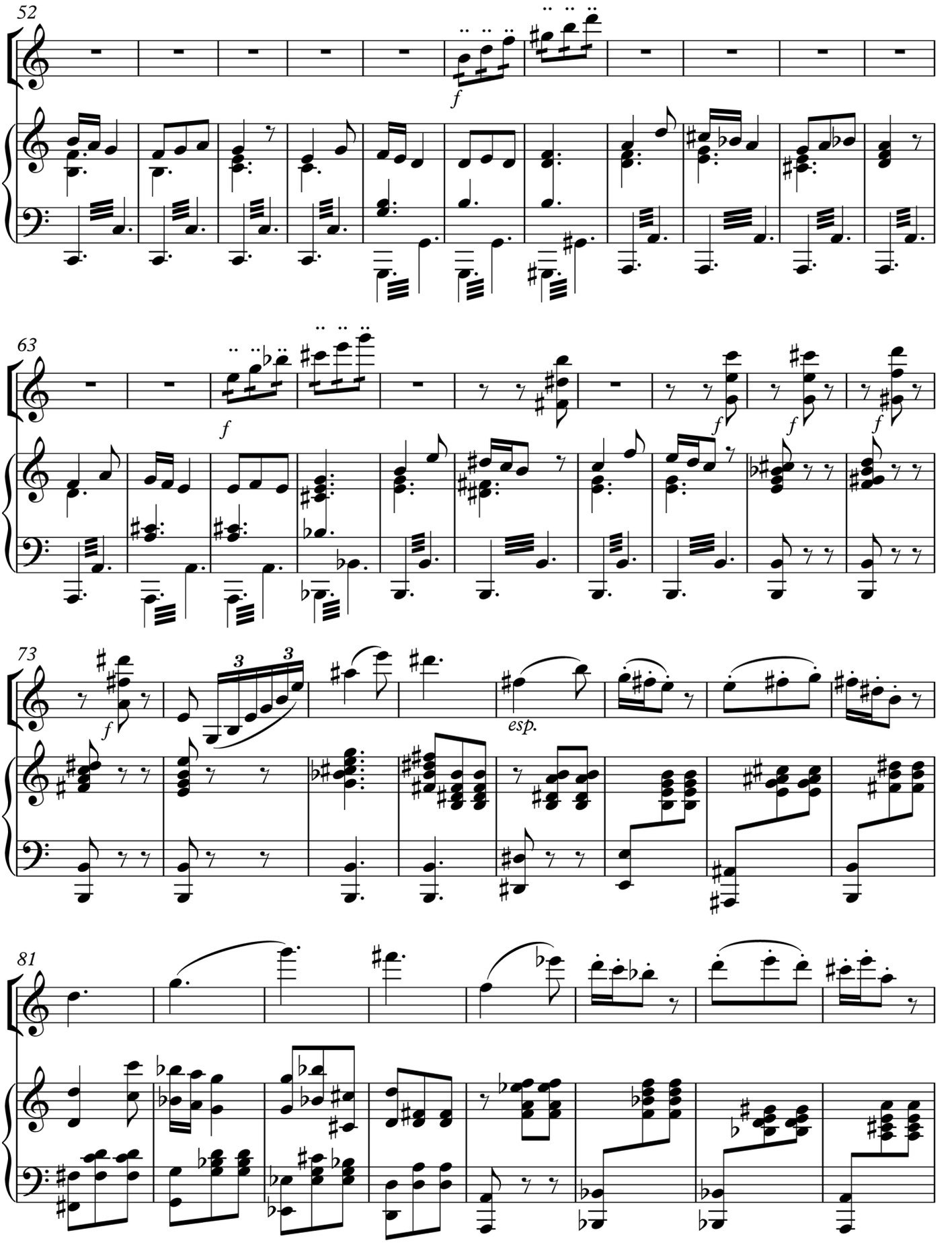
José Comellas y
Joseph Van der Gucht, s. XIX

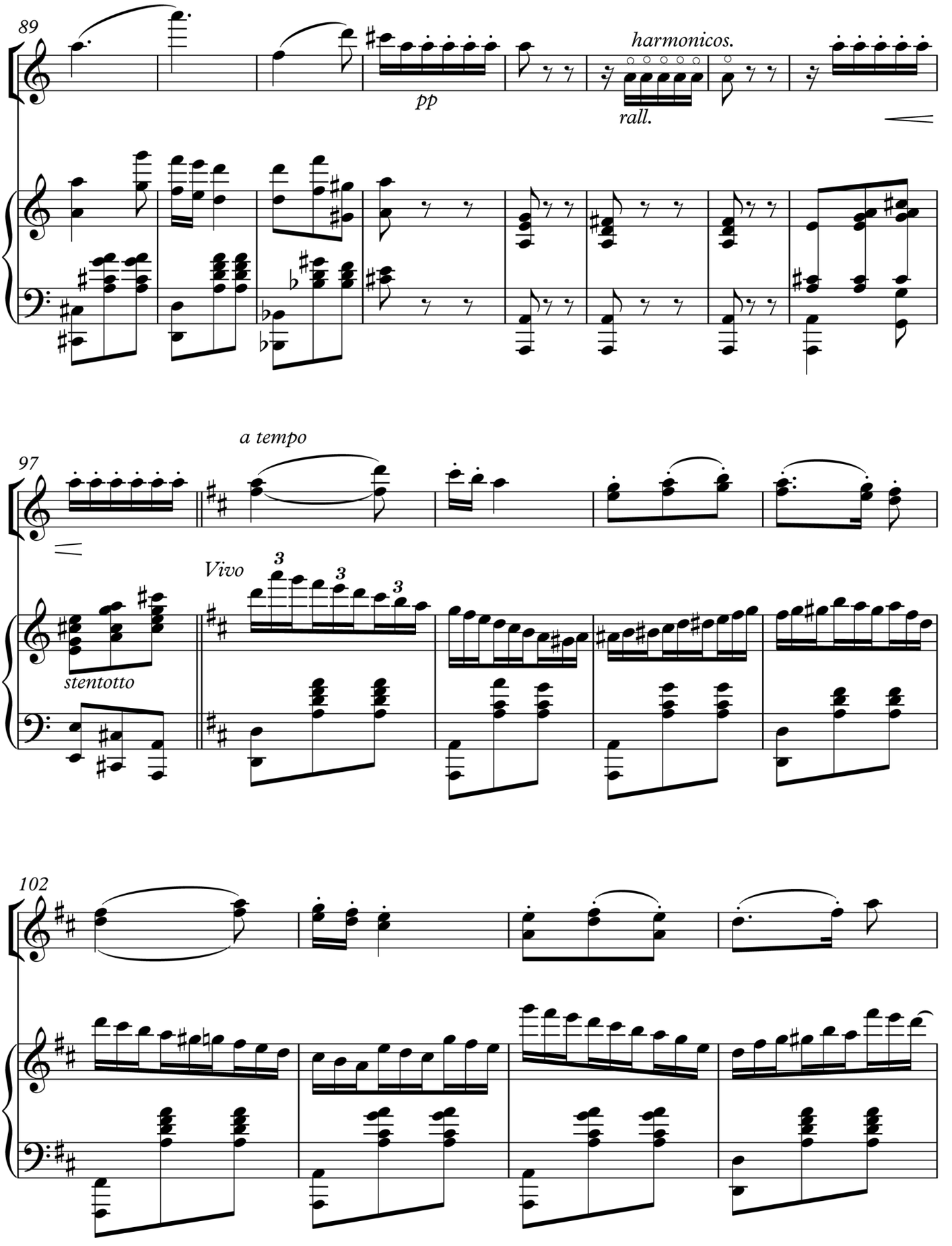


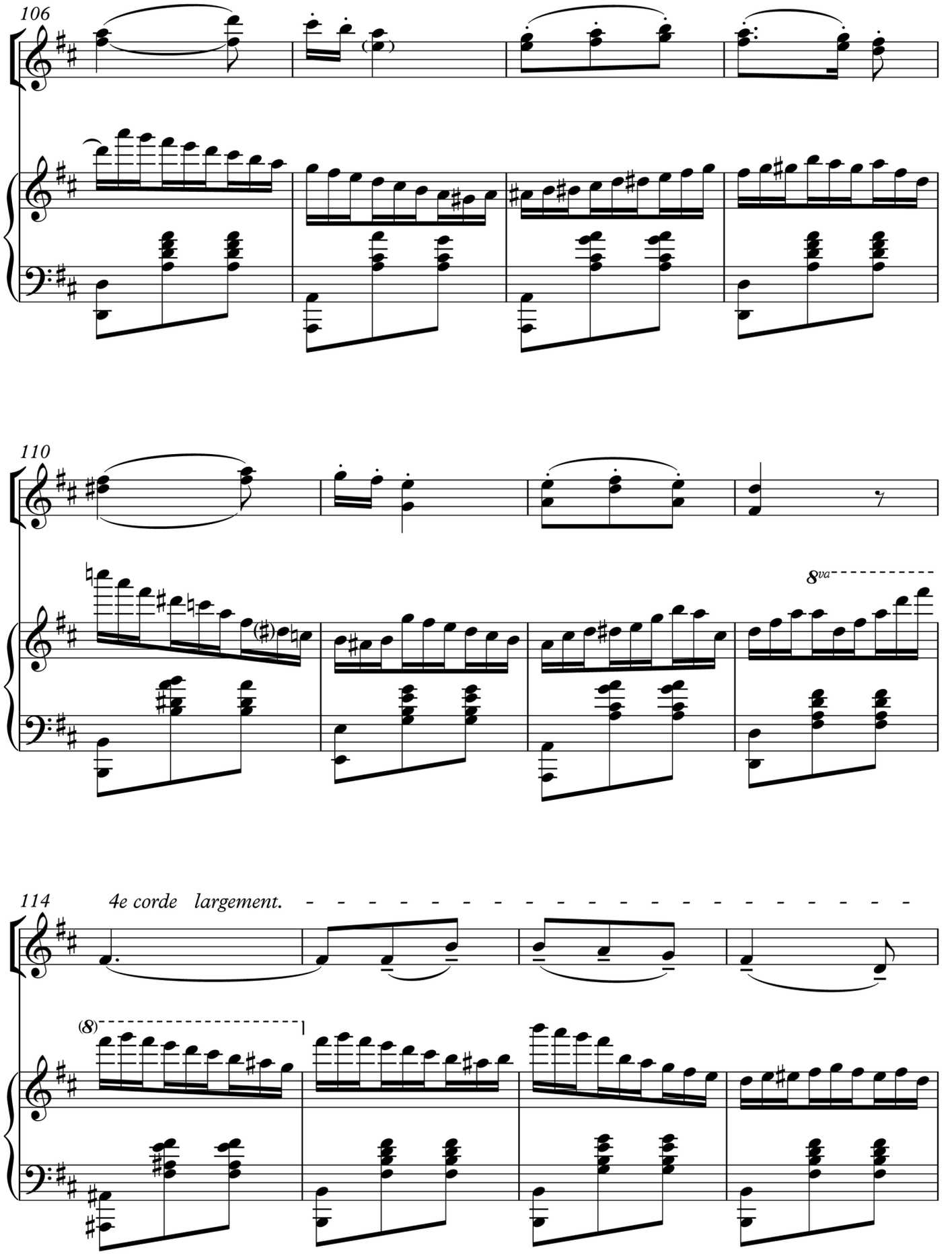

22
27
espressivo.
32
Larghetto
rit.
rit.
pp
34

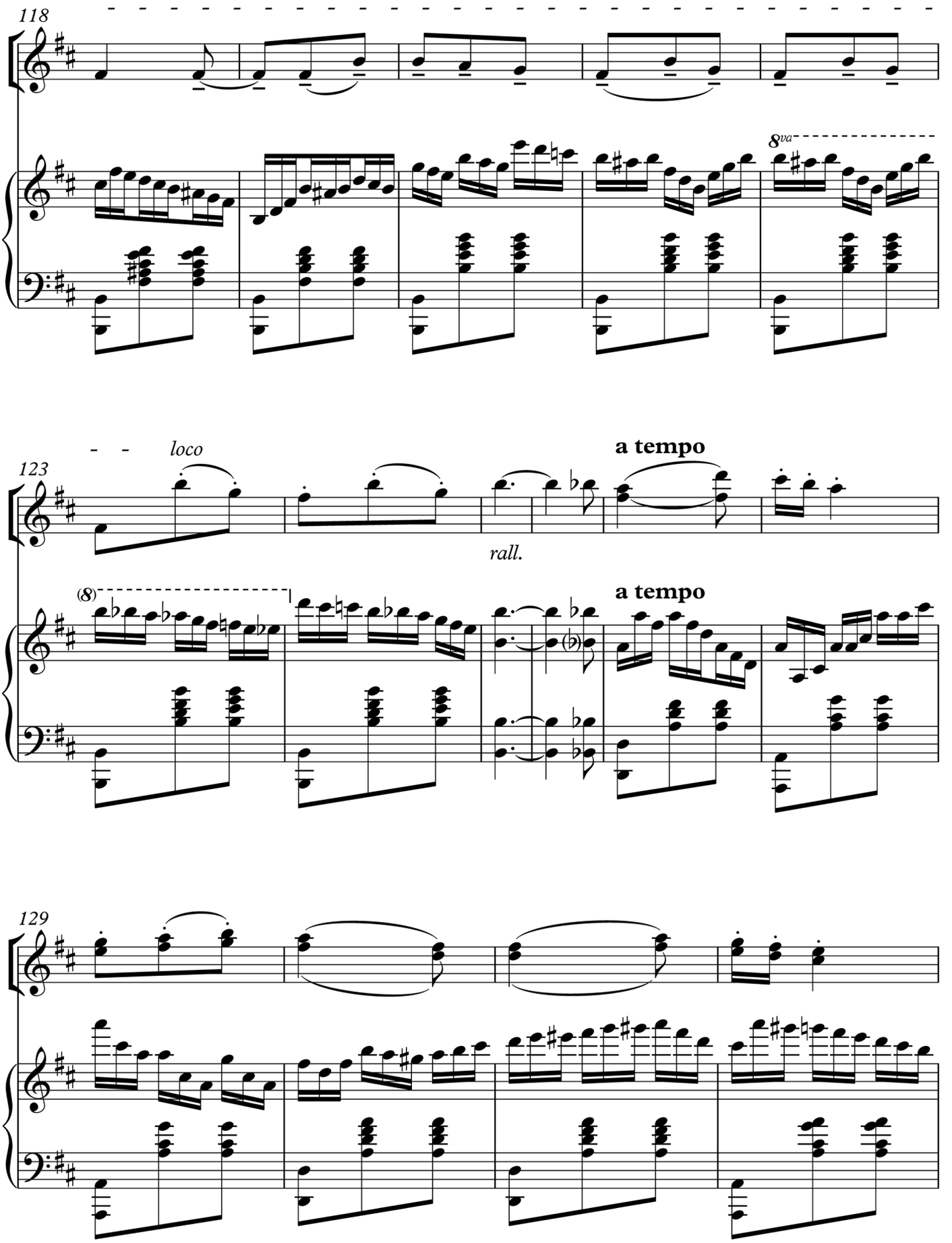

36
espress.
38
8va
40
cres
8va

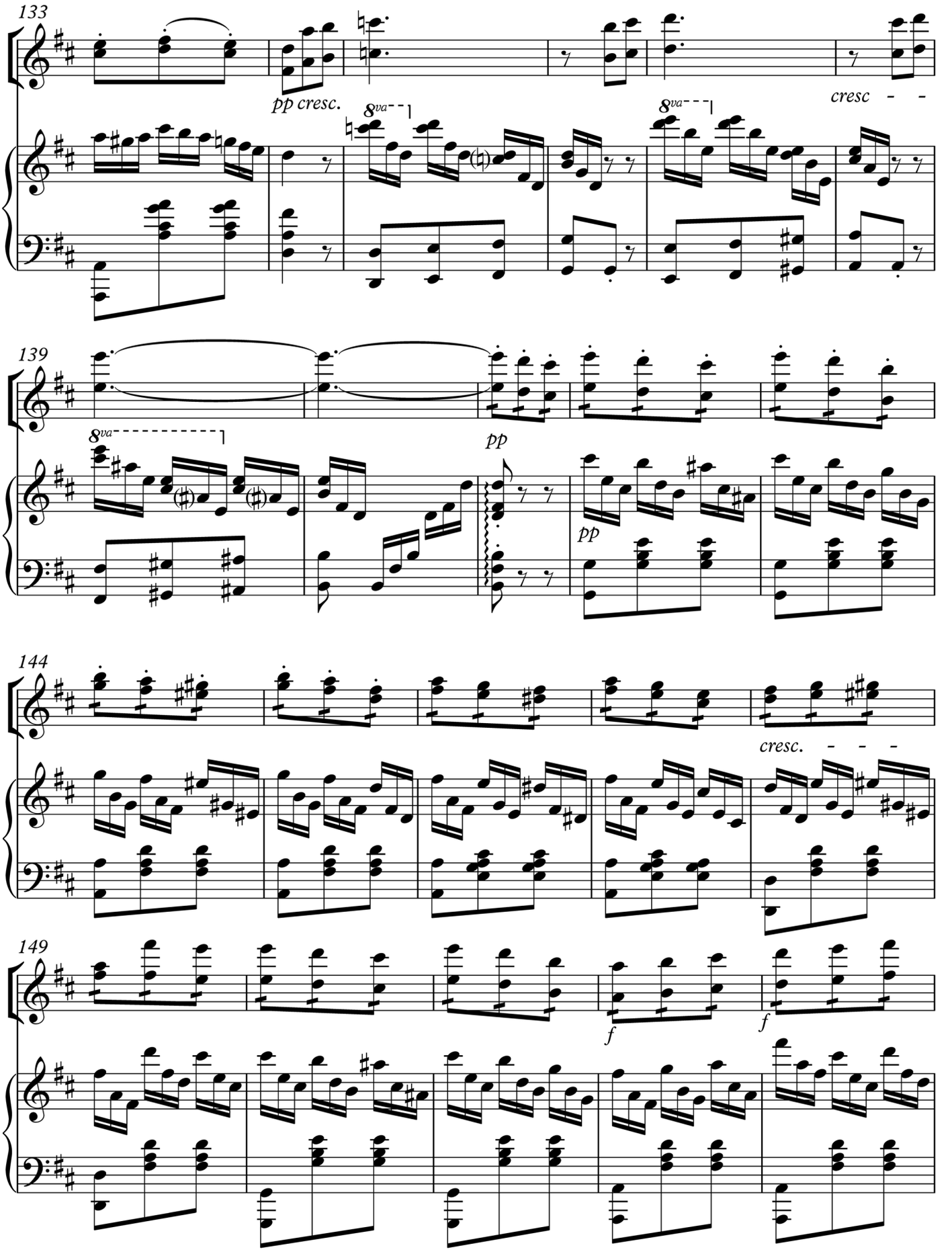

42
ff
cresc
cresc.
44
pp molto espress.
pp cresc.
46
48
morendo.
8va
Vivace

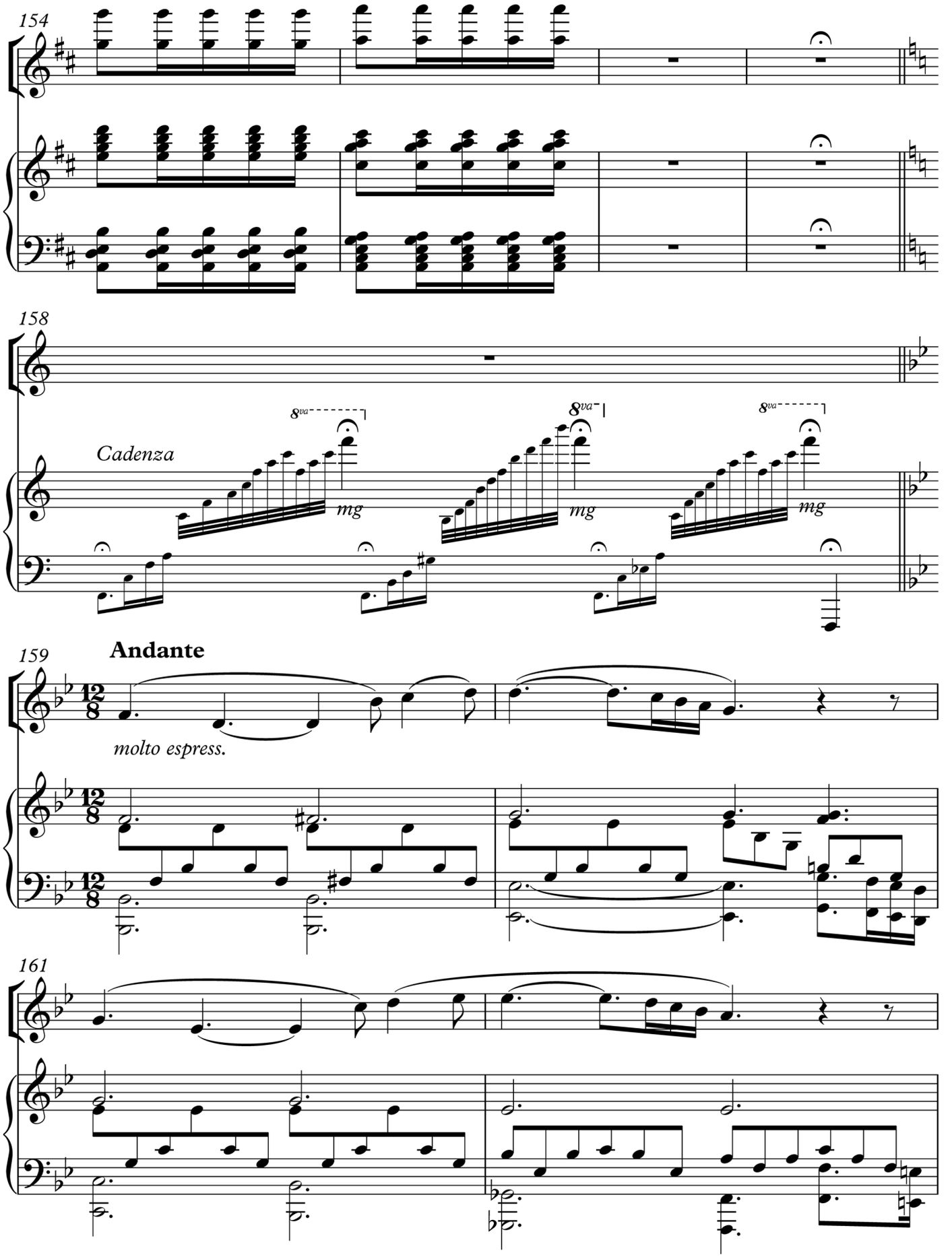

52
f
63
f
f
f
f
73
f
3
3
esp.
81

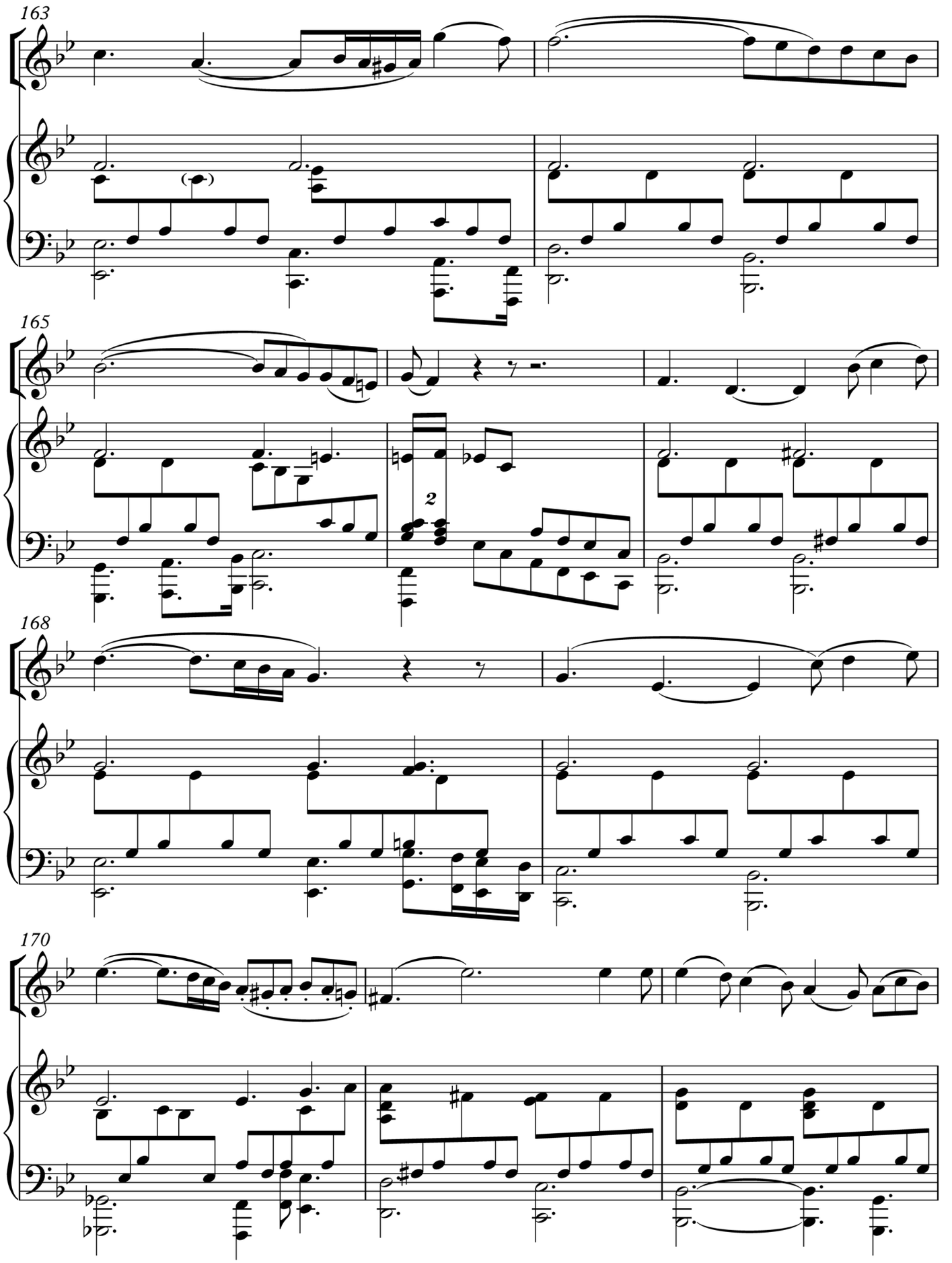

89
harmonicos.
pp
rall.
97
a tempo
Vivo
3
3
3
stentotto
102

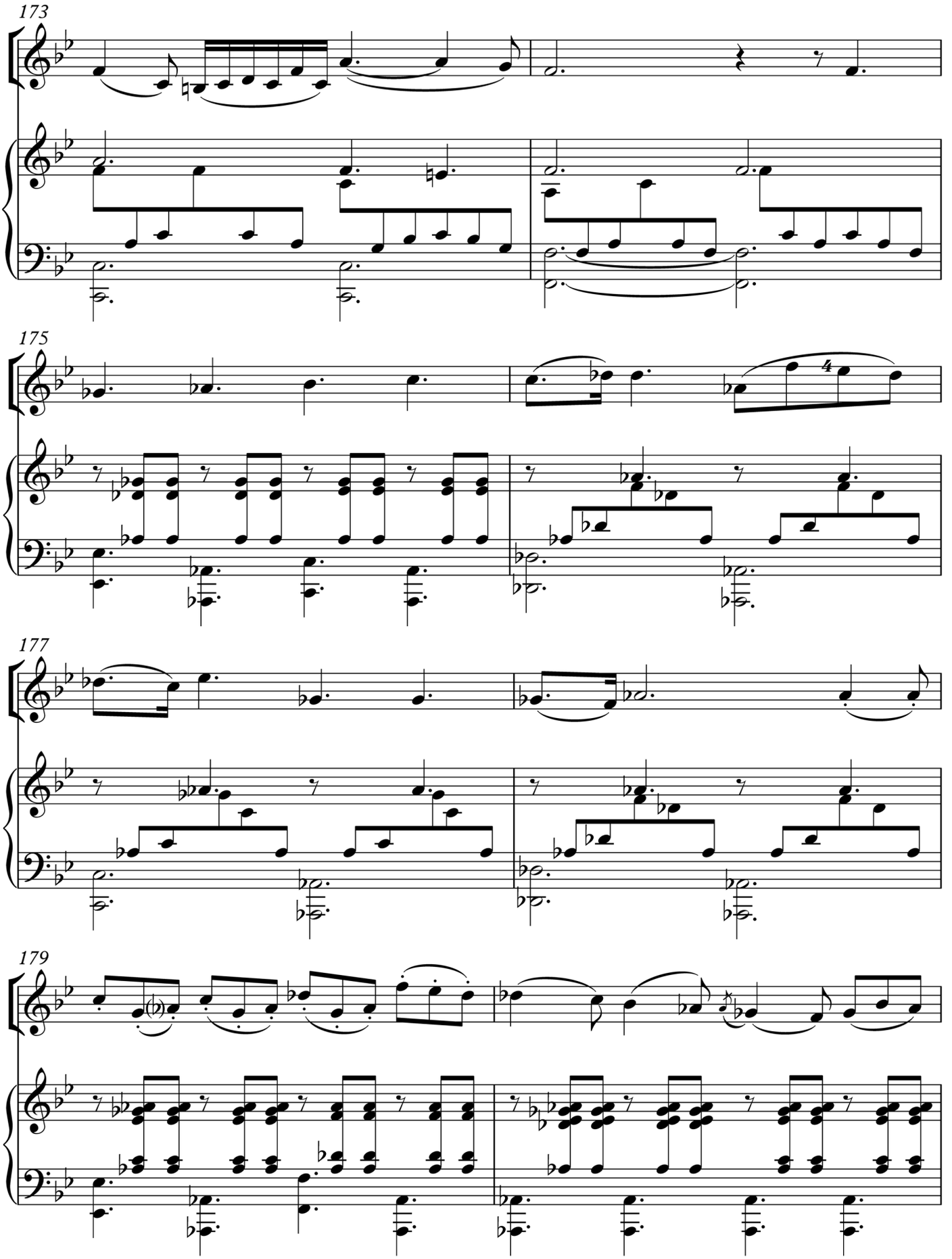

106
110
8va
114
4e corde largement.
(8)

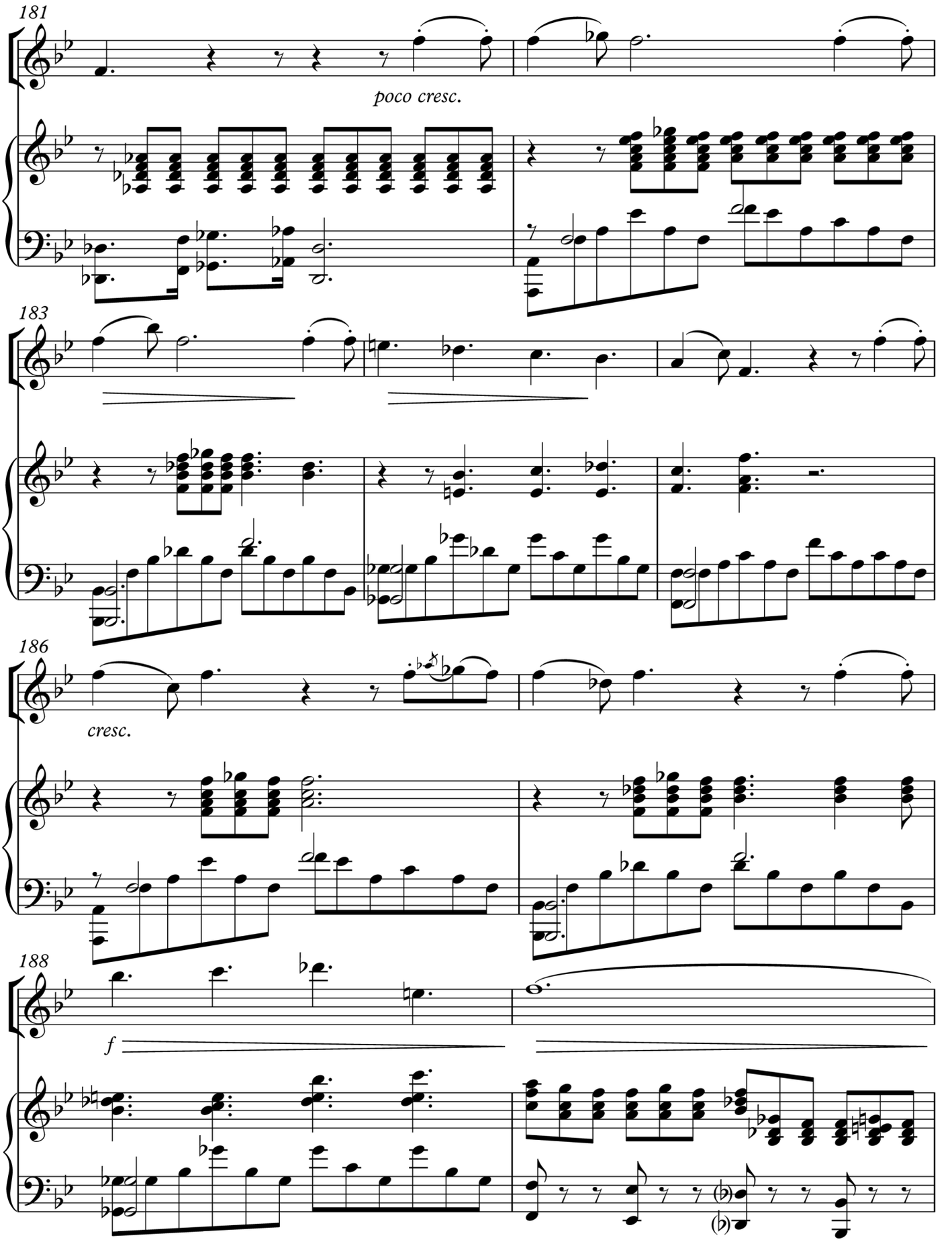

118
8va
123
loco
a tempo
rall.
a tempo
129

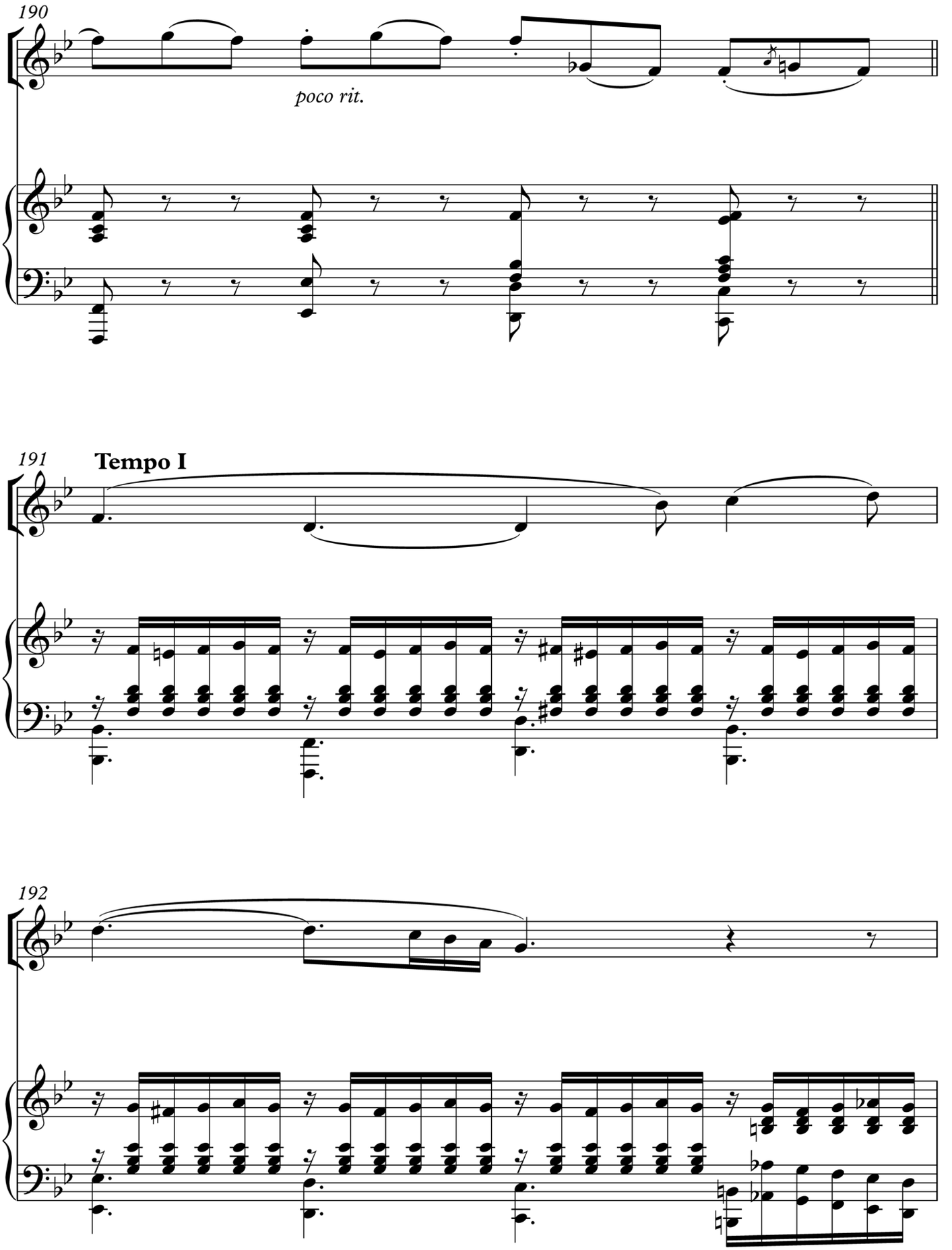

133
pp cresc.
8va
8va
cresc - -
139
8va
pp
pp
144
cresc. - - -
149
f
f

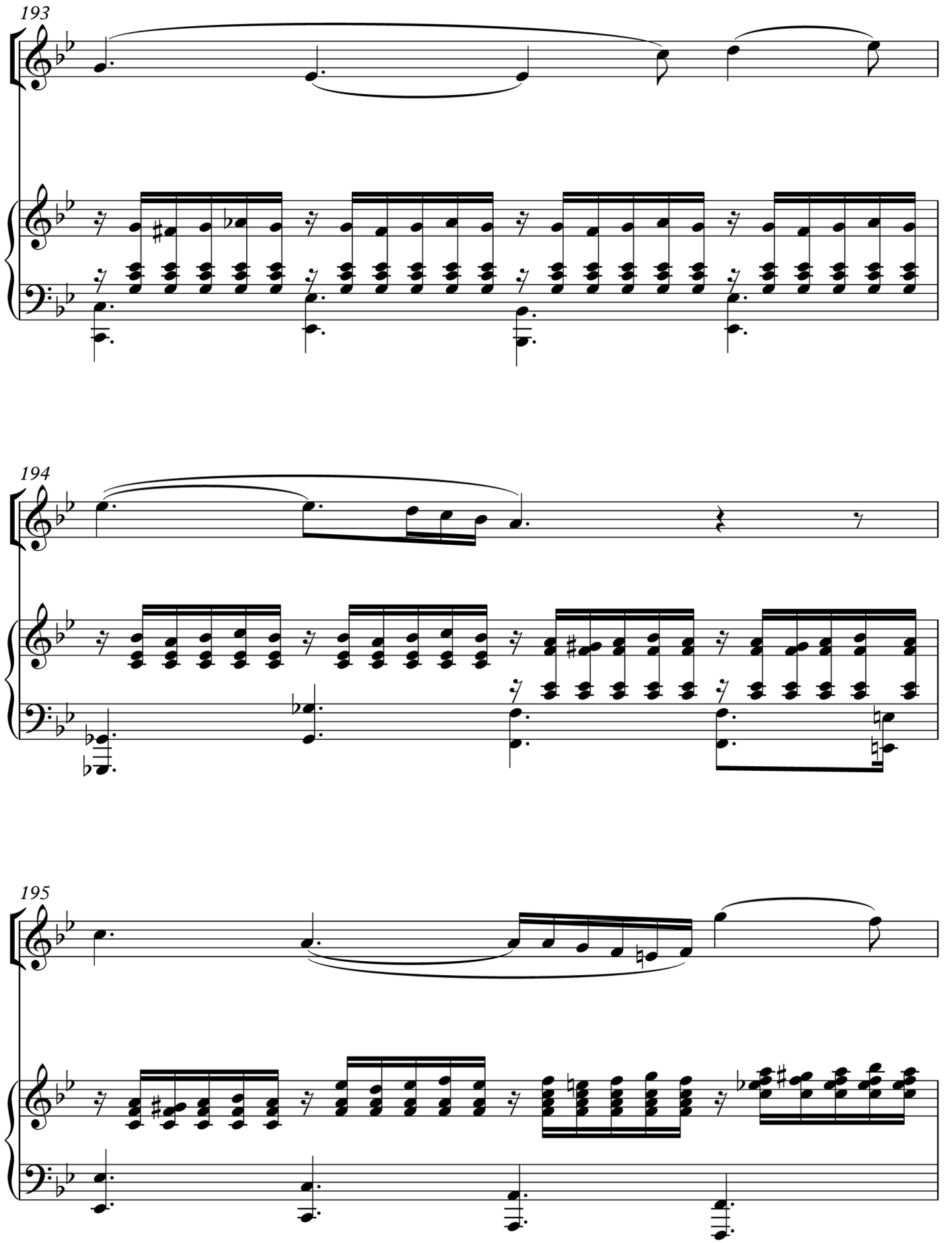

154
158
Cadenza
8va
mg
8va
mg
8va
mg
159
Andante
molto espress.
161

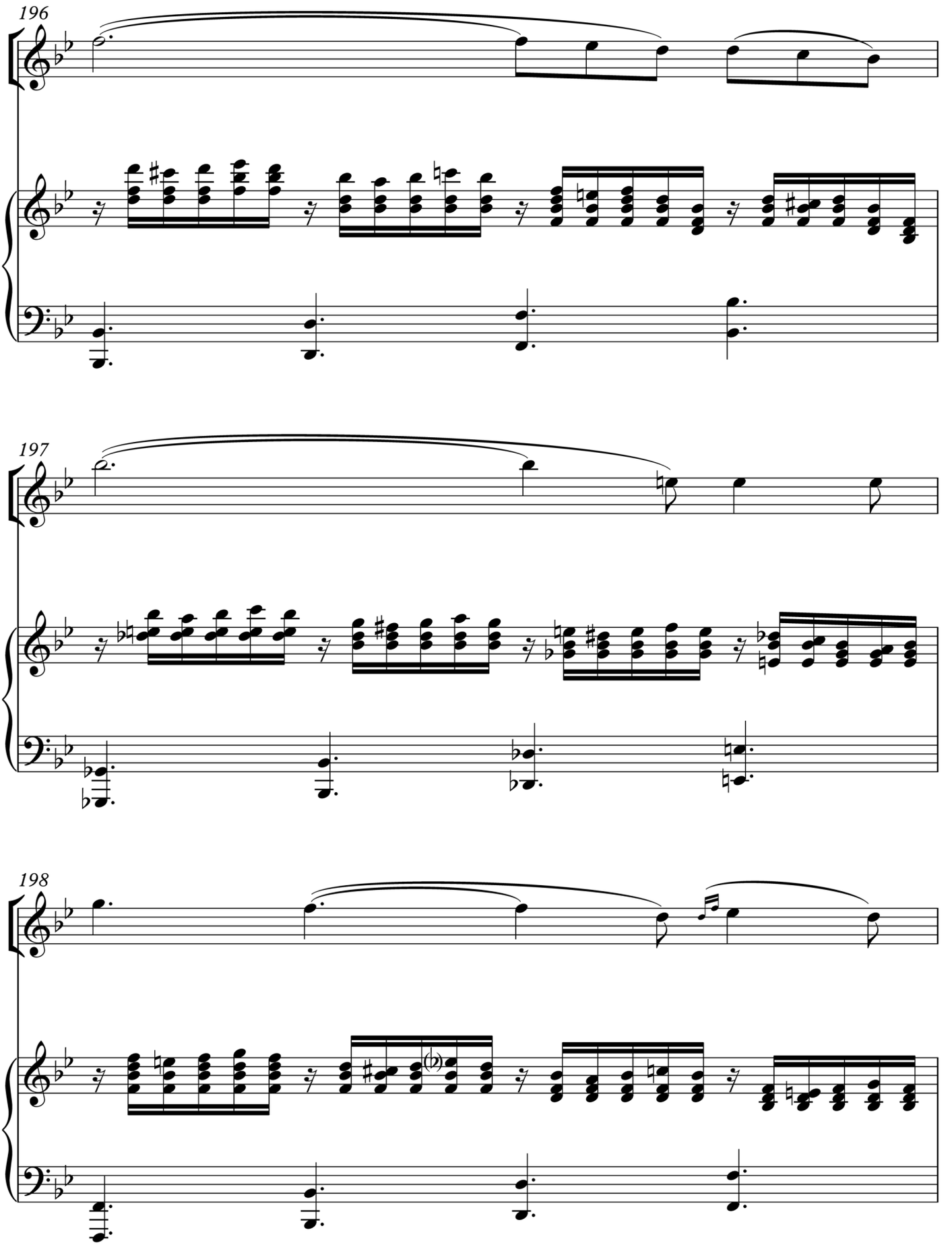

163
165
2
168
170

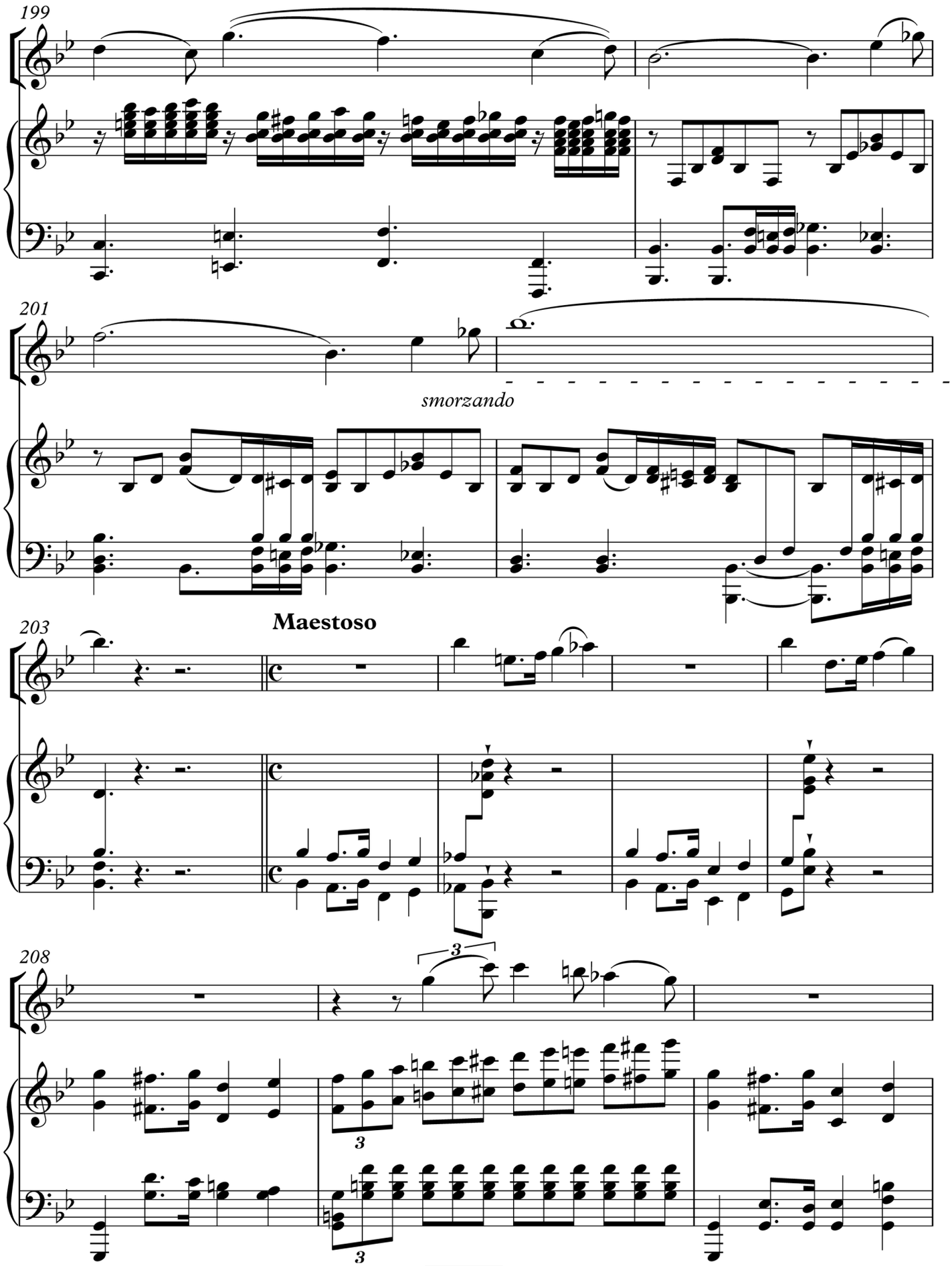

173
175
177
179

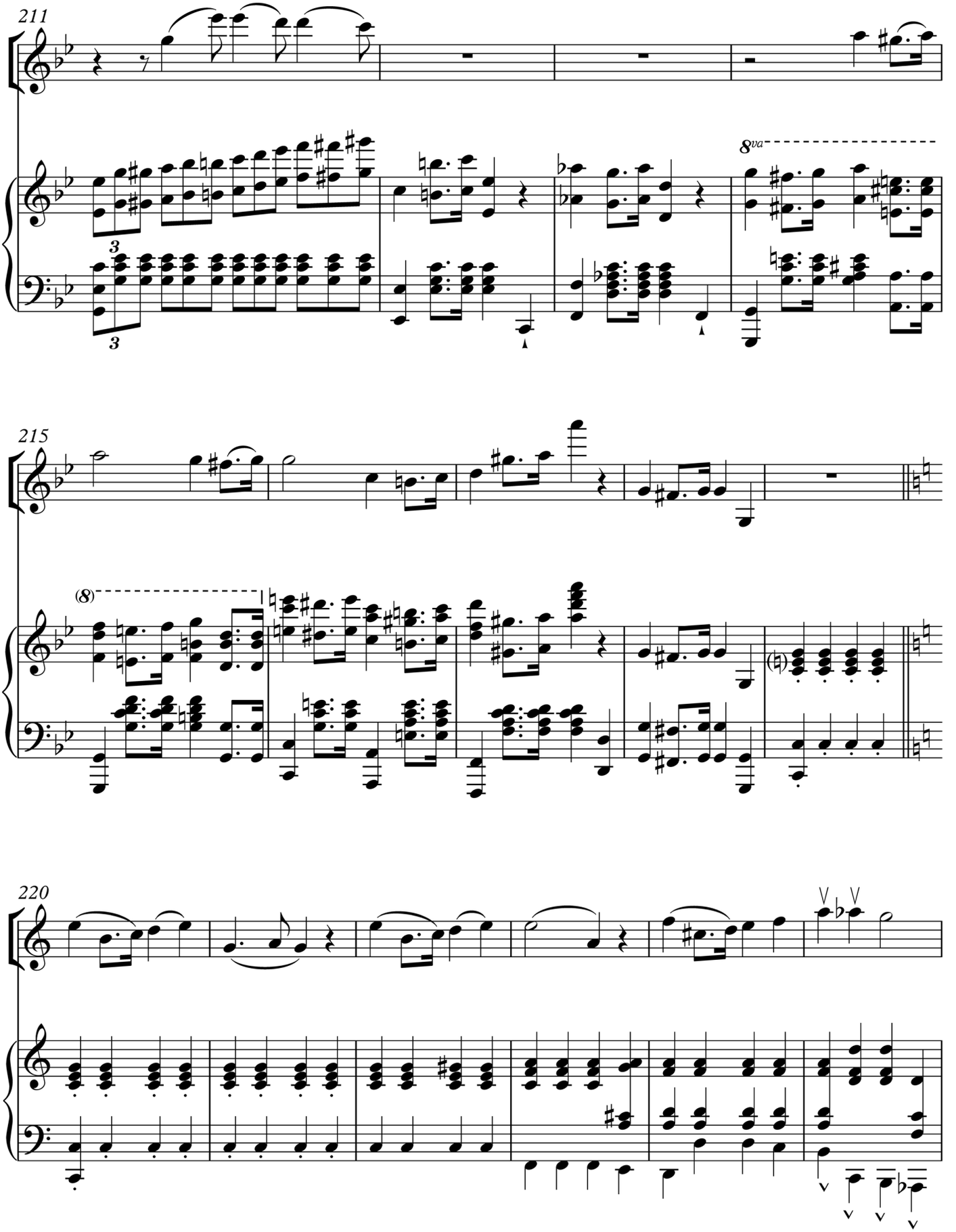

181
poco cresc.
183
186
cresc.
188
f

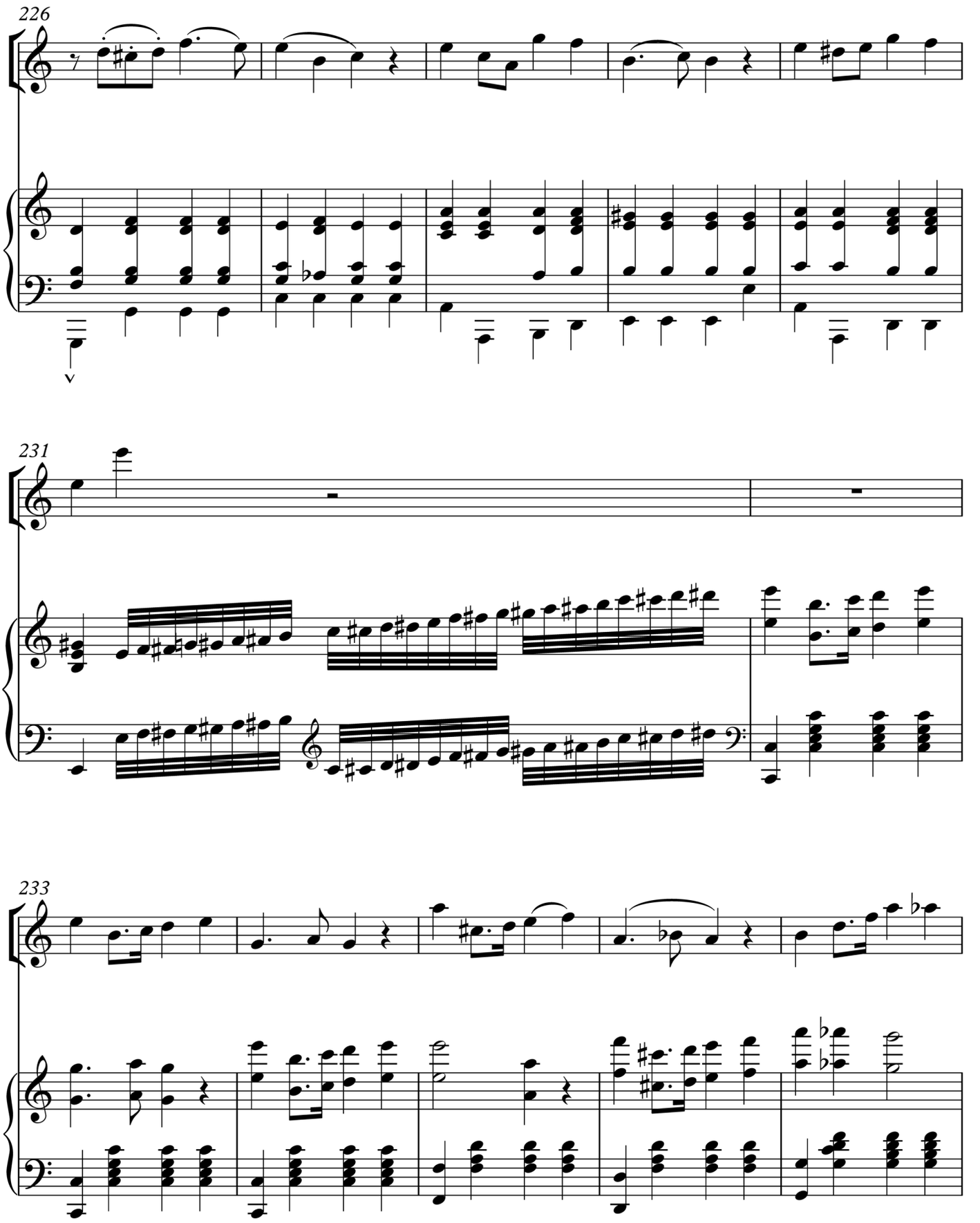

190
poco rit.
191
Tempo I
192

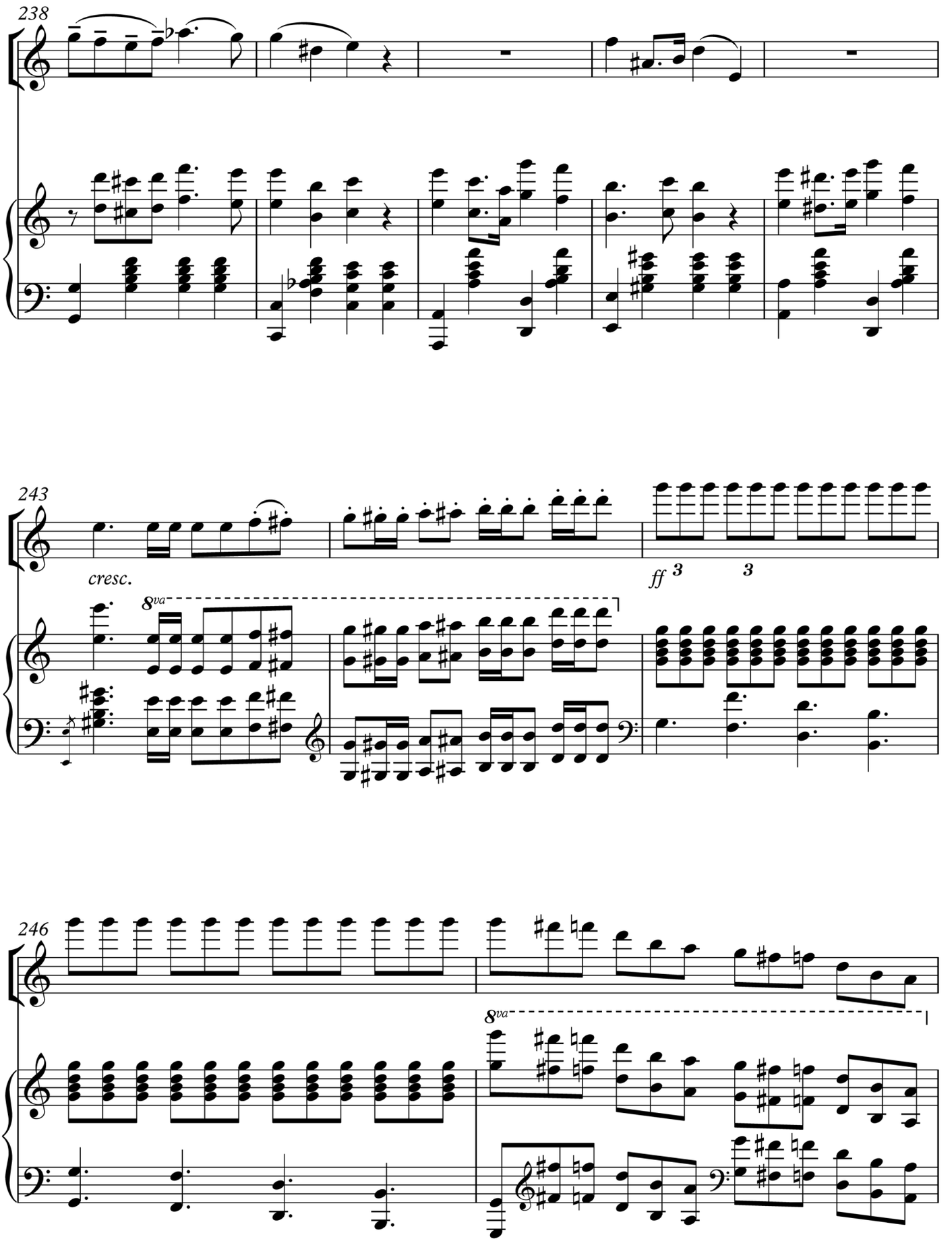

193
194
195

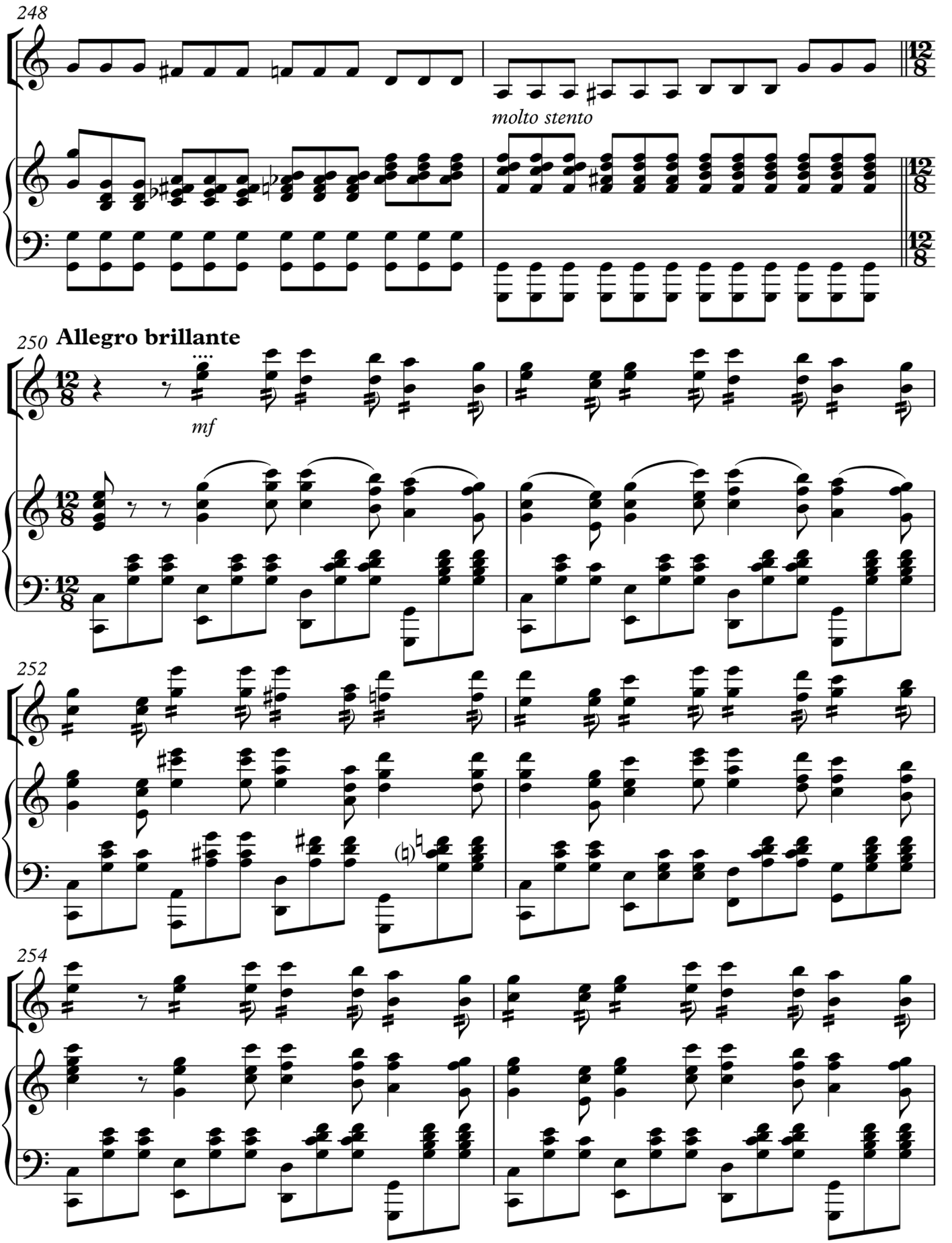

196
197
198

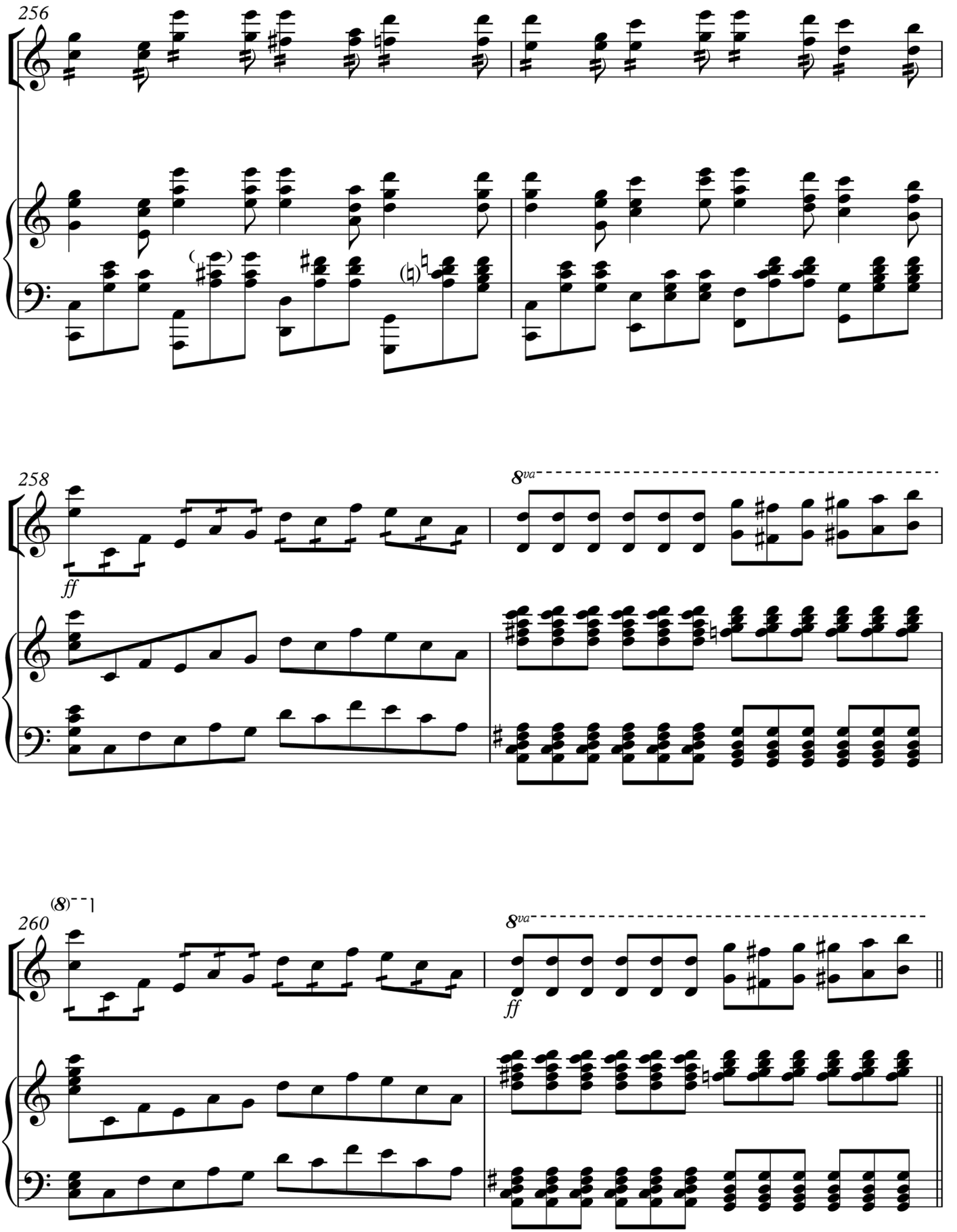

199
201
smorzando
Maestoso
203
208
3
3
3

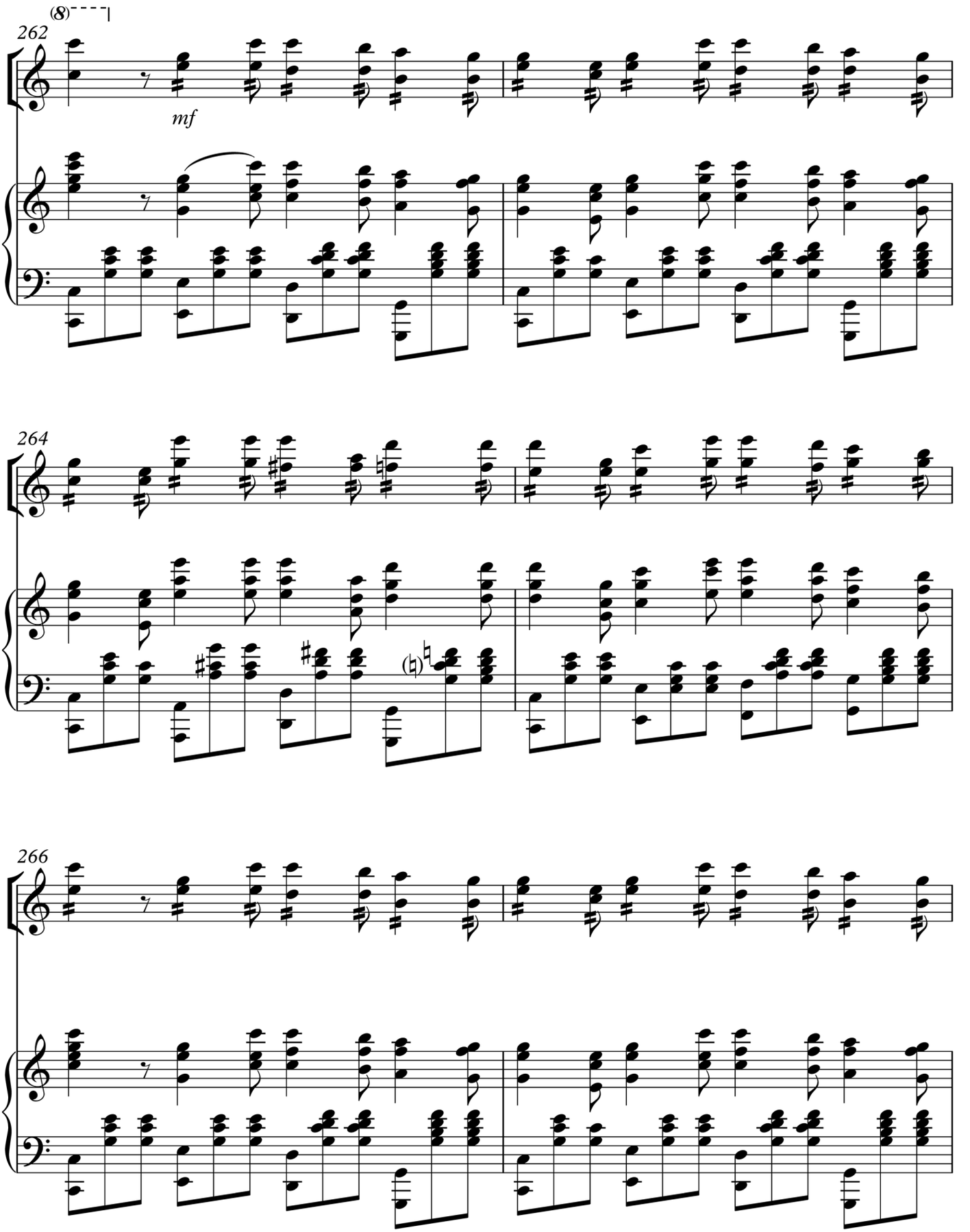

211
8va
215
(8)
220

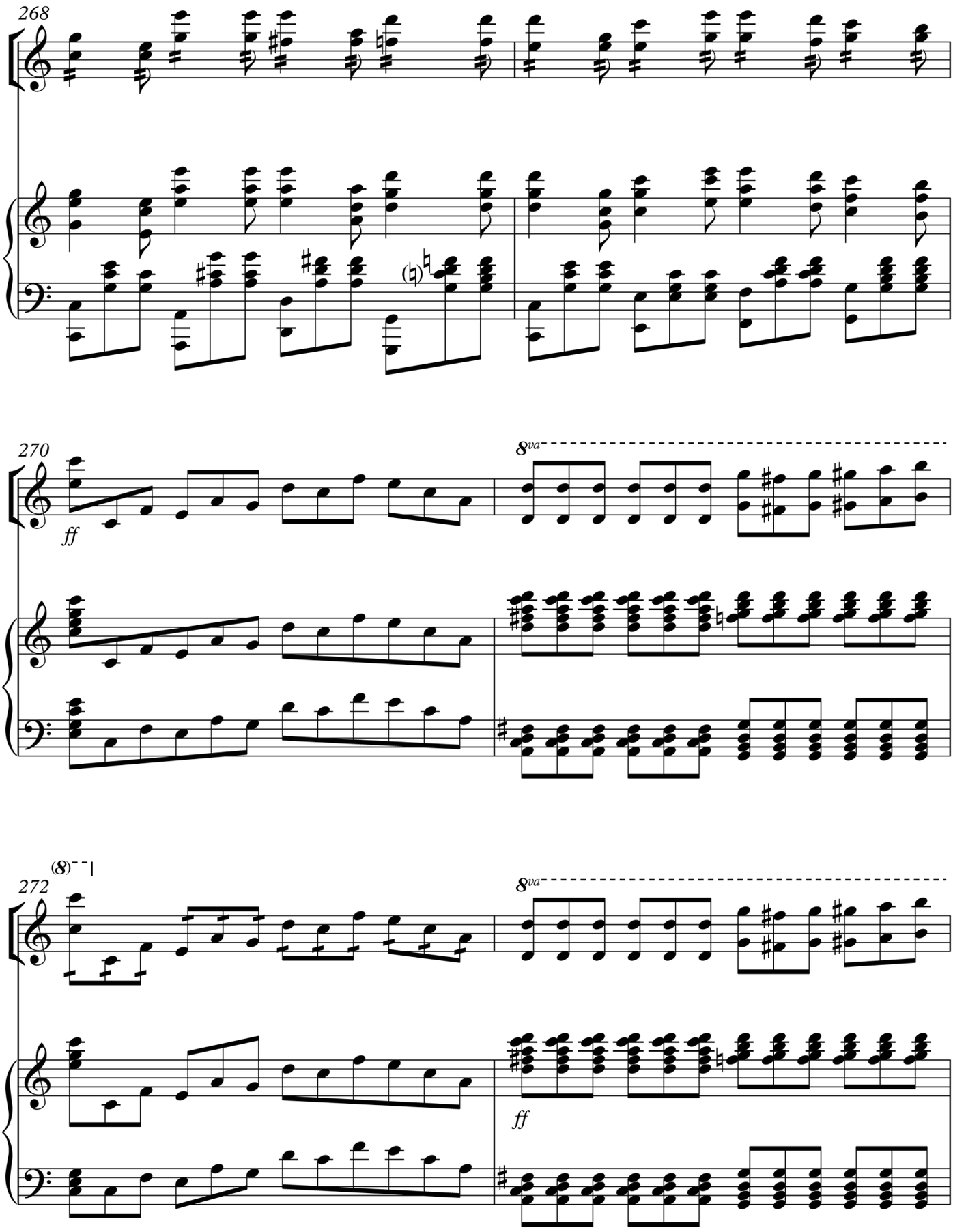

226
231
233

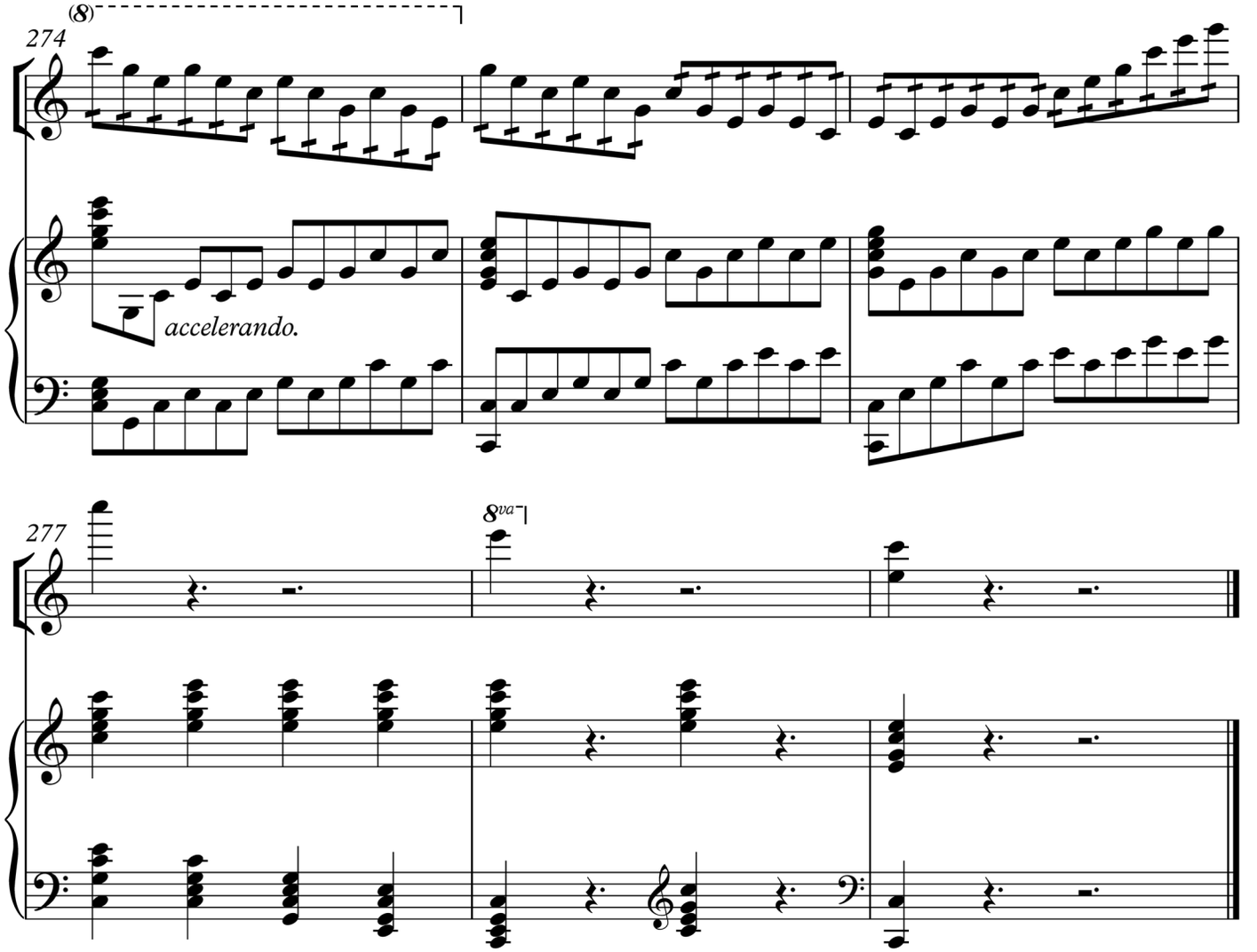

238
243
cresc.
8va
ff
3
3
246
8va


248
molto stento
250
Allegro brillante
mf
252
254


256
258
ff
8va
(8)
260
8va
ff


(8)
262
mf
264
266


268
270
ff
8va
(8)
272
8va
ff


(8)
274
accelerando.
277
8va

José Manuel Jiménez Berroa

Portada de *El Fígaro,* año V, núm. 45
La Habana, 8 de diciembre de 1889

Quejas del alma, melodía para clarinete y piano
José Manuel Jiménez Berroa (18[..])

Signaturas

BNC, c. m. 785.782.62/Jim/Q

HNMN, Jiménez, José Manuel, Inv-4-1911

Datos de portada

«*"Quejas del Alma" / Melodía / para / Clarinete y Piano / por / José M.ª Jiménez*». En el siguiente folio: «*Melodía dedicada a mi querido Amigo / Marino Coimbra / por José Manuel Jimenez Berroa / Cienfuegos 4 de Julio de 18[..]*»

Características del documento

La obra *Quejas del alma, melodía para clarinete y piano*, fechada en Cienfuegos, el 4 de julio de 18[..], se conserva en partitura manuscrita autógrafa, en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí. Una orquestación de Gonzalo Roig (1950) y una copia de Carmelina Muñoz Alburquerque (1979) se localizan en el Museo Nacional de la Música en La Habana y han sido cotejadas con el original.

Notas

--cc. 12, 20 y 52, Pno – MD, 1er. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Si bemol. 3er. tpo., 2da. semicorchea, permanece como bemol, cambiada a Si natural en el 4to. tpo. Parece un error, ya que en el c. 52 aparece el Si natural a partir del 3er. tpo., y es armónicamente correcto.

--cc. 14 y 22, Pno – MD, 3er. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Re sostenido.

--cc. 19 y 51, Pno – MD, 4to. tpo., faltan el Do natural y Sol natural.

--c. 23, Pno – MD, 2do. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Do sostenido.

--c. 25, Pno – MI, el signo de 8va. hace imposible tocar el acorde como tal, probablemente un error.

--c. 31, Pno – MD, 3er. tpo., falta el Sol sostenido en el acorde, voz superior.

--c. 53, Pno – MI, 3er. tpo., 2da. semicorchea, falta el Fa sostenido.

--c. 54, Pno – MI, 3er. tpo., falta el Sol sostenido en la voz inferior de la octava. MD, 3er. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Re sostenido.

--cc. 55 y 57, Cl – el ritmo ha sido enmendado.

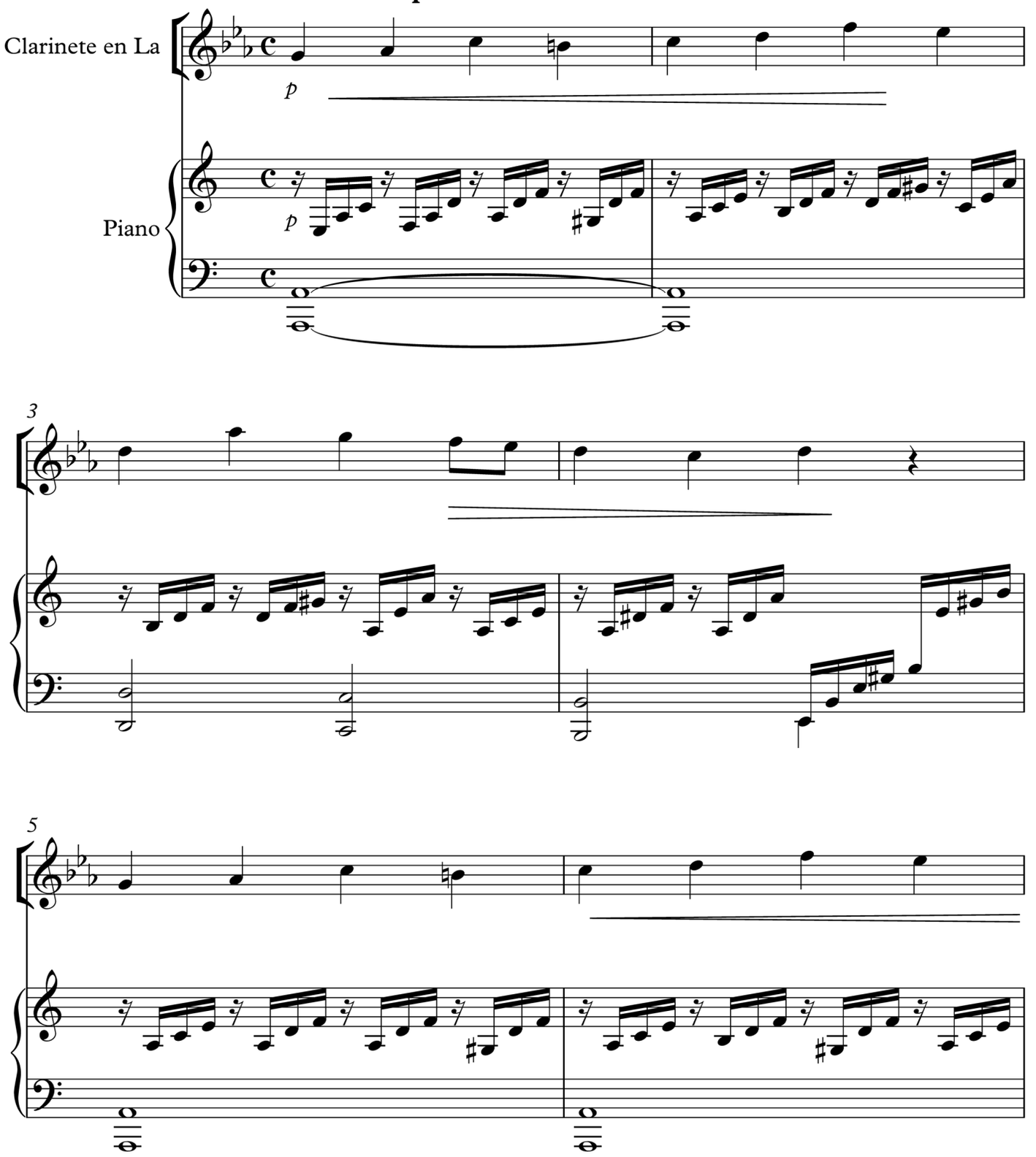
Quejas del alma, melodía para clarinete y piano (18[..])

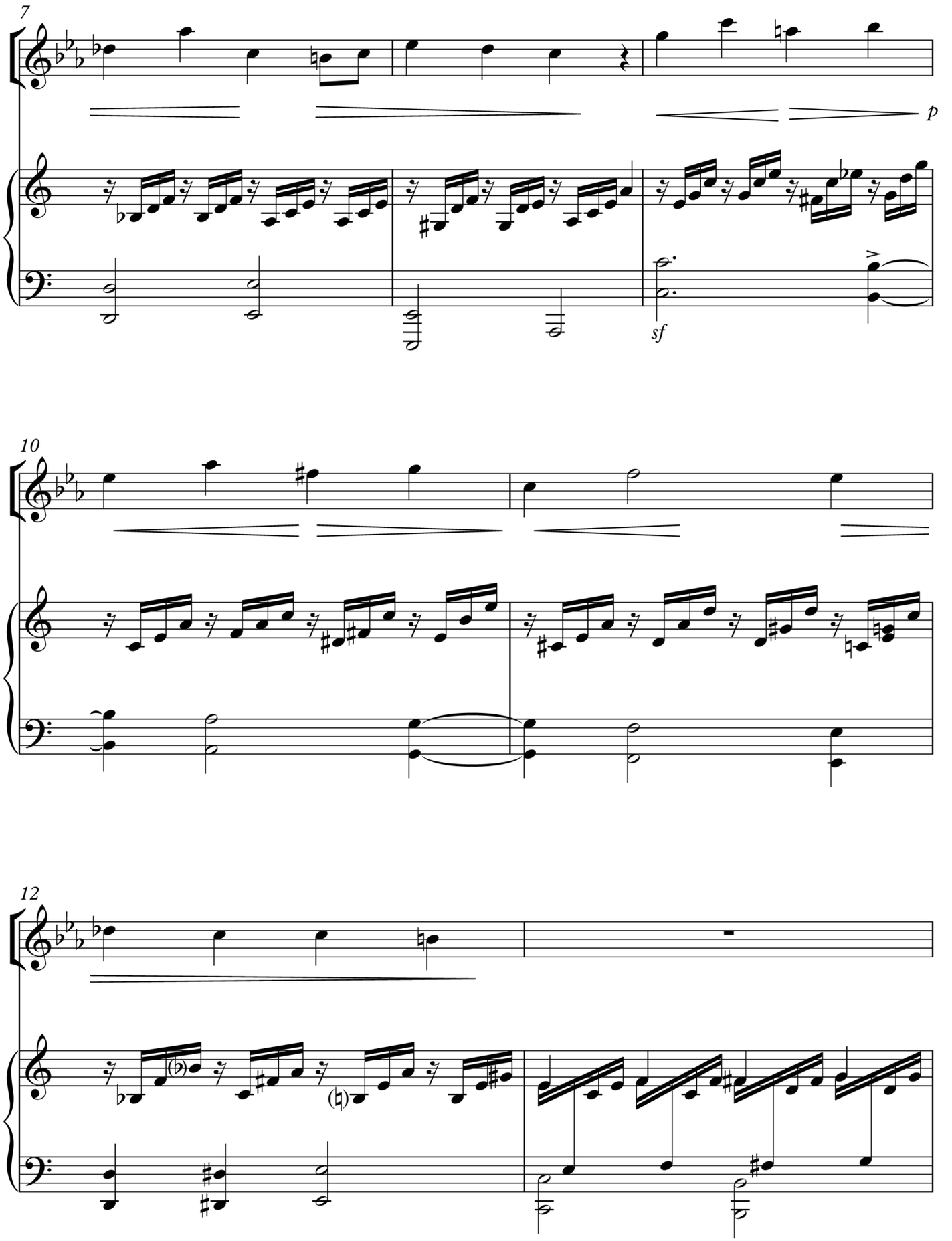
Melodía dedicada a mi querido amigo Marino Coimbra

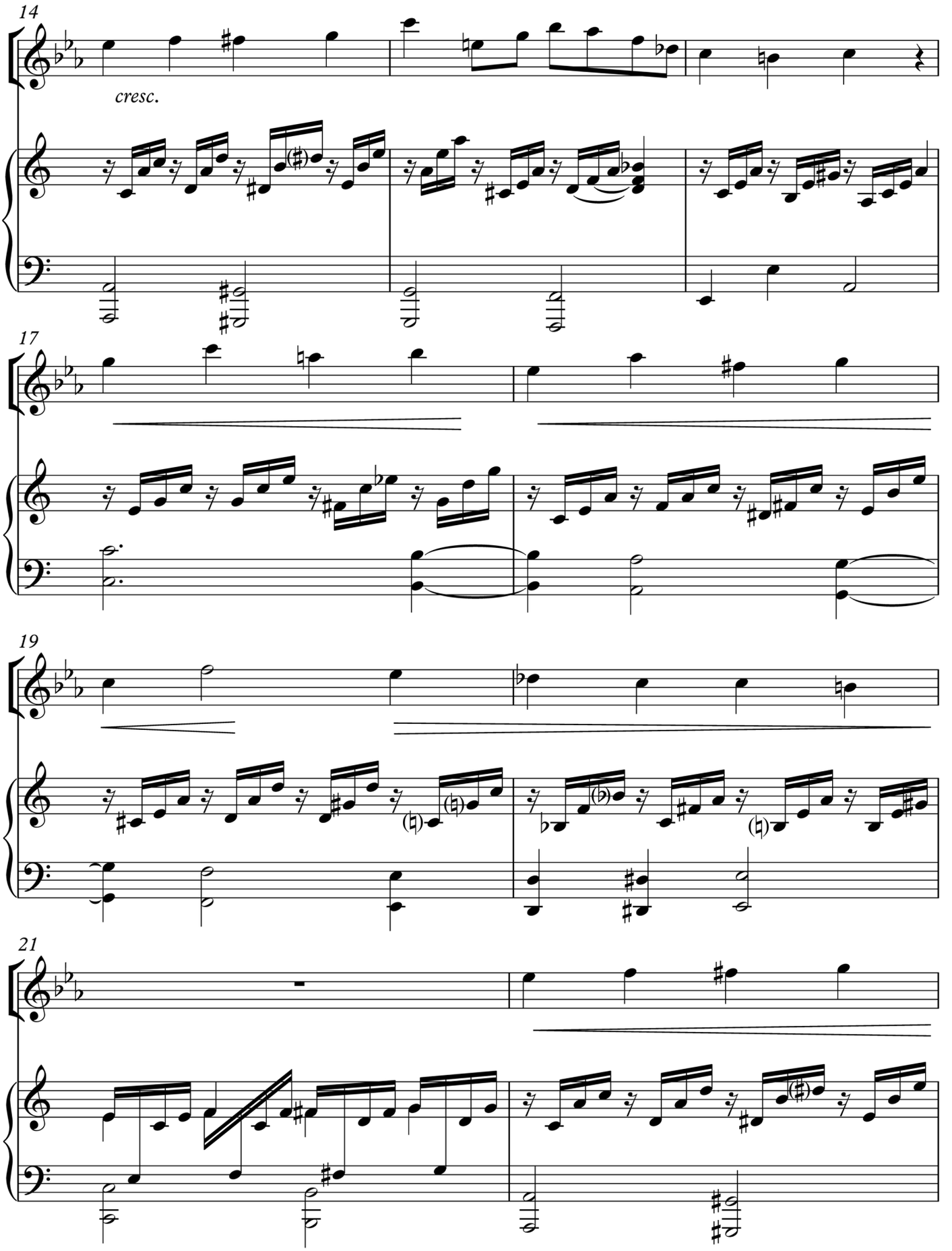
Tr. José Raúl López

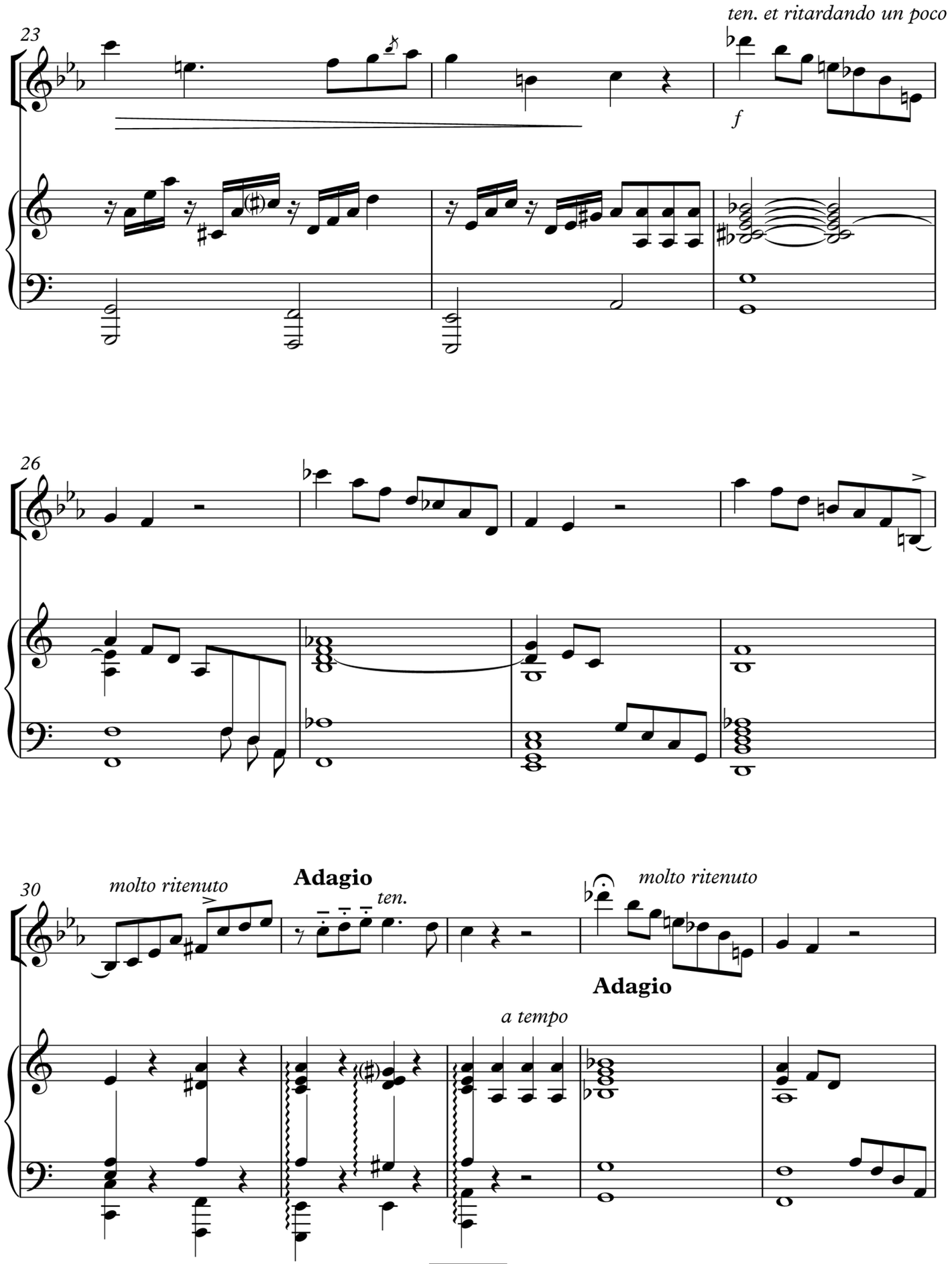
José Manuel Jiménez Berroa
(Trinidad, 1852-Hamburgo, 1917)

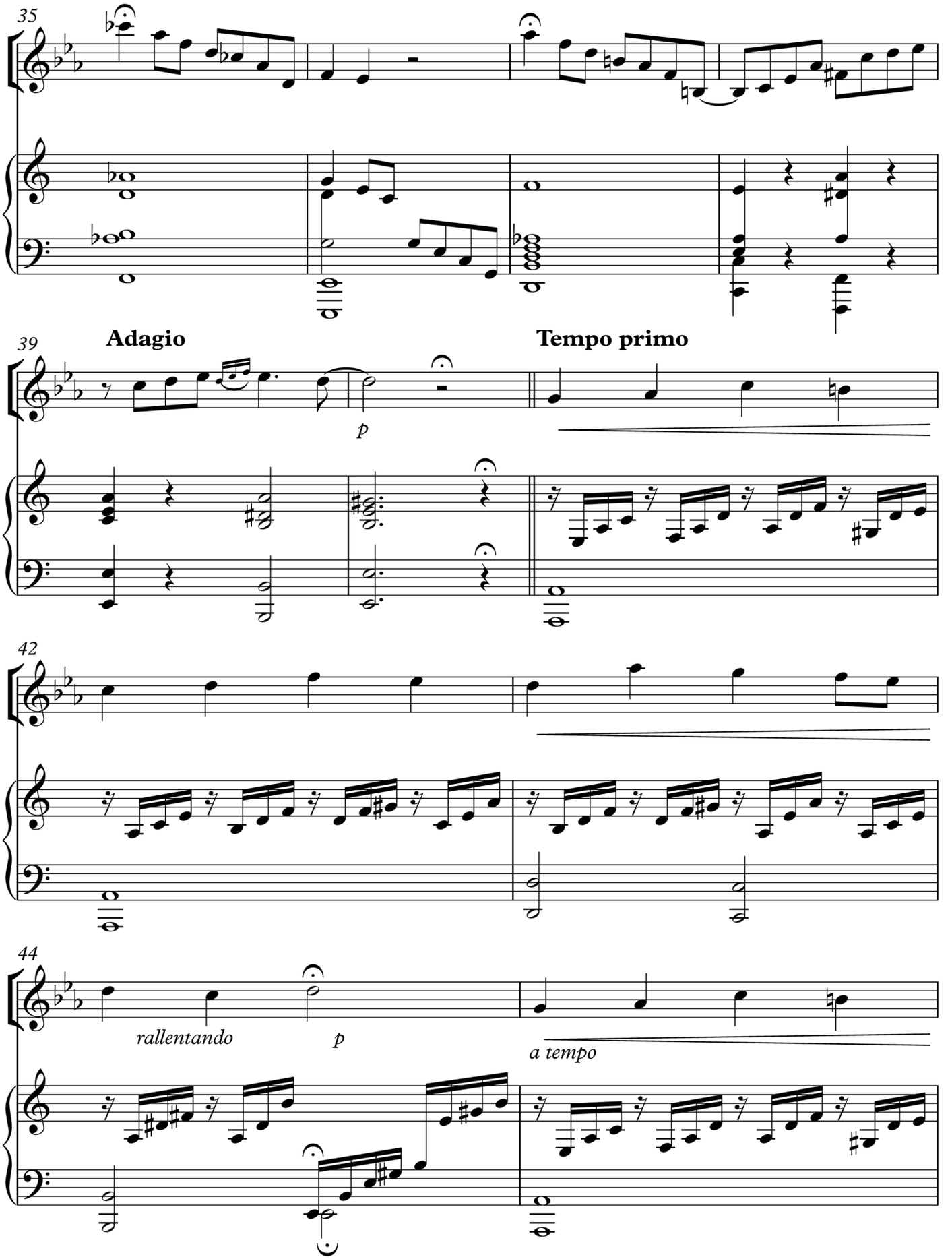
Andante espressivo

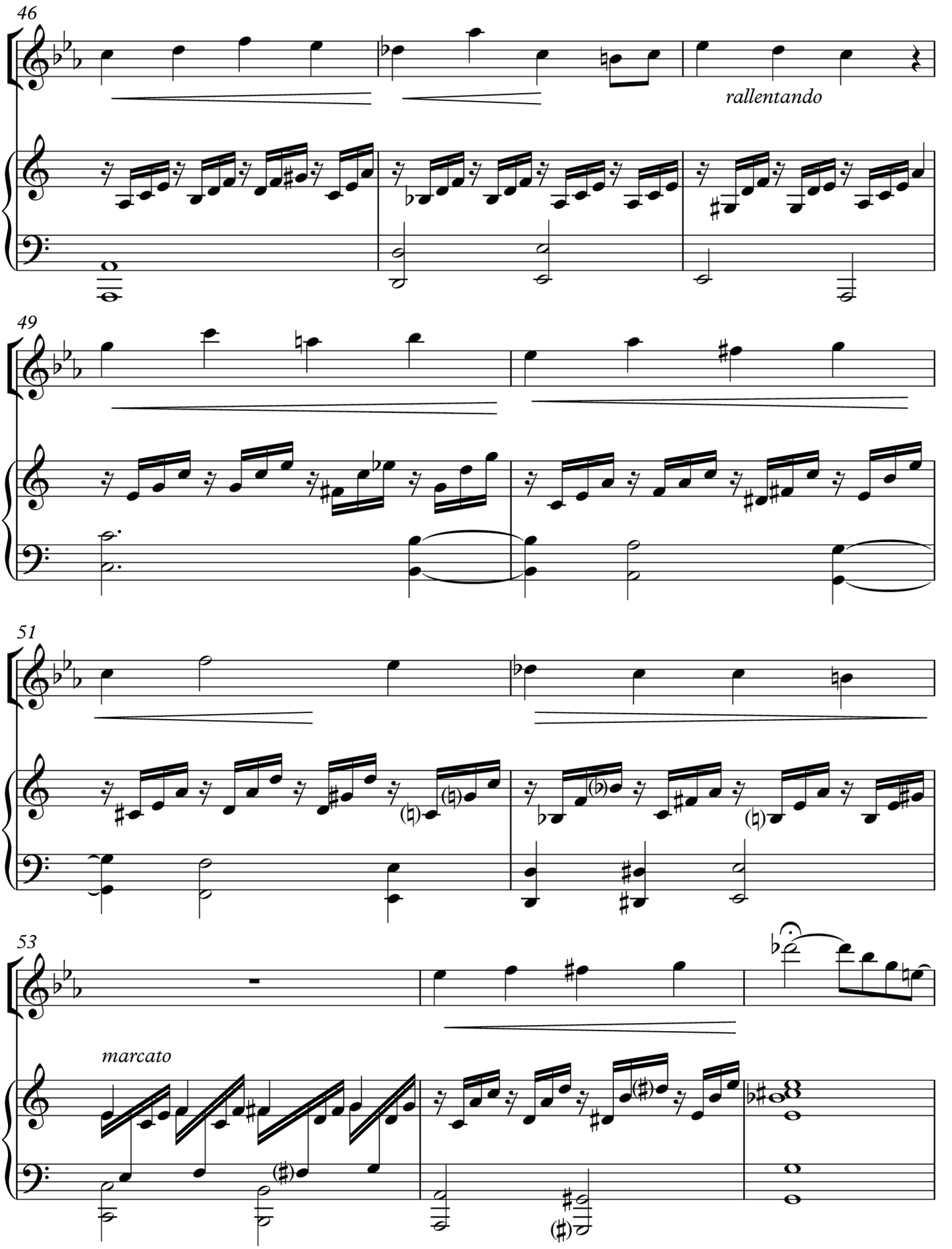


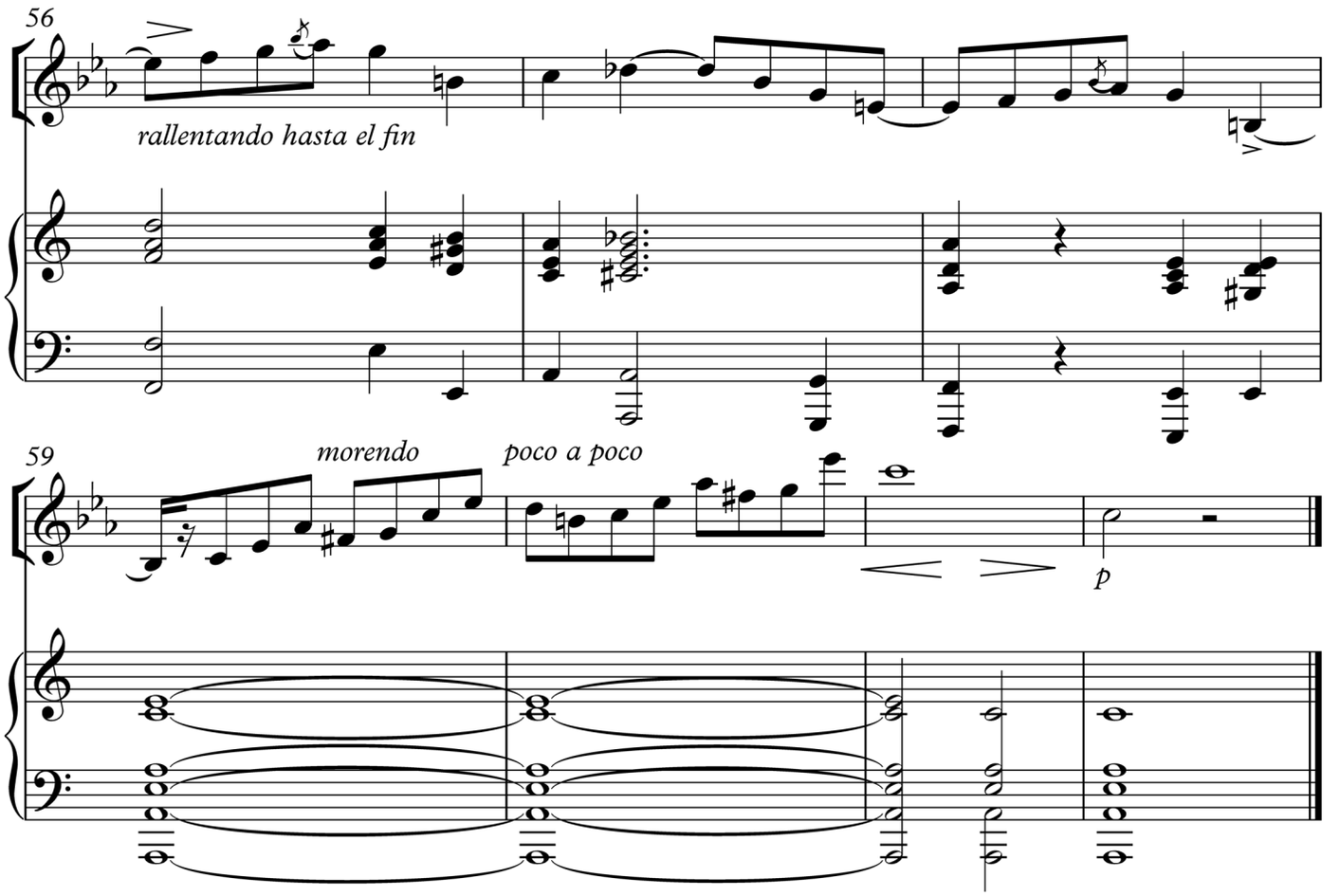

7
p
sf
10
12


14
cresc.
17
19
21


23
ten. et ritardando un poco
f
26
30
molto ritenuto
Adagio
ten.
molto ritenuto
Adagio
a tempo


35
39
Adagio
p
Tempo primo
42
44
rallentando
p
a tempo


46
rallentando
49
51
53
marcato


56
rallentando hasta el fin
59
morendo
poco a poco
p

A Mlle. Rosie Schiff.

Petite Légende

pour

Violon

avec accompagnement de Piano

par

JOSÉ MANUEL JIMÉNEZ.

HAMBOURG,

Propriété de l'auteur.

Petite légende, pour violon avec accompagnement de piano

José Manuel Jiménez Berroa

Signatura

HMNM, Jiménez, José Manuel, Inv-4-1896

Datos de portada

«A Mlle. Rosie Schiff / Petite Légende / pour / Violon / avec accompagnement de Piano / par José Manuel Jiménez. / Hambourg, / Proprieté de l'auteur / Stich und Druck von F. M. Geidel, Leipzig»

Características del documento

La obra *Petite légende, pour violon avec accompagnement de piano* (*Pequeña leyenda, para violín y acompañamiento de piano*), se conserva en partitura impresa y *particella* de violín, en el Museo Nacional de la Música en La Habana, propiedad de Guillermo Tomás.

Notas

--c. 50, Pno – MD, falta el La bemol, voz superior.

--cc. 57-58, Vln – en la *particella*, aparece la ligadura sobre el La, lo cual se ha adoptado por analogía con los cc. 53 y 54.

--c. 67, Vln – la ligadura aparece en la *particella*, y hace innecesario el acento.

--c. 78, Vln – el signo de *crescendo* no aparece en la *particella*.

--c. 81, Vln – el signo de *decrescendo* no aparece en la *particella*.

--c. 82, Vln – la designación *p dolce* no aparece en la *particella*.

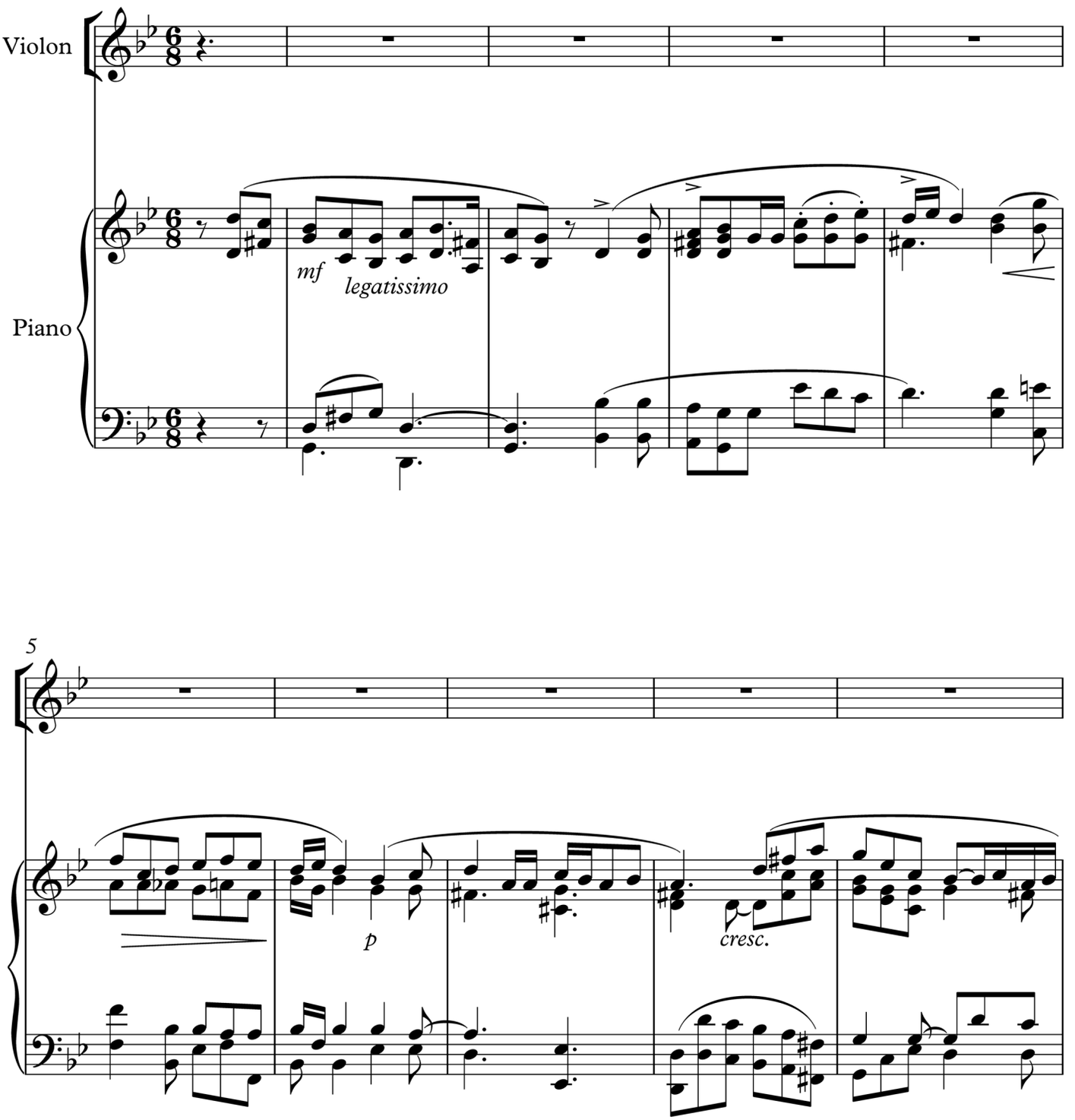
Petite légende pour violon avec accompagnement de piano

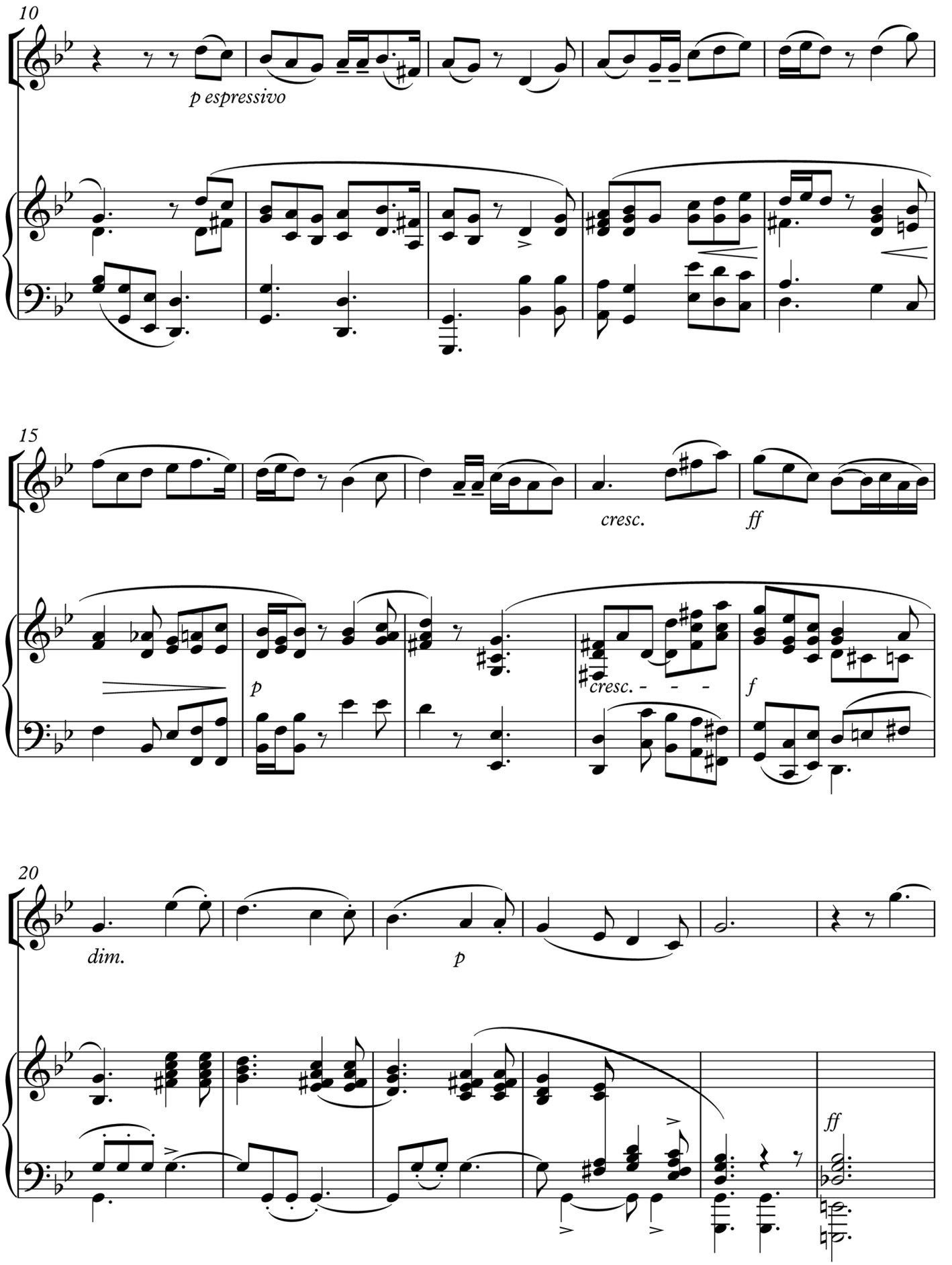
A Mlle. Rosie Schiff

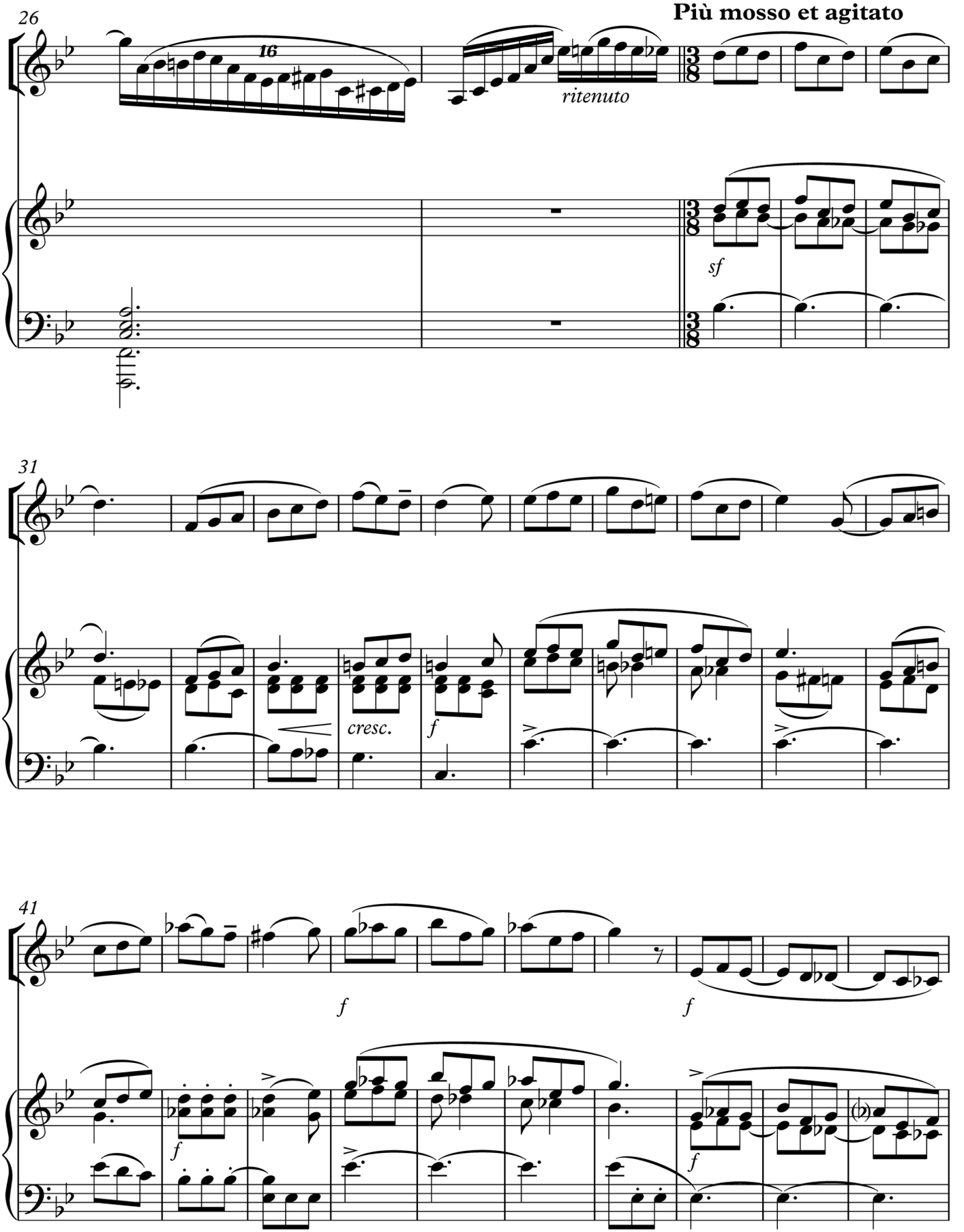
Tr. José Raúl López

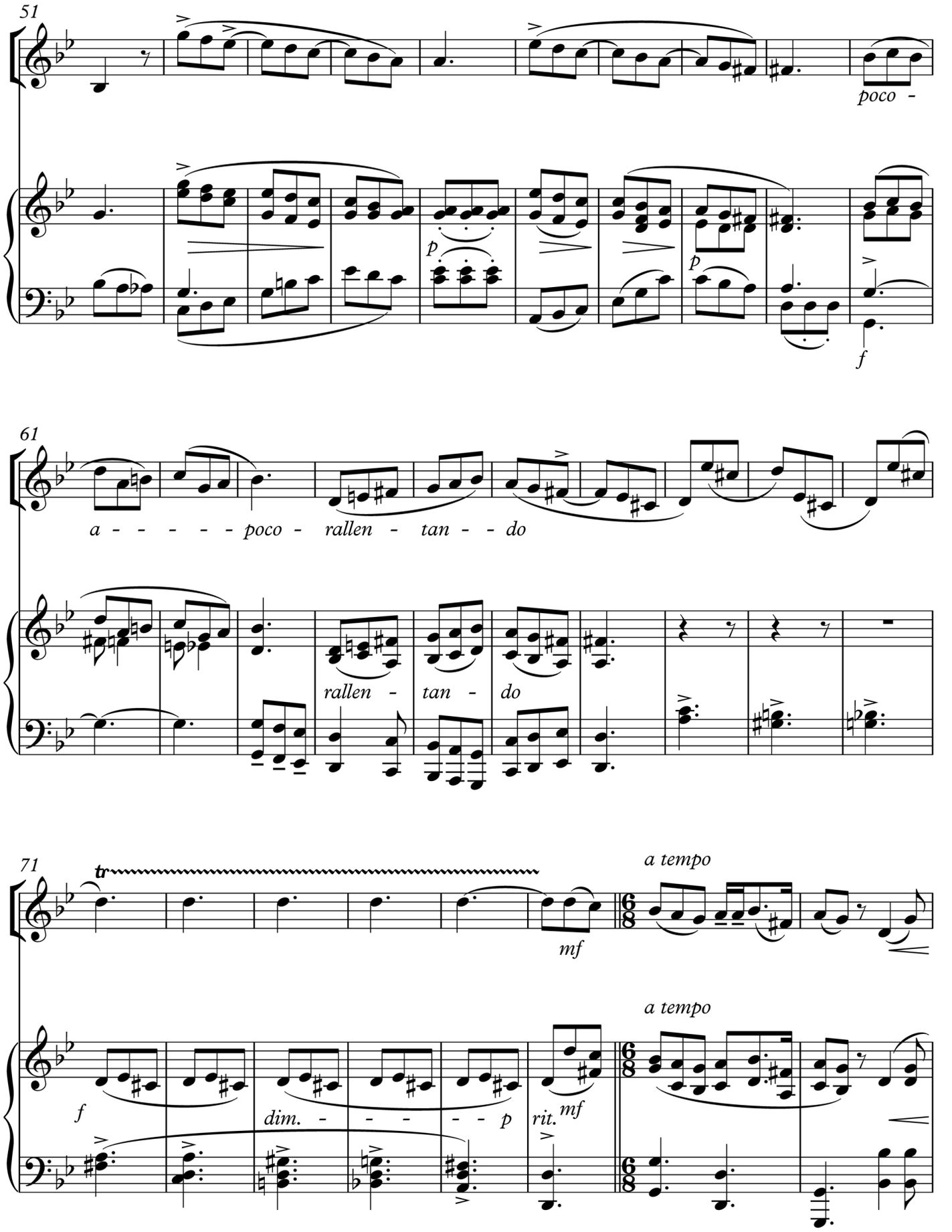
José Manuel Jiménez Berroa
(Trinidad, 1852-Hamburgo, 1917)

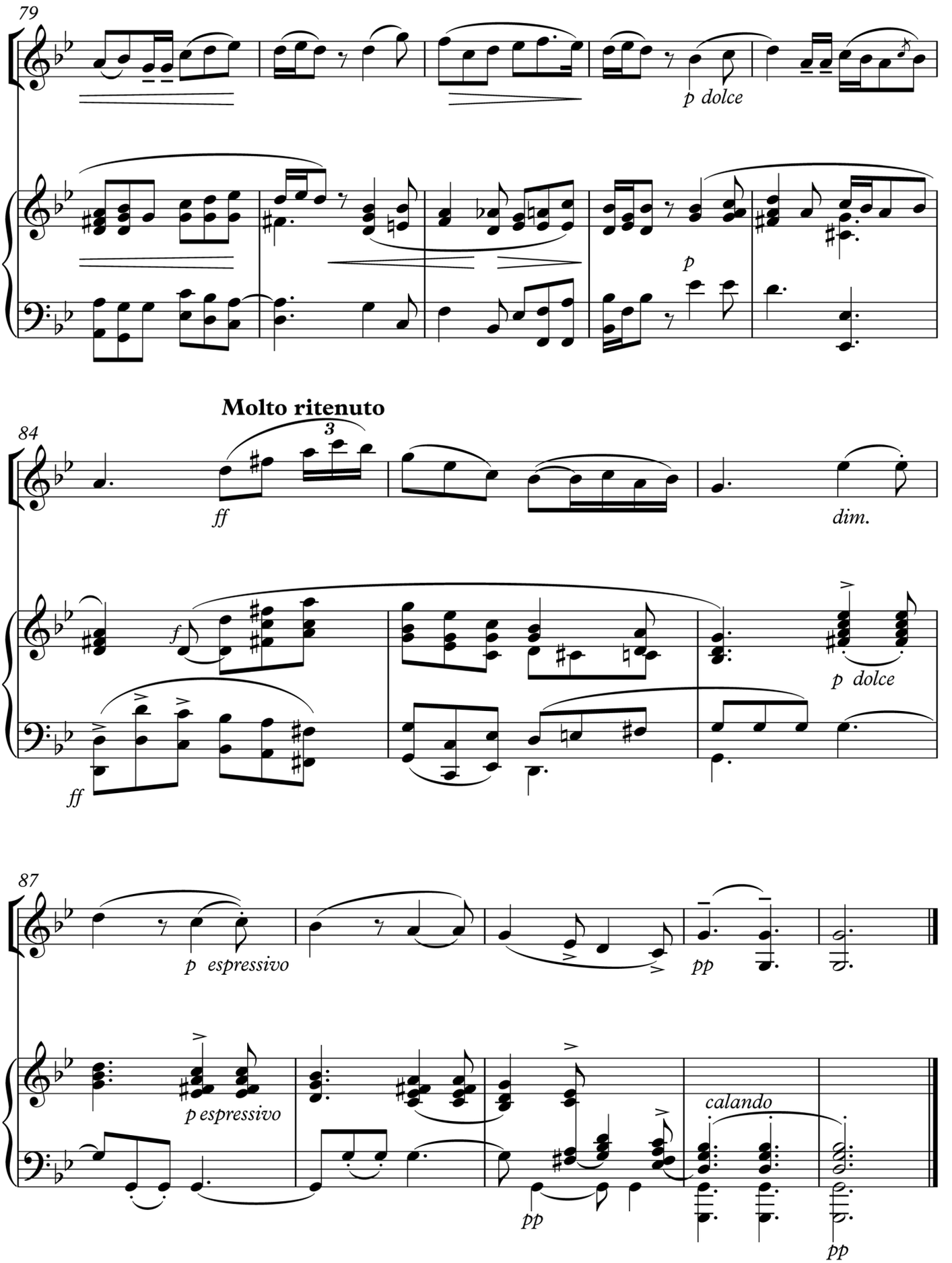
Andante con moto




10
p espressivo
15
cresc.
ff
p
cresc.
f
20
dim.
p
ff


26
Più mosso et agitato
16
ritenuto
sf
31
cresc.
f
41
f
f
f


51
poco -
p
p
f
61
a - - - - - - poco - rallen - tan - - do
rallen - tan - do
71
tr
mf
a tempo
f
dim. - - - - - - p
rit.
mf
a tempo


79
p dolce
p
Molto ritenuto
84
3
ff
dim.
f
p dolce
ff
87
p espressivo
pp
p espressivo
calando
pp
pp

"Romantica".

Mélodie pour le violon

avec accompagnement

de Piano

par

Cecilia Arditi

Romantica, mélodie pour violon avec accompagnement de piano

Cecilia Arizti

Signatura

HMNM, Arizti, Cecilia, Inv-4-1579

Datos de portada

«Romantica. / Mélodie pour le violon / avec accompagnement / de Piano / par / Cecilia Arizti»

Características del documento

La obra *Romantica, mélodie pour le violon avec accompagnement de piano (Romántica, melodía para violín con acompañamiento de piano)* se conserva en el Museo Nacional de la Música en La Habana, en partitura manuscrita autógrafa y en copia de Carmelina Muñoz. Además, hay una la *particella* de violín que fue realizada por el «Taller de copisteria, e instrumentación para banda y orquesta de Zon, Guede y Viana, calle Amistad 62, Habana».

Notas

--c. 17, los primeros 16 compases equivalen a una introducción, seguidos por una doble barra. El c. 17 comienza en la segunda página. Para ajustar la escritura al programa reproductor, se han añadido los tiempos ausentes en el c. 17.

--c. 34, Vln – 3er. tpo., 2da. corchea, el Mi original ha sido tachado por Arizti y reemplazado por un Do.

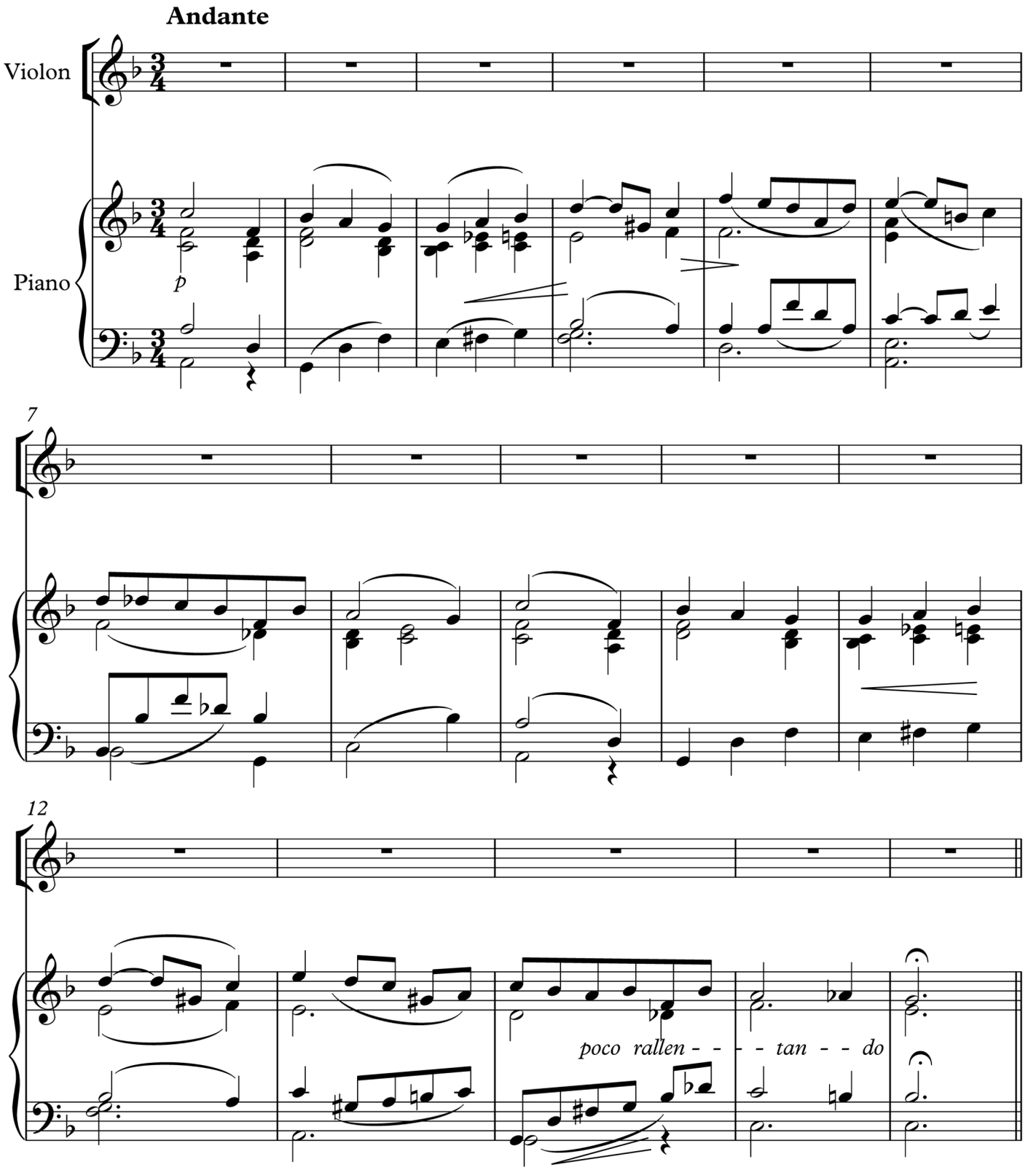
--c. 48, Pno – MI, 3er. tpo., 1ra. corchea, falta el Sol natural.

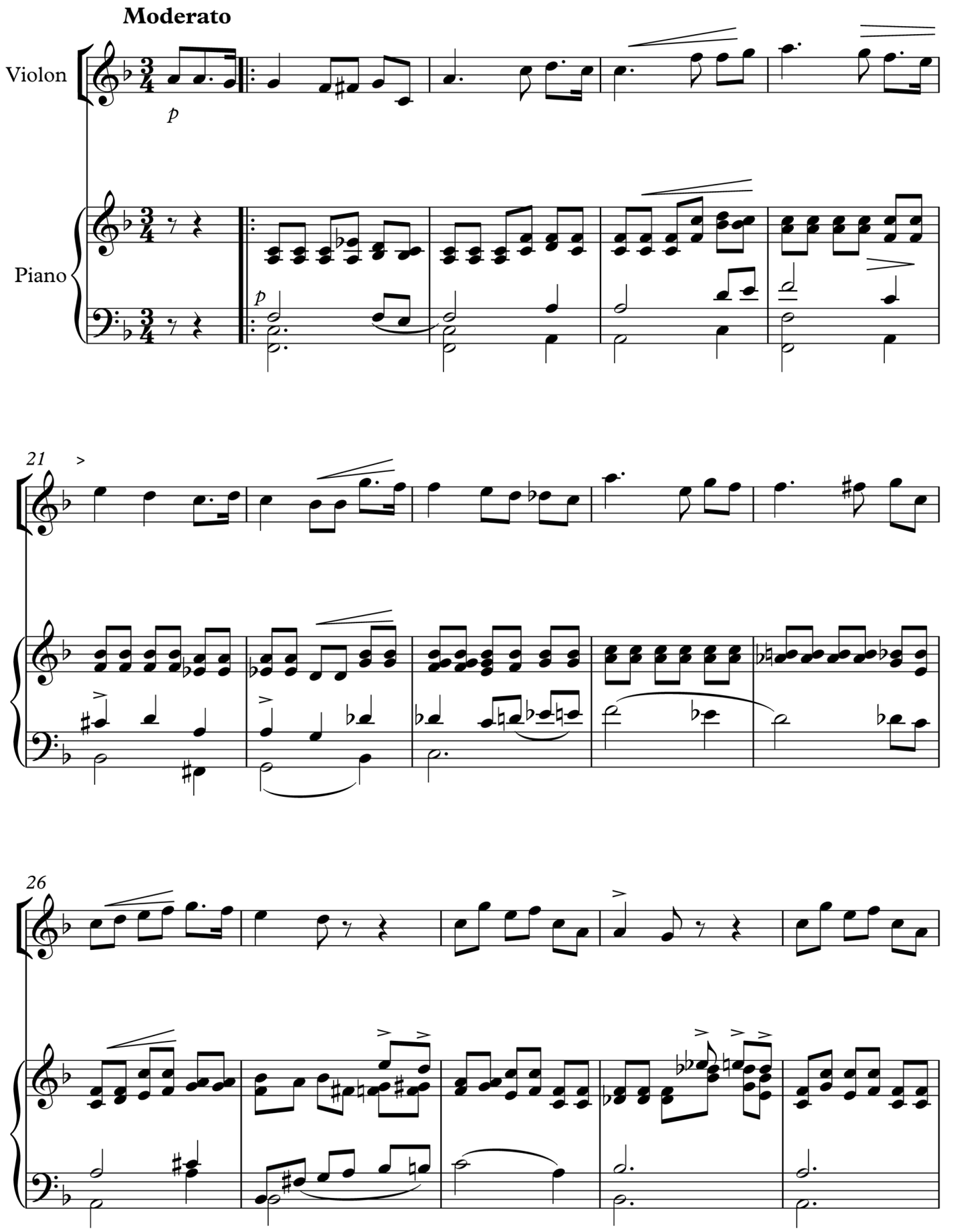
--c. 94, Pno – MI, voz inferior, el 3er. tpo. ha sido escrito en el manuscrito como negra en lugar de corchea, pero en la 2da. corchea. .

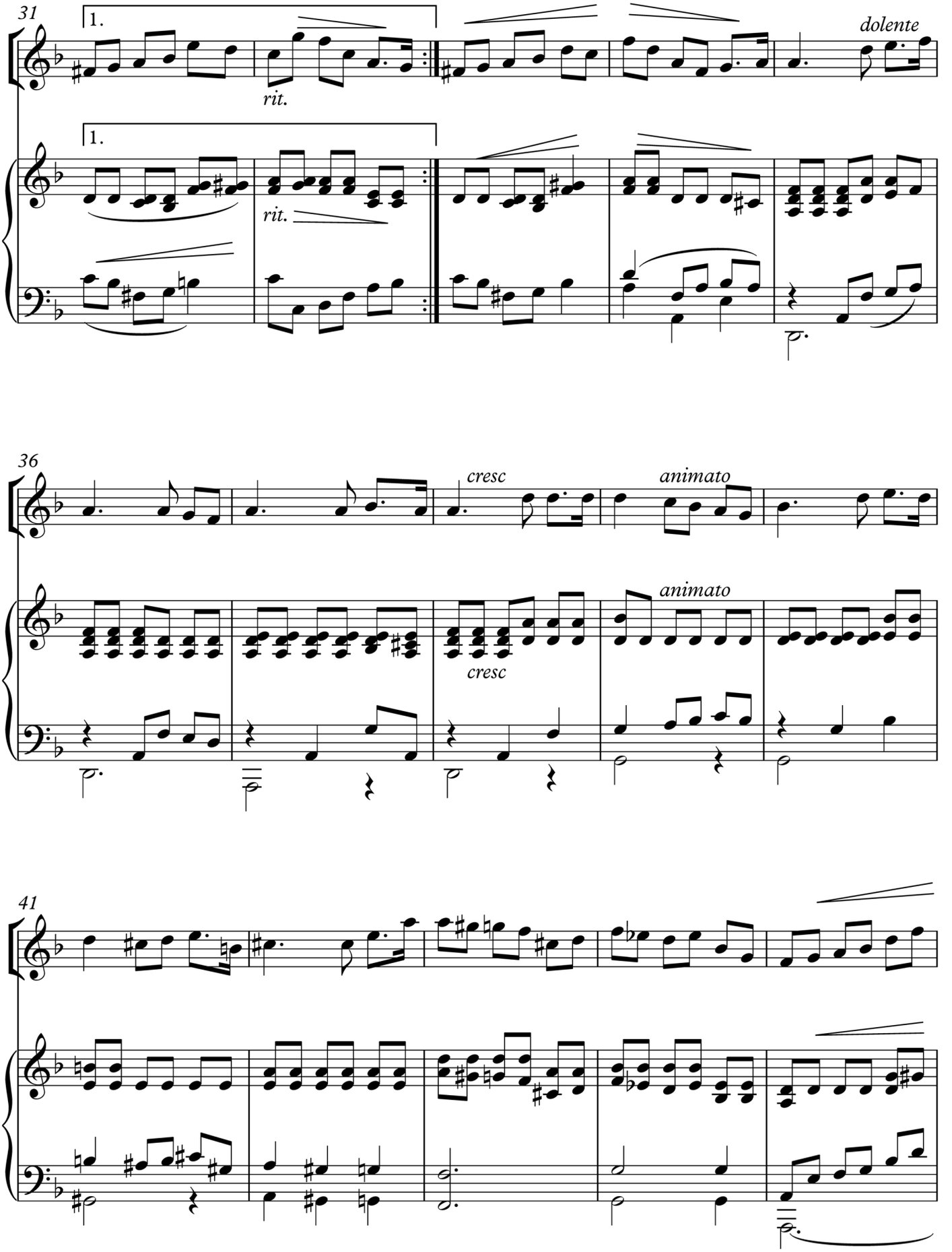
Romantica, mélodie pour violon avec accompagnement de piano

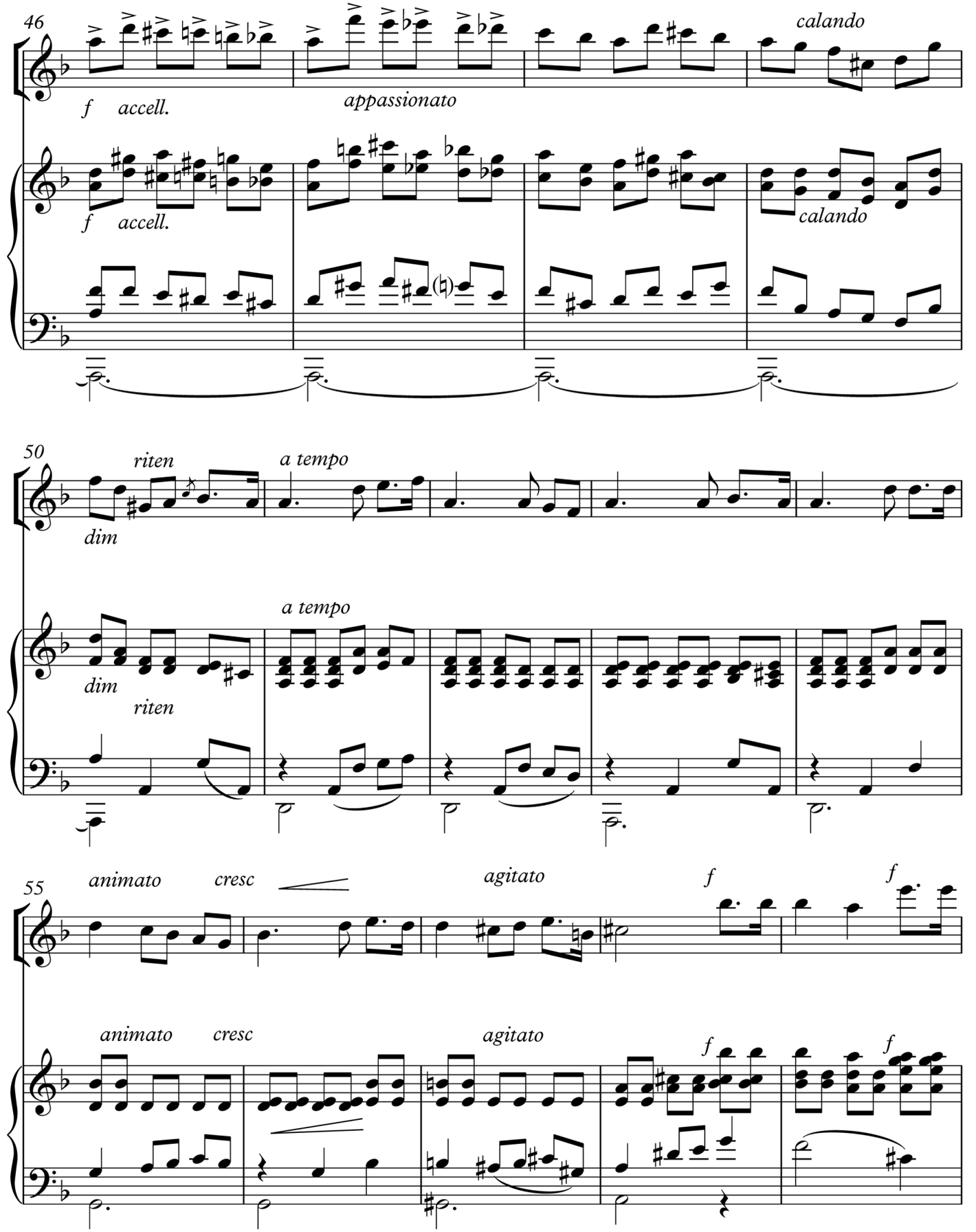
Tr. José Raúl López

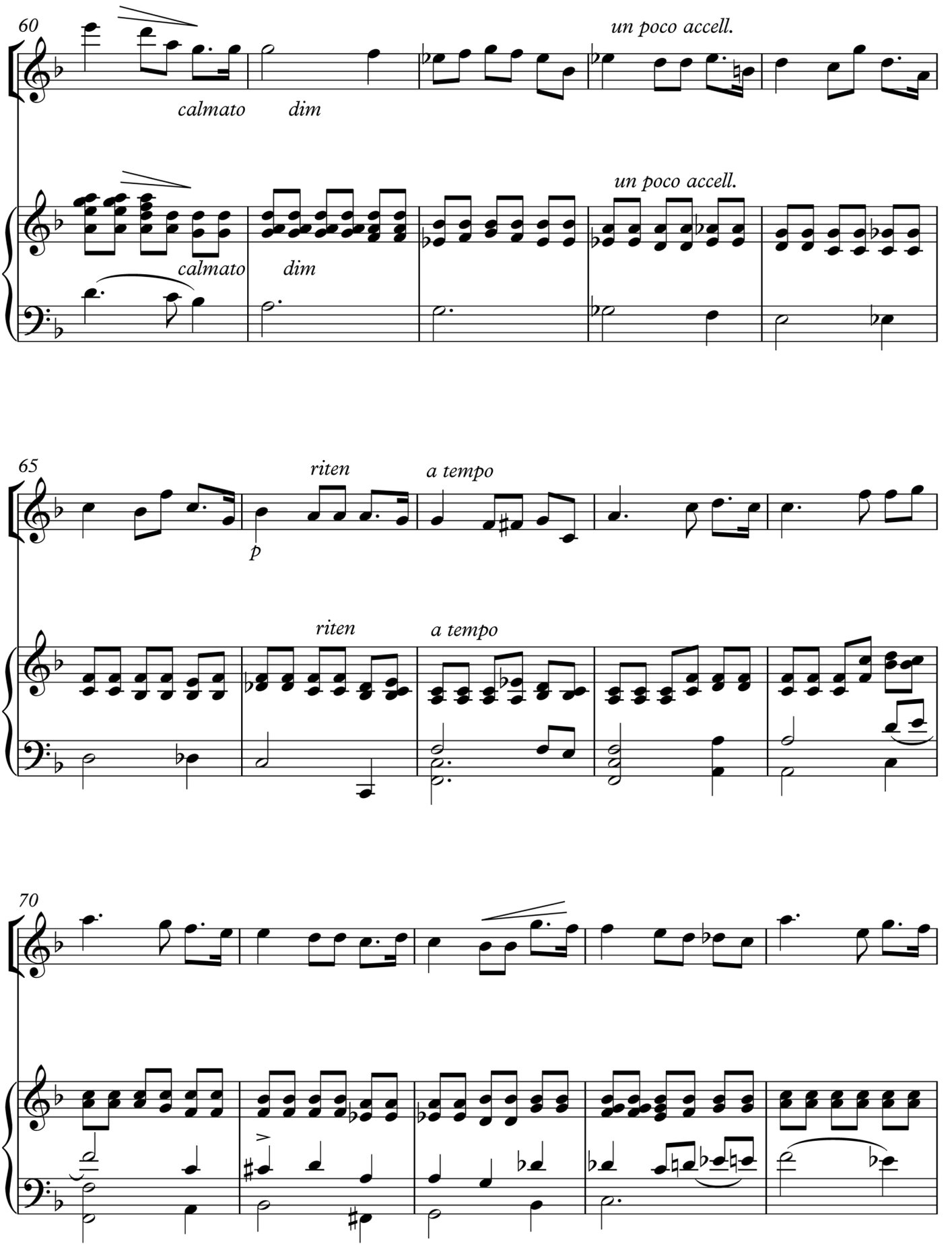
Cecilia Arizti
La Habana, 1856-1930

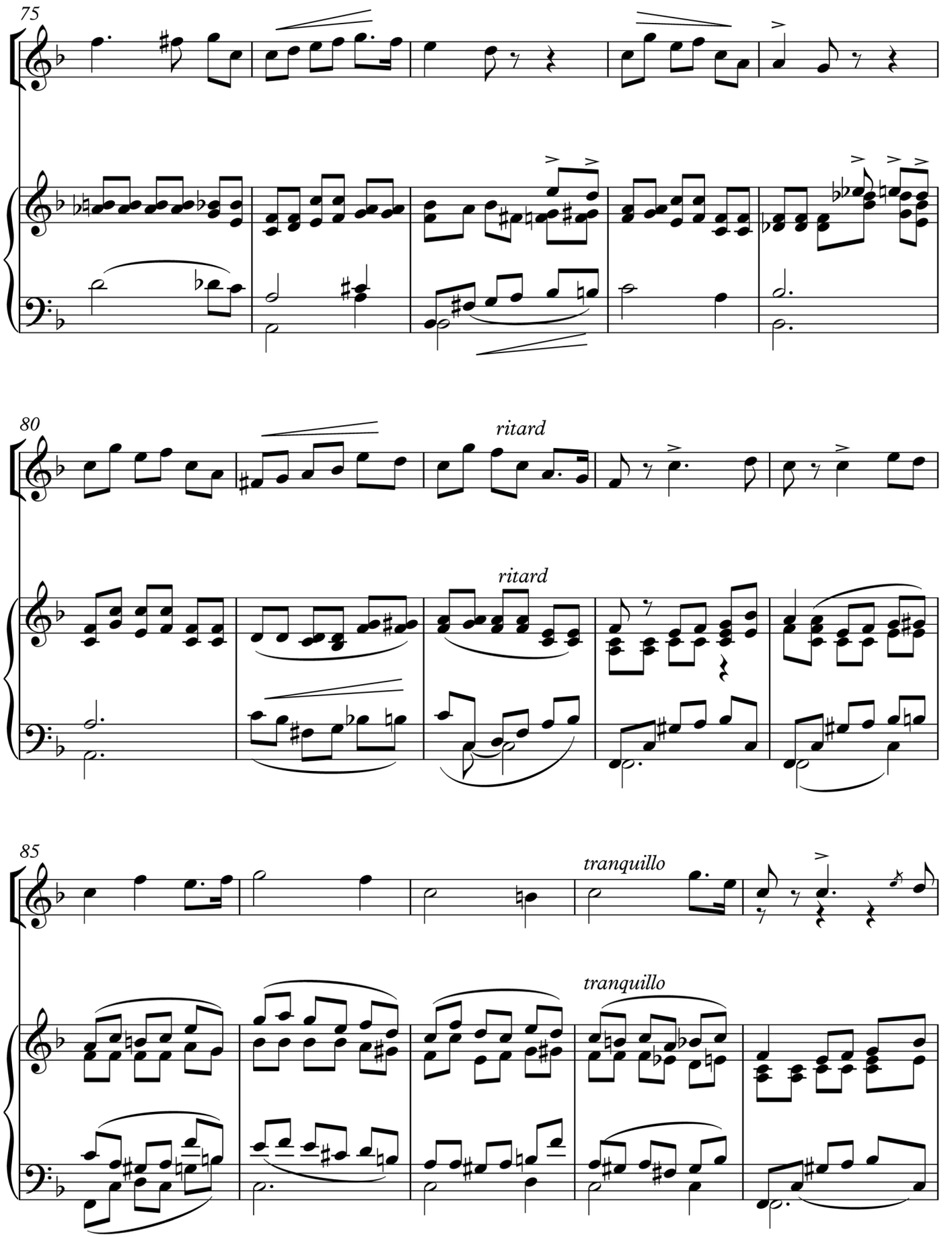


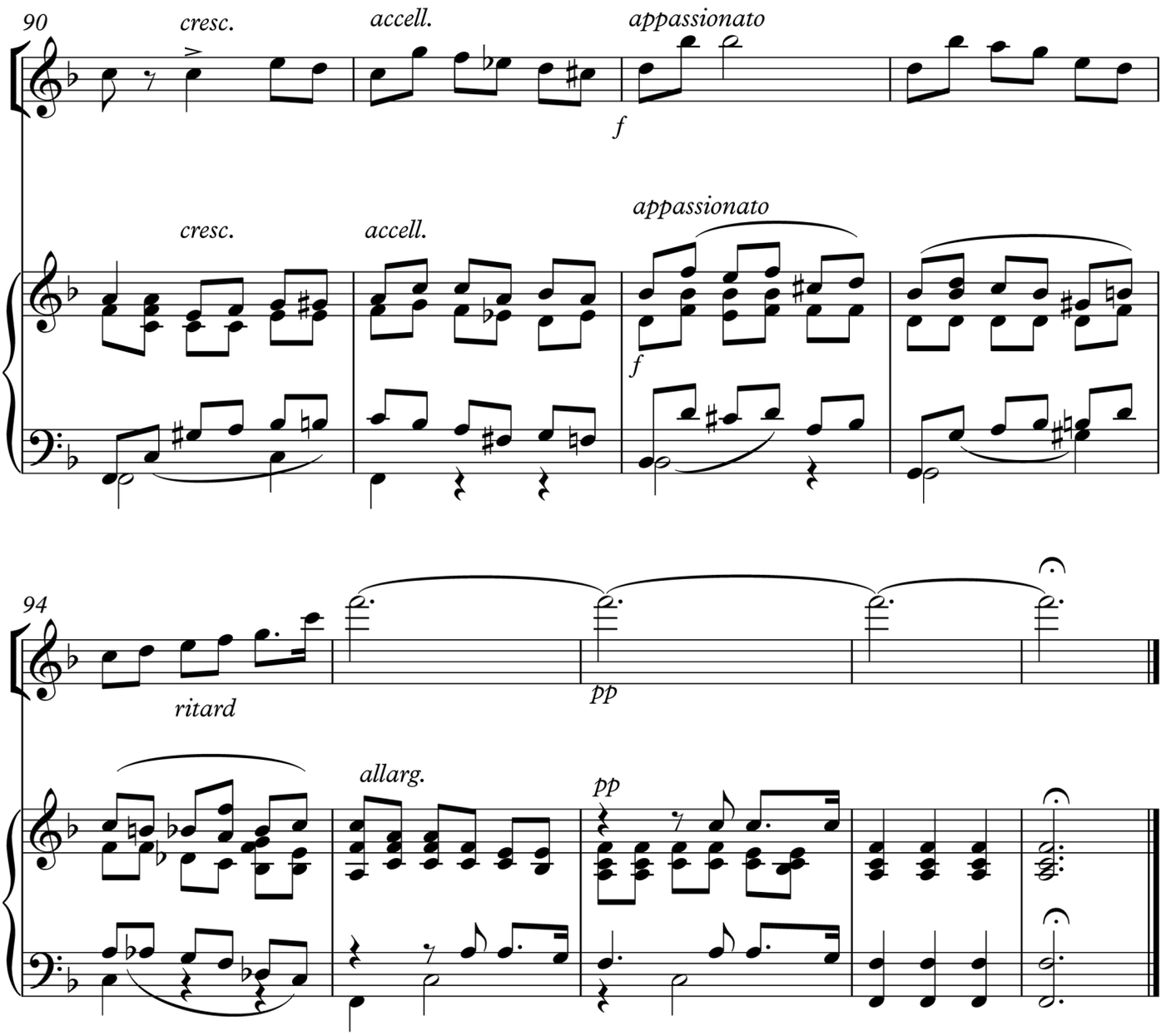

Moderato
Violon
Piano
p
21
26


31
1.
rit.
dolente
36
cresc
animato
41


46
f accell.
appassionato
calando
f accell.
calando
50
riten
a tempo
dim
a tempo
dim
riten
55
animato
cresc
agitato
f
f
animato
cresc
agitato
f
f


60
un poco accell.
calmato
dim
un poco accell.
calmato
dim
65
riten
a tempo
p
riten
a tempo
70


75
80
ritard
ritard
85
tranquillo
tranquillo


90
cresc.
accell.
appassionato
f
cresc.
accell.
appassionato
f
94
ritard
pp
allarg.
pp

"Trio"

para Violin Violoncello y Piano

Por la Señorita

Cecilia Arizti.

Trío, para violín, violoncello y piano
Cecilia Arizti

Signatura

HMNM, Arizti, Cecilia, Inv-4-8908

Datos de portada

«"Trio" / Para Violin Violoncello y Piano / Por la Señorita / Cecilia Arizti»

Características del documento

La obra *Trío, para violín, violoncello y piano*, se conserva en copia manuscrita en el Museo Nacional de la Música en La Habana. Se desconoce el copista. La fecha de composición aproximada sería 1893.

Notas

I. Allegro con brio

--cc. 3 y 19, Pno – MI, 2do. tpo., falta el Do sostenido.

--c. 27, Pno – MI, 2do. tpo., 4ta. semicorchea, falta el La natural.

--c. 28, Pno – MD, falta el Si natural en el acorde, voz inferior.

--c. 29, Pno – MI, 2do. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Re natural.

--cc. 39 – 41, Pno – la clave de Fa debió ser usada.

--c. 44, Pno – debe comenzar *p* en el 2do. tpo.

--c. 52, Pno – MD, 2do. tpo., 1ra. semicorchea, falta el Si natural.

--c. 53, Pno – MD, 2do. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Mi bemol.

--c. 54, Pno – MI, 2do. tpo., falta el Mi bemol en el acorde.

--c. 57, Pno – MD, 2do. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Mi bemol.

--c. 61, Pno – MD, 1er. tpo., 1ra. semicorchea, falta el Si natural.

--c. 67, Pno – MI, 2do. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Mi bemol.

--c. 68, Pno – MI, 2do. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Re bemol.

--c. 69, Pno – MD, 2do. tpo., 2da. corchea, falta el Re bemol. MI, 1er. tpo., 3ra. semicorchea, falta el Sol bemol, 2do. tpo., falta el Re bemol en la voz superior.

--c. 71, Pno – MD, 1er. tpo., 3ra. semicorchea, falta el La bemol.

--c. 72, Pno – MD, 1er. tpo., 1ra. semicorchea, falta el La bemol.

--c. 122, Pno – MD, 2do. tpo., falta el La bemol en el acorde.

--c. 123, Pno – MD, 1er. tpo., falta el La bemol en el acorde, voz inferior.

--c. 128, Pno – MD, 2do. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Si natural.

--c. 131, Pno – MD, 1er. tpo., debe ser un Do natural, no un La.

--c. 141, Aparece la indicación «Sujetar aquí», sobre la parte del violín, y alguien (un editor quizás) ha escrito a lápiz en inglés «*What?*» (¿qué?). Podría tratarse de un *rallentando*.

--cc. 144 y 145, Vln – 2do. tpo., 2da. semicorchea, falta el Do sostenido. Pno – MD, 1er. tpo., 2da. semicorchea, falta el Do sostenido en la voz inferior, 2do. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Do sostenido en la voz inferior.

--c. 147, Pno – MI, 1er. tpo., falta el Fa sostenido en el acorde.

--c. 157, Pno – MD, 2do. tpo., 1ra. semicorchea, falta el Si natural.

--c. 160, Pno – MD, 2do. tpo., 1ra. semicorchea falta el Do sostenido. MI, 2do. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Do sostenido.

--c. 161, Pno – MD, 2do. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Do sostenido, voz inferior. MI, 2do. tpo., 1ra. semicorchea, falta el Do sostenido.

--c. 175, Pno – MD, 2do. tpo., 2da. corchea, falta el Si bemol en el acorde.

--c. 197, Pno – MD, 2do. tpo., 2da. corchea, falta el Si bemol, voz superior de la octava.

--c. 198, Vln y Pno (MD) – 1er. tpo., falta el Fa natural, 2do. tpo., falta el Do natural. Esto convierte la armonía del compás en un acorde napolitano, que se infiere por la línea del cello y es usado en varias ocasiones en el 1er. y 4to. movimientos.

--c. 202, Pno – MI, 2do. tpo., el puntillo es un error.

--c. 209, Pno – MI, falta el Do natural en el acorde, voz superior.

--c. 211, Vln – 2do. tpo., el puntillo es un error. MI, falta el Do natural en el acorde.

--c. 212, Pno – MI, falta el Do natural en el acorde.

--c. 214, Pno – MD, 2do. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Do natural.

--c. 215, Pno – MD, 2do. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Sol natural.

--c. 216, Pno – MD, 2do. tpo., 1ra. y 2da. semicorcheas, falta el Sol sostenido y Fa natural.

--c. 217, Vln – 1er. tpo., 1ra. corchea, falta el Fa natural.

--c. 218, Pno – MD, 1er. tpo., 2da. corchea, falta el Fa natural en la voz inferior.

--c. 220, Pno – MD, 1er. tpo., falta el Fa natural.

--c. 221, Pno – MI, falta el Fa natural en el acorde, voz superior.

--c. 231, Pno – MD, 1er. tpo., 1ra. semicorchea, falta el Si natural en la voz inferior.

--c. 235, Pno – MD, 1er. tpo., 1ra. semicorchea, falta el Si natural en la voz inferior.

--c. 241, Pno – MD, 2do. tpo., 1ra. semicorchea, falta el Si natural.

--c. 242, Pno – MD, 2do. tpo., era semicorchea, falta el Si bemol.

--c. 244, Pno – MD, 2do. tpo., 1ra. semicorchea falta el Do sostenido. MI, 2do. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Do sostenido.

--c. 245, Pno – MD, 2do. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Do sostenido en la voz inferior. MI, 2do. tpo., 1ra. semicorchea, falta el Do sostenido.

II. Scherzo (***Allegro giocoso***)

--c. 53, Pno – ha sido agregado *mf*.

--cc. 69-70, Pno – MI, el uso de la clave de Sol es necesario.

--c. 72, Vc – el uso de la clave de Fa es necesario.

--cc. 81-82, Pno – MD, es posible que las tres notas del acorde estén ligadas al acorde del próximo compás.

--c. 88, Pno – MD, 3er. tpo., 2da. corchea, falta el Mi natural.

--cc. 94 y 103, Pno – el uso de la clave de Fa ha sido indicado al final del compás.

--c. 130, Vc – la indicación «arco» ha sido añadida.

--c. 135, Vc – la indicación *p* ha sido añadida.

--c. 141, Vc – la indicación *p* ha sido añadida.

--c. 149, Vc – falta la indicación «*pizz*».

--c. 162, Pno – MI, 3er. tpo., falta el silencio de negra.

--c. 201, Vln – 3er. tpo., 2da. corchea, falta el Fa natural. Pno – MD, 3er. tpo., falta el Si natural en el acorde de la voz superior.

--c. 224, Pno – MI, 2do. tpo., 1ra. corchea, falta el Sol bemol.

--cc. 230 y 254, Vc – falta la indicación «arco».

--c. 279, Pno – MD, 2do. tpo., 2da. corchea, falta el Mi natural.

--c. 315, Pno – MI, falta el Mi natural en el bajo.

--c. 317, Pno – MI, falta el Do sostenido en el bajo.

III. Andante (***Grave***)

--c. 27, Pno – MD, 2do. tpo., 1ra. corchea, falta el Re sostenido en el acorde.

--c. 63, Vc – 2do. tpo., falta el Mi sostenido en la semicorchea.

--c. 65, Vc – la clave de Sol está incorrecta.

--c. 71, Pno – MI, debe ser Do sostenido en clave de Sol.

--c. 84, Pno – MI, 2do. tpo., falta el Re sostenido en el acorde.

--cc. 126, 136, 144 y 158, Vc – 2do. tpo., 3ra. semicorchea, debe ser un Re sostenido.

--cc. 127 y 159, Vln – 2do. tpo., 3ra. semicorchea, debe ser un Sol natural.

--c. 135, Vc – 2do. tpo., se ha cambiado el Sol escrito por Fa acorde con la armonía.

--cc. 181-183, la escritura no está del todo clara, pero lo más probable es que indique *pp*.

IV. Allegro con fuoco

--cc. 7 y 23, Vc – falta el Si natural.

--c. 28, Pno – MD, falta el Mi bemol en el acorde.

--c. 50, Pno – MD, 2do. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Mi bemol.

--c. 51, Pno – MD, 2do. tpo., 1ra. semicorchea, falta el Mi bemol. MI, 1er. tpo., 2da. semicorchea, falta el Mi bemol y 2do. tpo., 1ra. semicorchea, falta el Sol bemol.

--c. 52, Pno – MI, 1er. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Mi bemol.

--c. 53, Pno – MI, 2do. tpo., sugiero tocar el intervalo Do-La para adecuarse a la armonía. Otra opción podría ser Si bemol-La, aunque no se corresponde con la parte de *violoncello* (ver c. 55).

--c. 54, Pno – MD, 2do. tpo., era semicorchea, falta el Re bemol.

--c. 56, Vln – 2do. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Re bemol.

--c. 58, Vln – 1er. tpo., falta el Re bemol en la semicorchea.

--c. 61, Pno – MI, 2do. tpo., 2da. semicorchea, falta el Mi bemol.

--c. 62, Pno – MI, 2do. tpo., 1ra. semicorchea, debe ser un Sol natural.

--c. 63, Pno – MD, 1er. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Mi bemol.

--c. 64, Pno – MD, 1er. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Si natural.

--c. 65, Pno – MI, 2do. tpo., 1ra. semicorchea, debe ser un Mi natural.

--c. 66, Pno – MD, 2do. tpo., 1ra. semicorchea, falta un Mi bemol. MI, 2do. tpo., 1ra., 3ra. y 4ta. semicorcheas, faltan un Mi bemol, Sol bemol y Mi bemol, respectivamente.

--c. 68, Pno – MD, 2do. tpo., 3ra. semicorchea, falta el Mi bemol en la voz inferior.

--c. 69, Pno – MD, 1er. tpo., 3ra. semicorchea, voz inferior, falta el Si natural.

--cc. 72, Pno – MI, 1er. tpo., 2da. semicorchea, falta el Mi bemol.

--cc. 80, Vln – 1er. tpo., 2da. corchea, falta el Mi bemol.

--cc. 94, Pno – MI, 2do. tpo., 2da. corchea, falta el Mi bemol en la voz superior.

--cc. 96, Pno – MD, 2do. tpo., 2da. corchea, falta el Mi bemol en la octava.

--cc. 97, Vc – 2do. tpo., 2da. corchea, falta el Mi bemol en la octava. Pno – MD, 2do. tpo., 2da. corchea, falta el Mi bemol en la voz superior.

--cc. 103, Pno – MI, 1er. tpo., 2da. corchea, falta el Re sostenido en la voz superior.

--cc. 106, Pno – MI, 2do. tpo., 1ra. y 2da. corcheas, falta Mi bemol y Sol bemol en los acordes de las voces superiores.

--cc. 107, la indicación *p* aparece escrita a lápiz (Vln y Vc) y «poco animato» sobre la parte del piano. No han sido incluidas.

--cc. 107, Pno – MD, 1er. tpo., 1ra. corchea, falta el Mi bemol en el acorde. MI, 2do. tpo., 1ra. corchea, falta el Mi bemol en la voz inferior.

--cc. 110, Pno – MD, 2do. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Mi bemol.

--cc. 116, Pno – MI, 1er. tpo., 2da. corchea, falta el Mi bemol en la voz superior.

--cc. 121, Pno – MD, es necesario el uso de la clave de Sol.

--cc. 122, Pno – MD, 1er. tpo., 1ra. semicorchea, falta el Si natural en la voz superior, 2do. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Si natural en la voz inferior.

--cc. 125, Pno – MD, 2do. tpo., falta el Si natural en la octava.

--cc. 145, Pno – MD, 2do. tpo., falta el Sol natural en el acorde.

--cc. 147, Pno – MI, falta el Si natural en la octava.

--cc. 153, Pno – MD, 2do. tpo., 3ra. semicorchea, falta el Sol natural en la voz inferior.

--cc. 163, Pno – MI, faltan el Si natural en la octava.

--cc. 167, Pno – MD y MI, 1er. tpo., falta el Mi bemol en los acordes (uso del acorde napolitano).

--cc. 188, Vln – 2do. tpo., 2da. corchea, falta el Mi bemol.

--cc. 188, Pno – MD, 2do. tpo., falta el Mi bemol, voz inferior.

--cc. 192, Pno –MD, 1er. tpo., 2da. corchea, falta el Mi bemol.

--cc. 193, Pno – MD, 1er. tpo., 2da. semicorchea, falta el Mi bemol.

--cc. 194, Pno – MI, 1er. tpo., falta el Mi bemol en el bajo, 2do. tpo., 1ra. corchea, falta el La bemol en la voz superior.

--cc. 195, Vc – 1er. tpo., 2da. corchea, falta el Mi bemol.

--cc. 199, Pno – MI, 2do. tpo., falta el Mi bemol en la voz inferior.

--cc. 209, Pno – MD, 2do. tpo., falta el Si natural en la voz inferior.

--cc. 217, Pno – MD, 1er. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Si natural.

--cc. 219, Pno – MD, 1er. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Re sostenido.

--cc. 220, Pno – MD, 2do. tpo., 4ta. semicorchea, falta el Si natural.

--cc. 221, Vc – 2do. tpo., debe ser un Si bemol.

--cc. 222, Pno – MI, 2do. tpo., 2da. semicorchea, falta el Si natural.

--cc. 255, Pno – MI, 2do. tpo., 1ra. corchea, voz superior, sugiero el Do natural para cuadrar con el cromatismo.

--cc. 261, Pno – MI, 2do. tpo., 2da. corchea, falta el Si bemol en la voz superior.

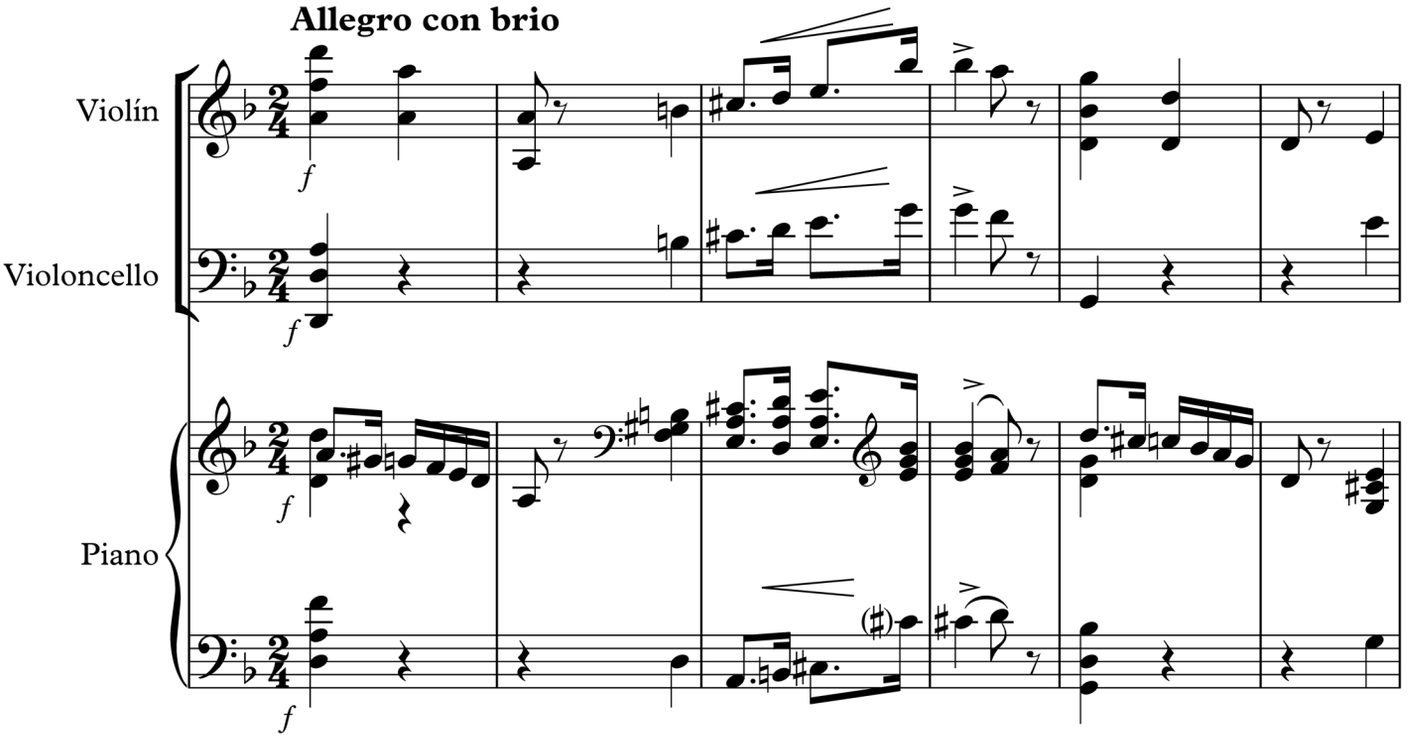
--cc. 265, Pno – MD, 2do. tpo., 2da. semicorchea, falta el Re sostenido.

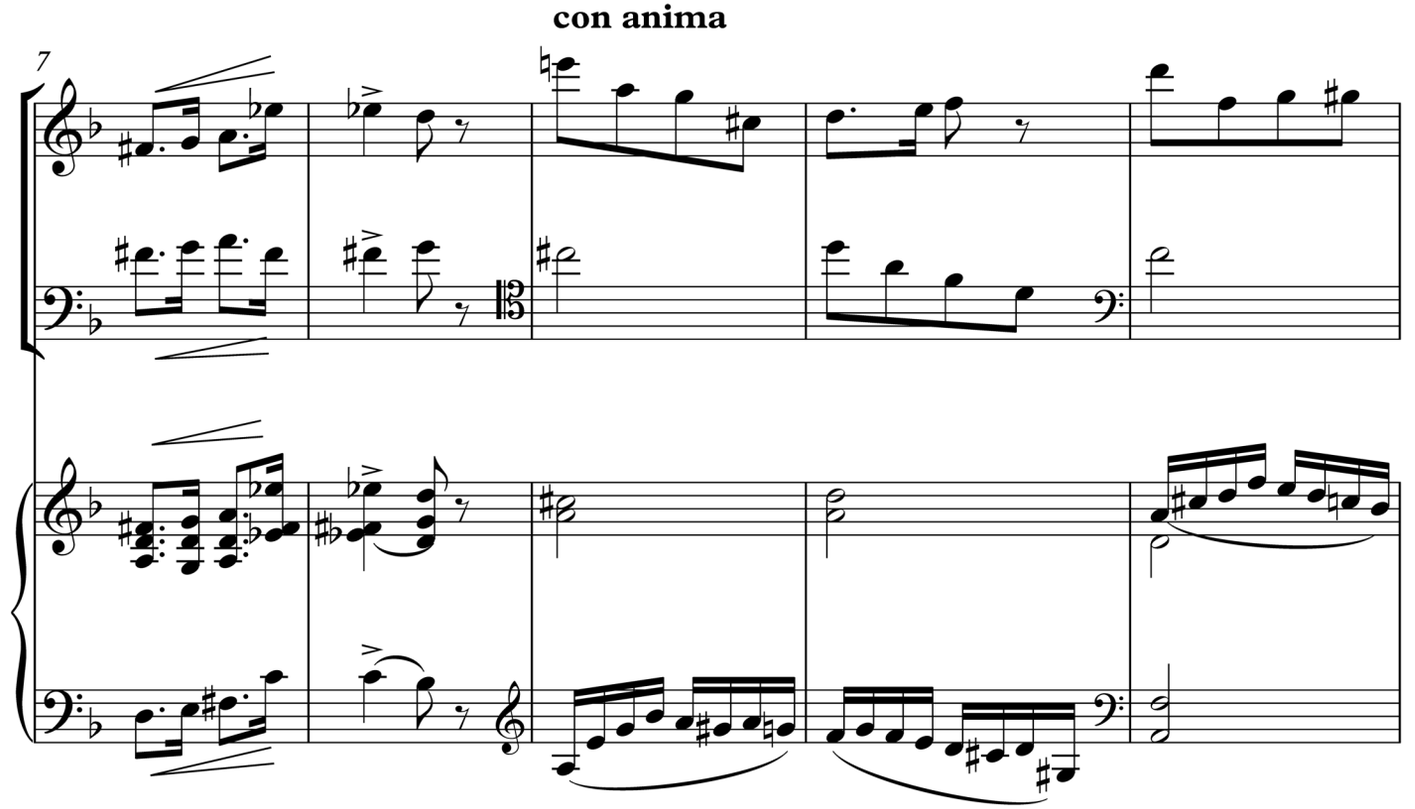
--cc. 270, Pno – MD, 2do. tpo., 2da. semicorchea, falta el Re sostenido.

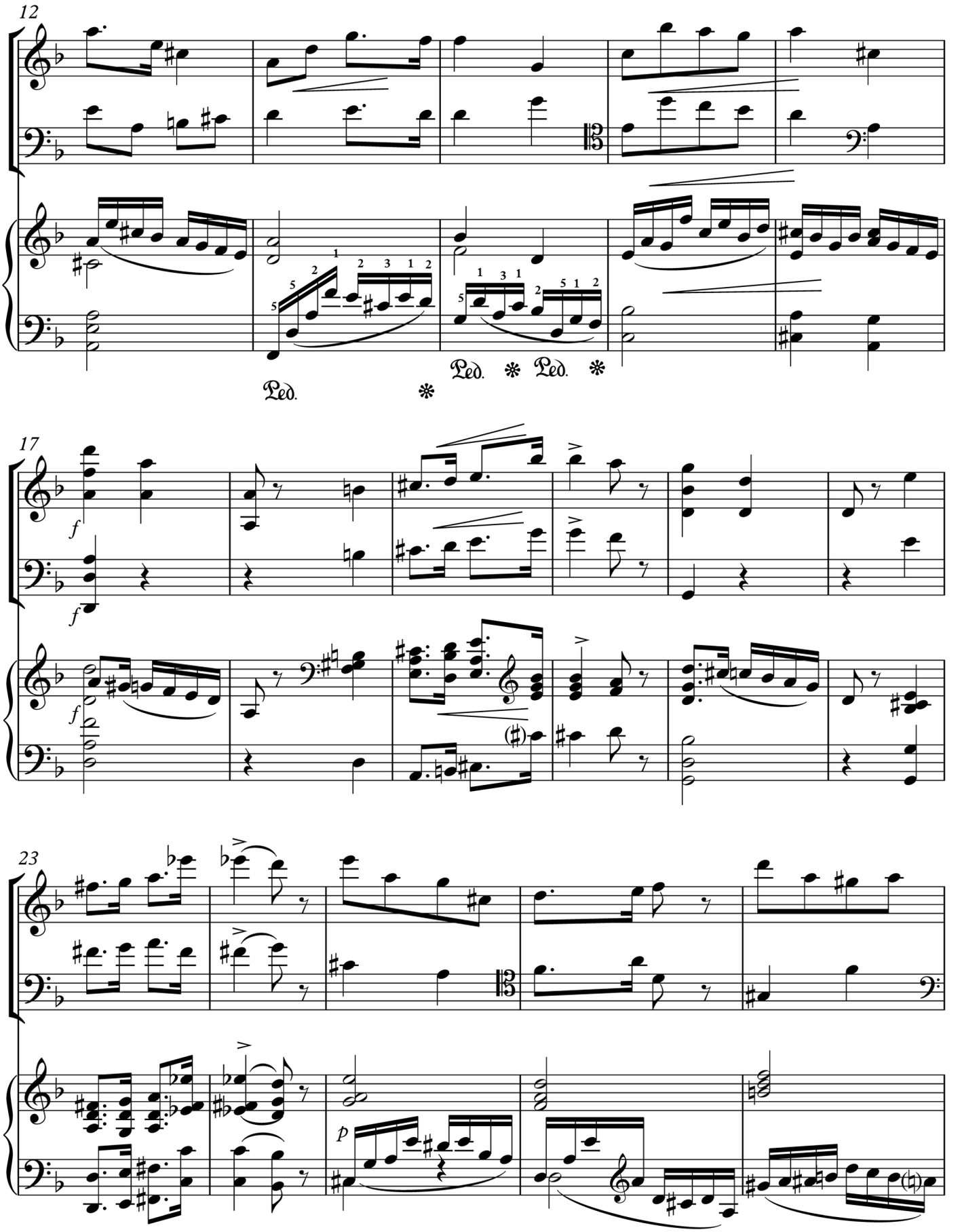
Trío, para violín, violoncello y piano (ca. 1893)

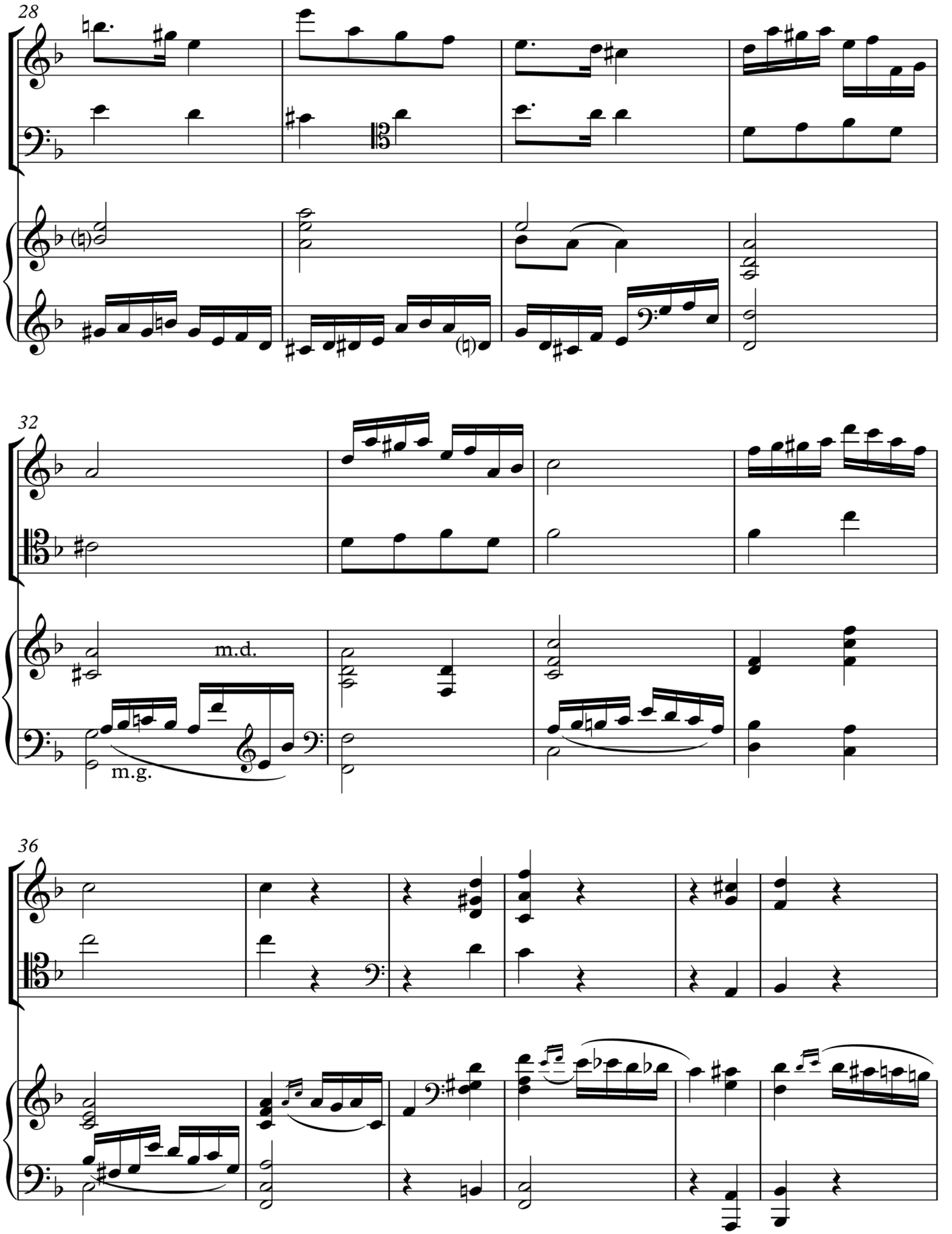
Tr. José Raúl López

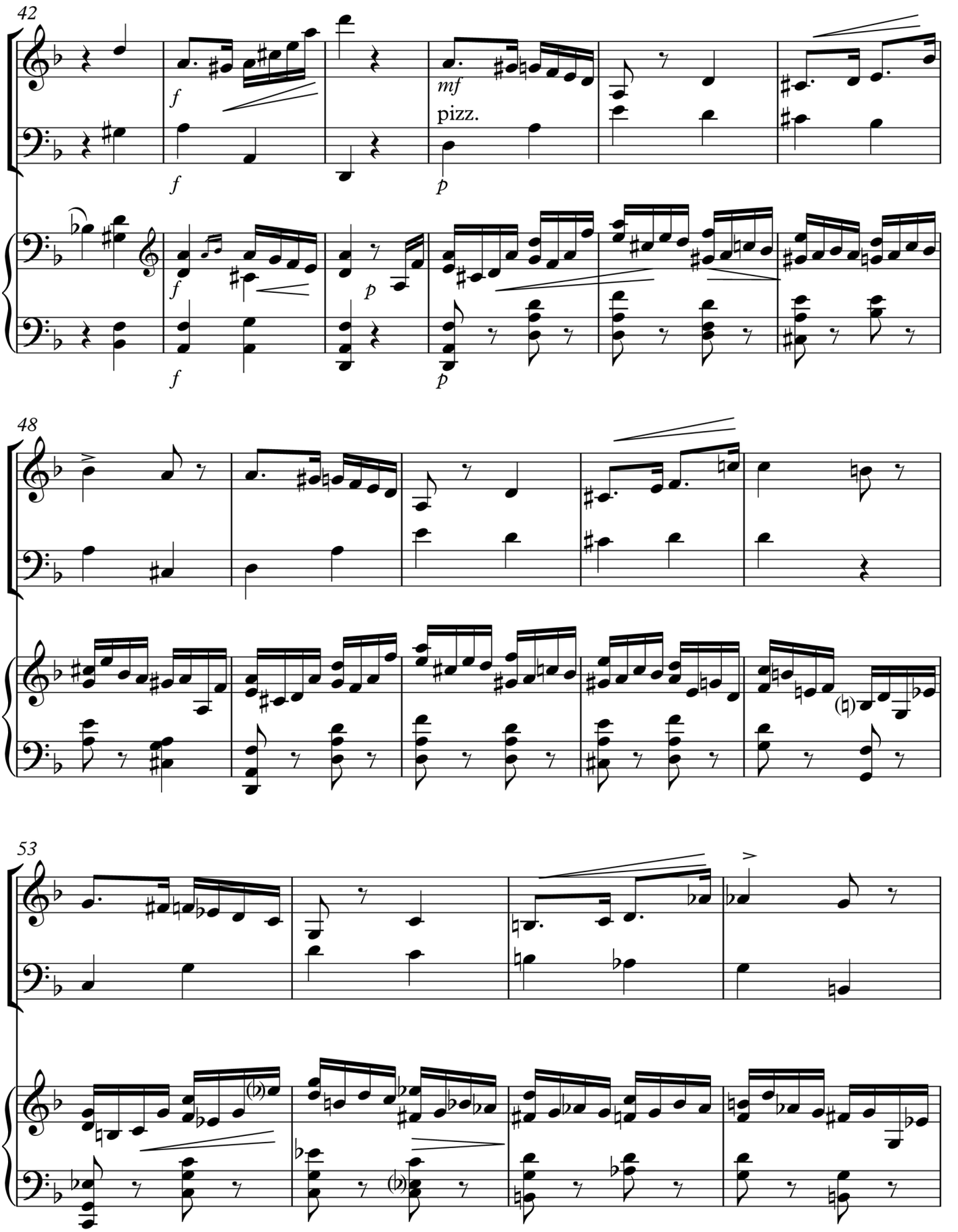
Cecilia Arizti
La Habana, 1856-1930

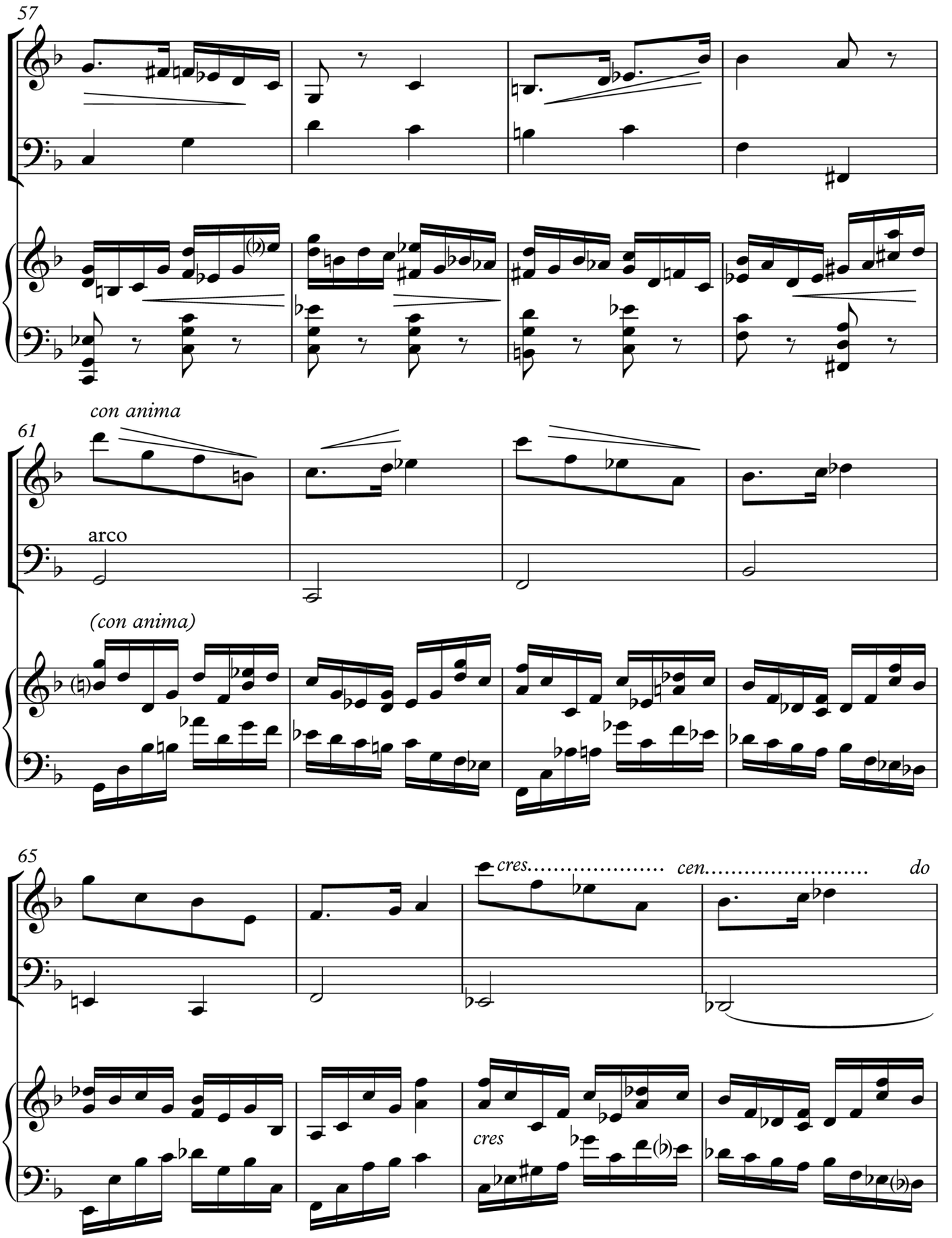


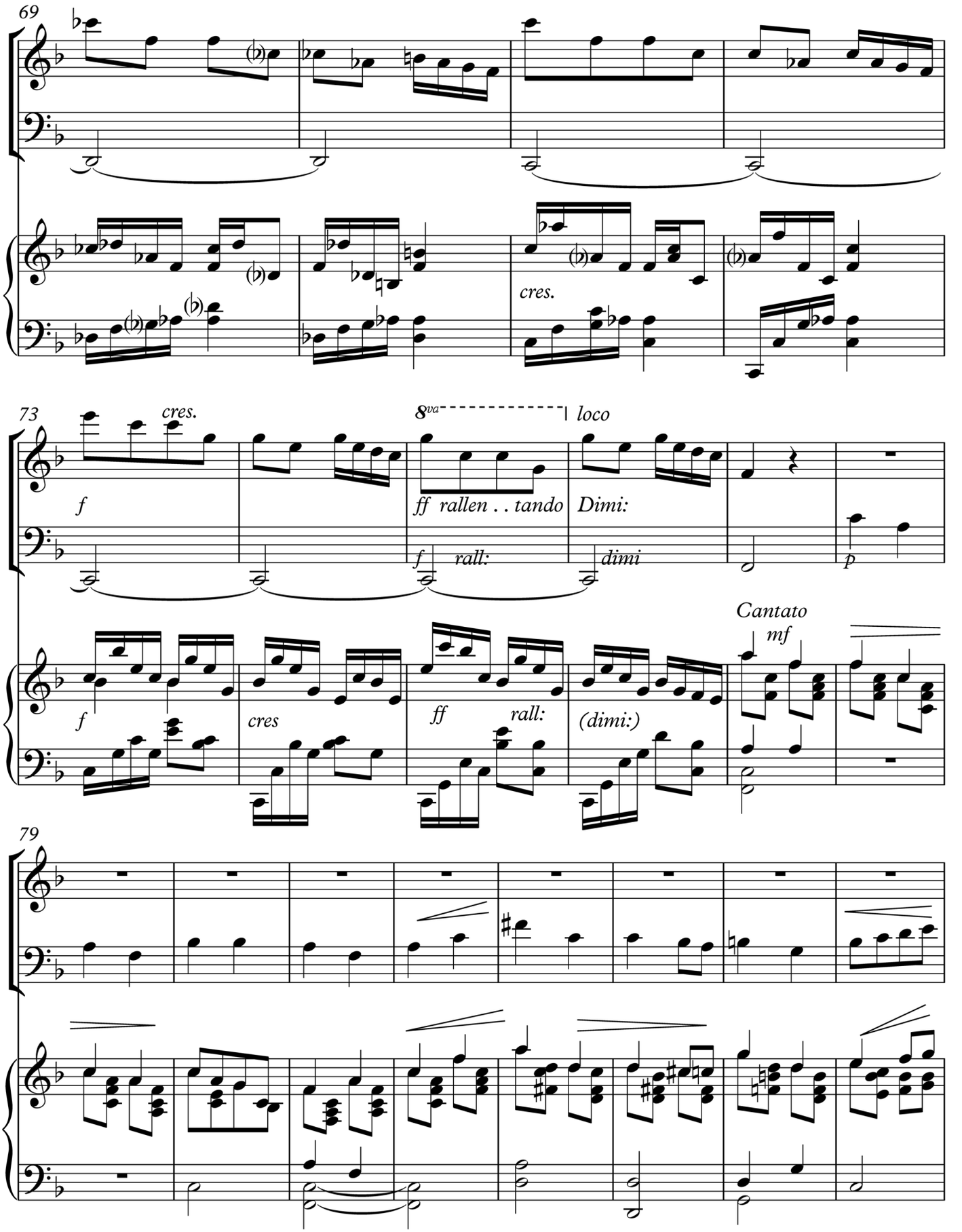



12
Ped.
Ped.
Ped.
17
f
f
f
23
p


28
32
m.d.
m.g.
36


42
f
mf
pizz.
p
48
53


57
con anima
61
arco
(con anima)
65
cres.....
cen.....
do
cres


69
cres.
73
cres.
f
8va
loco
ff rallen . . tando
Dimi:
f
rall:
dimi
p
Cantato
mf
f
cres
ff
rall:
(dimi:)
79

87

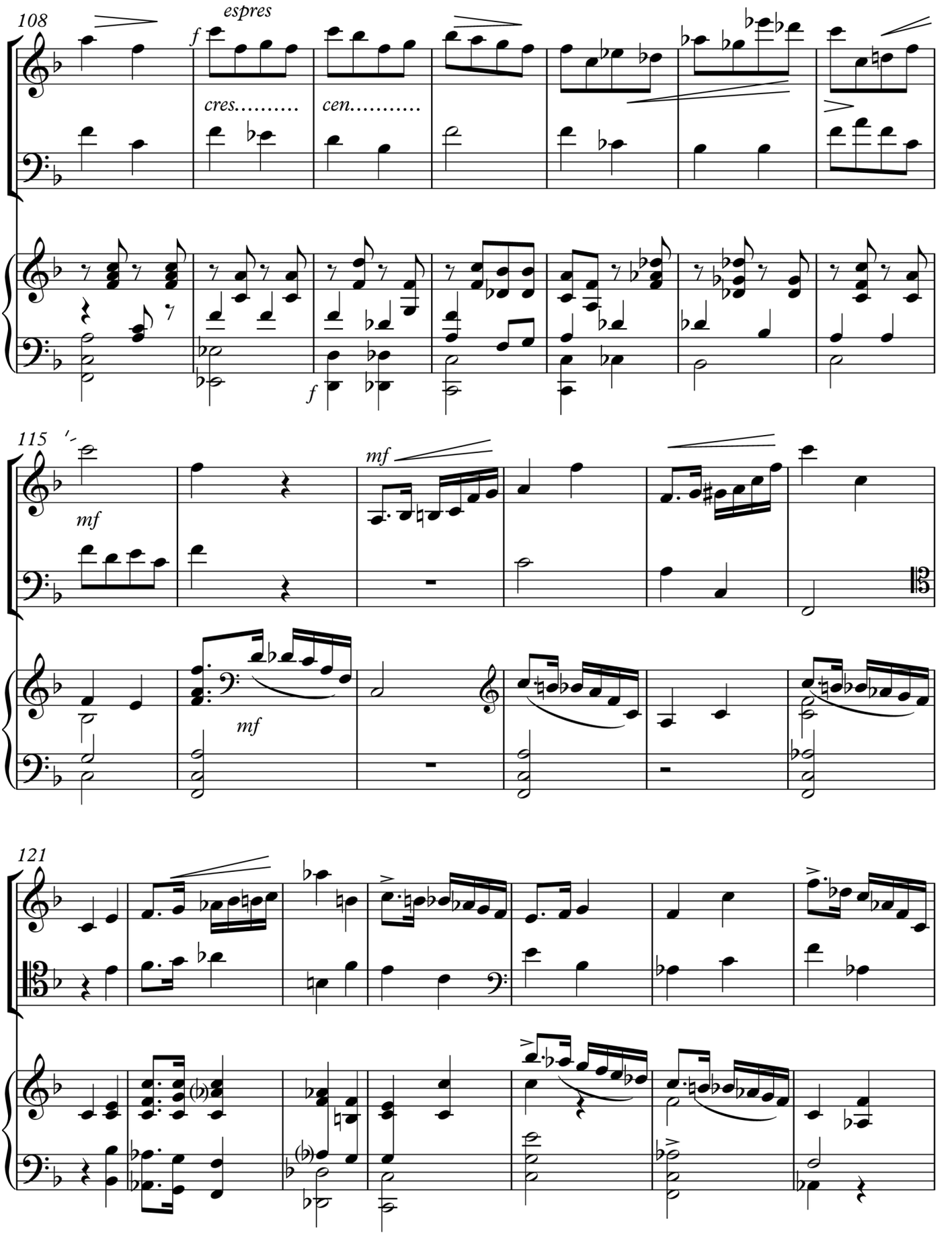
mf

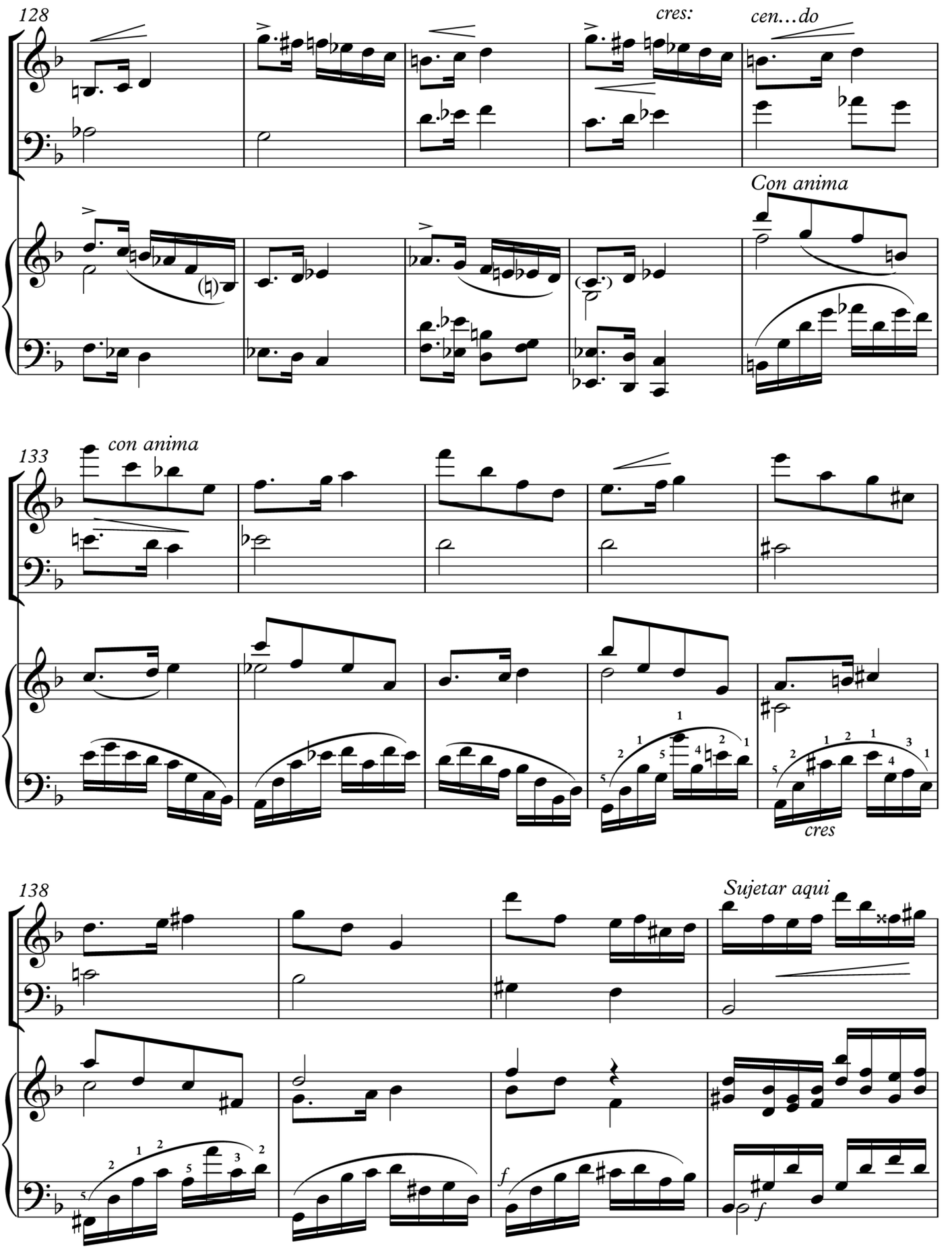
p

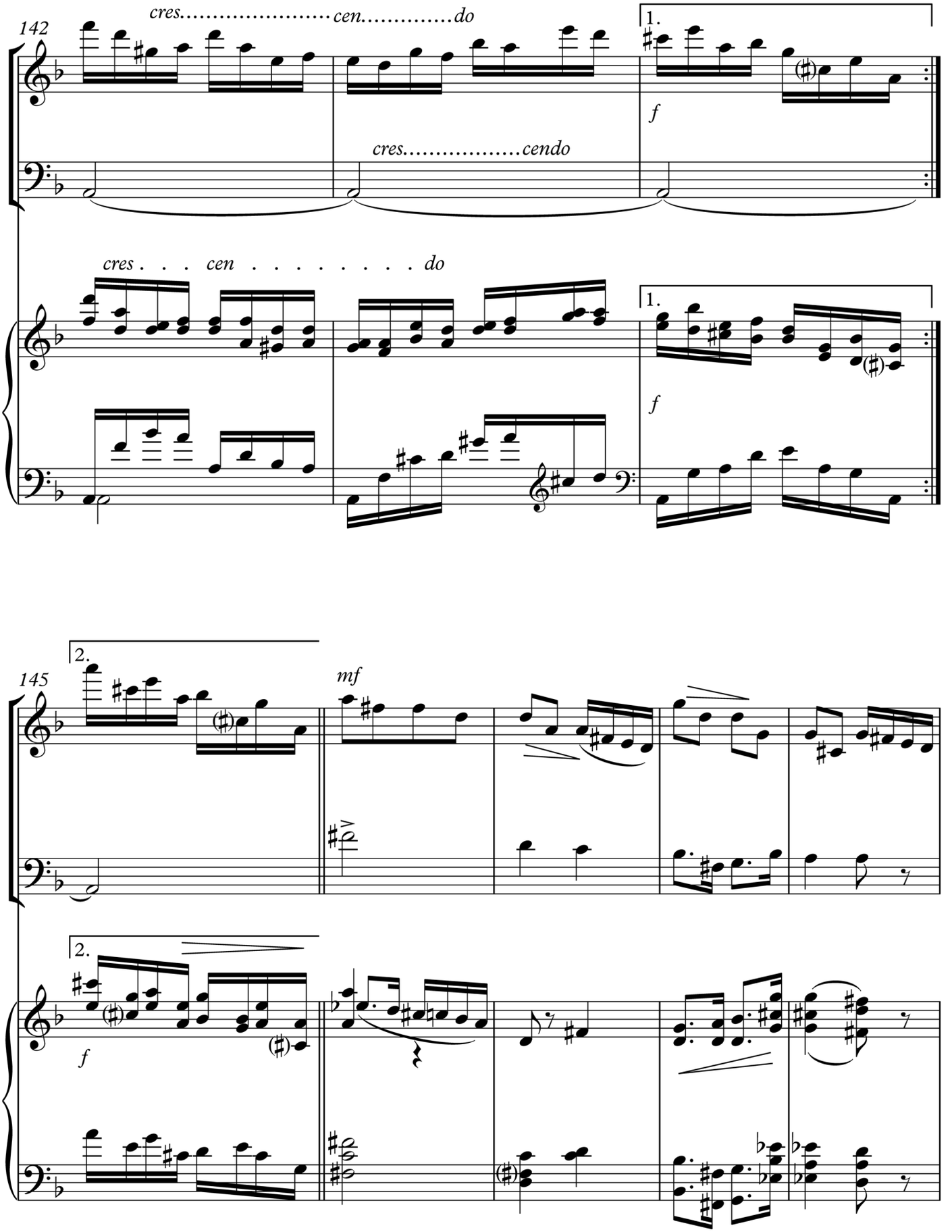
94

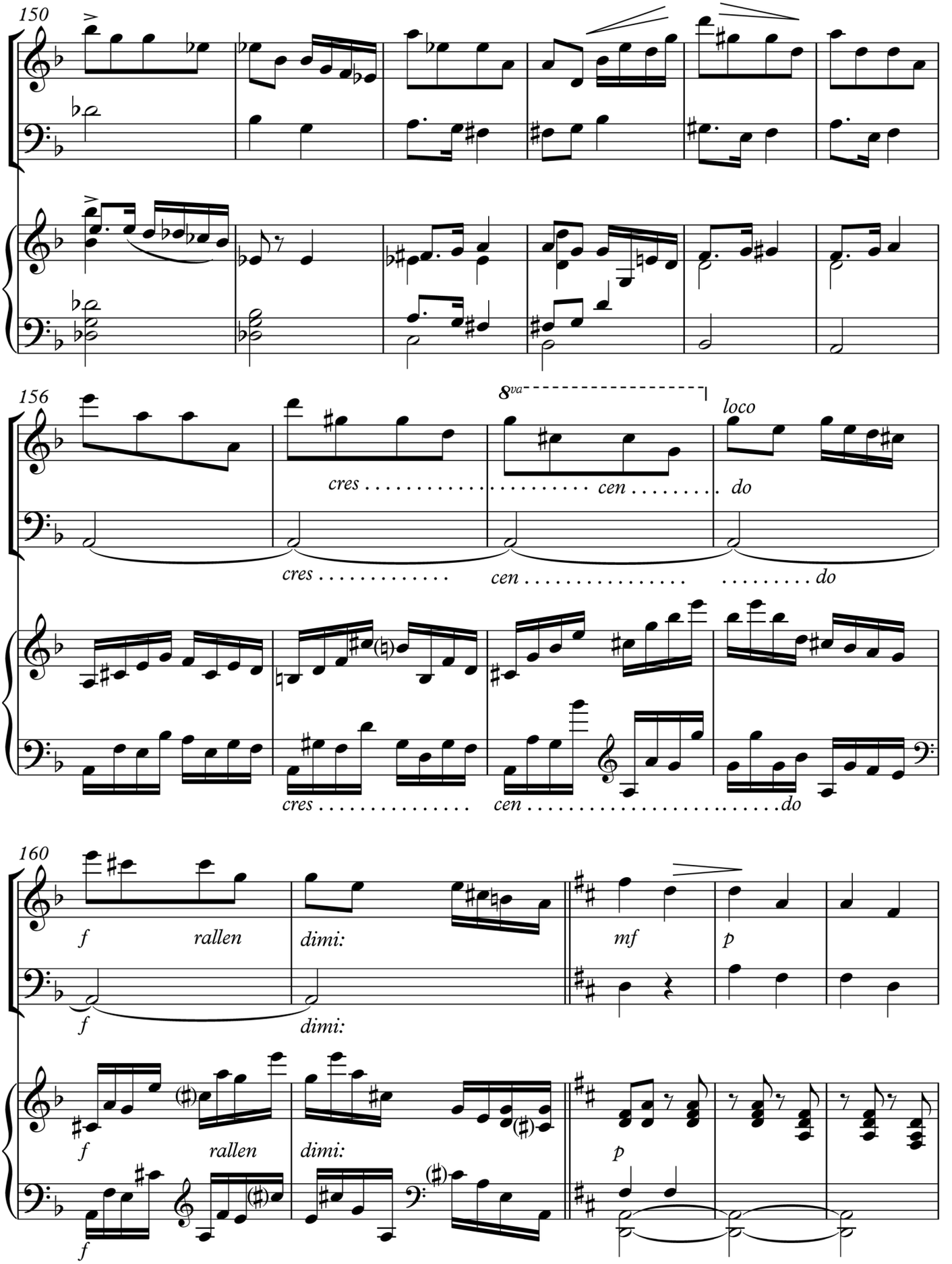
p

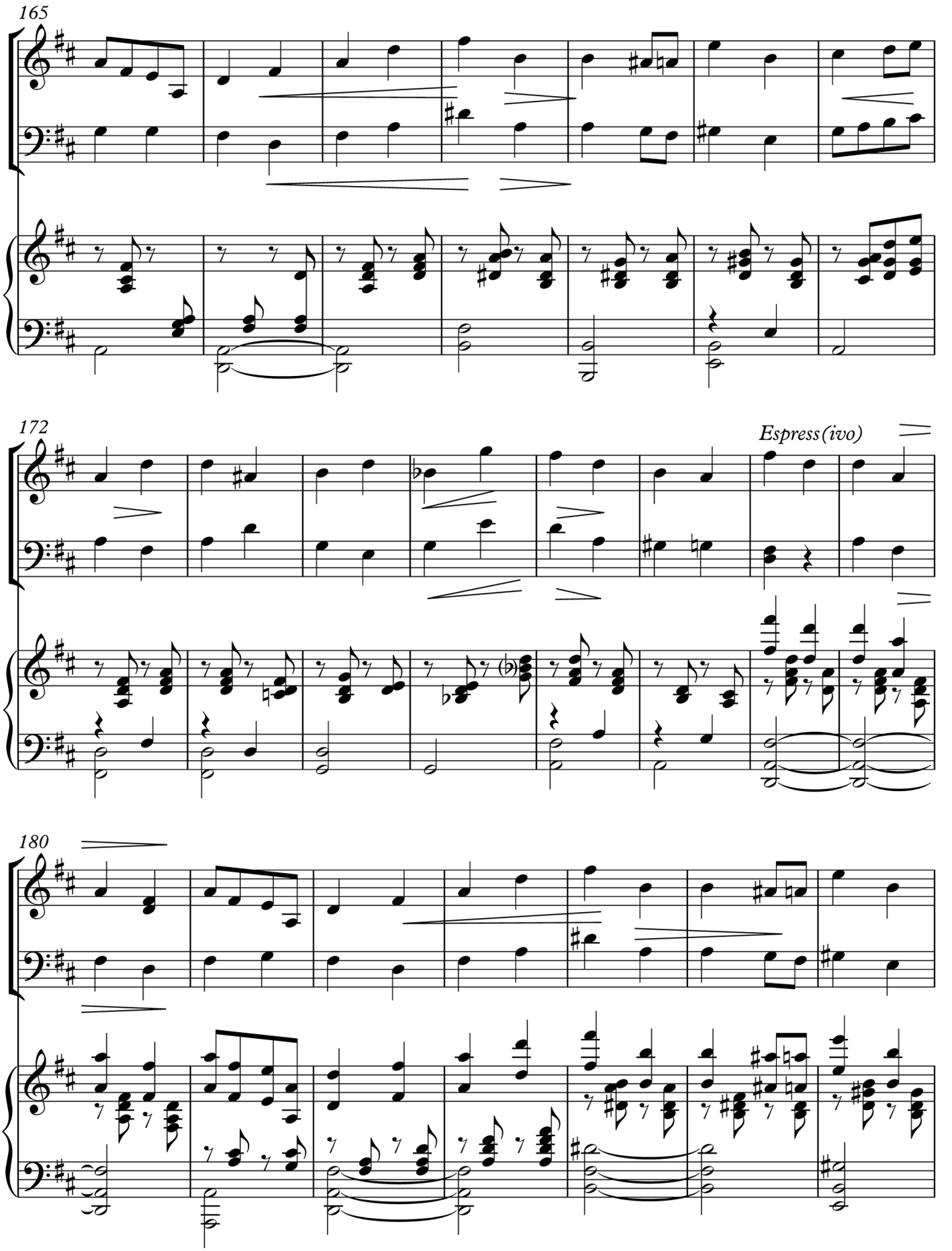
101

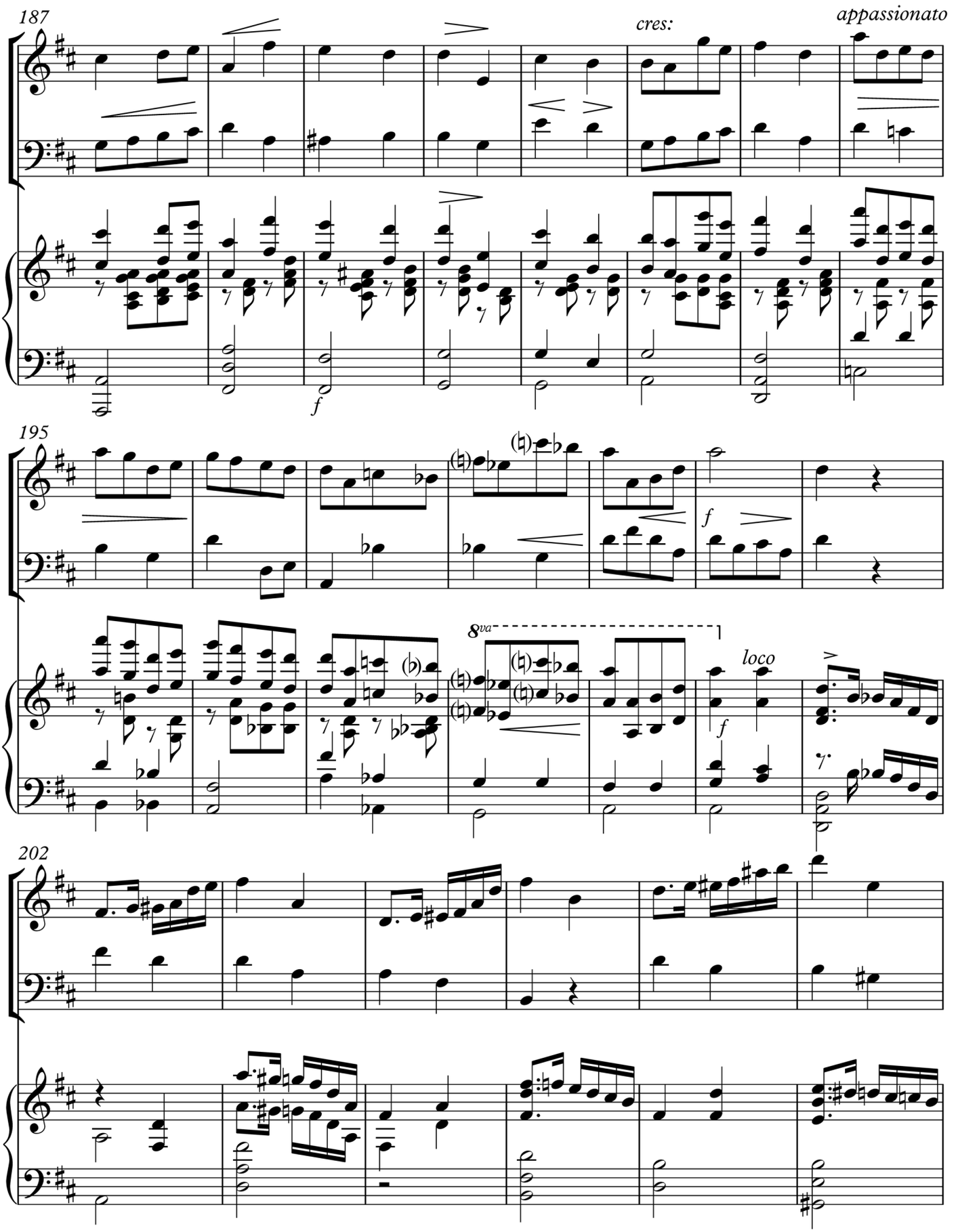

108
espres
f
cres.....
cen.....
f
115
mf
mf
mf
121

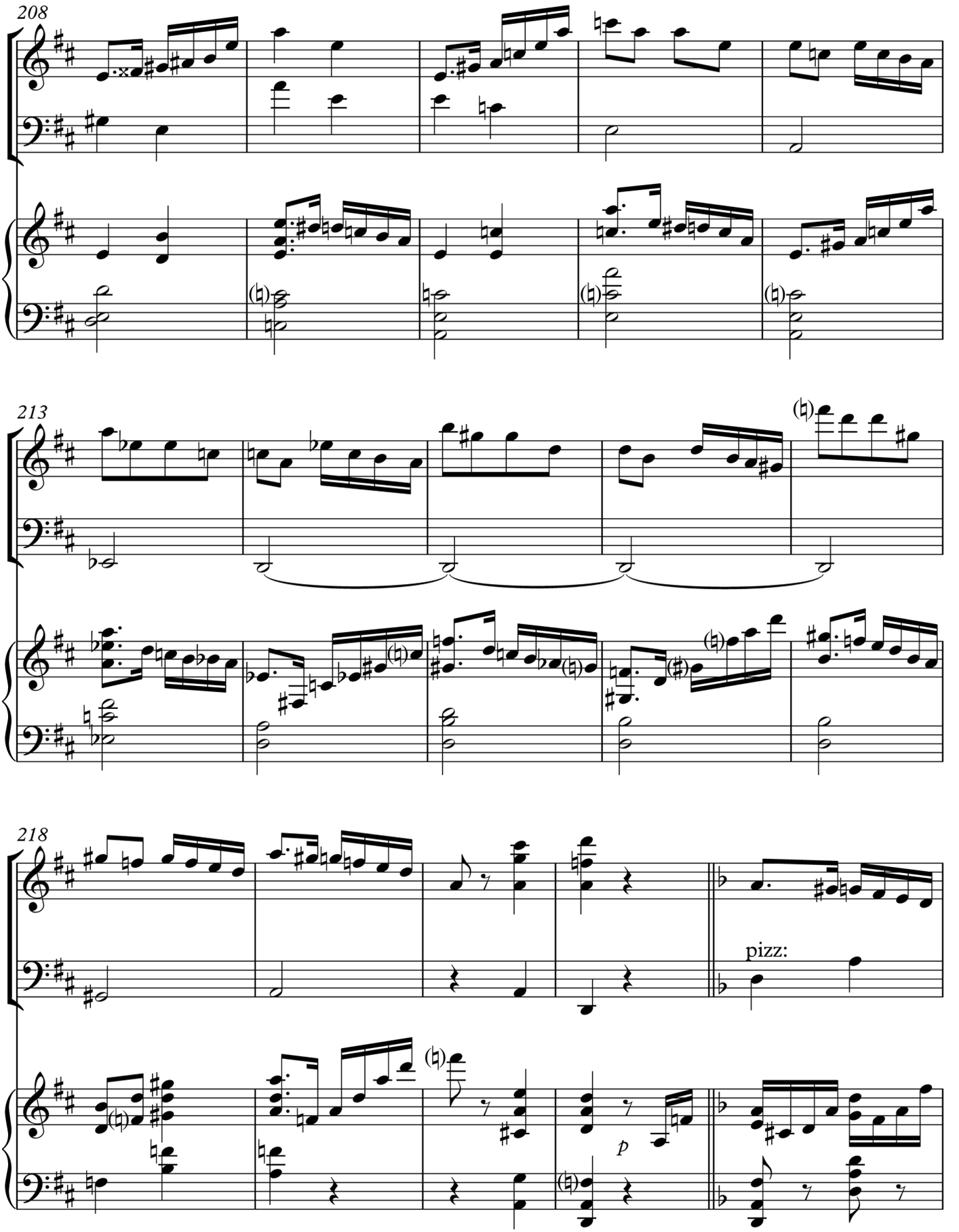

128
cres:
cen…do
Con anima
133
con anima
cres
138
Sujetar aqui
f
f

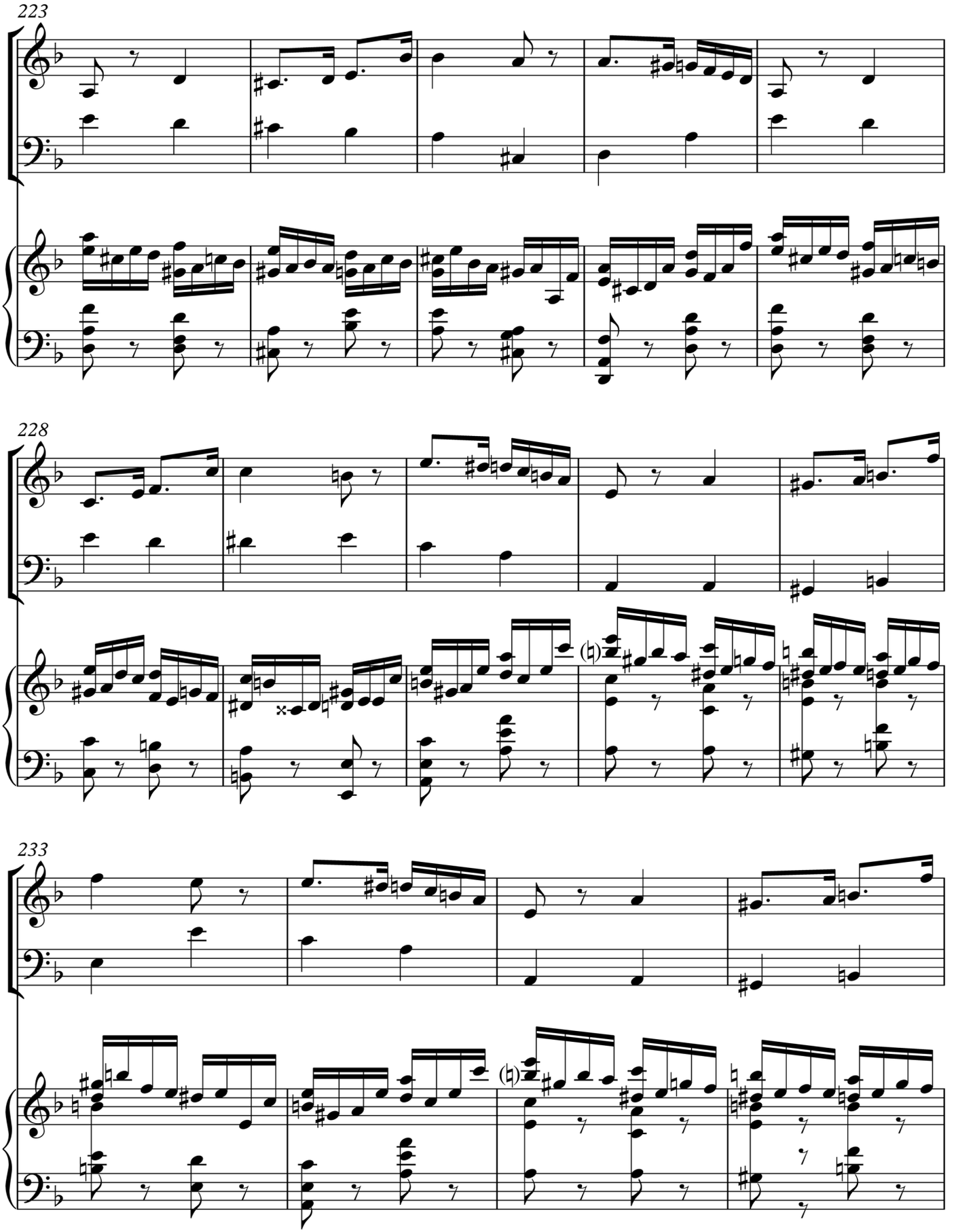

142
cres.....cen.....do
cres.....cendo
1.
f
cres . . . cen . . . . . do
1.
f
145
2.
mf
2.
f

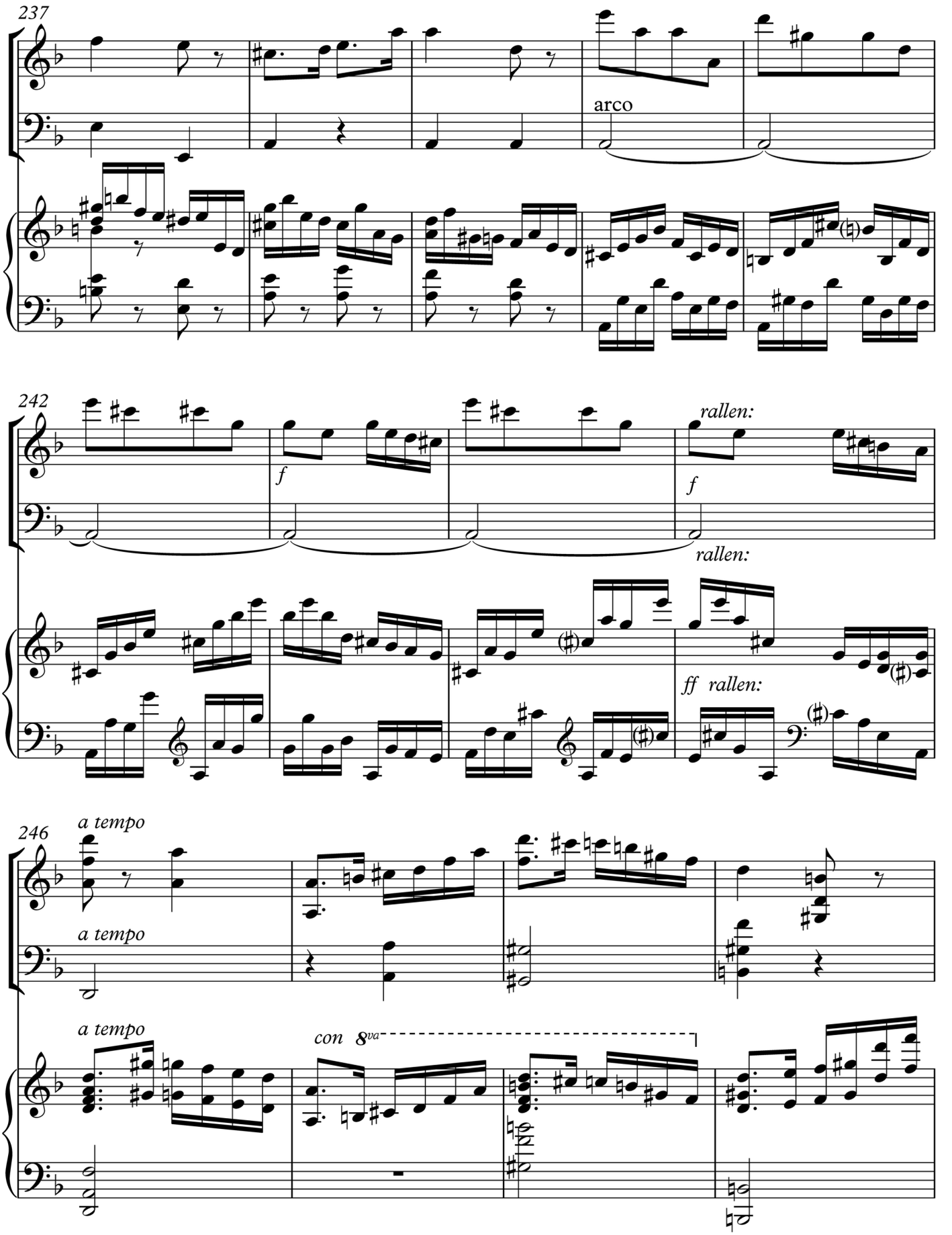

150
156
8va
loco
cres
cen
do
160
f
rallen
dimi:
mf
p

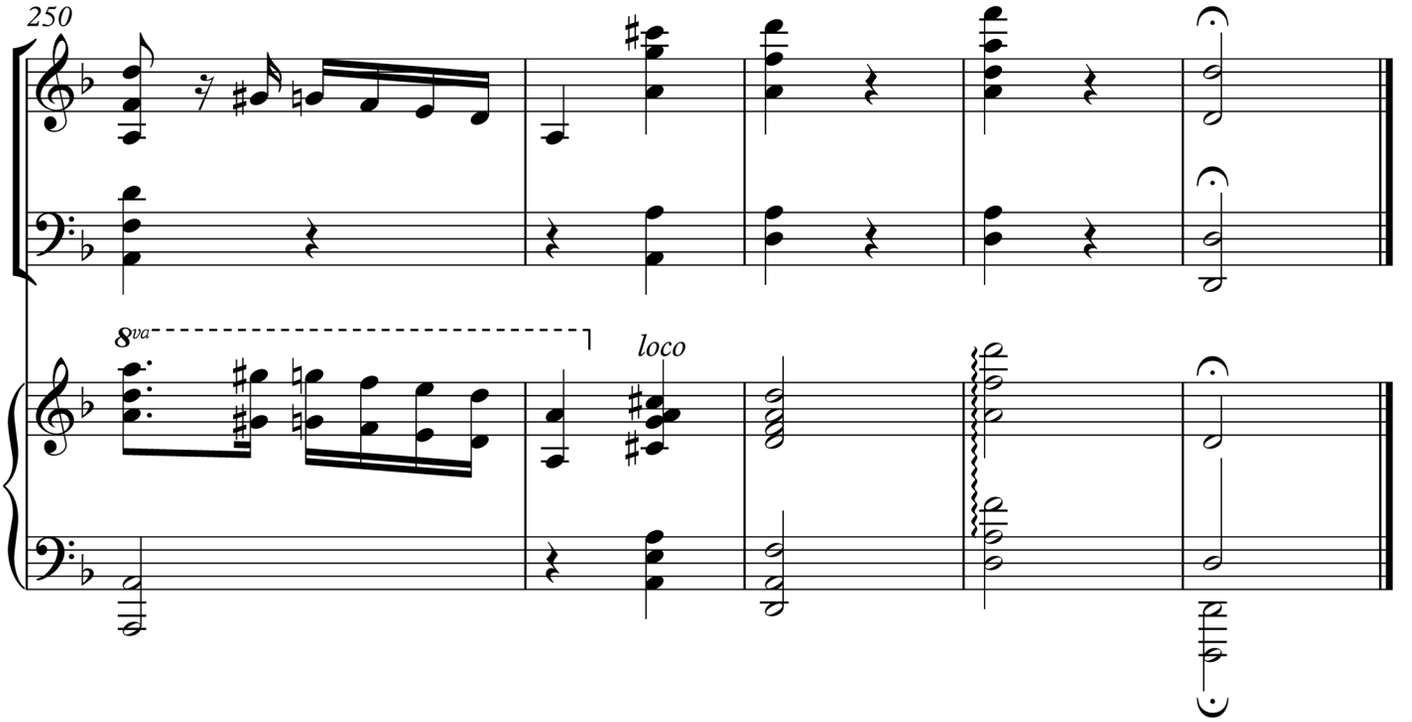

165
172
Espress(ivo)
180


187
cres:
appassionato
f
195
f
8va
loco
202

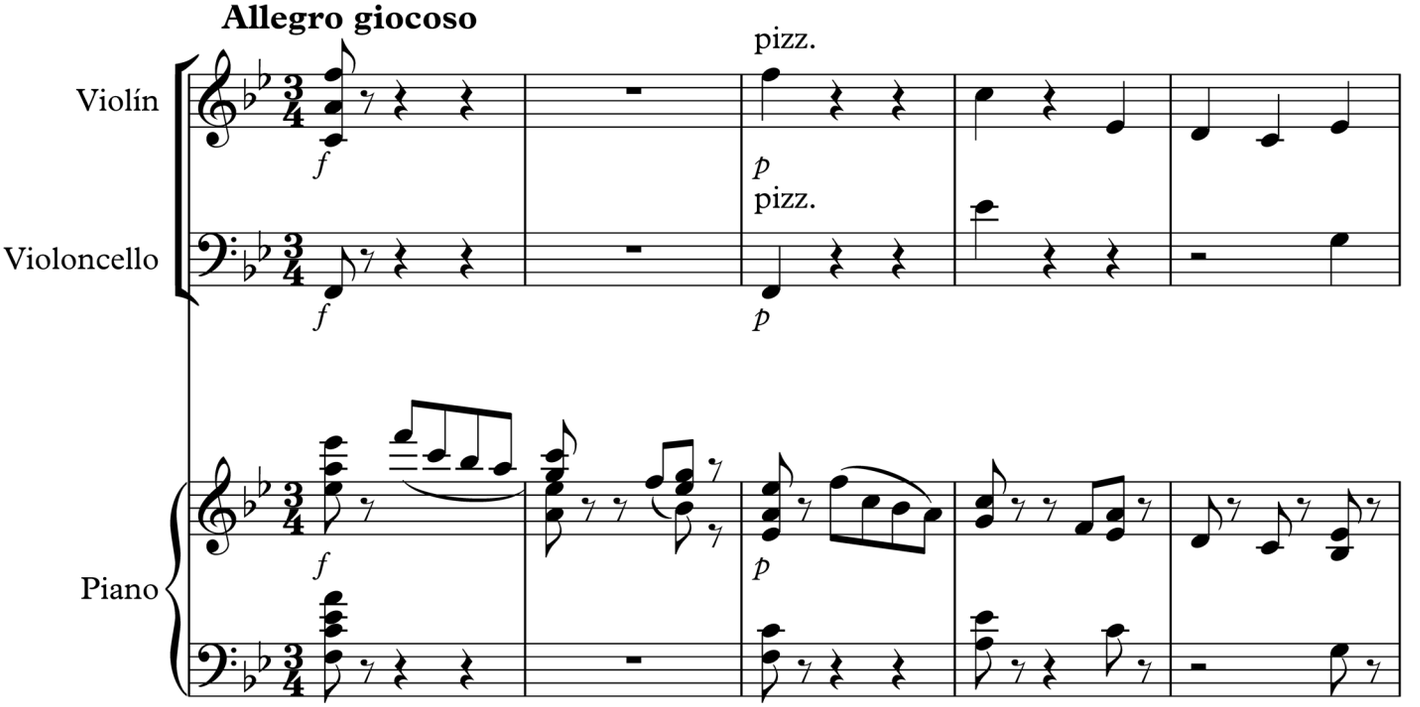

208
213
218
pizz:
p

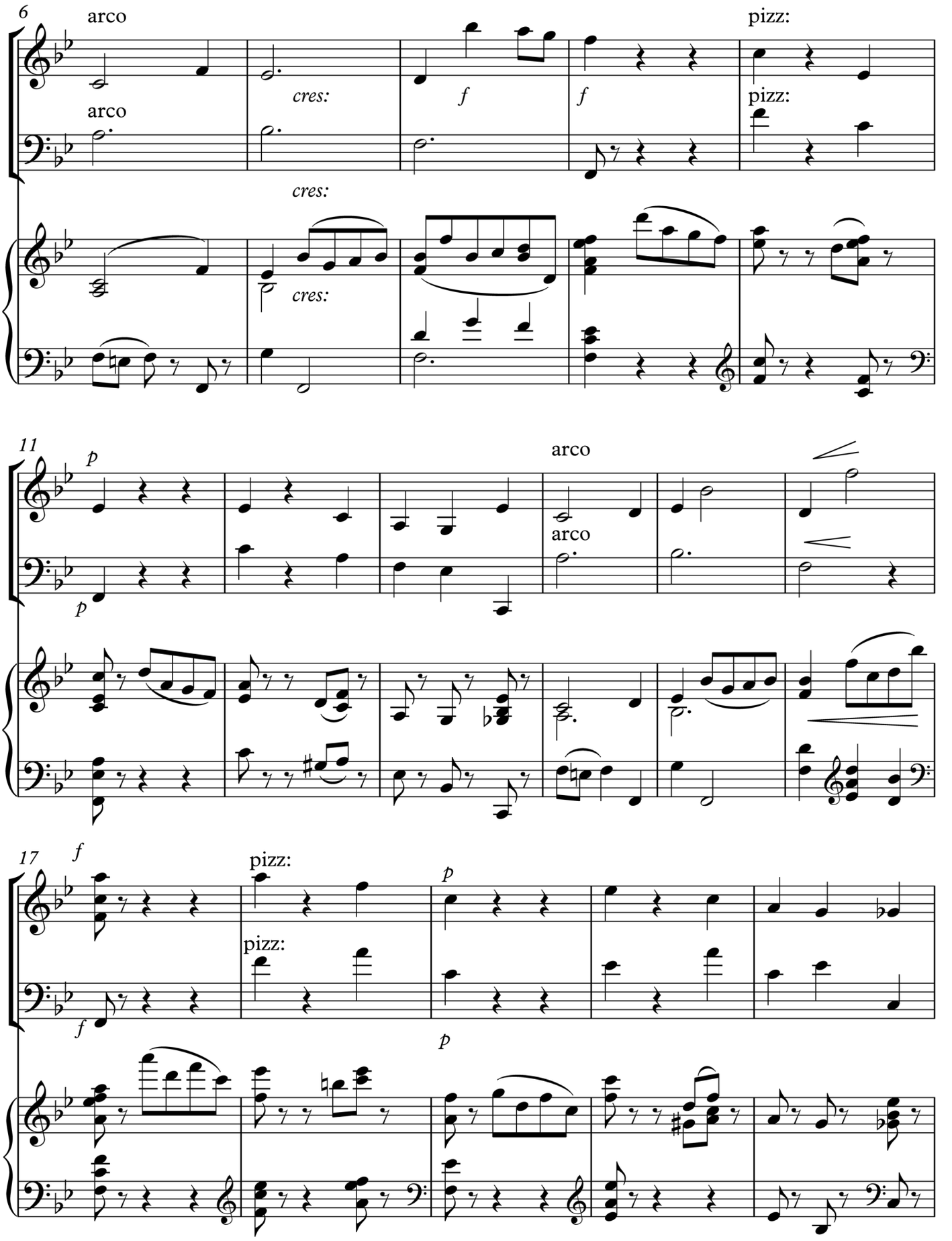

223
228
233

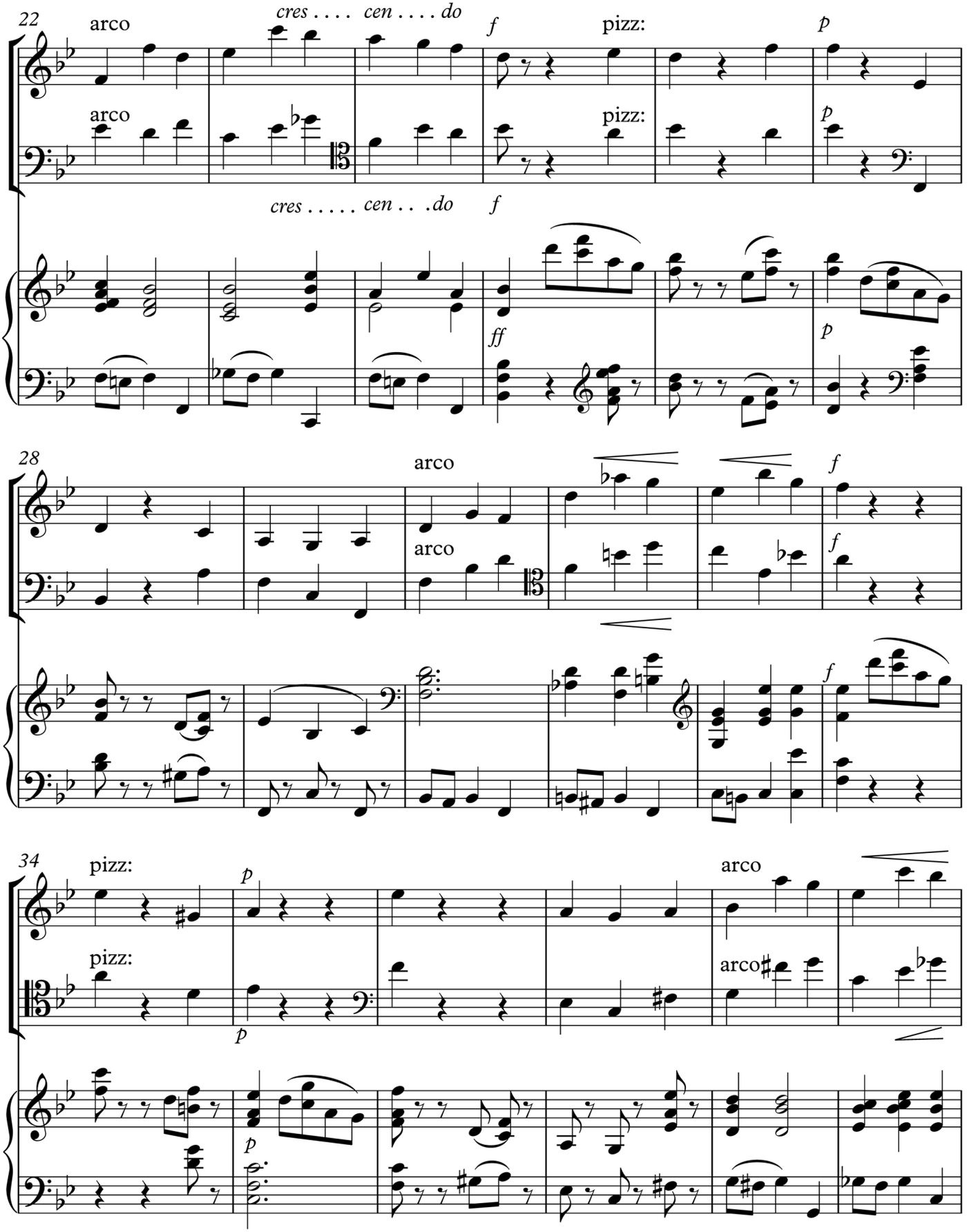

237
arco
242
f
rallen:
f
rallen:
ff rallen:
246
a tempo
a tempo
a tempo
con 8va

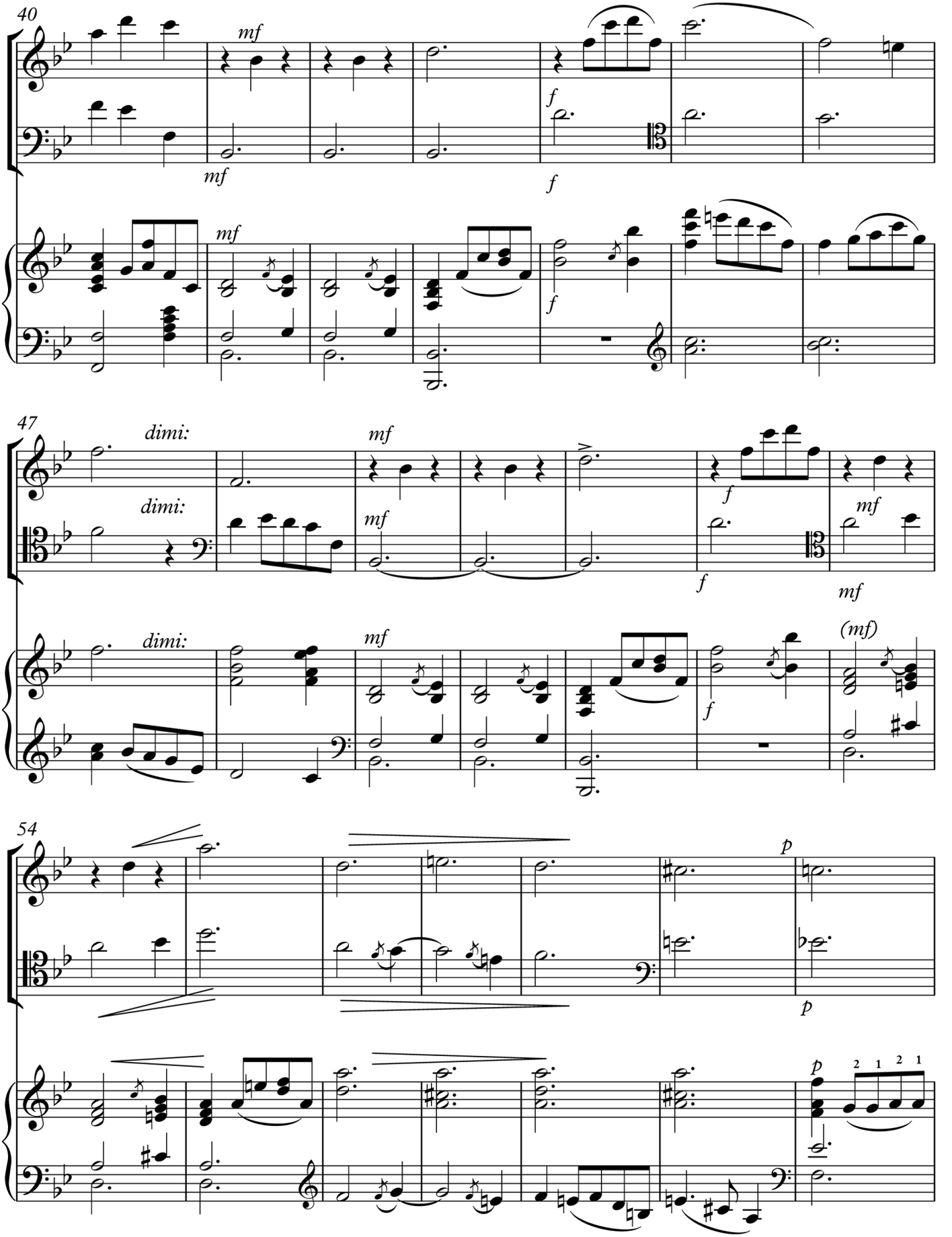

250
8va
loco

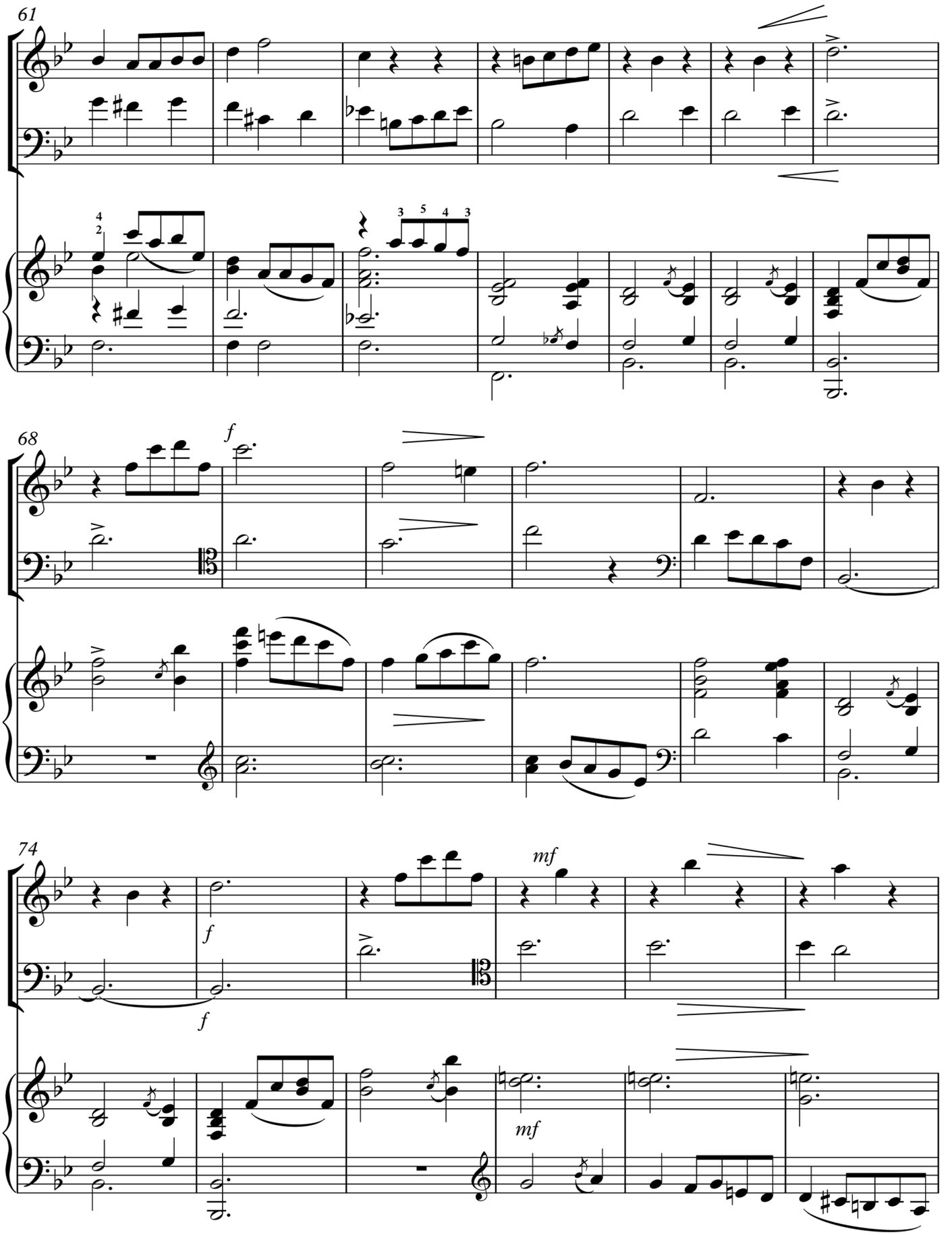
Scherzo

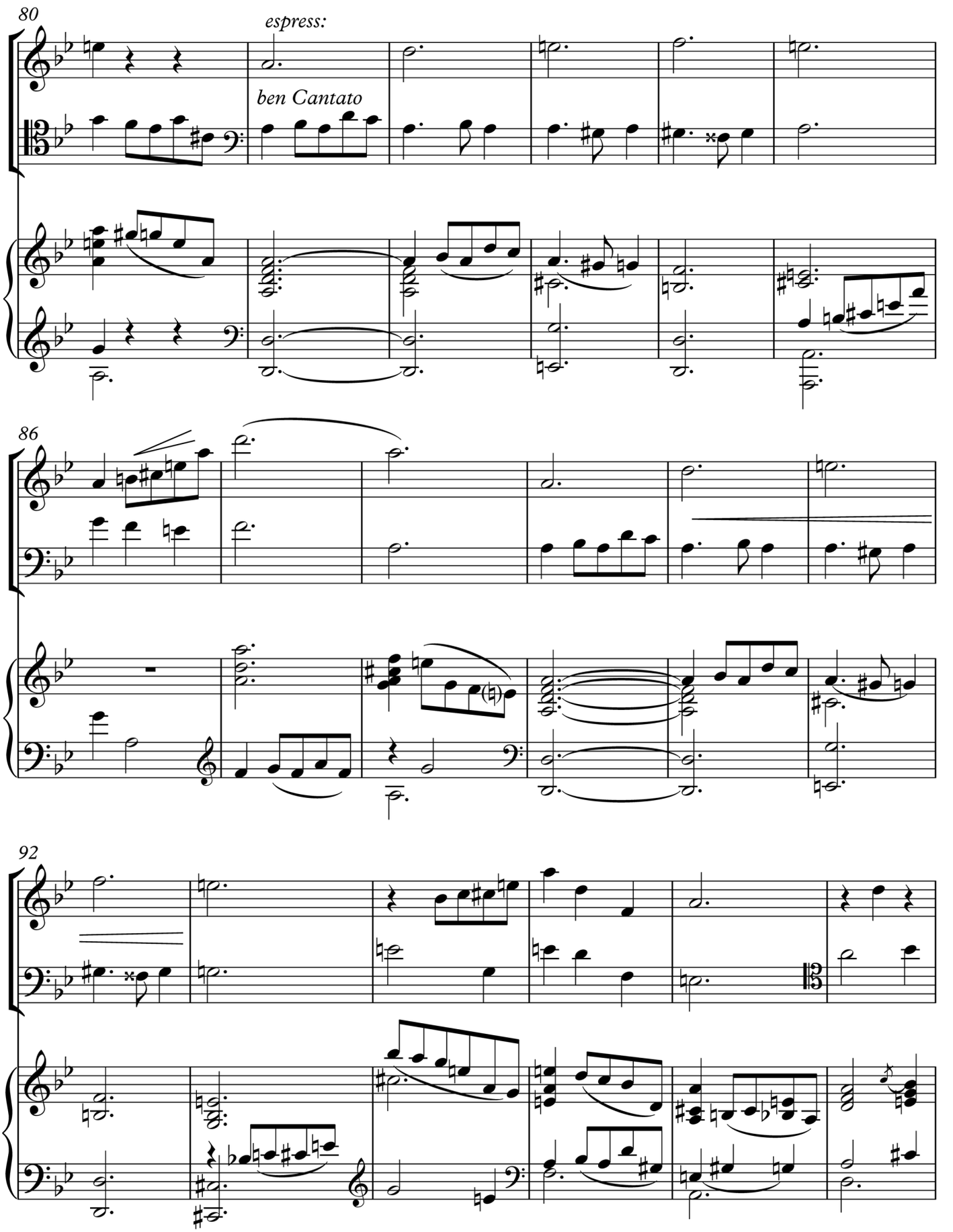

Allegro giocoso
Violín
Violoncello
Piano
pizz.
pizz.
f
p

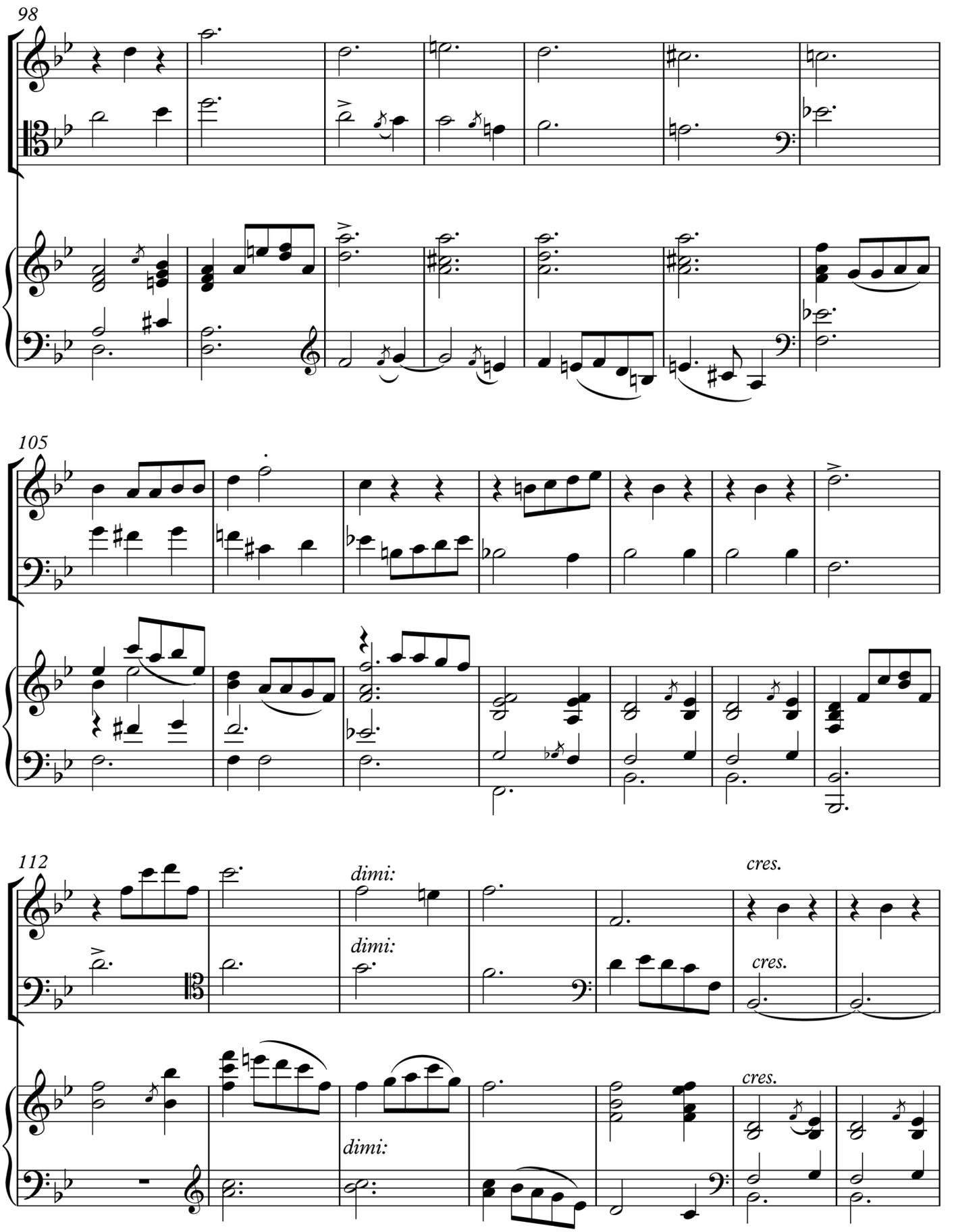

6
arco
arco
cres:
cres:
cres:
f
f
pizz:
pizz:
11
p
p
arco
arco
17
f
f
pizz:
pizz:
p
p

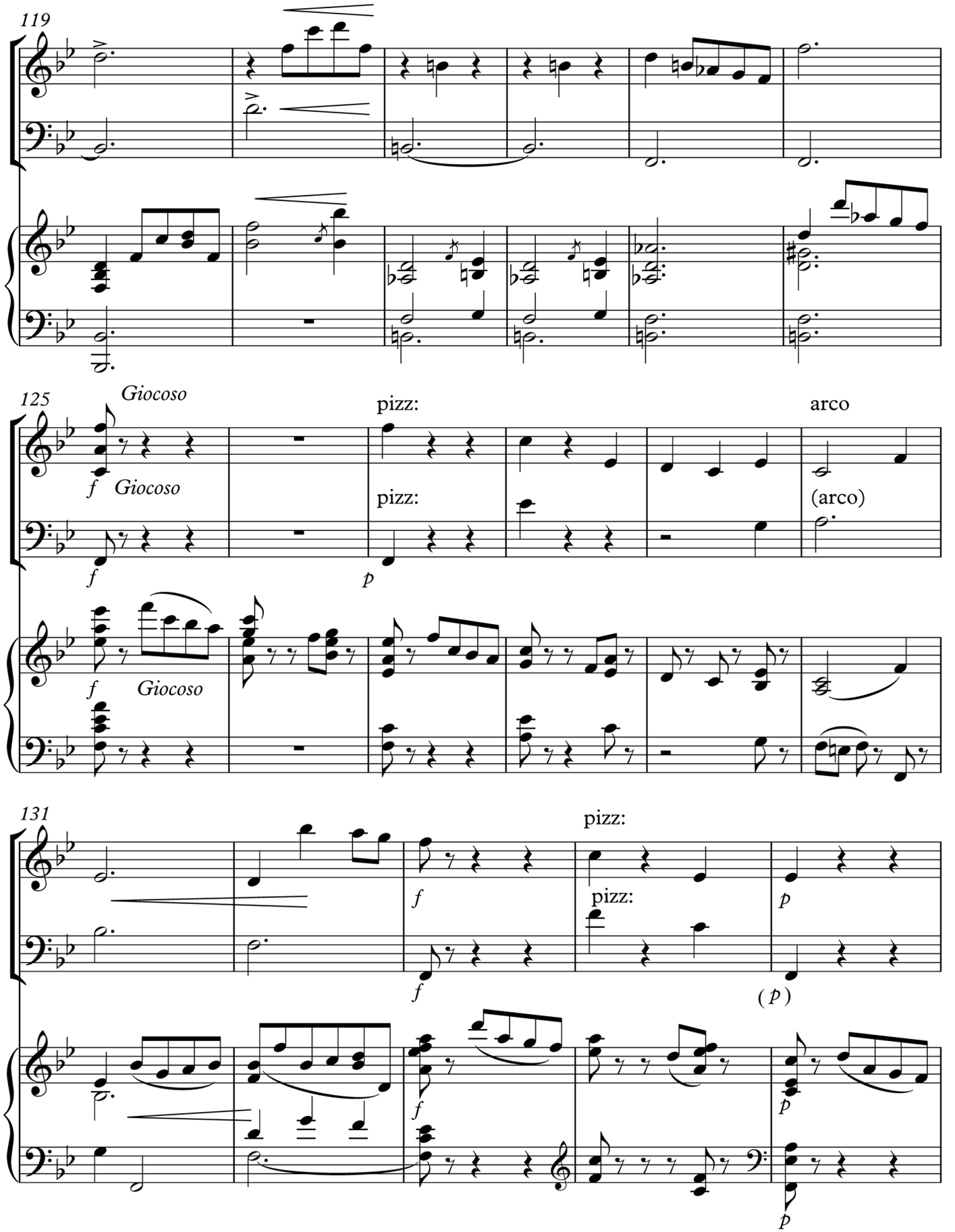

22
arco
cres . . . . cen . . . . do
f
pizz:
p
arco
pizz:
p
cres . . . . . cen . . . .do
f
ff
p
28
arco
f
arco
f
f
34
pizz:
p
arco
pizz:
arco
p
p

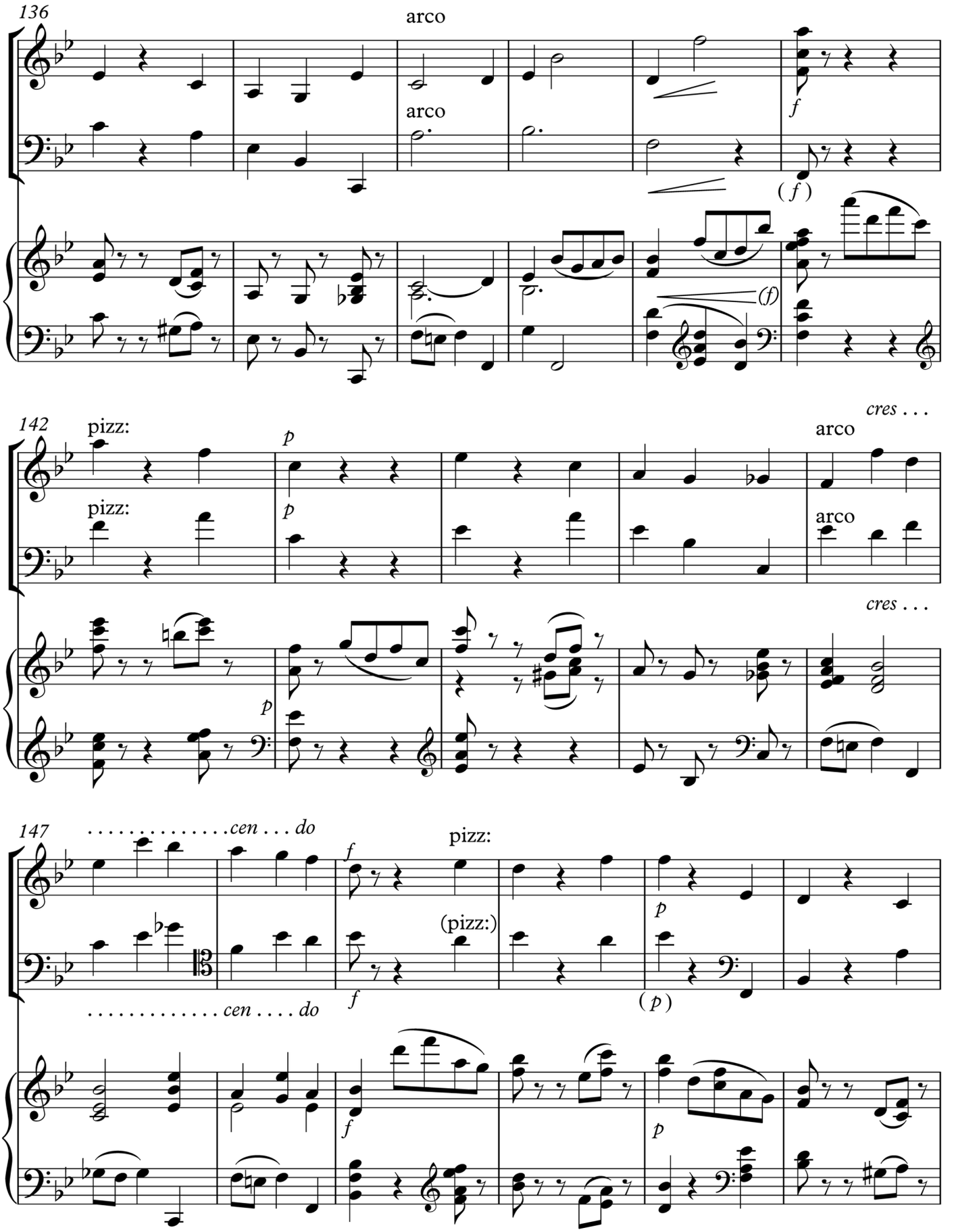

40
mf
mf
f
f
mf
f
47
dimi:
dimi:
mf
mf
f
mf
dimi:
dimi:
mf
f
(mf)
54
p
p
p
2 1 2 1

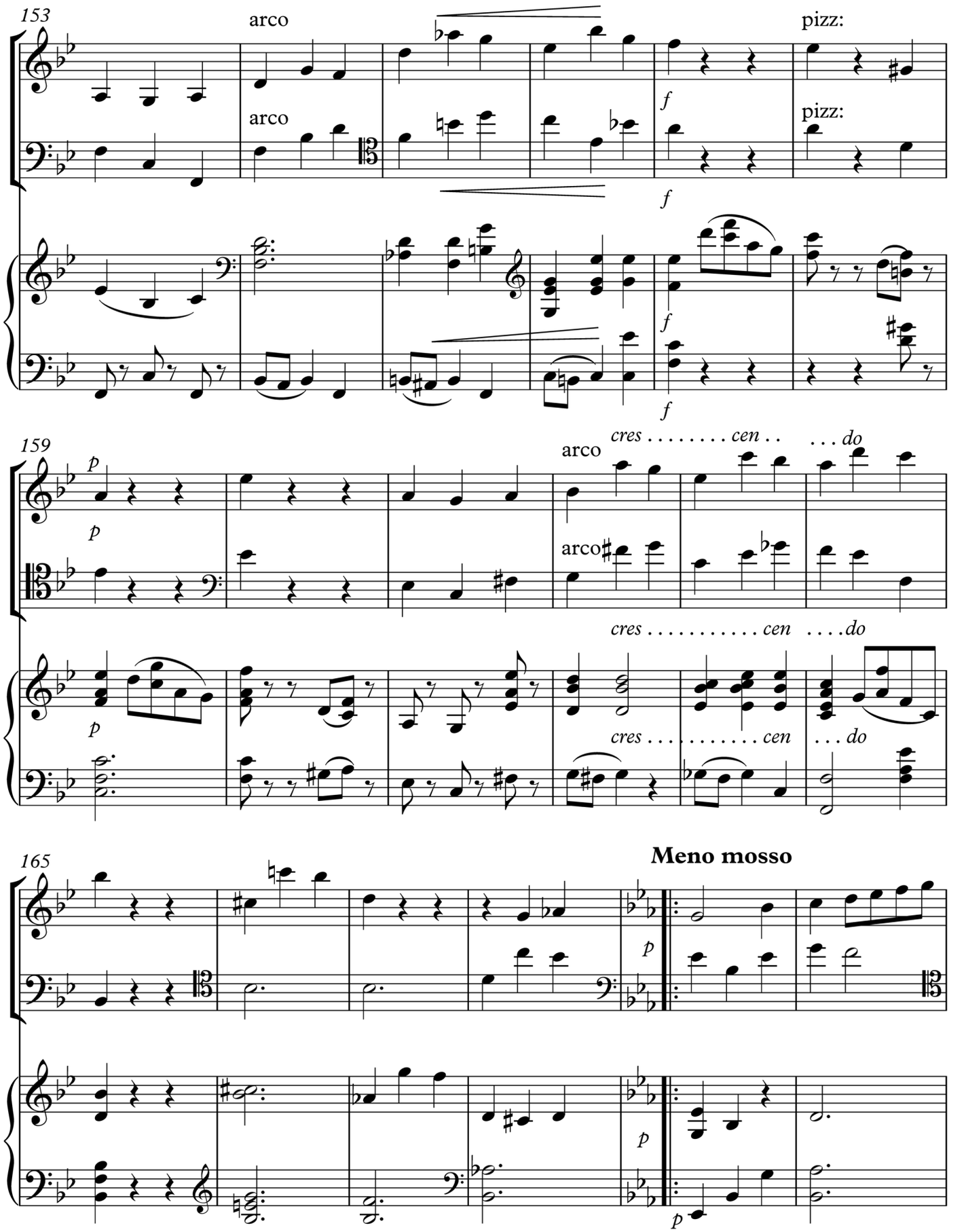

61
68
f
74
f
f
mf
mf

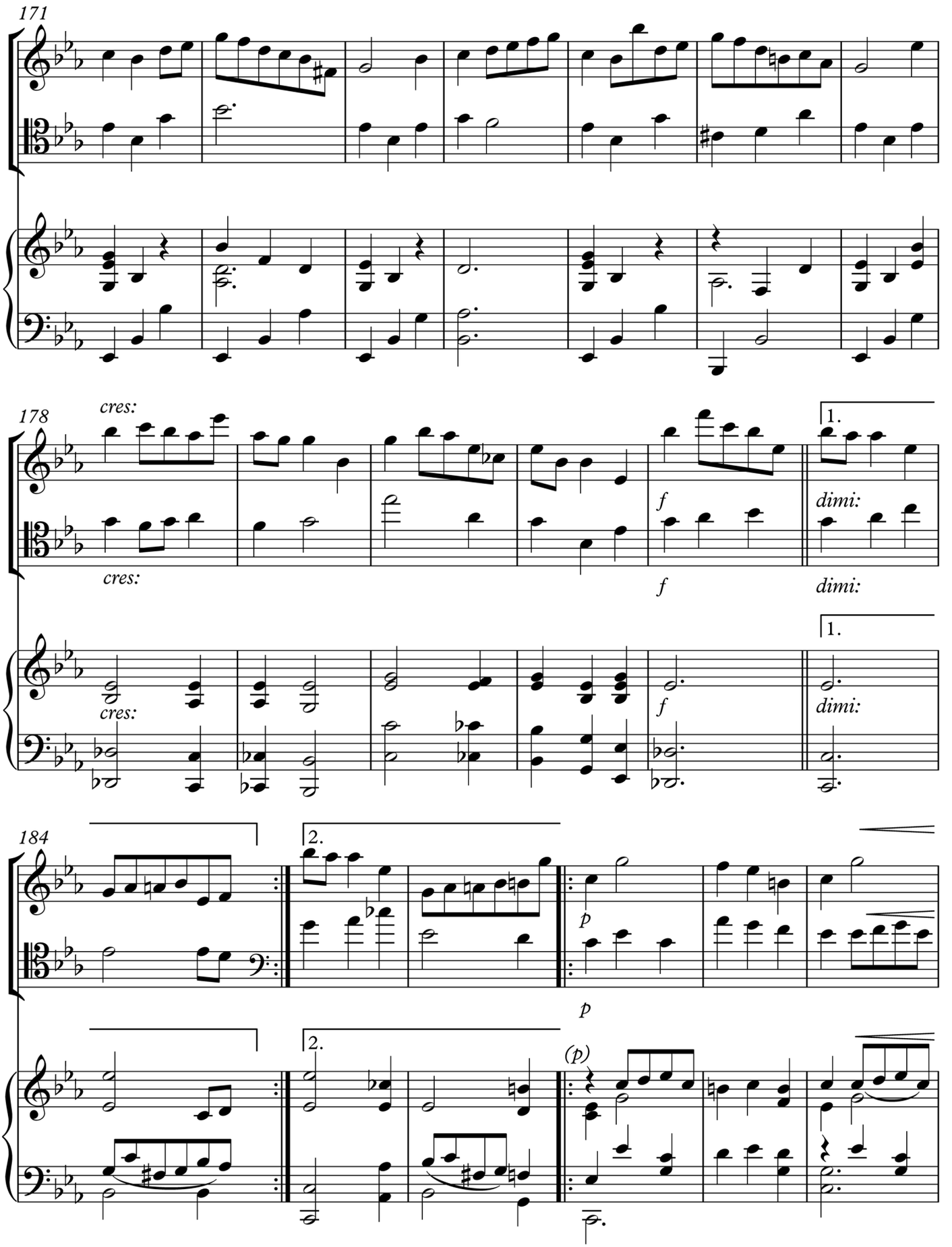

80
espress:
ben Cantato
86
92

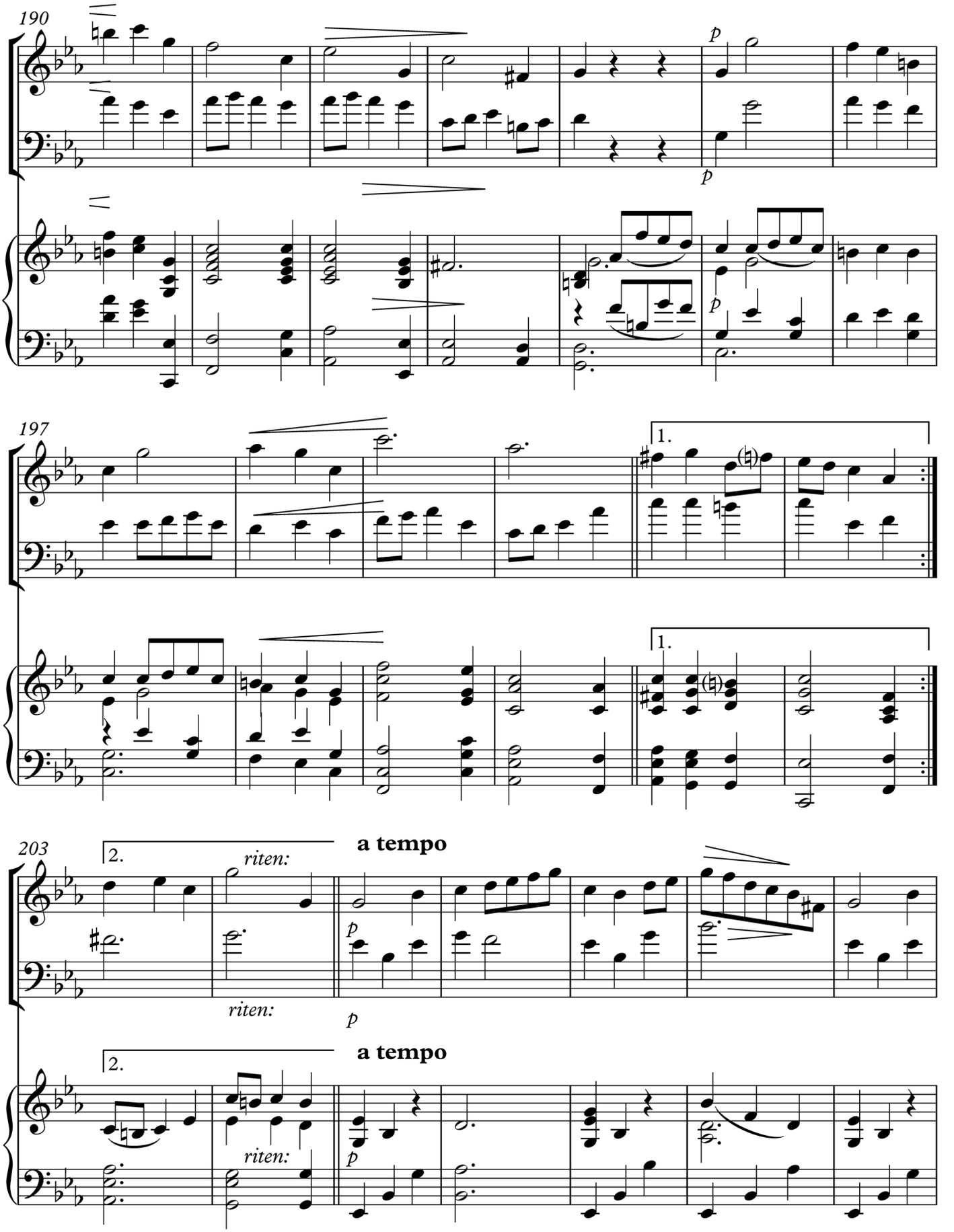

98
105
112
dimi:
dimi:
dimi:
cres.
cres.
cres.

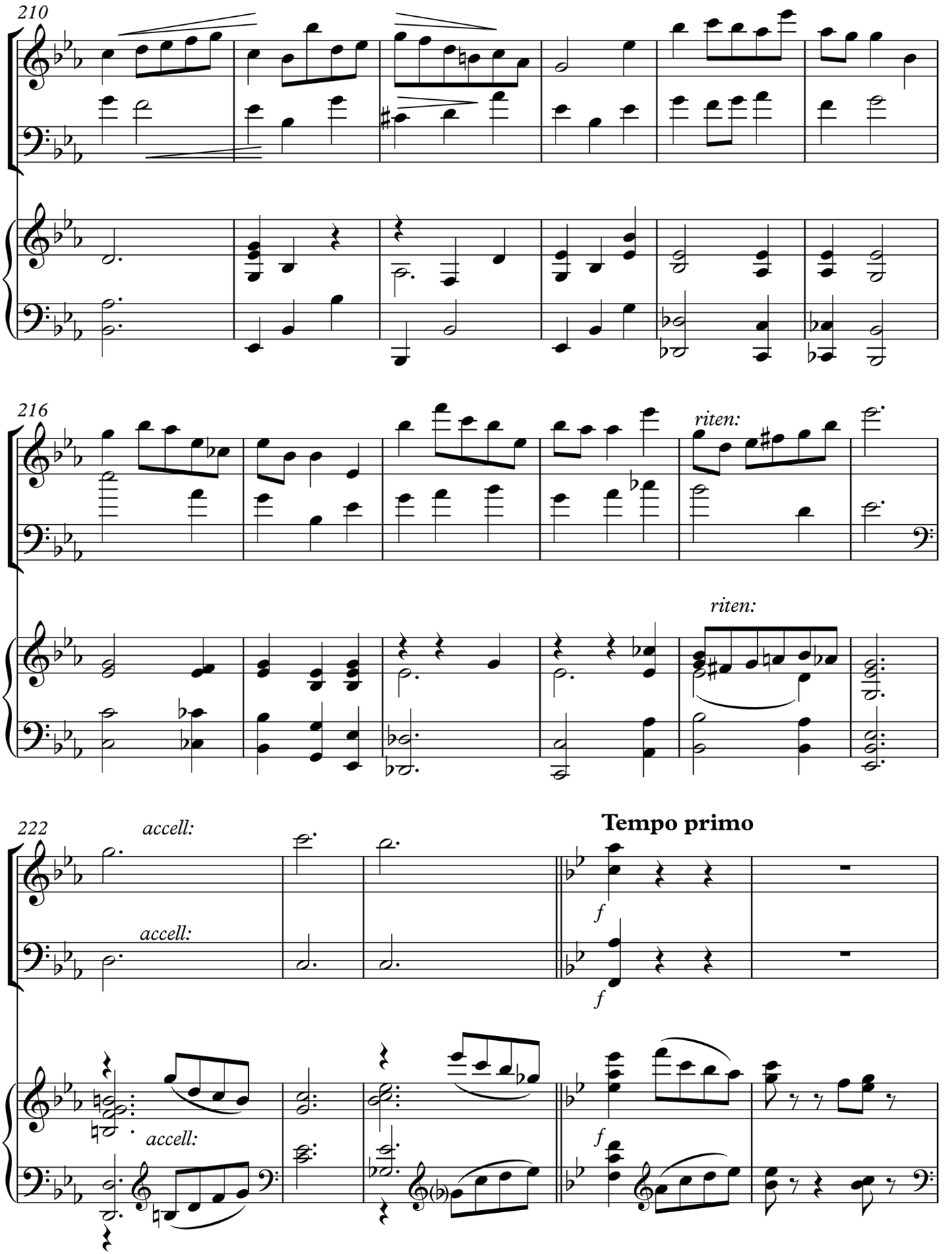

119
125
Giocoso
f
Giocoso
pizz:
p
pizz:
arco
(arco)
f
Giocoso
131
pizz:
f
pizz:
p
f
(p)
f
p
p

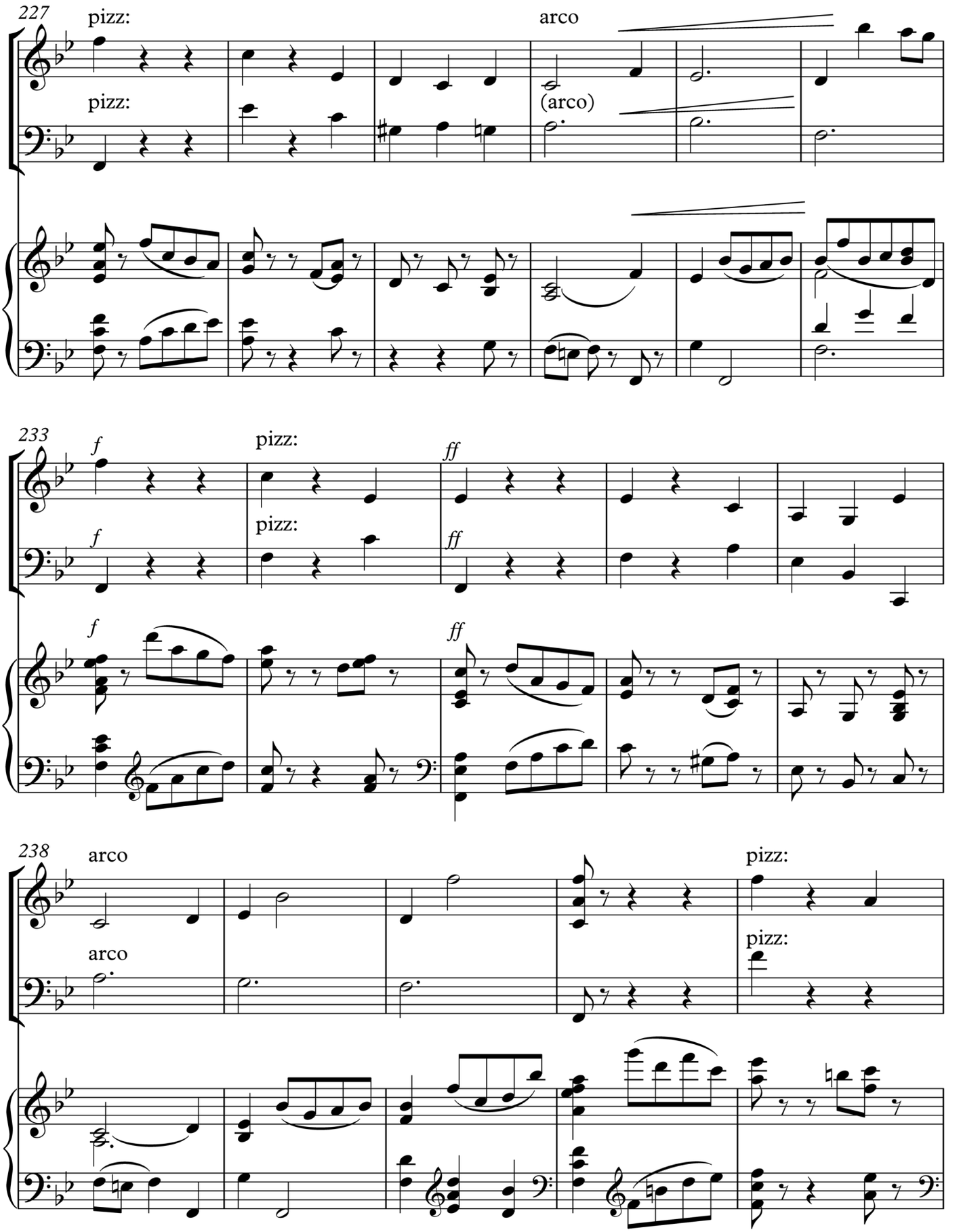

136
arco
arco
f
(f)
(f)
142
pizz:
pizz:
p
p
arco
arco
cres . . .
cres . . .
p
147
. . . . . cen . . . do
. . . . . cen . . . . do
f
f
pizz:
(pizz:)
p
(p)
p

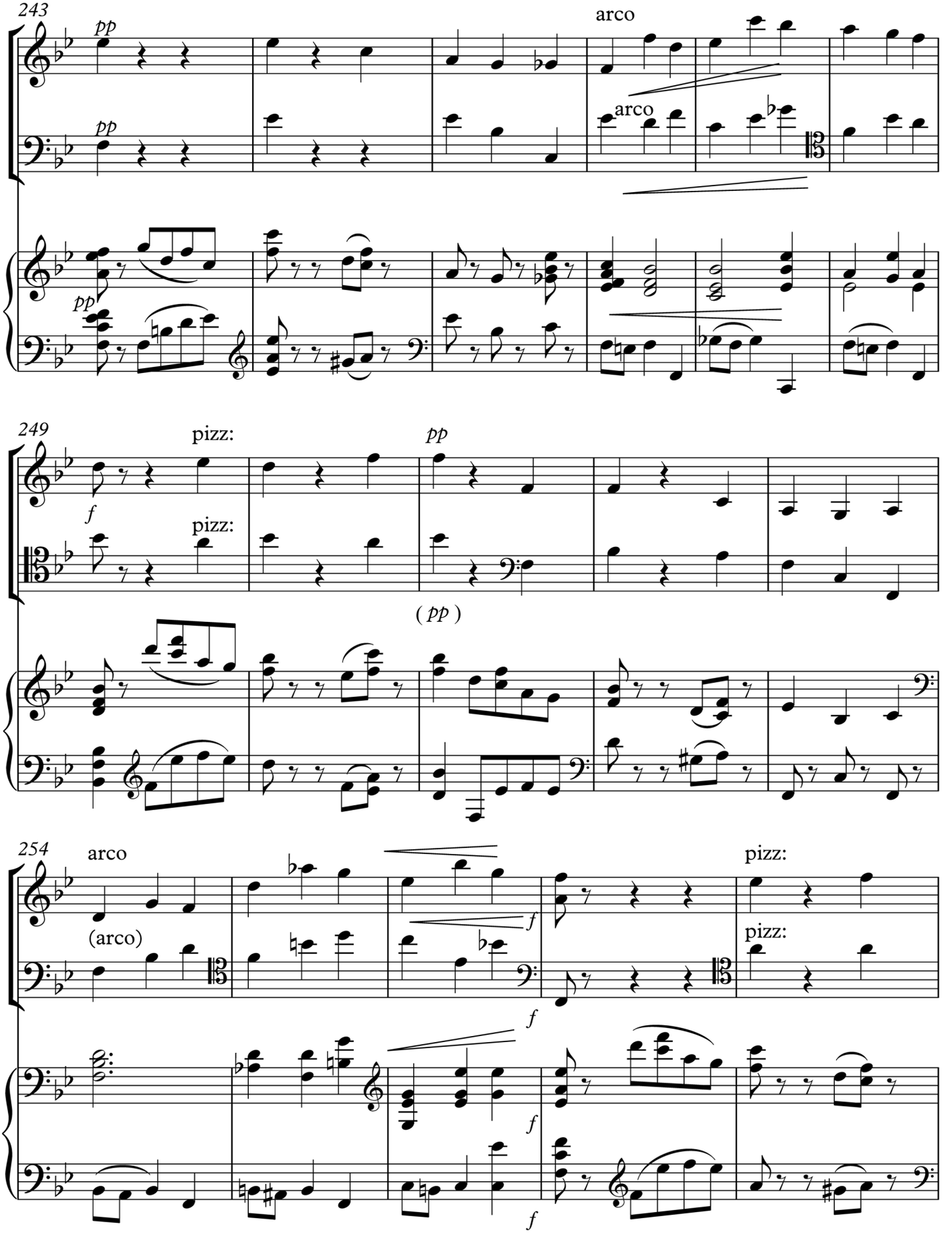

153
arco
arco
pizz:
pizz:
f
f
f
f
159
p
p
arco
arco
cres . . . . . cen . . . . do
cres . . . . . cen . . . . do
cres . . . . . cen . . . do
165
Meno mosso
p
p
p

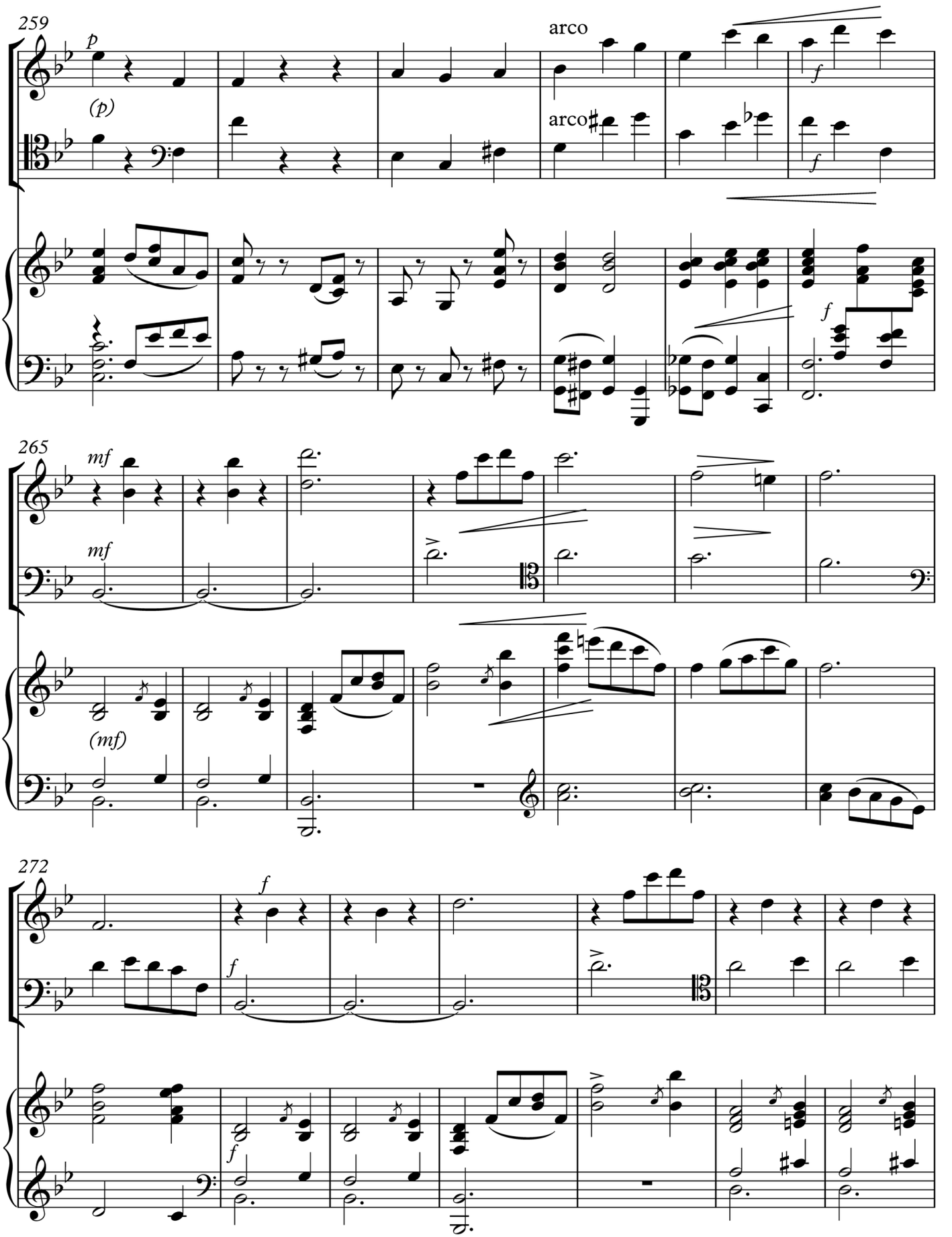

171
178
cres:
cres:
cres:
1.
dimi:
f
184
2.
p
(p)

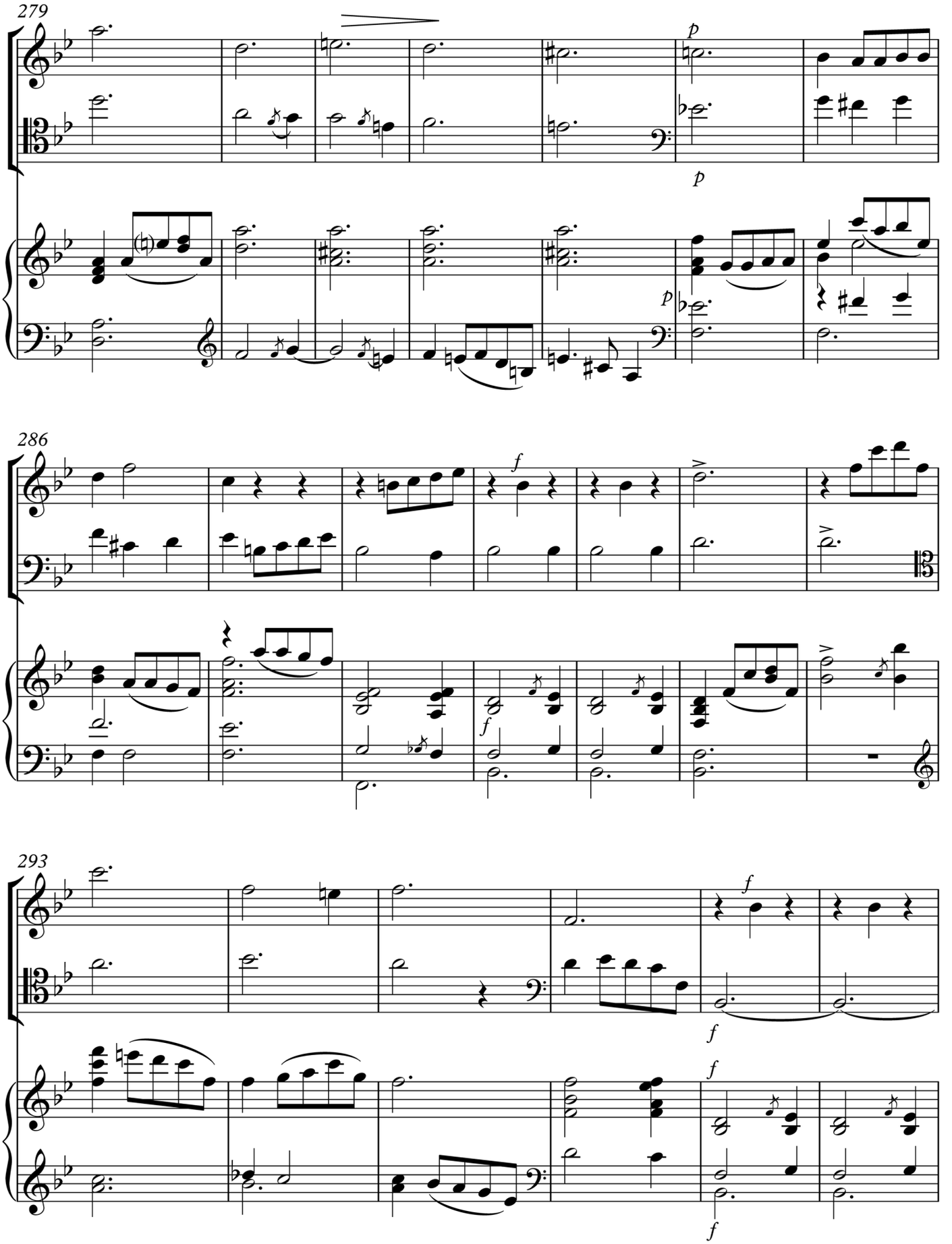

190
p
p
197
1.
1.
203
2.
riten:
a tempo
riten:
p
2.
a tempo
riten:
p

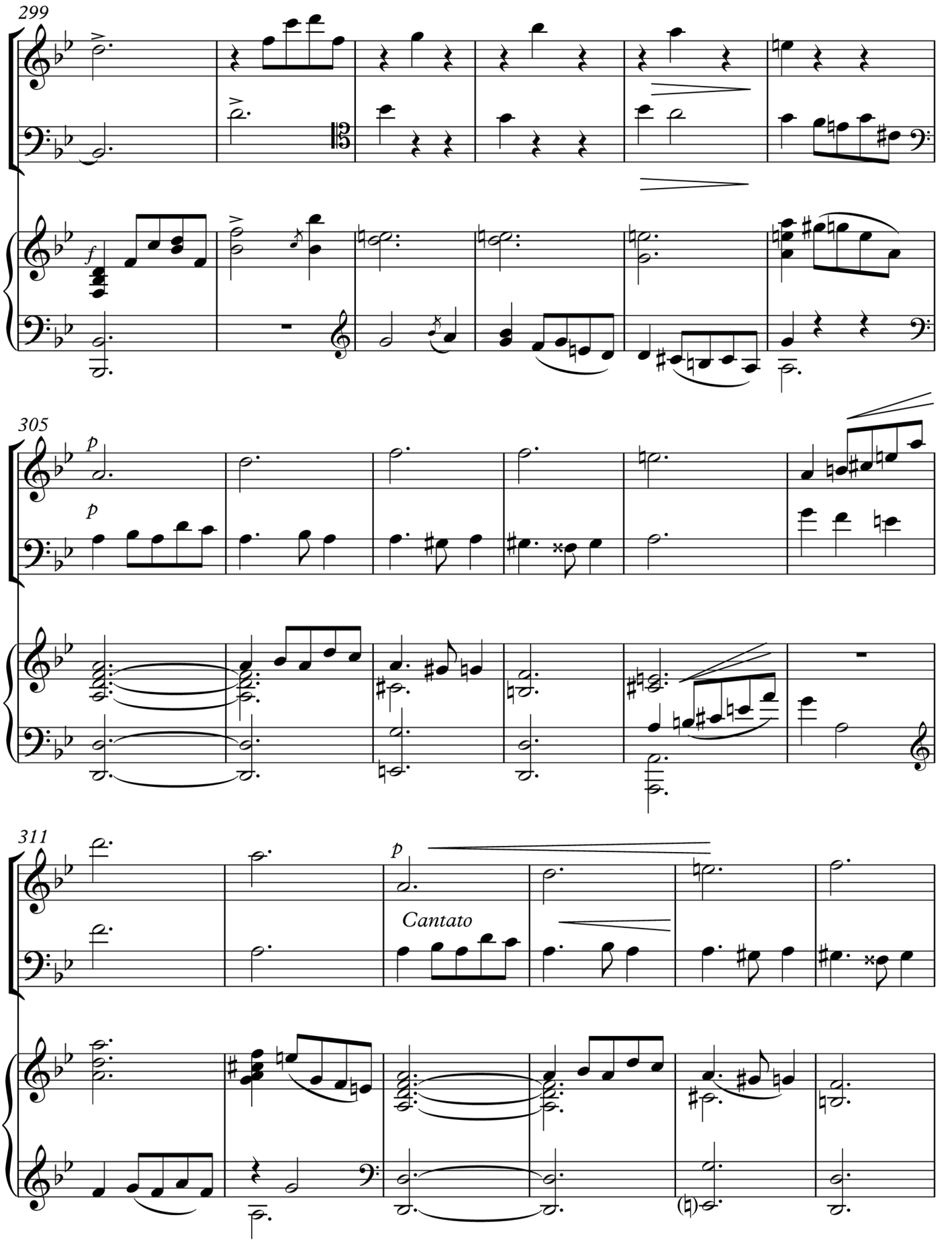

210
216
riten:
riten:
222
accell:
accell:
accell:
Tempo primo
f
f
f

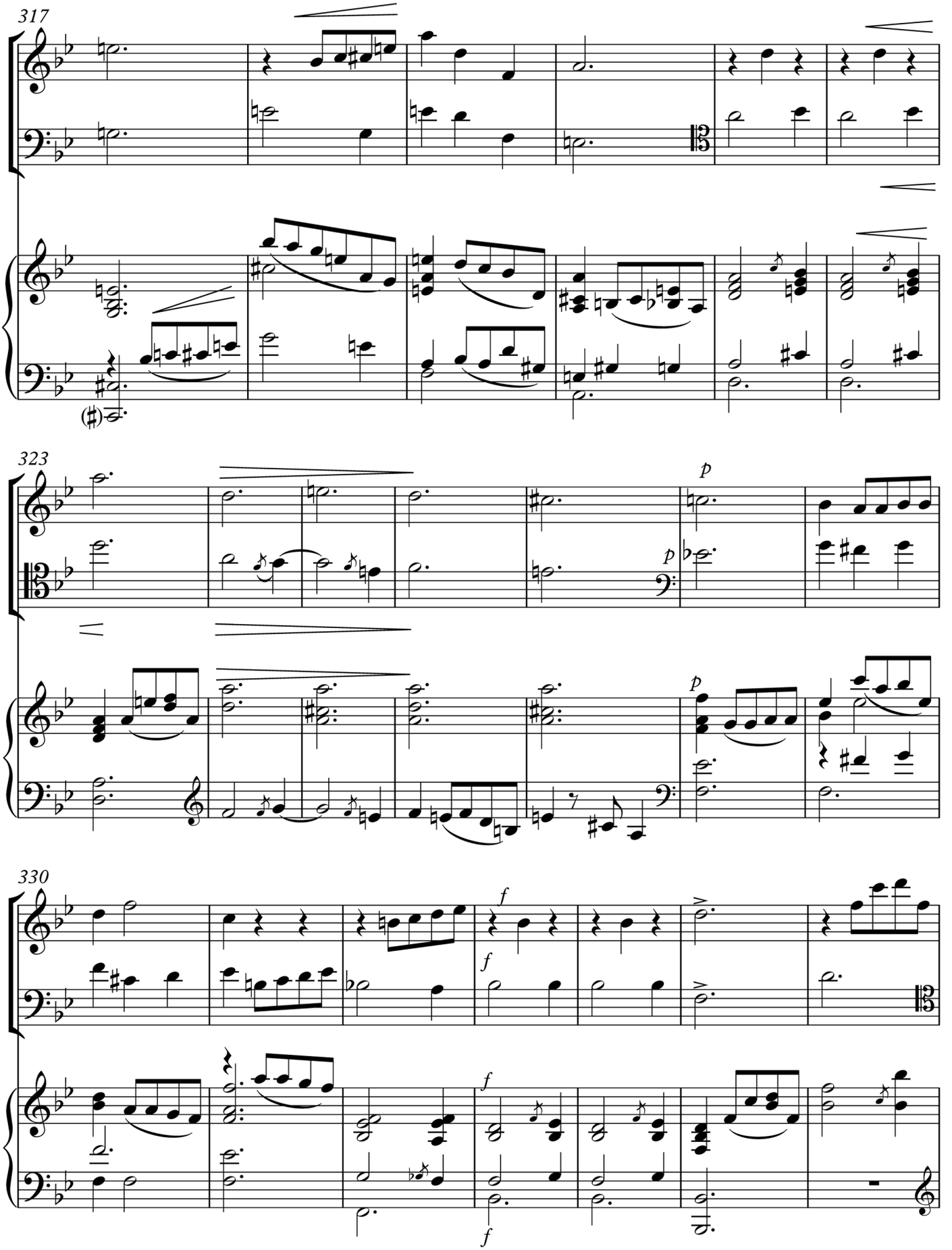

227
pizz:
pizz:
arco
(arco)
233
f
f
pizz:
pizz:
ff
ff
f
ff
238
arco
arco
pizz:
pizz:

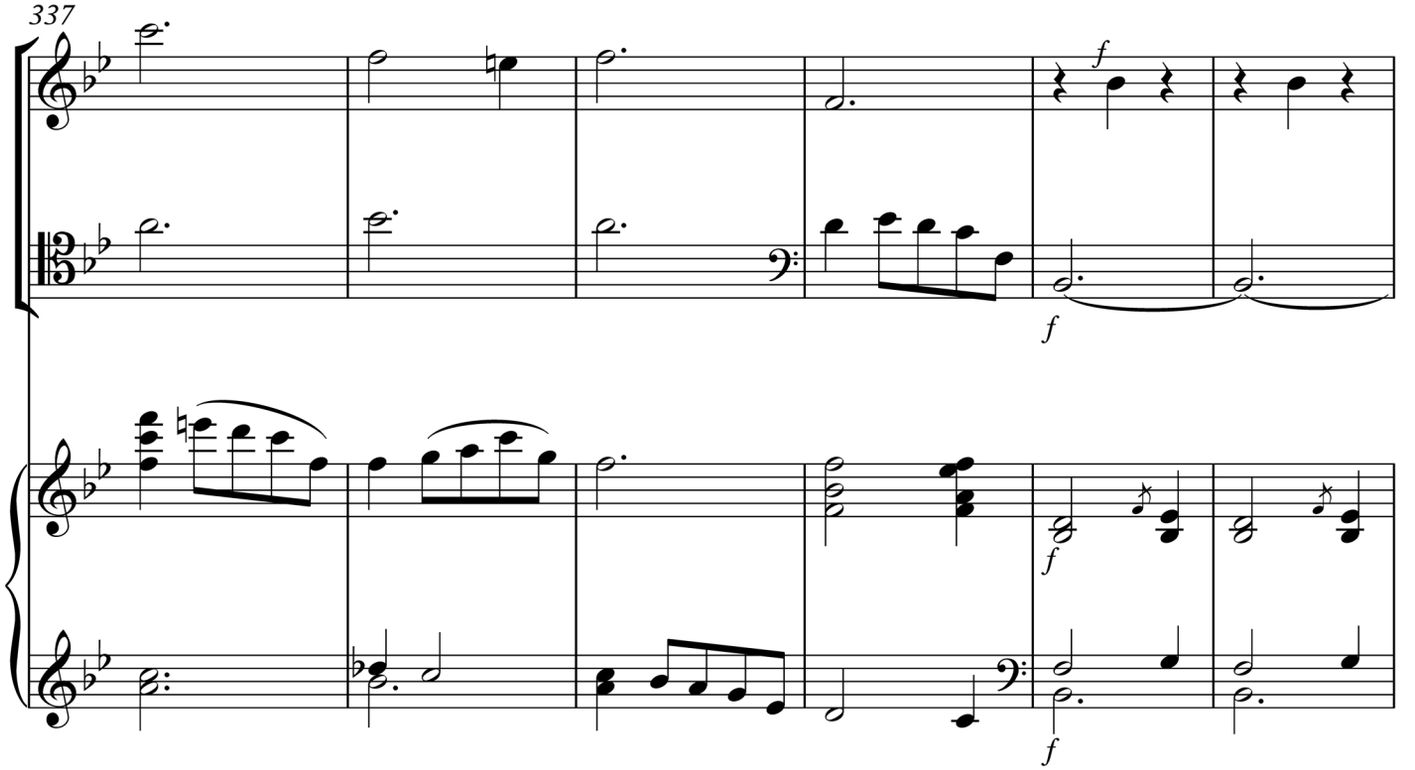

243
pp
arco
249
pizz:
f
pp
(pp)
254
arco
(arco)
pizz:
f

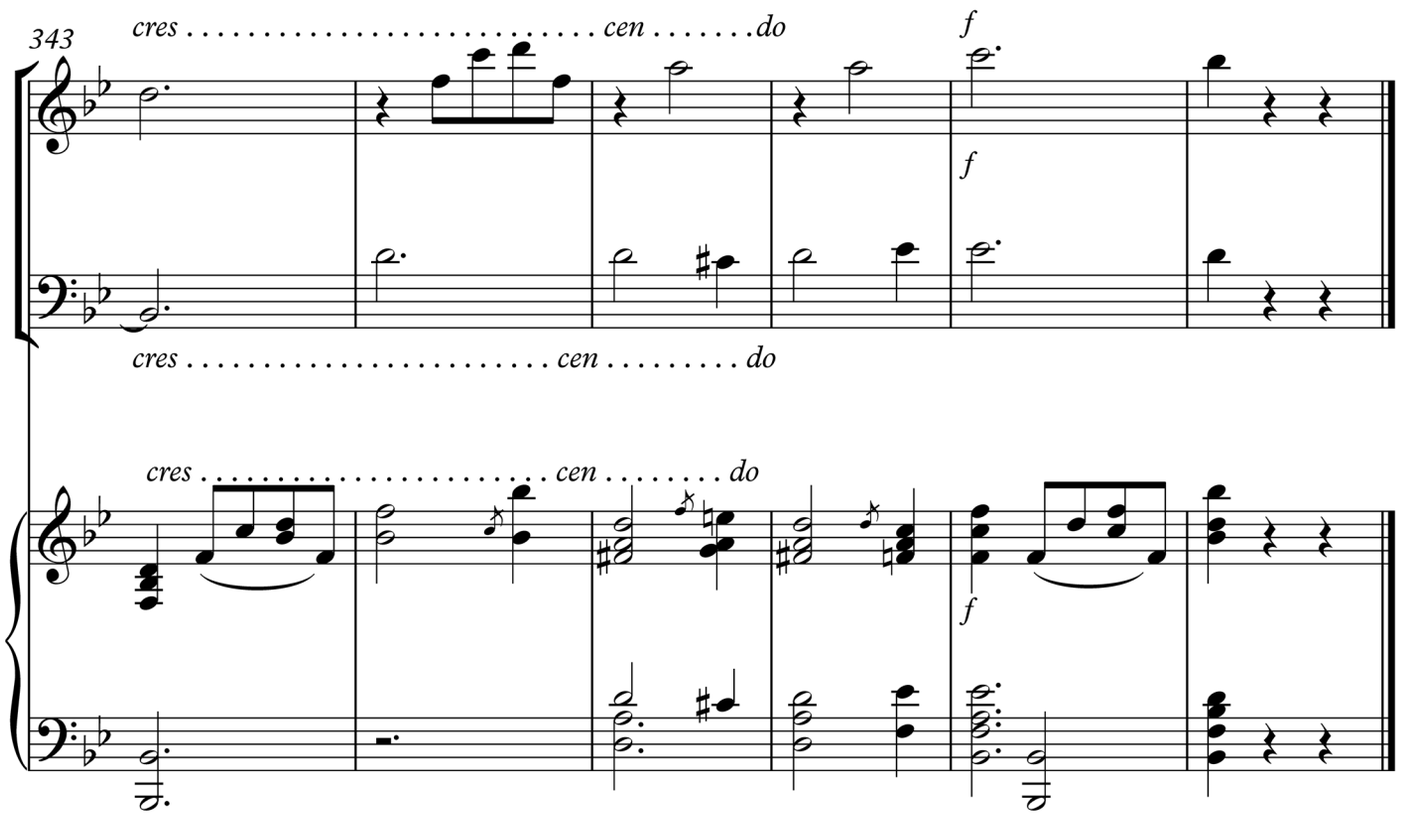

259
p
(p)
arco
arco
f
f
f
265
mf
mf
(mf)
272
f
f
f


279
p
p
p
286
f
f
293
f
f
f

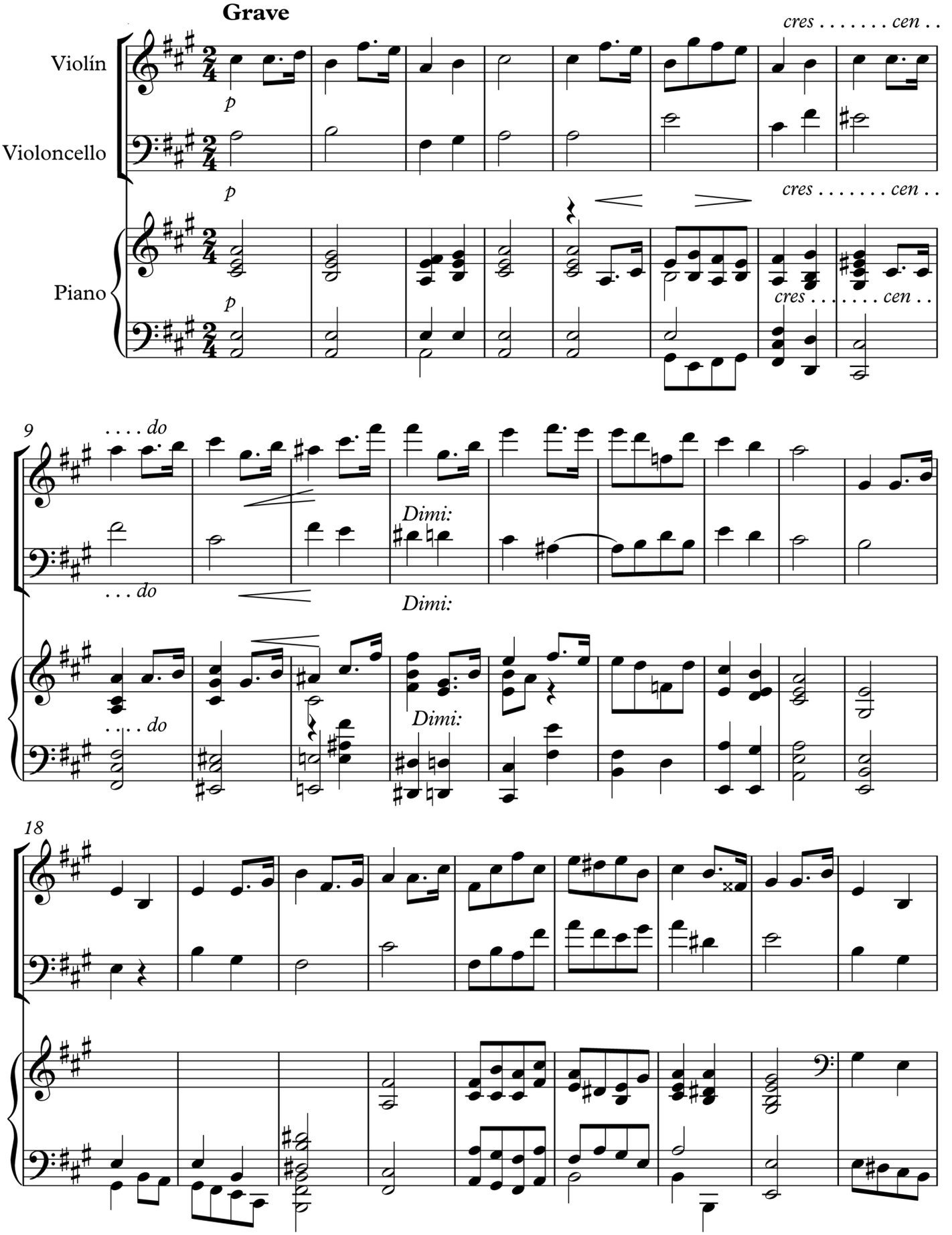

299
f
305
p
p
311
p
Cantato

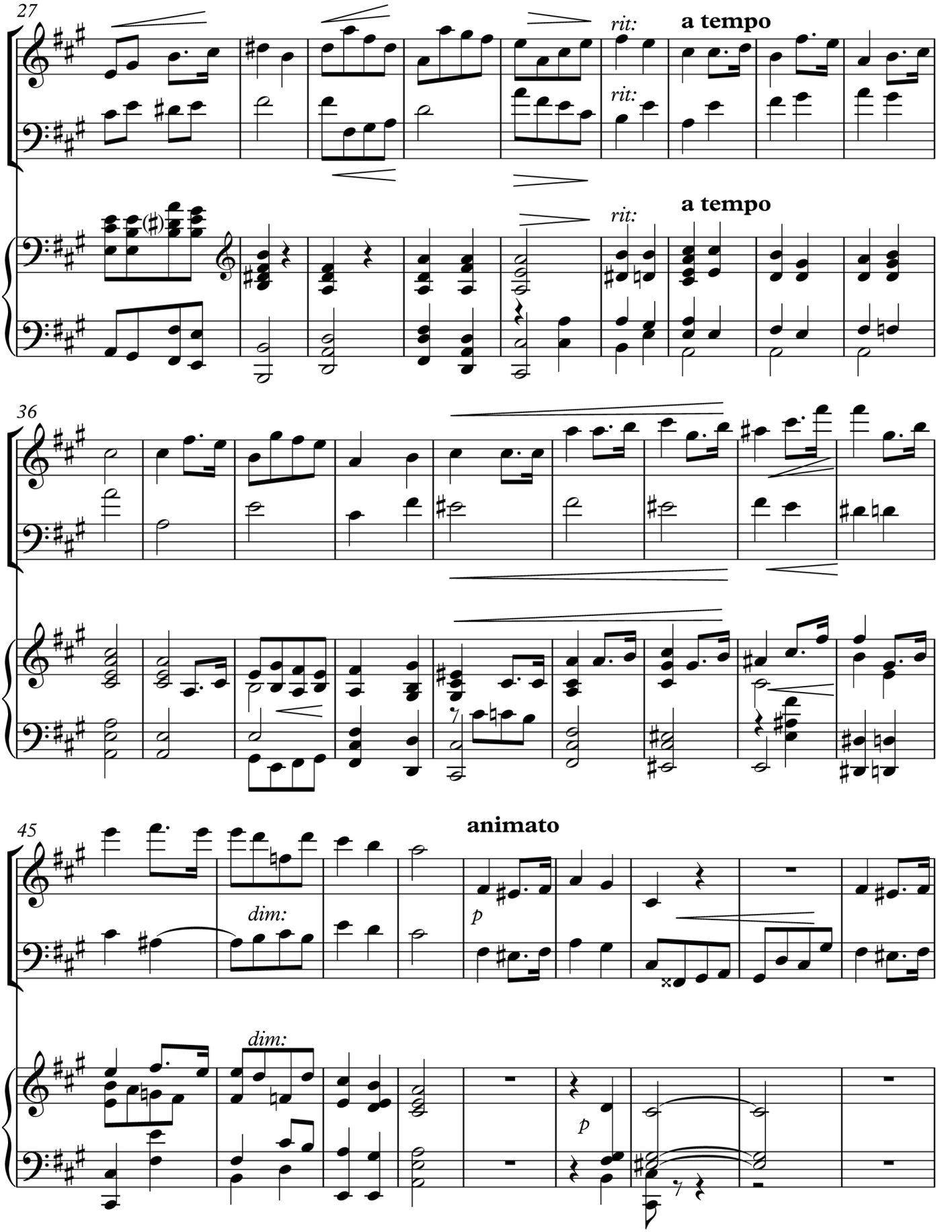

317
323
330
p
p
p
f
f
f
f


337
f
f
f
f


343
cres . . . . . cen . . . . . do
f
f
cres . . . . . cen . . . . . do
cres . . . . . cen . . . . . do
f

Andante




27
rit:
a tempo
rit:
a tempo
36
45
animato
dim:
p
dim:
p

54

Più animato

cres . . . . . .

cres . . . . . .

63

cen . . . . . *do*

cen . . . . . *do* *p*

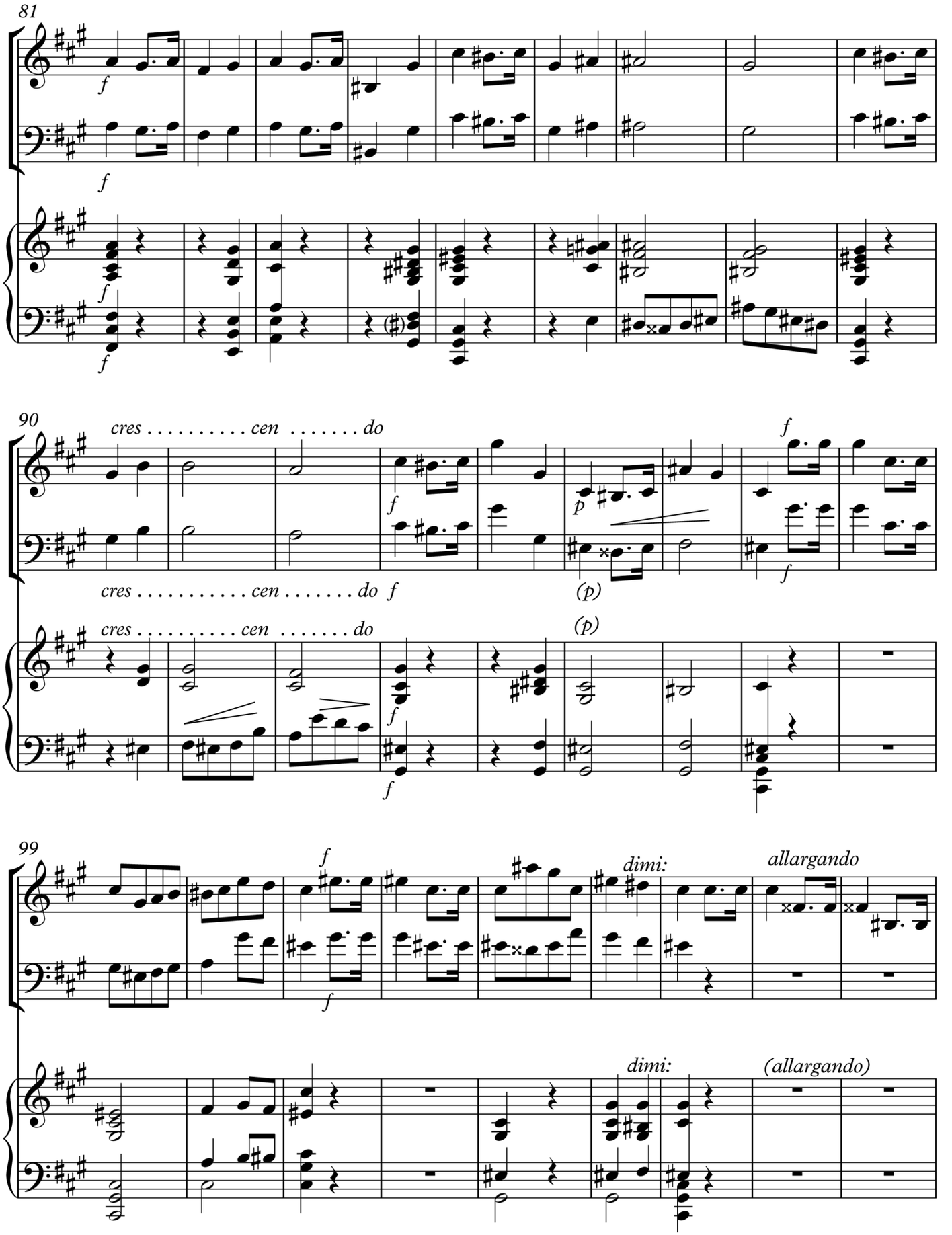
pp

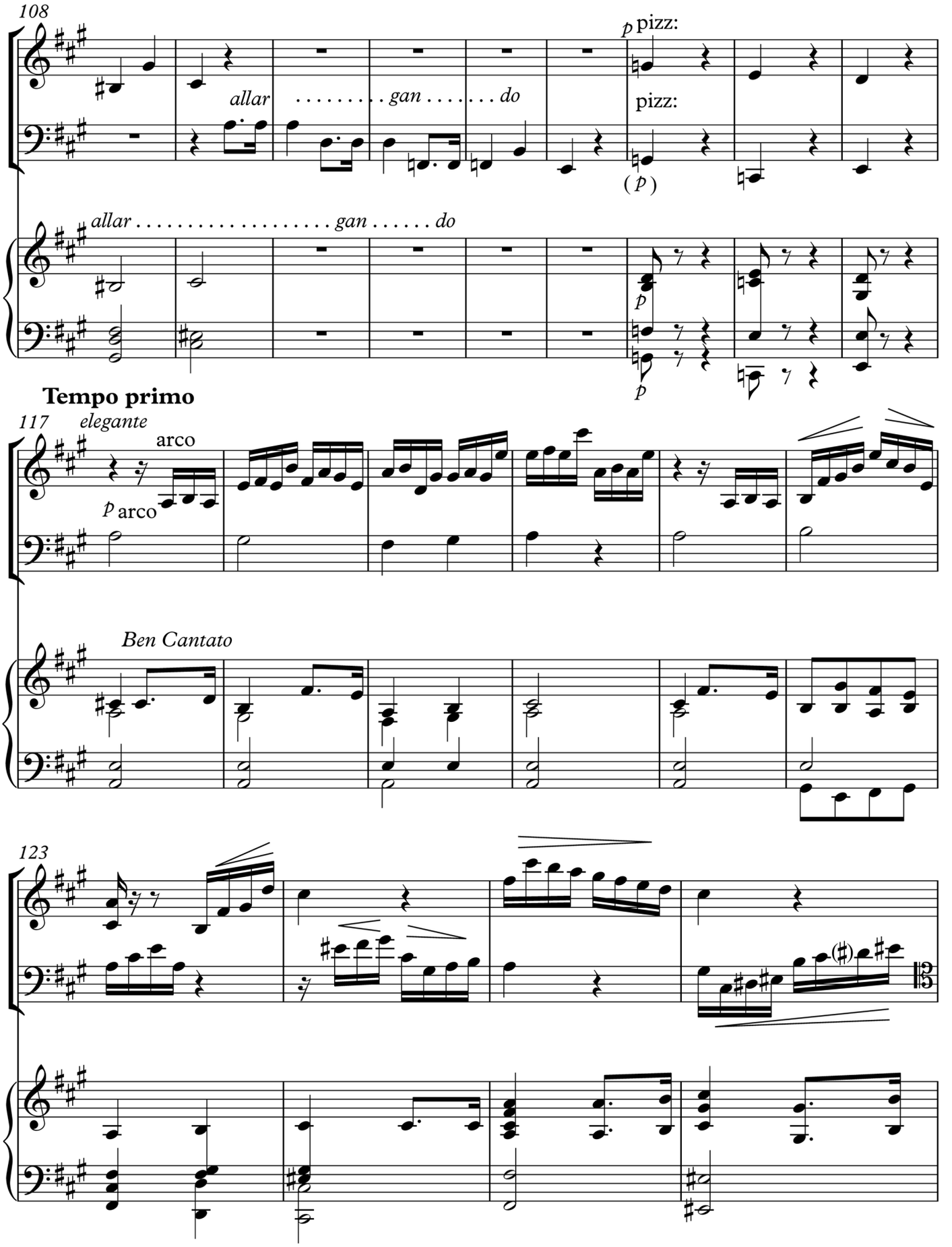
pp

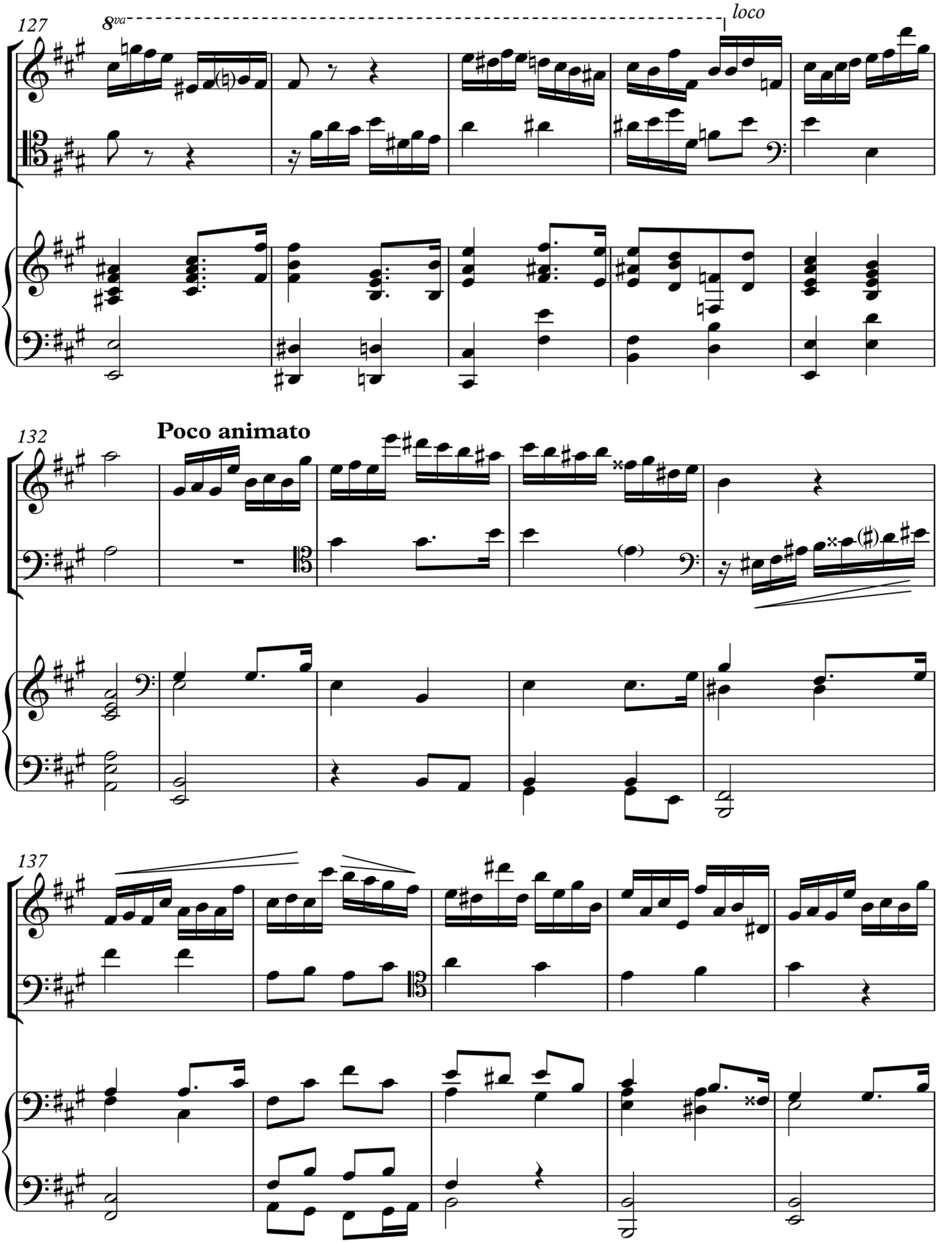
72

cres:

cres:


81
f
f
f
f
90
cres . . . . . cen . . . . . do
f
p
f
cres . . . . . cen . . . . . do f
(p)
f
cres . . . . . cen . . . . . do
(p)
f
f
99
f
dimi:
allargando
f
dimi:
(allargando)


108
p pizz:
allar . . . . . gan . . . . . do
pizz:
(p)
allar . . . . . gan . . . . . do
p
p
Tempo primo
117
elegante
arco
p arco
Ben Cantato
123


127
8va
loco
132
Poco animato
137

142

8va

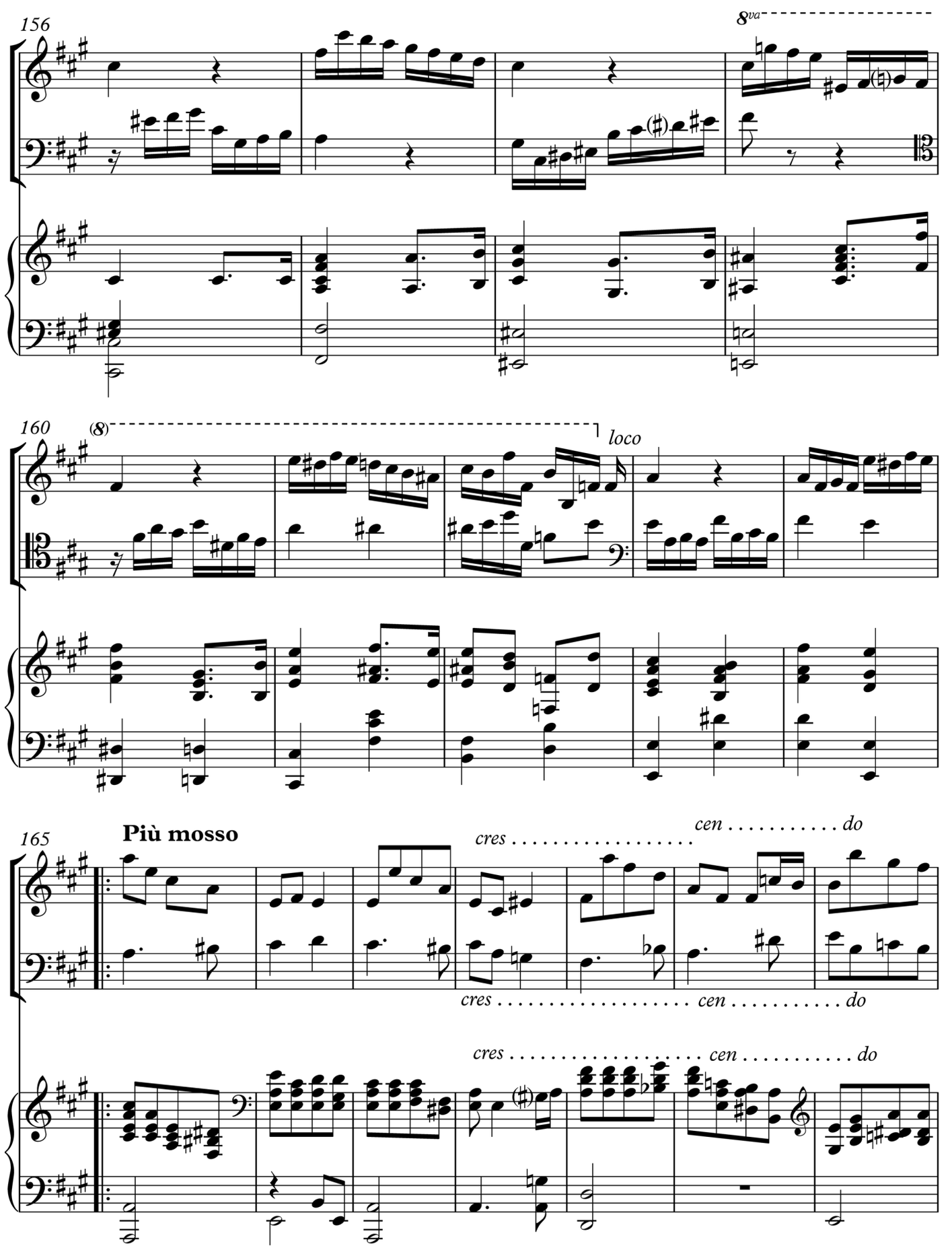
loco

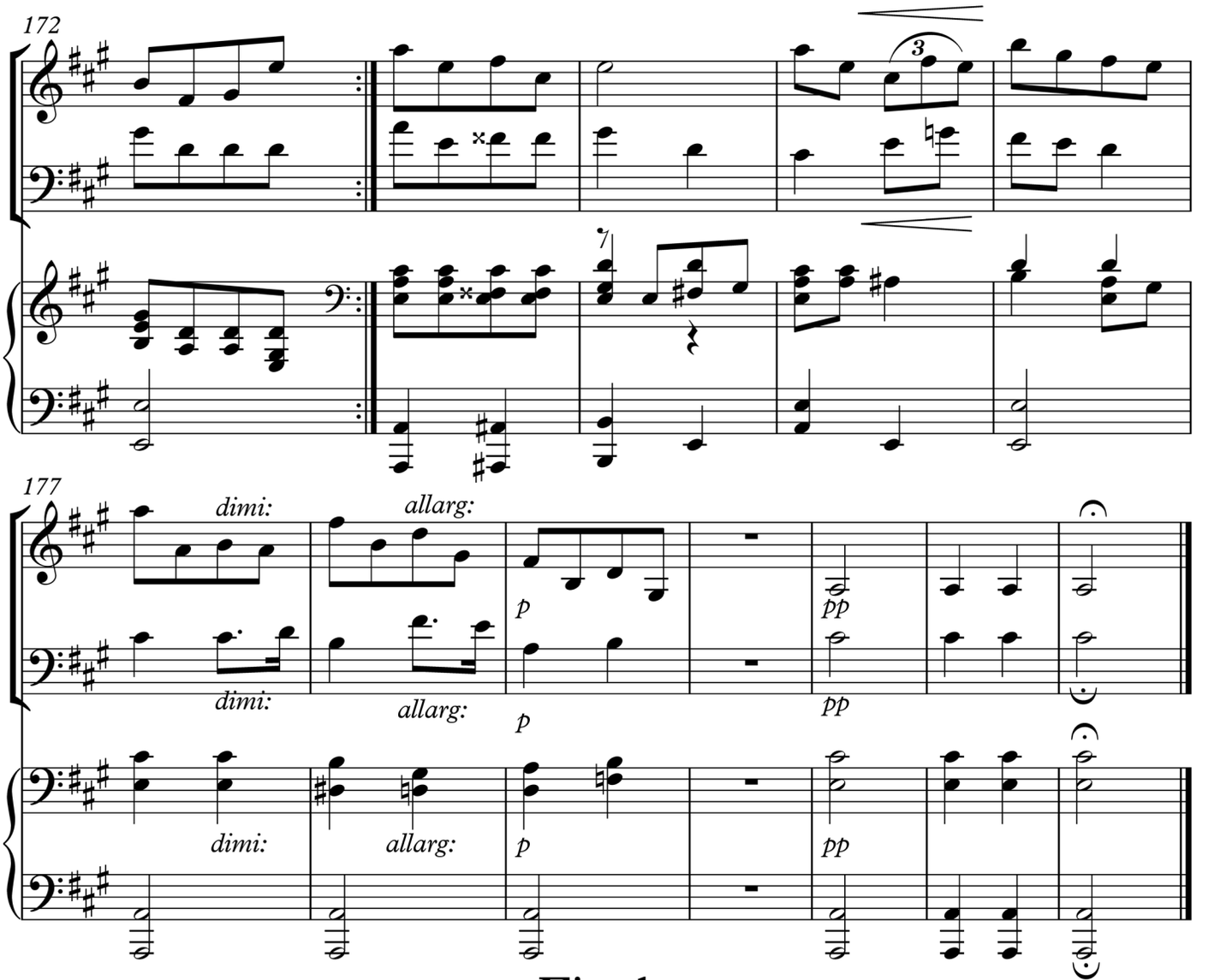
146

8va

loco

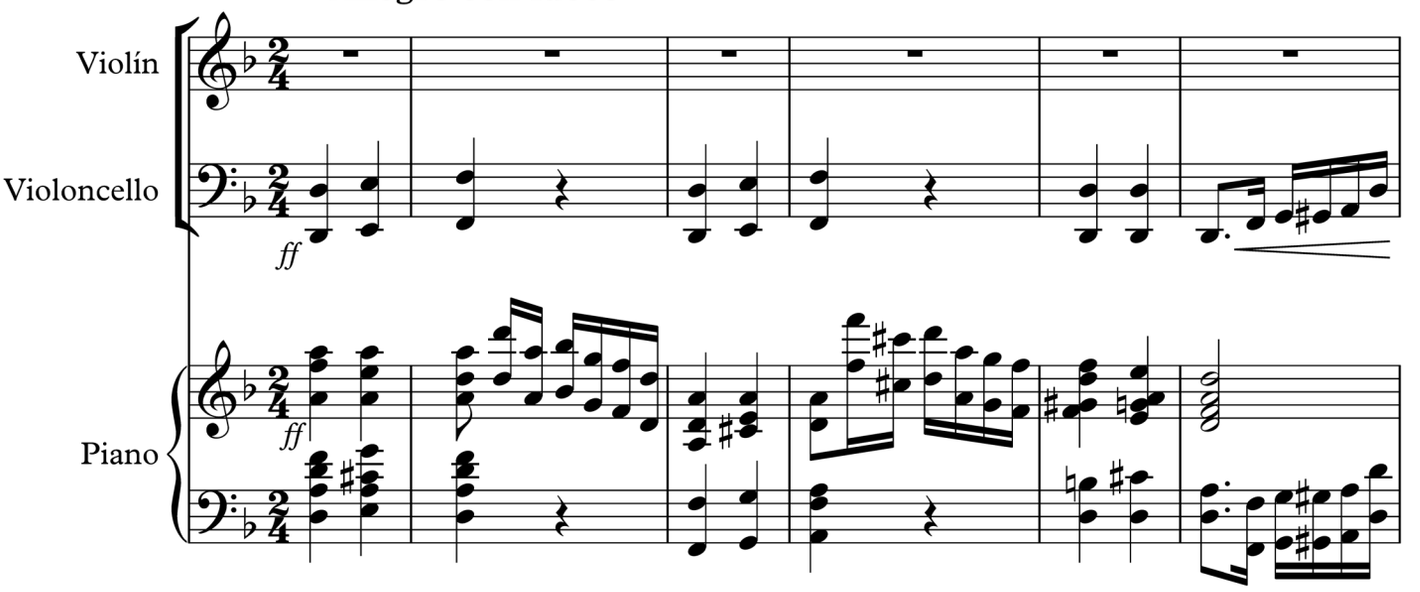
151

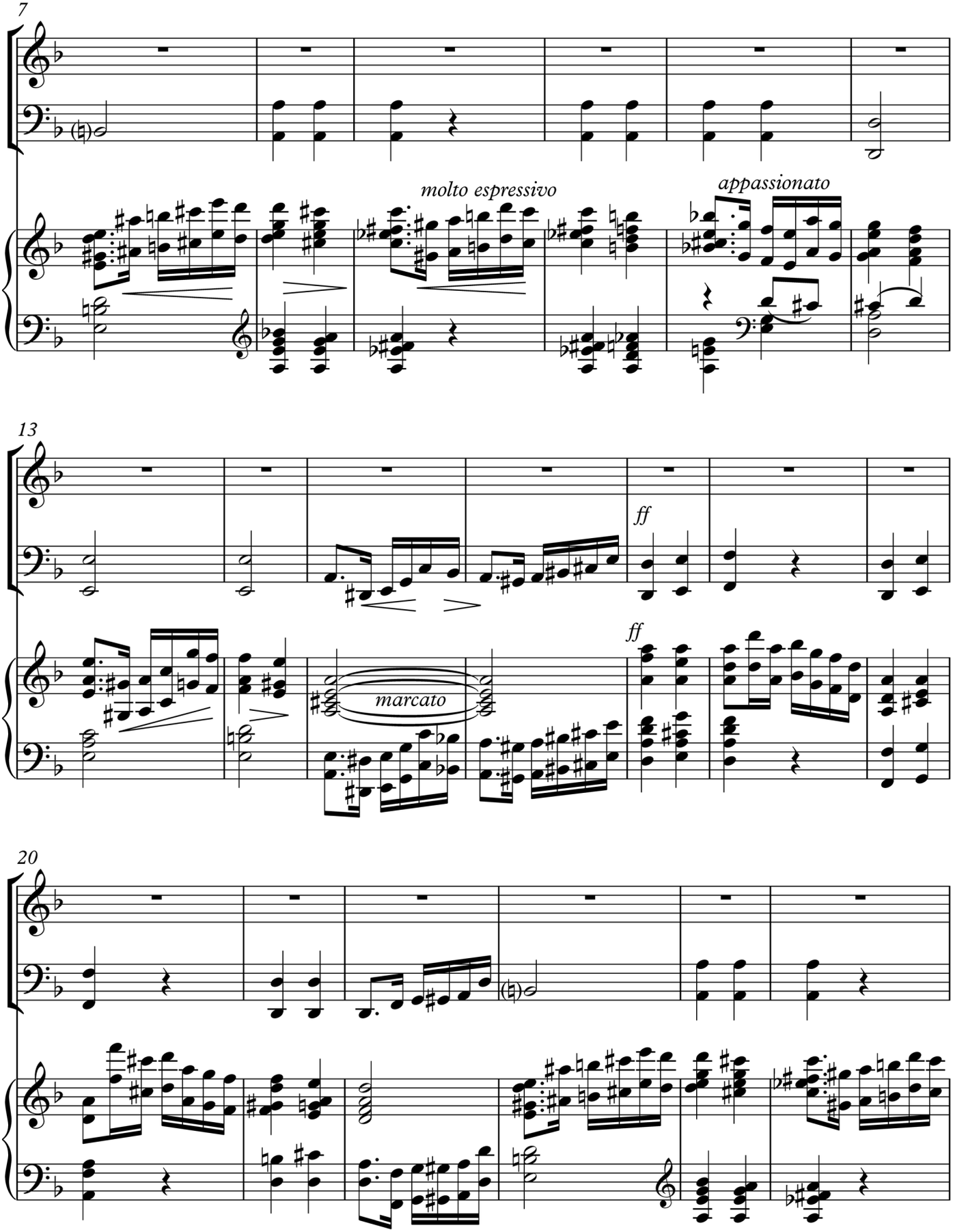

156
8va
160
(8)
loco
165
Più mosso
cres . . . . . cen . . . . . do
cres . . . . . cen . . . . . do
cres . . . . . cen . . . . . do

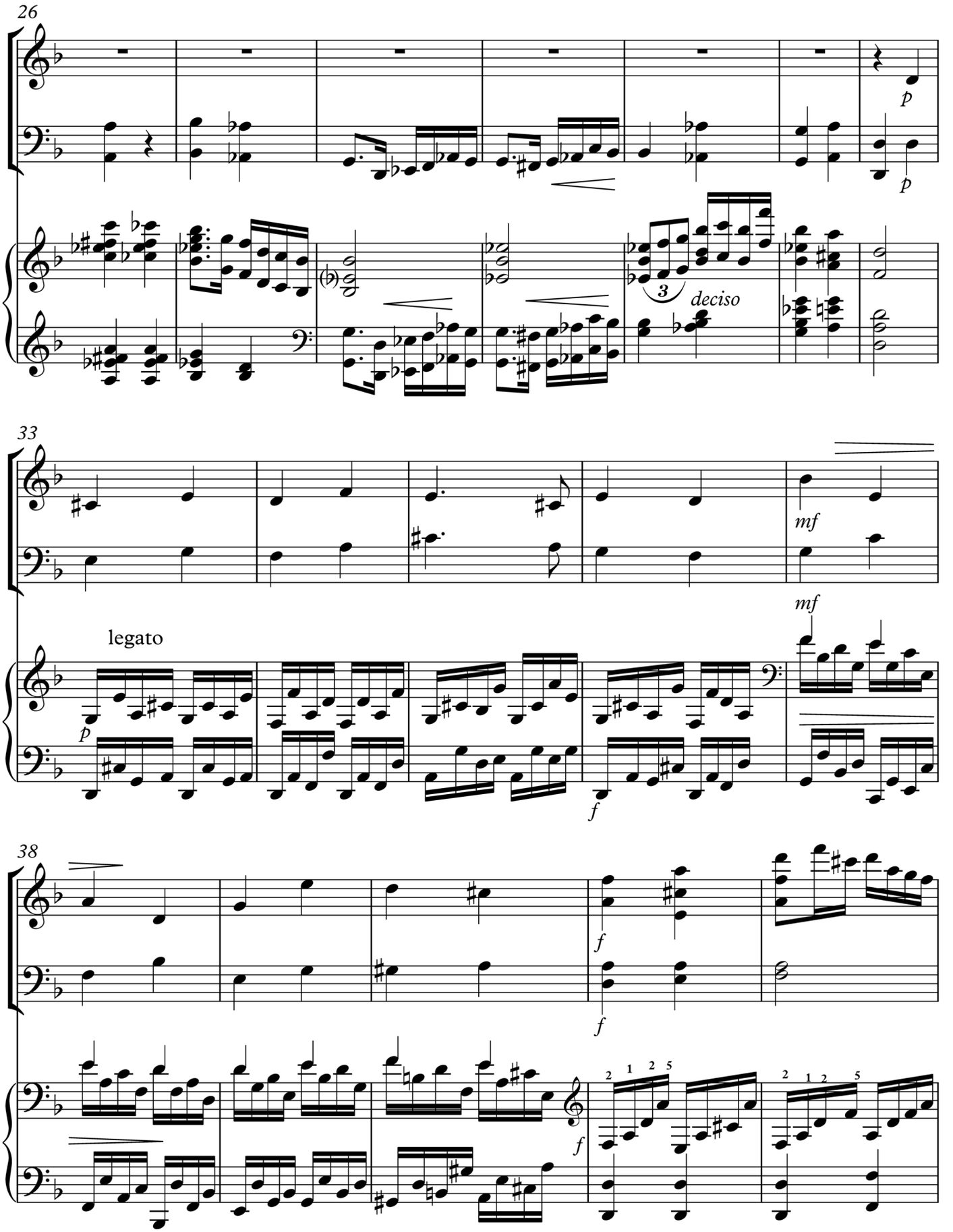


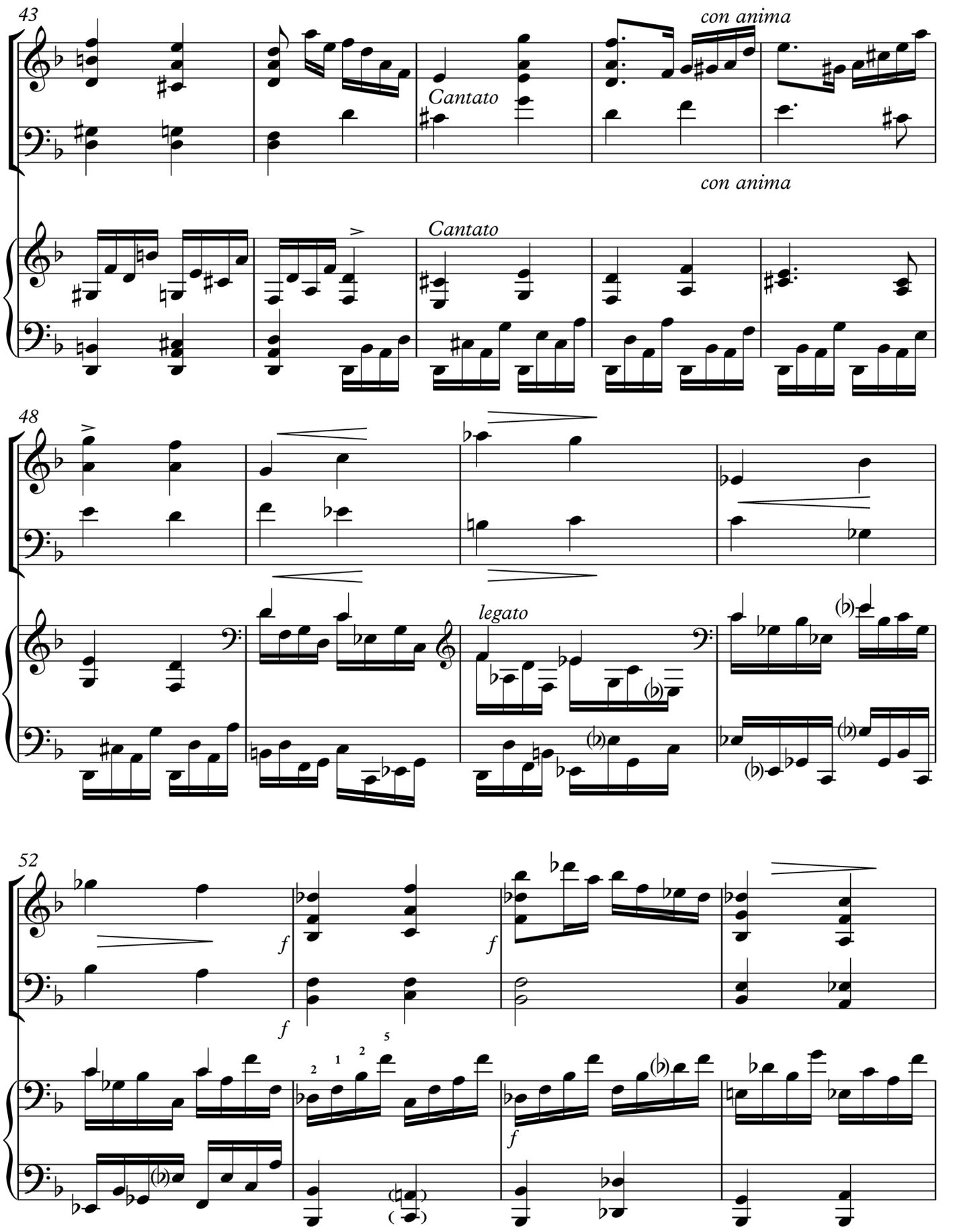
Final

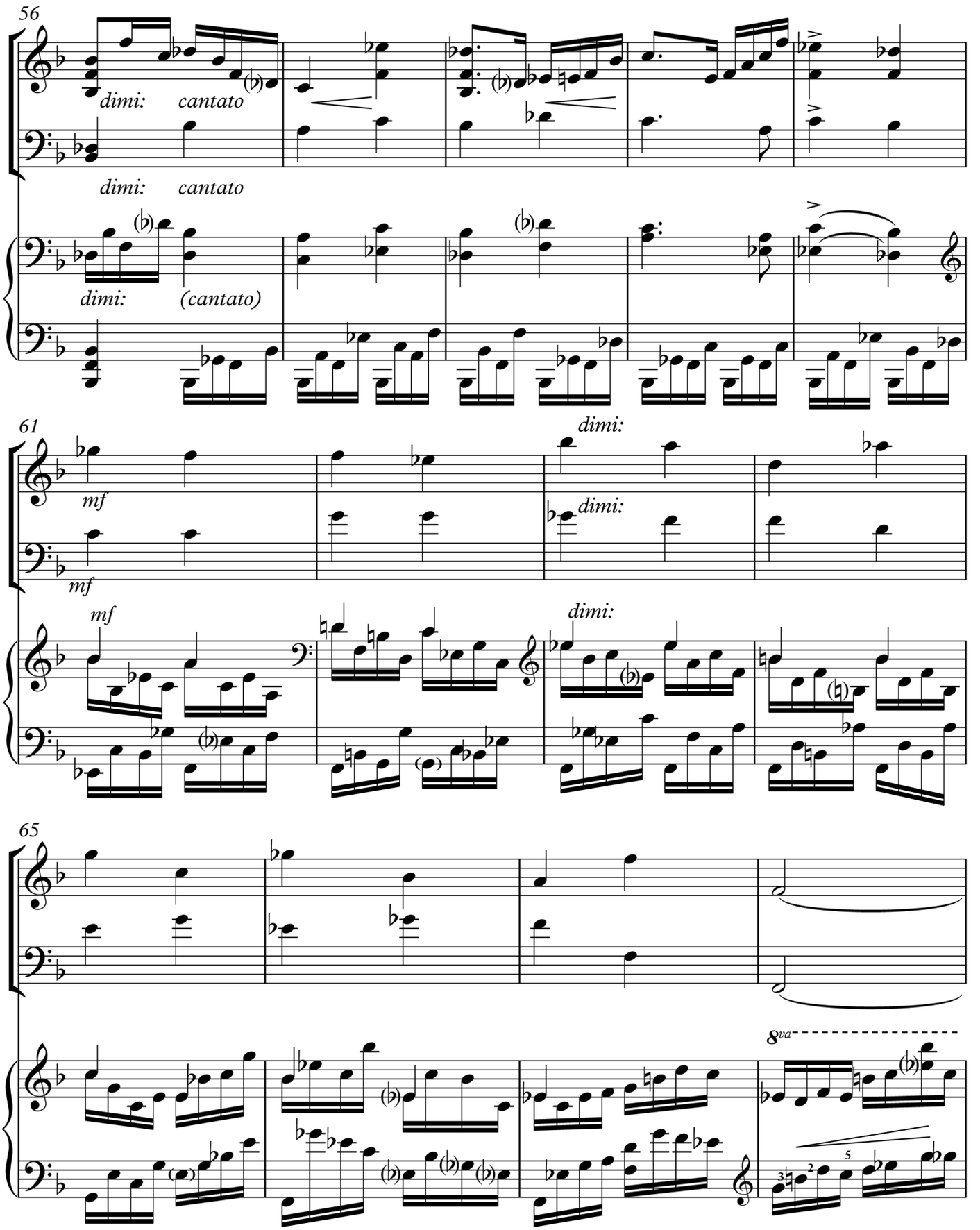
Allegro con fuoco

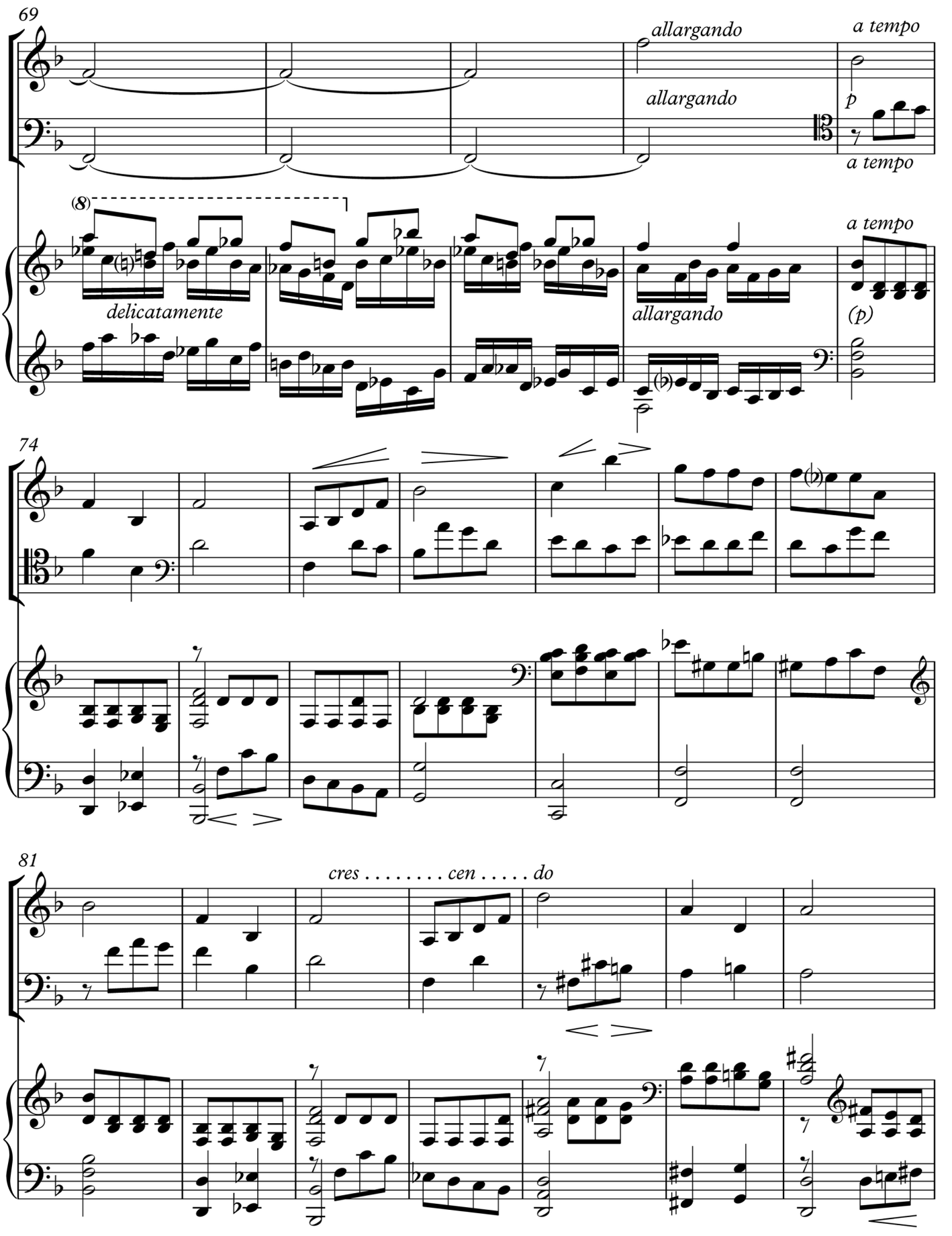


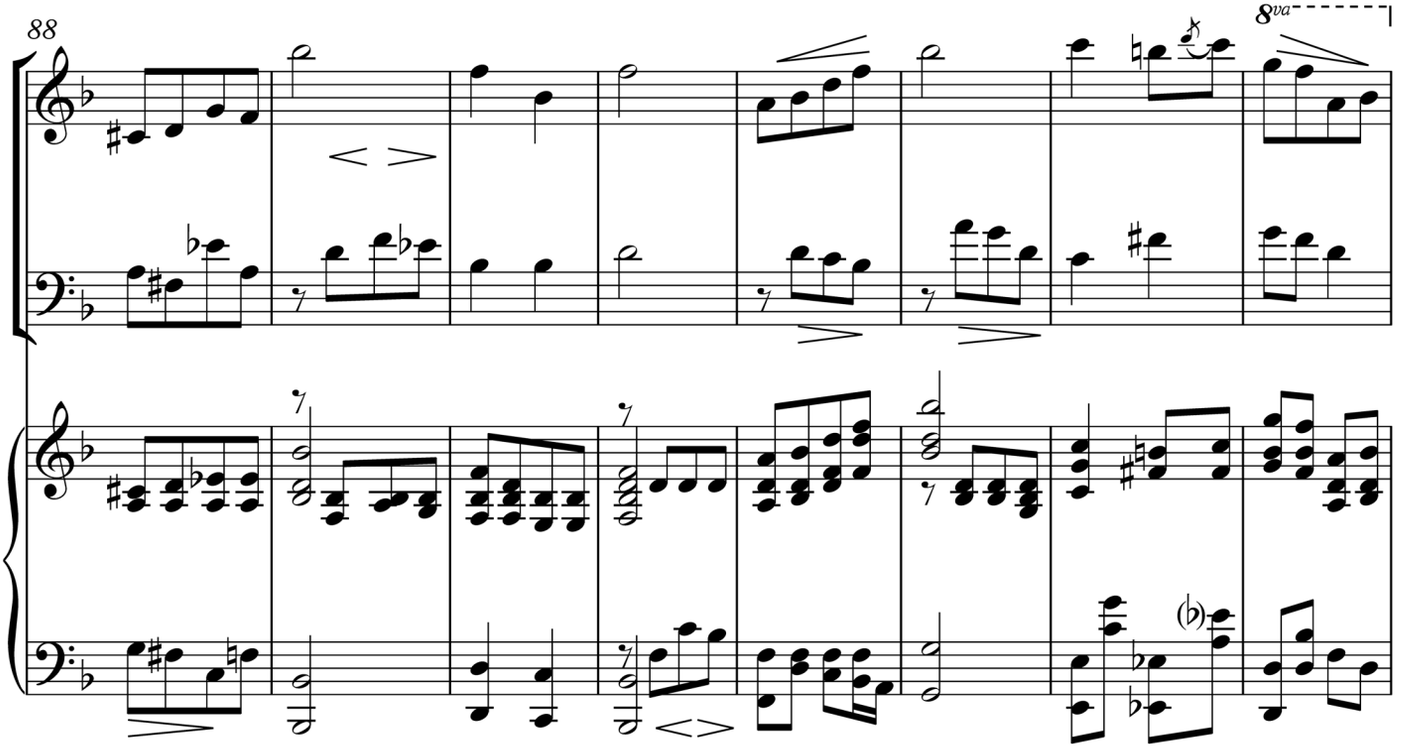

7
molto espressivo
appassionato
13
ff
ff
marcato
20

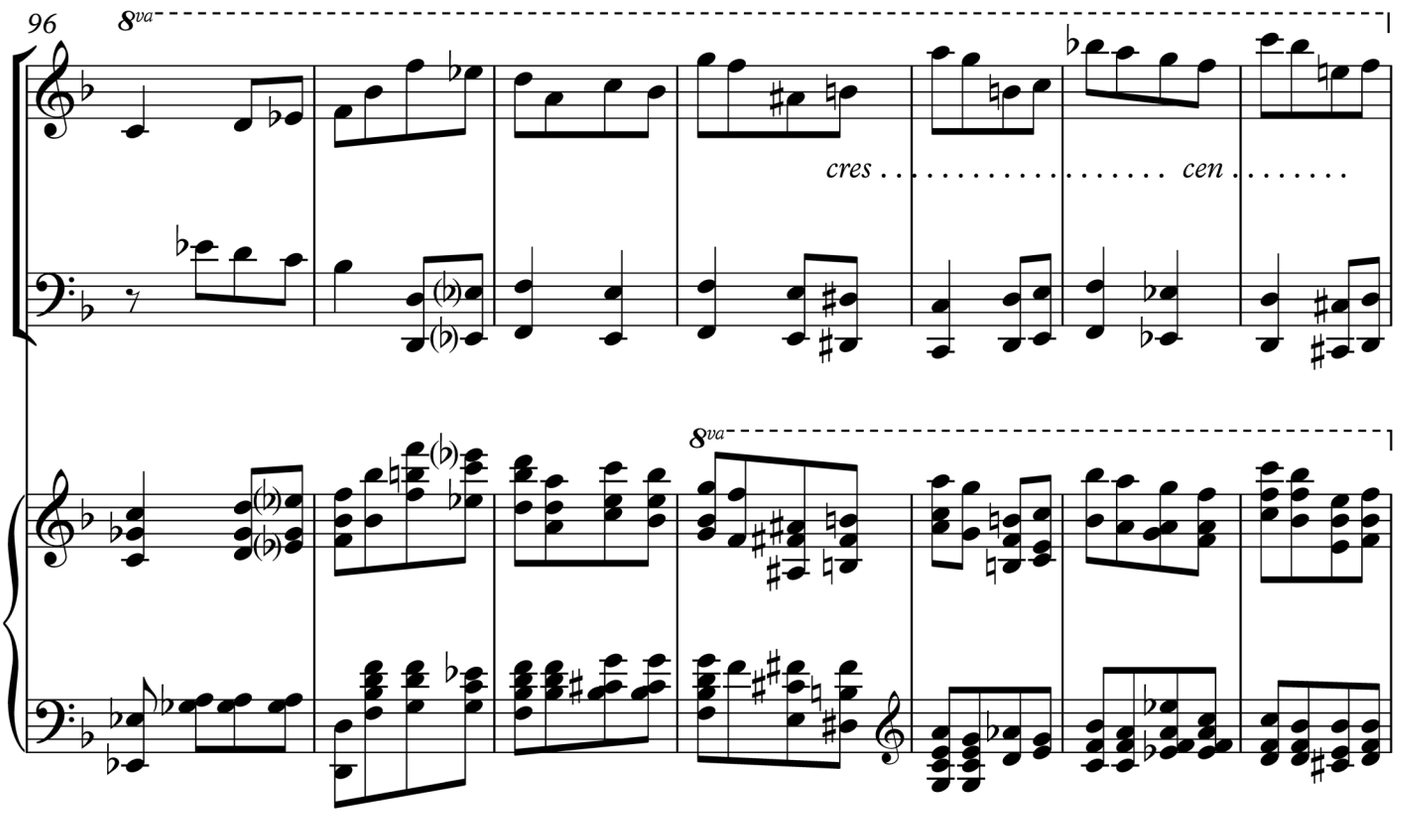

26
p
p
3
deciso
33
mf
mf
legato
p
f
38
f
f
f

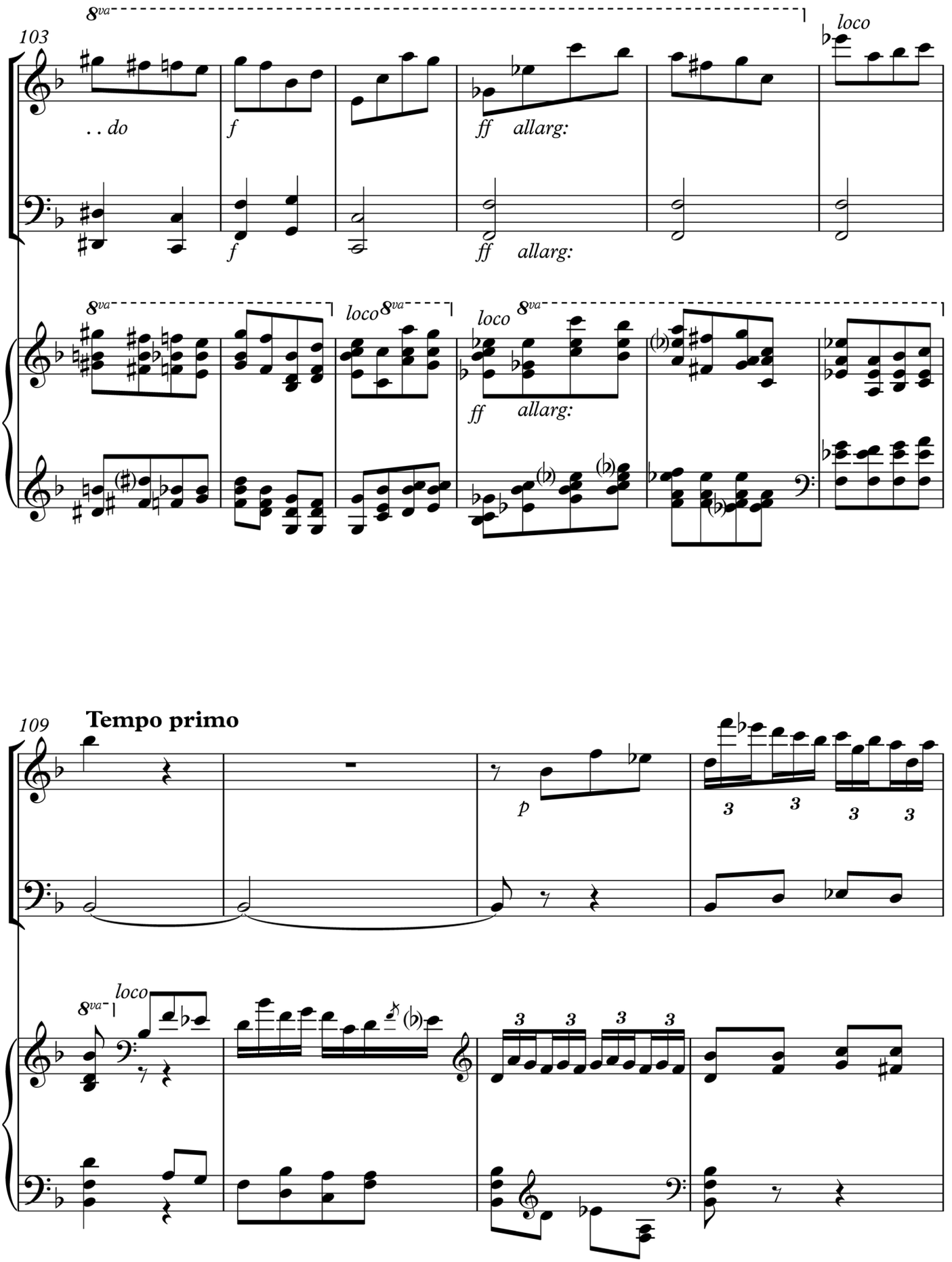

43
con anima
Cantato
con anima
Cantato
48
legato
52
f
f
f
f

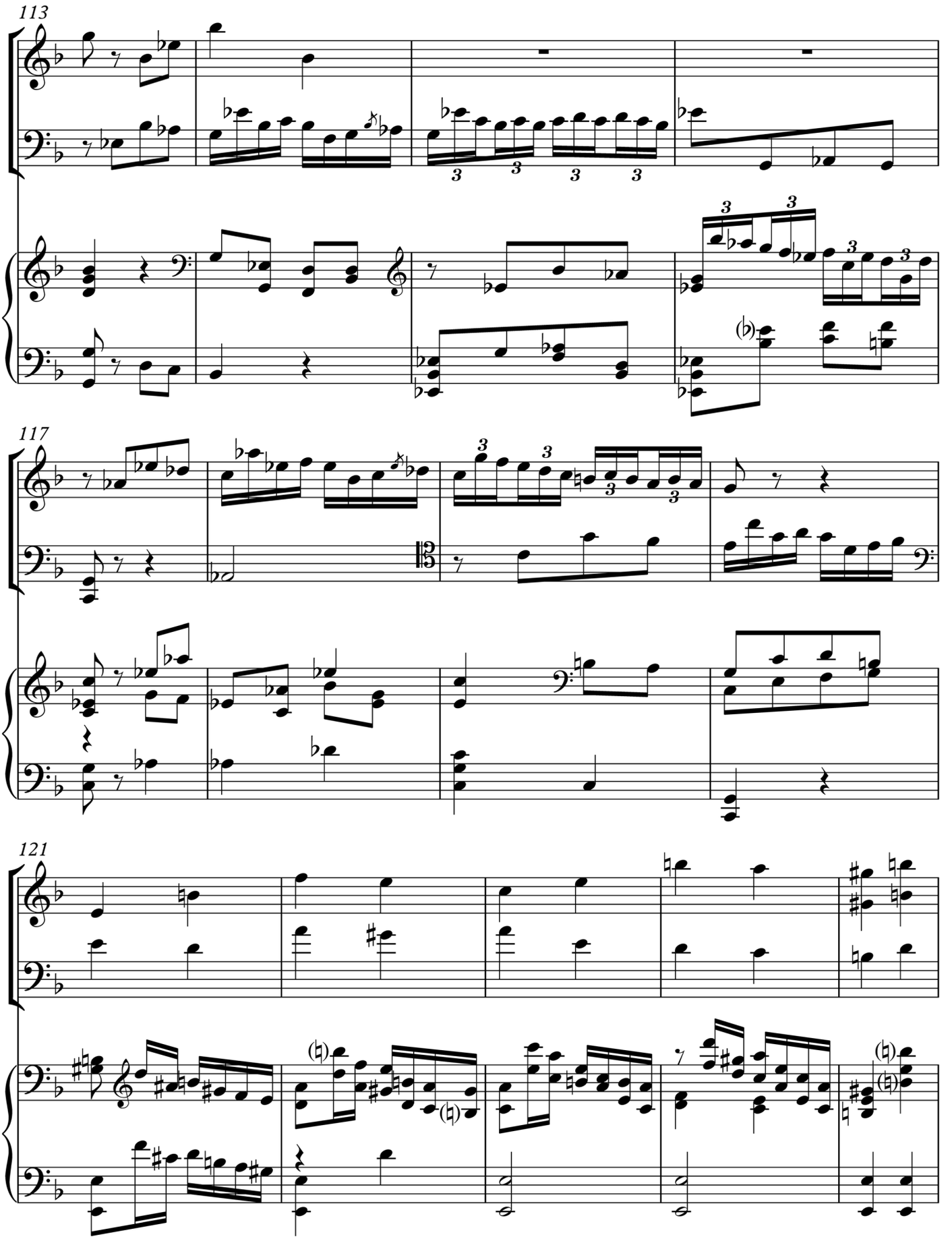

56
dimi: cantato
dimi: cantato
dimi: (cantato)
61
mf
mf
dimi:
dimi:
dimi:
65
8va

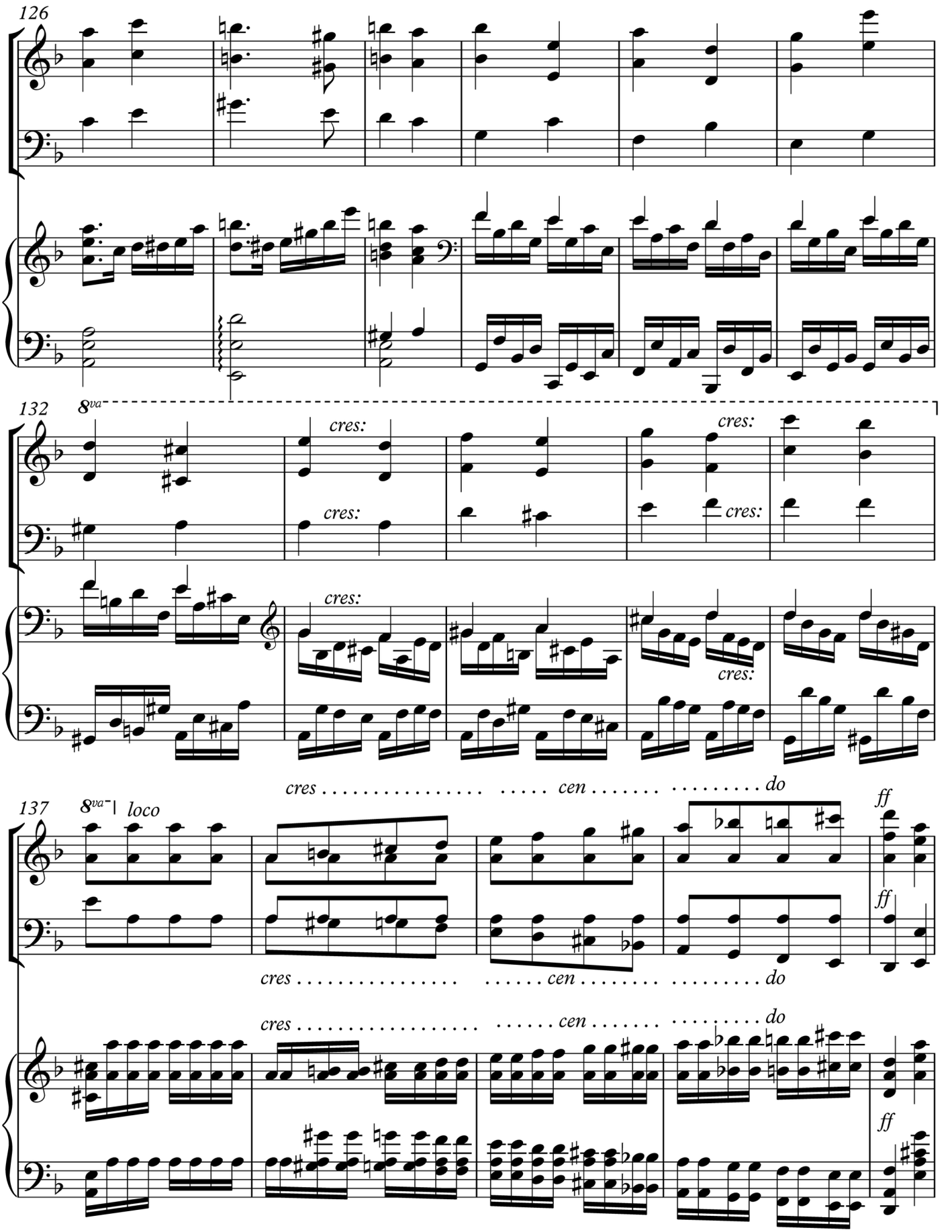

69
allargando
a tempo
allargando
p
a tempo
(8)
delicatamente
allargando
a tempo
(p)
74
81
cres . . . . . cen . . . . . do


88
8va

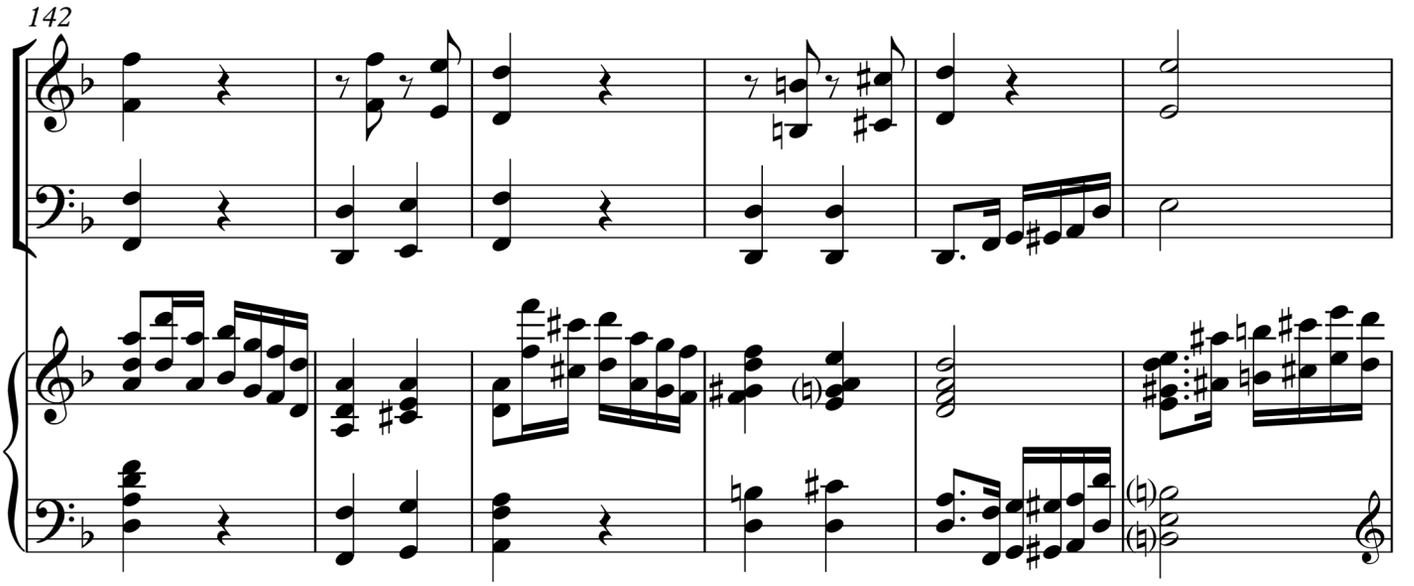

96
8va
cres
cen
8va


103
8va
loco
. . do
f
ff allarg:
109
Tempo primo
p
3

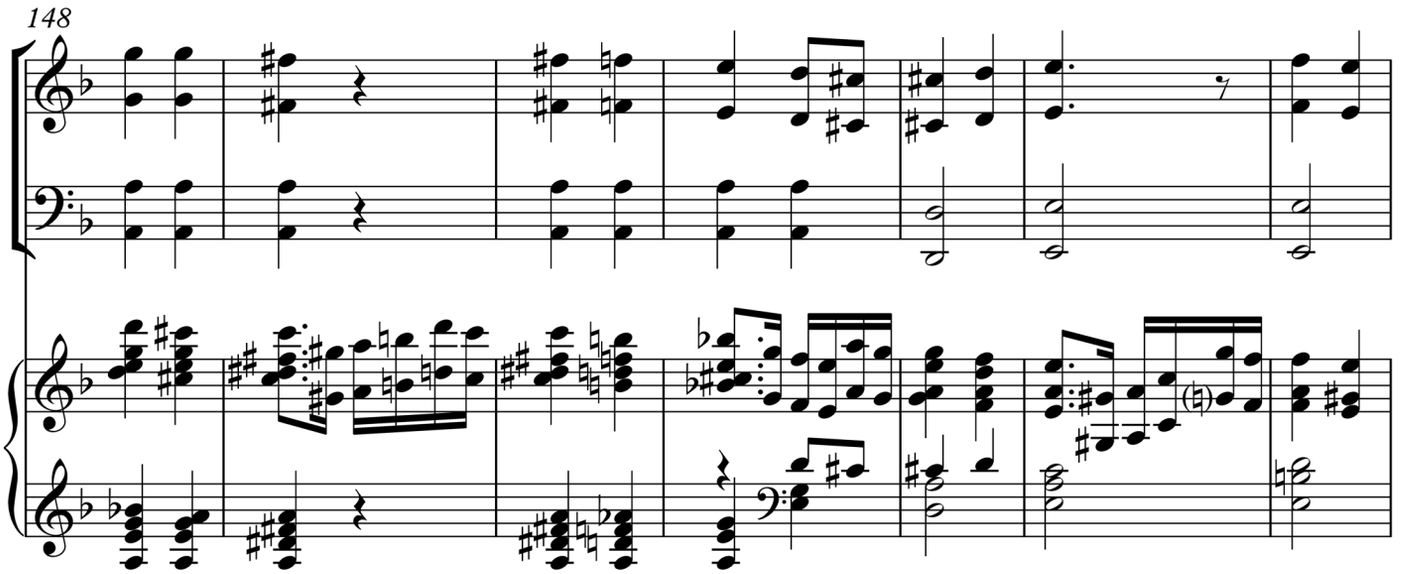

113
117
121


126
132
8va
cres:
137
8va
loco
cres . . . . . cen . . . . . do
ff

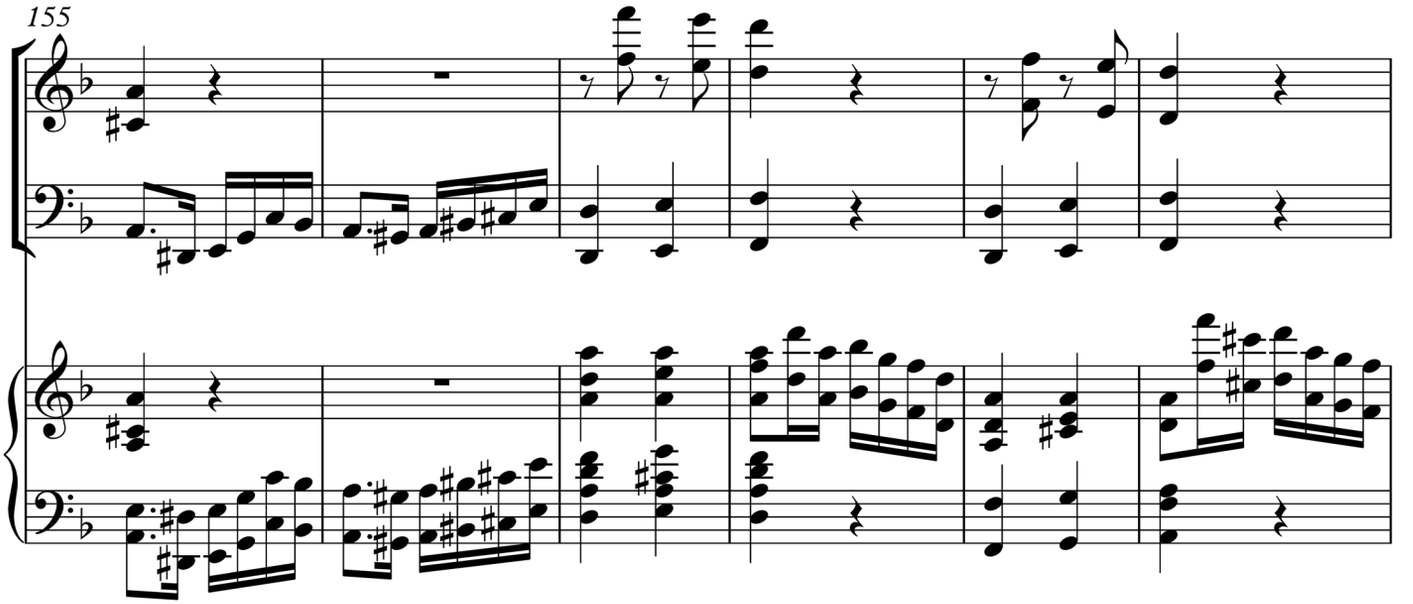
142

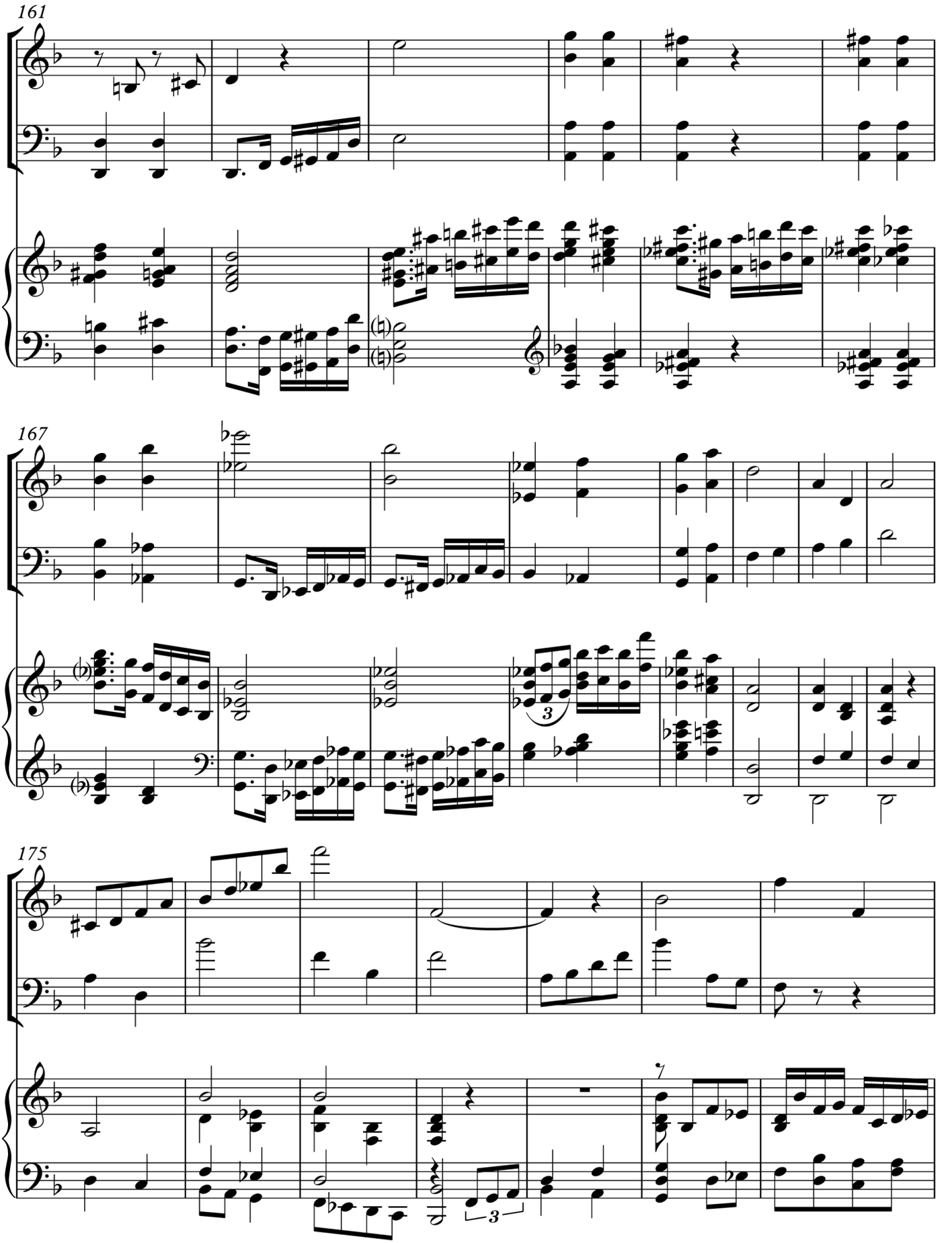


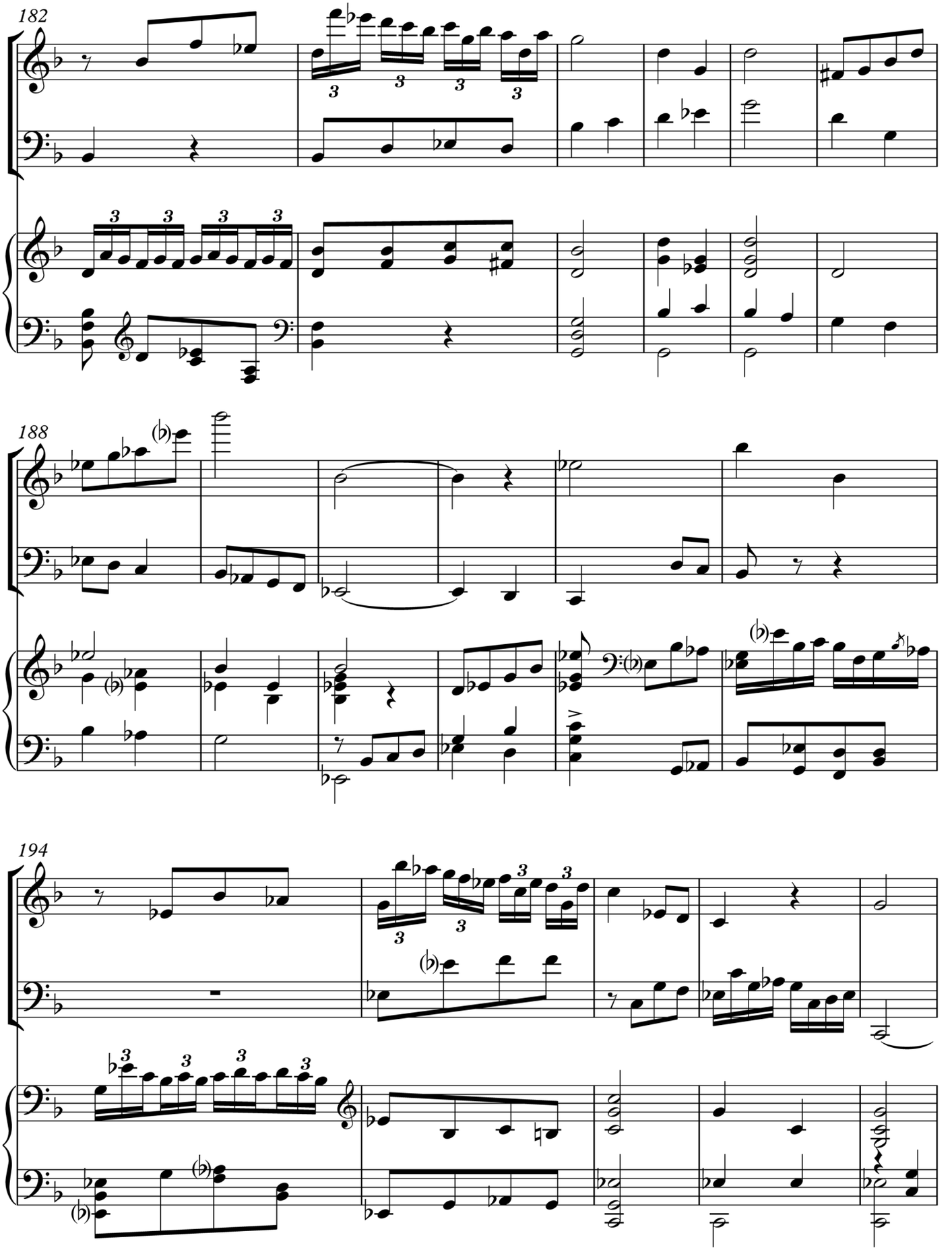
148

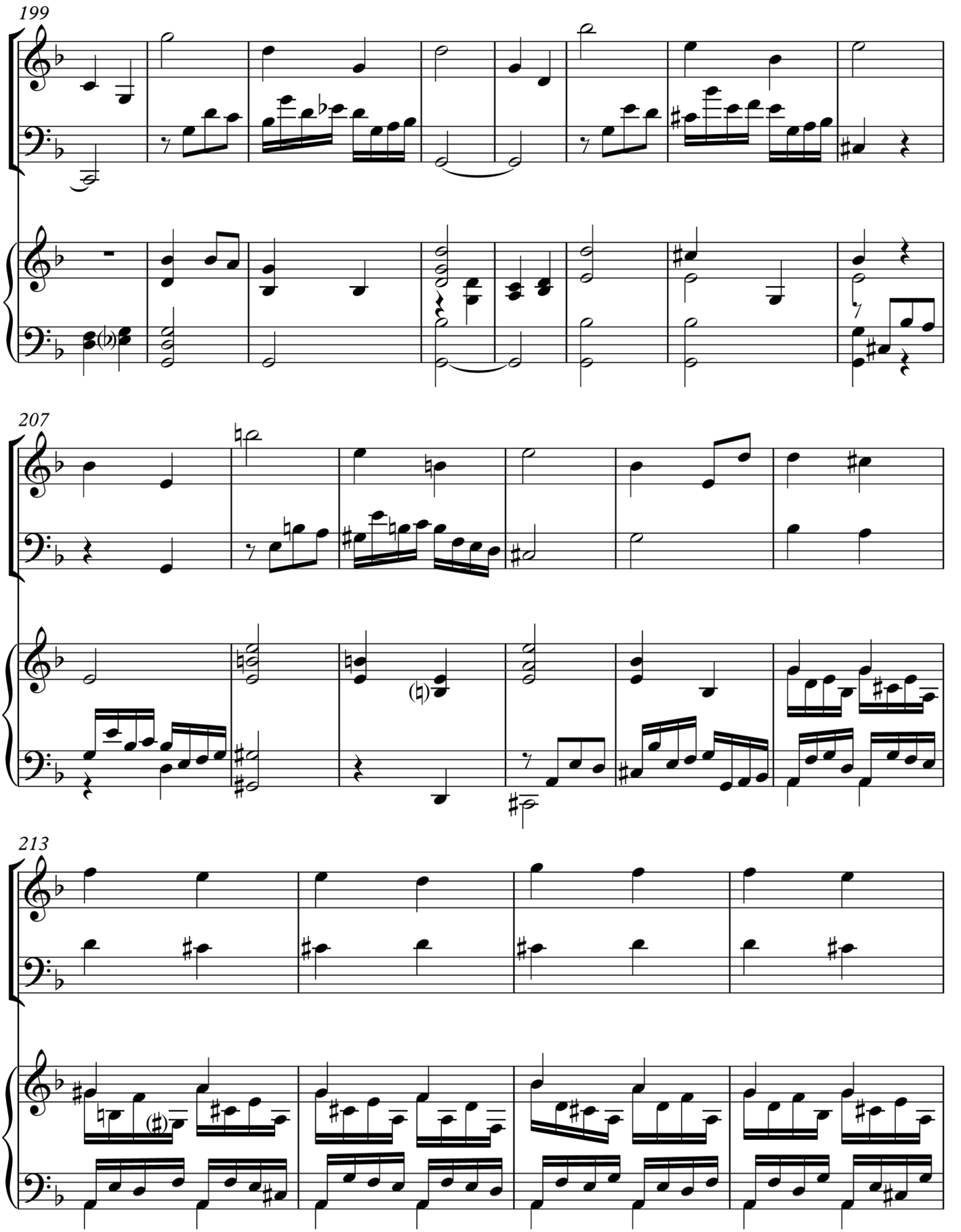


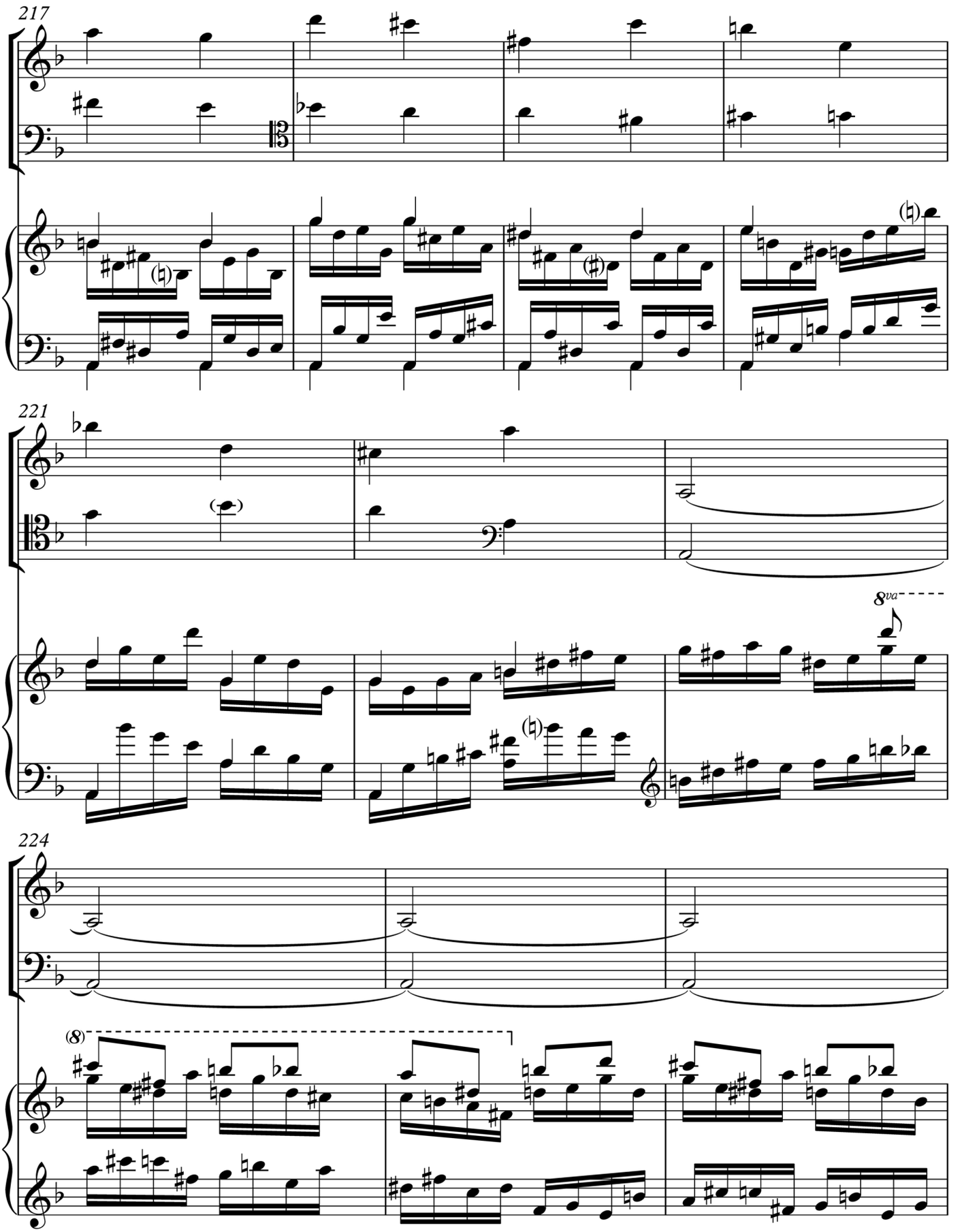
155

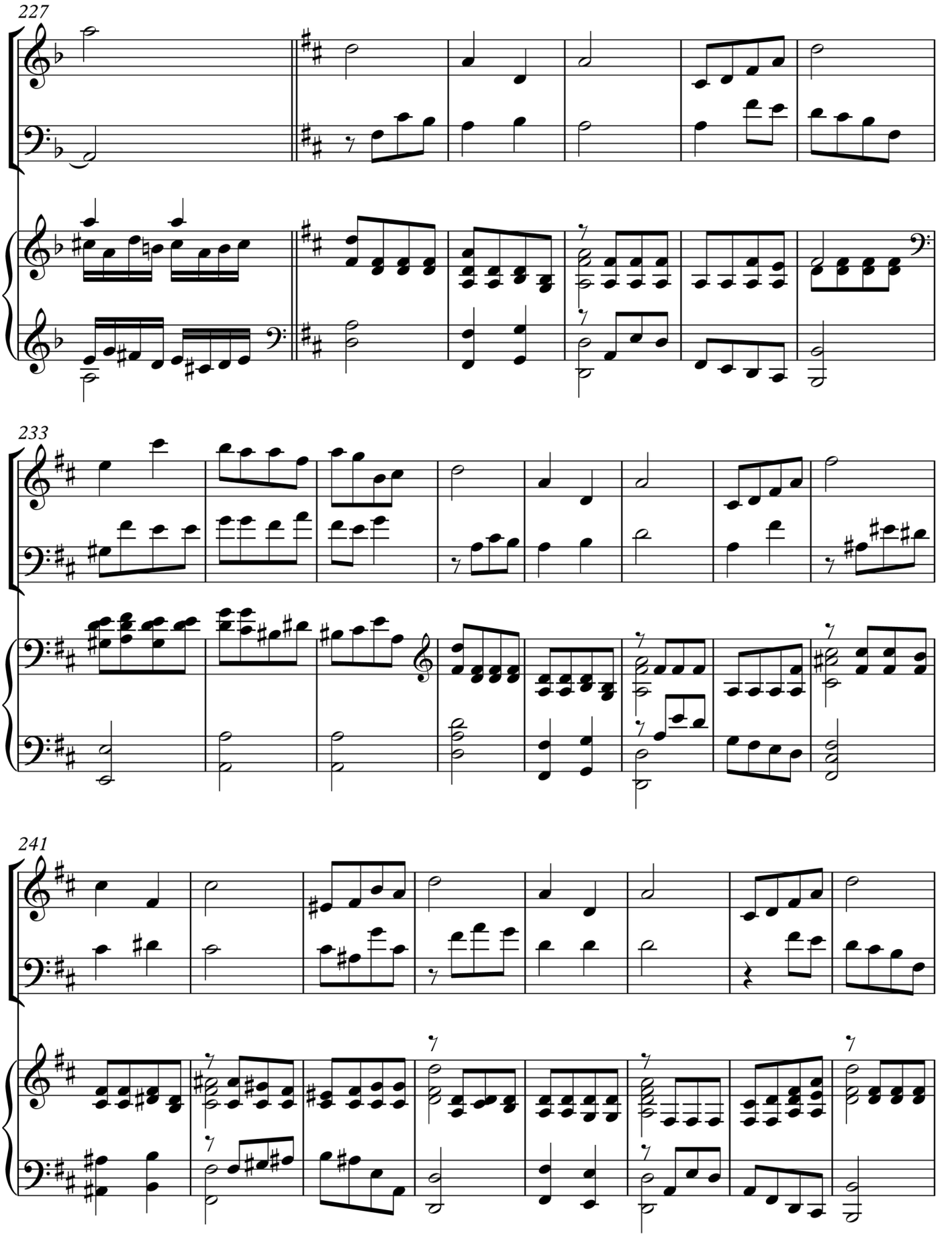



161
167
175

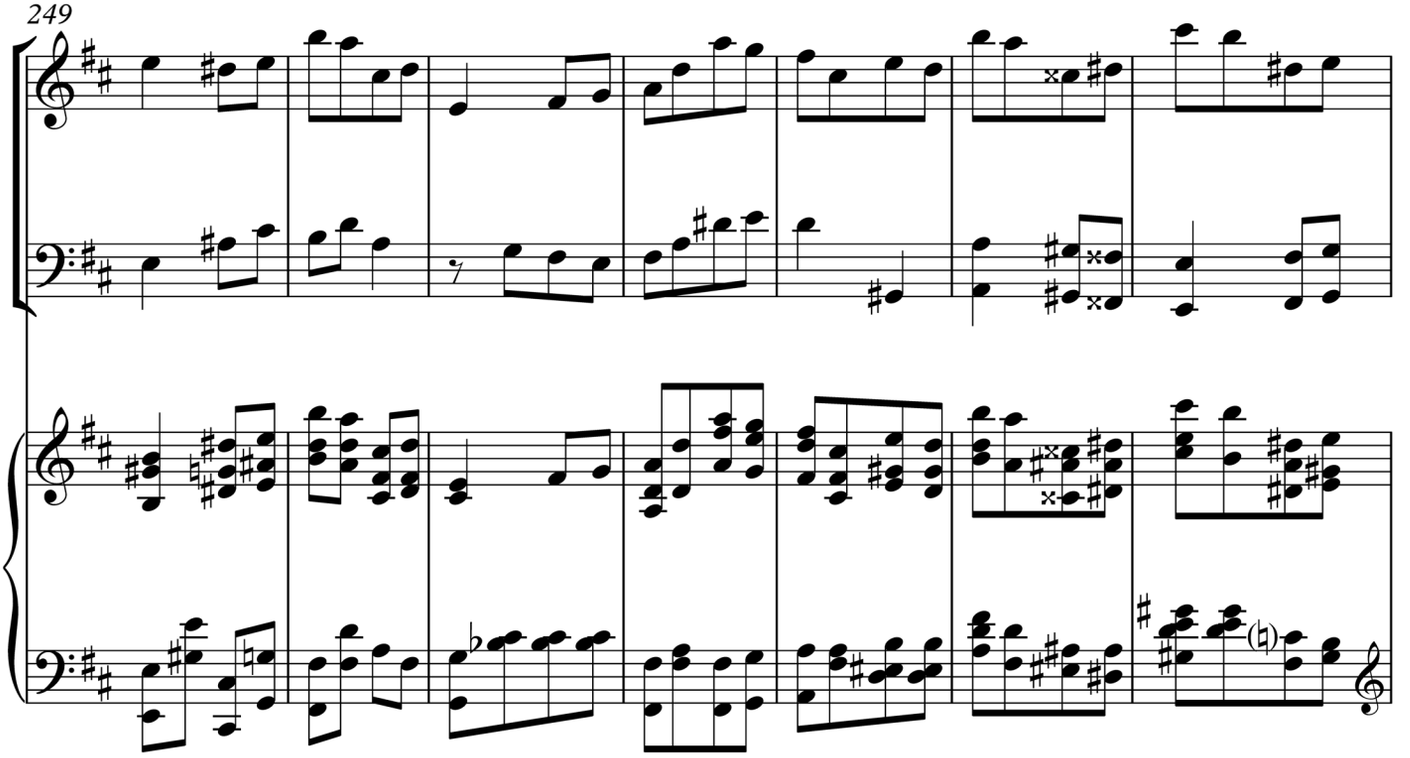

182
188
194


199
207
213

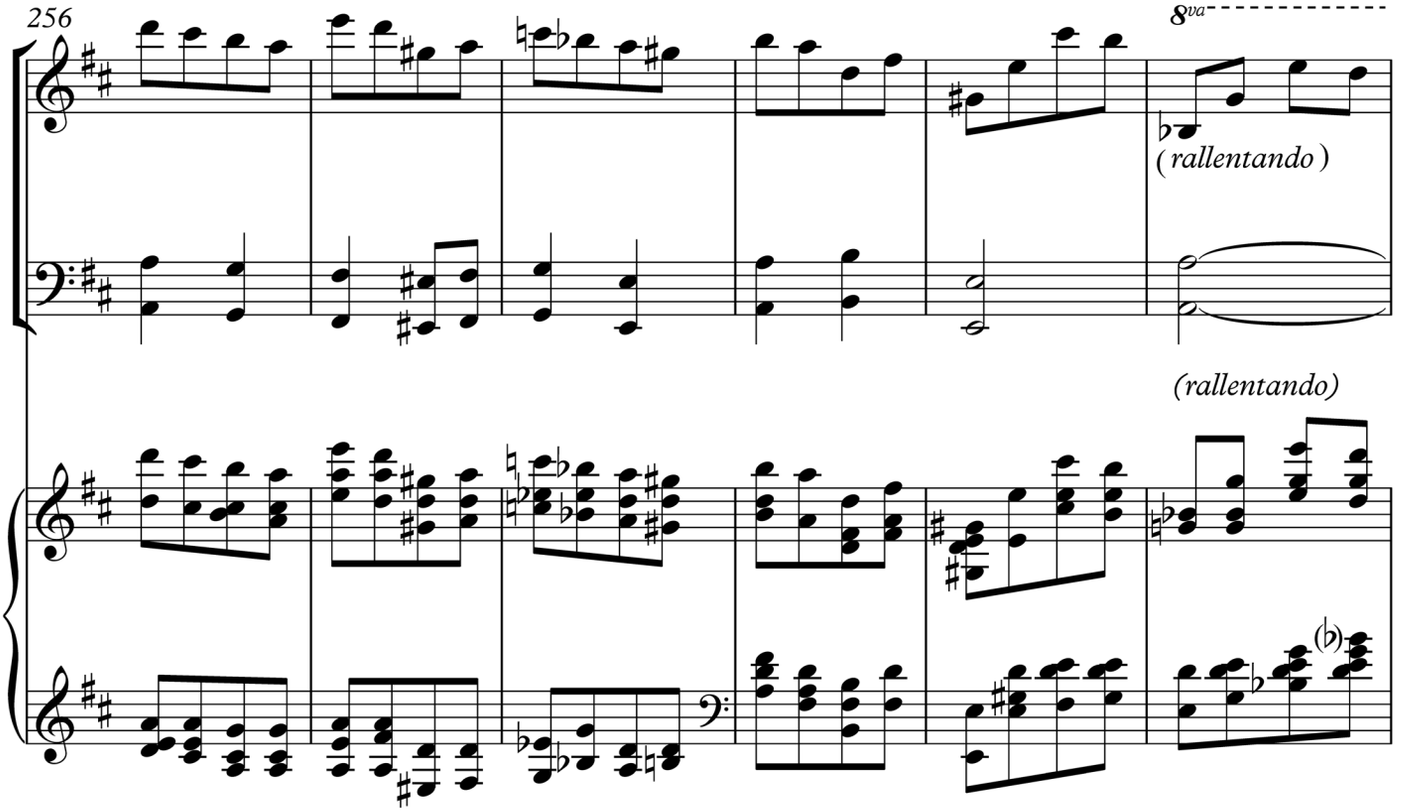

217
221
8va
224
(8)

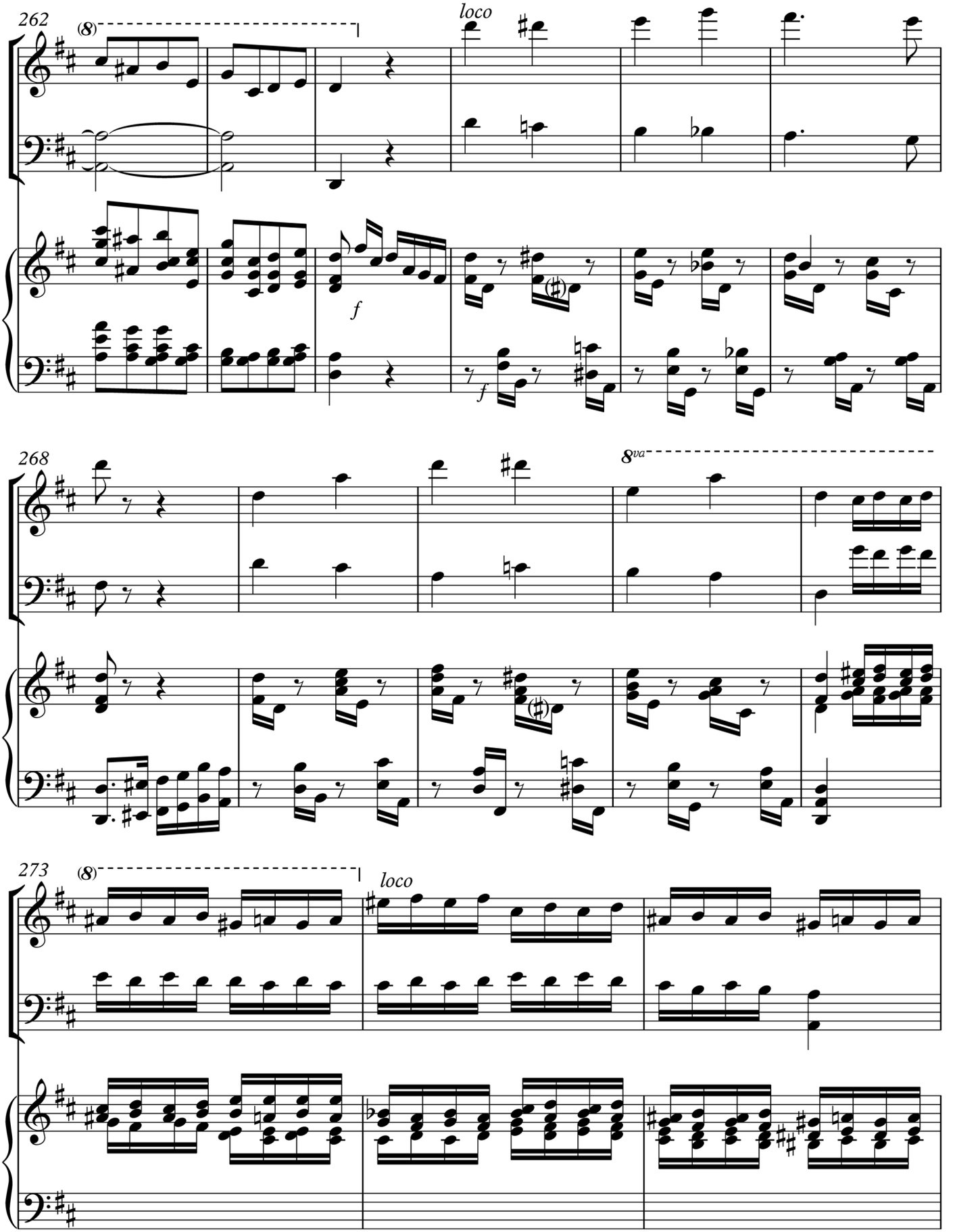

227
233
241

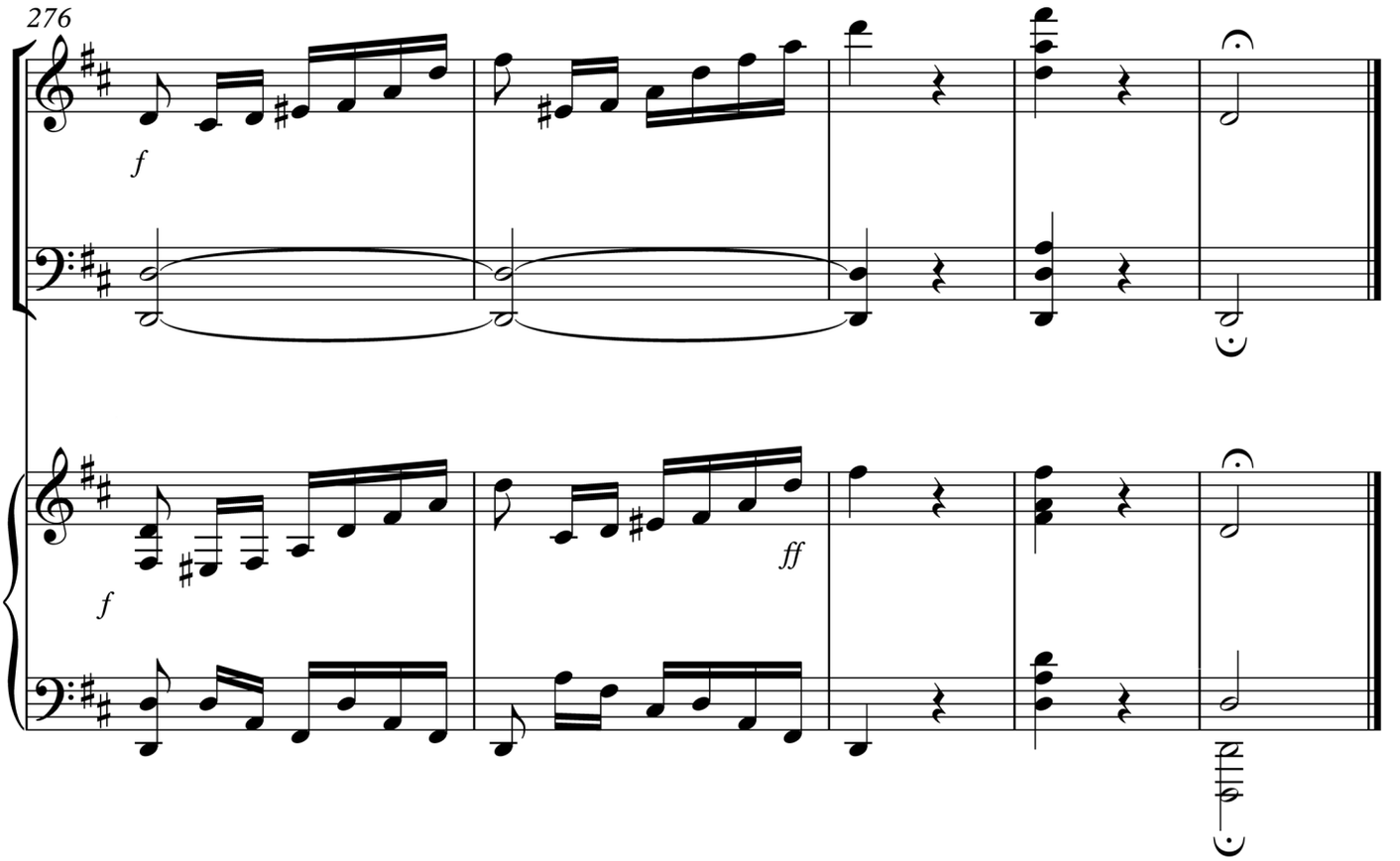
249



256




262
(8)
loco
f
f
268
8va
273
(8)
loco


276
f
f
ff

Portada de *La Ilustración Cubana,* año IV, núm. 3
La Habana, 30 de enero de 1888

ANEXO I

Descriptores empleados para definir los títulos de las obras

No.	*Título propio*	*Título normalizado en francés e inglés*	*Título normalizado en español*
1	*«Quatuor concertant pour flûte, violon, alto et violoncelle»*	*Quatour concertant, pour flûte, violon, alto et violoncelle (basse), op. 19*	*Cuarteto concertante, para flauta, violín, viola y violonchelo, op. 19*
2	*«Air with variations, for a violin principal and an accompaniment for a second violin & bass»*	*Air with variations, for violin principal, second violin and bass*	*Aria con variaciones, para violín principal con acompañamiento de violín segundo y bajo*
3	*«Sixième Air varié pour le violon avec accompagnement d'orchestre ou quatour ou piano»*	*6me. Air varié, pour le violon avec accompagnement de piano, op. 66*	*6ta. Aria con variaciones, para violín con acompañamiento de piano, op. 66*
4	*«7me. Air Varie pour le violon précédées d'une Introduction sur un théme National Americain Yankee Doodle avec accompagnement d'orchestré ou quatuor ou piano»*	*7me. Air varié, pour le violon avec accompagnement de piano, op. 67*	*7ma. Aria con variaciones, para violín con acompañamiento de piano, op. 67*
5	*«Trios de violín flauta y piano»*	*---*	*Tríos, para flauta, violín y piano*
6	*La Serenata Barcarola para violin con acompañamiento de piano*	*---*	*La serenata, barcarola para violín con acompañamiento de piano*
7	*«La Plainte du Tasso pour violon et piano concertante»*	*La plainte du Tasso, pour violon et piano concertante, op. 14*	*El llanto de Tasso, para violín y piano concertante, op. 14*
8	*«La Chute des Feuilles Nocturne pour Violon et Piano»*	*La chute des feuilles, nocturne pour violon et piano, op. 36*	*La caída de las hojas, para violín y piano, op. 36*

No.	*Título propio*	*Título normalizado en francés e inglés*	*Título normalizado en español*
9	*«El Lamento del esclavo Capricho para violín y piano»*	*---*	*Lamento del esclavo, capricho para violín y piano, op. 29*
	«Chanson de Le'Esclave Caprice pour violon avec accompagnement de Piano»	*Chant de l'esclave, caprice pour violon et piano, op. 29*	
10	*«Impromtu mélodique»*	*Impromptu mélodique*	*Impromptu melódico*
11	*«Méditation pour violon et piano»*	*Méditation, pour violon et piano, op. 35*	*Meditación, para violín y piano, op. 35*
12	*«Melodía»*	*---*	*Melodía*
13	*«"Adieu à la Havanne" Melodie pour la flûte avec accompagnement de piano»*	*Adieu à la Havanne, mélodie pour la flûte avec accompagnement de piano, op. 2*	*Adiós a La Habana, melodía para flauta con acompañamiento de piano, op. 2*
14	*«Duo concertant pour piano et violon sur Lucrezia Borgia de G. Donizetti»*	*Duo concertant, sur Lucrezia Borgia de G. Donizetti, pour piano et violon*	*Dúo concertante, sobre Lucrecia Borgia de G. Donizetti para piano y violín*
15	*«"Quejas del Alma" Melodía para clarinete y piano»*	*---*	*Quejas del alma, melodía para clarinete y piano*
16	*«Petite Légende pour violon avec accompagnement de piano»*	*Petite légende, pour violon avec accompagnement de piano*	*Pequeña leyenda, para violín y acompañamiento de piano*
17	*«Romantica. Mélodie pour le violon avec accompagnement de piano»*	*Romantica, mélodie pour violon avec accompagnement de piano*	*Romántica, melodía para violín con acompañamiento de piano*
18	*«"Trio" para violin violoncello y piano»*	*---*	*Trío, para violín, violonchelo y piano*

ANEXO II

Catálogo abreviado de las obras impresas

No.	*Título*	*Formato*	*Editorial*	*Fecha*	*Plancha*	*Archivo*	*Propietario*	*Dedicatoria*
Antonio Raffelin								
1	*Quatour concertant, op. 19*	*Fl, Vln, Vla y Vc*	*E. Troupenas*	*[1836-1845]*	*R 10*	*NMI*	*Lesley Alexander y Willem Noske*	*---*
2	*Air with variations*	*VlnI. VlnII y Vc/Cb*	*Bacon & Co. Music Sellers*	*[1815-1825]*	*---*	*HMNM*	*- Hopkins - J[ames] Engle Negus - Wurlitzer-Bruck*	*---*
3	*6me. Air varié, op. 66*	*Vln y Pno*	*G. André & Co*	*© 1855*	*---*	*LOC*	*---*	*Anne Rush*
4	*7me. Air varié, op. 67*	*Vln y Pno*	*G. André & Co.*	*© 1855*	*---*	*LOC*	*---*	*Ja[me]s Monro[e] Mackie*
Nicolás Ruiz Espadero								
11	*Méditation, op. 35*	*Vln y Pno*	*A. E. Blackmar*	*© 1868*	*---*	*HMNM*	*---*	*Rafael Díaz Albertini Urioste*
José Comellas								
13	*Adieu à la Havanne, op. 2*	*Fl y Pno*	*- Breitkopf & Härtel - Schirmer*	*ca. 1874*	*13446*	*UofL*	*---*	*B[enito] R[amos] Almeyda*
José Comellas y Joseph Van der Gucht								
14	*Duo concertant, sur Lucrezia Borgia de G. Donizetti*	*Vln y Pno*	*E. Gerard*	*1868*	*E. G.*	*BnF*	*---*	*Pío Mazorra*
José Manuel Jiménez								
16	*Petite légende*	*Vln y Pno*	*F. M. Geidel*	*---*	*---*	*HMNM*	*Guillermo Tomás*	*Rosie Schiff*

ANEXO III

Catálogo abreviado de las obras manuscritas

No.	*Título*	*Formato*	*Fecha*	*Copista*	*Fecha*	*Archivo*	*Propietario*	*Dedicatoria*
Laureano Fuentes Matons								
5	*Tríos*	*Fl, Vln y Pno*	*1859*	*Francisco Barthelemy y Flores*	*1915*	*SBEC BNC*	*---*	*- [Santiago] Gandaria[s] - [Pablo] Guereca*
6	*La serenata*	*Vln y Pno*	*1891*	*autógrafo*	*---*	*SBEC BNC*	*---*	*Emilio Reinoso*
Nicolás Ruiz Espadero								
7	*La plainte du Tasso, op. 14*	*Vln y Pno*	*1858-1881*	*autógrafo*	*---*	*HMNM*	*---*	*---*
8	*La chute des feuilles, op. 36*	*Vln y Pno*	*[1859]*	*autógrafo*	*---*	*HMNM*	*Angelina Sicouret*	*---*
9	*Chant de l'esclave, op. 29*	*Vln y Pno*	*---*	*autógrafo*	*---*	*HMNM*	*Ignacio Cervantes*	*[Frantz] Jehin-Prume*
			1860	*[Jesús de Monasterio]*	*---*	*RCSMM*	*[Jesús de Monasterio]*	*---*
			---	*Edilia Piñón*	*1977*	*HMNM*	*---*	*---*
10	*Impromptu mélodique*	*Vln y Pno*	*1867*	*[Jesús de Monasterio]*	*---*	*RCSMM*	*[Jesús de Monasterio]*	*---*
11	*Méditation, op. 35*	*Vln y Pno*	*---*	*autógrafo sobre impreso*	*---*	*HMNM*	*[Angelina Sicouret]*	*Rafael Díaz Albertini*
			---	*[Jesús de Monasterio]*	*---*	*RCSMM*	*[Jesús de Monasterio]*	*---*
12	*Melodía*	*Vln y Pno*	*1868*	*[Jesús de Monasterio]*	*---*	*RCSMM*	*[Jesús de Monasterio]*	*---*
José Manuel Jiménez								
15	*Quejas del alma*	*Cl y Pno*	*18[..]*	*autógrafo*	*---*	*BNC*	*---*	*Marino Coimbra*
			---	*Carmelina Muñoz Alburquerque*	*1979*	*HMNM*	*---*	*---*
Cecilia Arizti								
17	*Romantica*	*Vln y Pno*	*---*	*- autógrafo - Carmelina Muñoz - Zon, Guede y Viana*	*---*	*HMNM*	*---*	*---*
18	*Trío*	*Vln, Vc y Pno*	*ca. 1893*	*desconocido*	*---*	*HMNM*	*---*	*---*

Dedicado a la música de cámara, este octavo volumen de la colección «Patrimonio Musical Cubano» compila, por vez primera, obras para pequeño formato de siete autores nacidos o residentes en Cuba: Antonio Raffelin, Laureano Fuentes Matons, Nicolás Ruiz Espadero, José Comellas, Joseph Van der Gucht, José Manuel Jiménez y Cecilia Arizti. Se trata de 18 piezas compuestas durante el siglo XIX, que han sido estudiadas y transcritas en edición crítica por el pianista Dr. José Raúl López, profesor de Florida International University.

Se complementa el presente estudio con la caracterización de los documentos —impresos y manuscritos inéditos— 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. Provienen dichas composiciones de los fondos del Museo Nacional de la Música, La Habana; la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí; la Biblioteca Provincial Elvira Cape, Santiago de Cuba; Nederlands Muziek Instituut, Holanda; The Library of Congress, United States; la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Bibliothèque nationale de France, y The Library of The University of Louisville.

La colección «Patrimonio Musical Cubano», dedicada a la preservación y difusión de los documentos que contienen música compuesta para actos civiles y religiosos en la sociedad cubana durante los siglos XVIII al XX, tributa a la gestión del patrimonio cultural y la educación patrimonial como líneas de investigación que se fomentan en sinergia con el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana; el Museo Nacional de la Música; el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana; la Universidad de Valladolid, España, y su Agrupación Musical Universitaria; la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana; el Instituto Cubano de la Música; Manhattan School of Music e International Piano Festivals.

Ediciones Cidmuc

Ediciones Museo Nacional de la Música