



Antonio José

SONATA
para guitarra

nuova edizione

a cura di

Angelo Gilardino

e Ricardo Iznaola

BÈRBEN

Antonio José

SONATA
para guitarra

nuova edizione

a cura di

Angelo Gilardino

e Ricardo Iznaola

BÈRBEN

ba en mi poder: en efecto, Antonio José no habría tenido motivos para no anotar en el autógrafo que quedó entre sus cosas las correcciones efectuadas en la copia, si hubiese pensado que eran importantes o definitivas. Recordemos que, desde que terminó la Sonata (Agosto de 1933) a cuando fue arrestado (Agosto de 1936), transcurrieron tres años, y es imposible pensar que el compositor conservara durante tanto tiempo un manuscrito superado, o de todos modos sin valor según su parecer.

3) Después de más de medio siglo de silencio en torno a la composición, me parecía inútil dejar pasar más tiempo siguiendo con investigaciones de resultado incierto.

La publicación de la Sonata para guitarra despertó - como era de prever - gran interés no sólo entre guitarristas, sino también entre músicos y musicólogos.⁽⁴⁾ En 1993 fue necesario reimprimir la edición, pudiéndose así corregir algunos errores que me fueron señalados por uno de los intérpretes de la composición (el joven concertista Andrea Dieci). Obtuvo, de todas maneras, una aceptación general la elección de publicar el facsímil del manuscrito original: en cada problema planteado por el texto, cada instrumentista podía, de este modo, transformar los pasajes en base a las individuales peculiaridades técnicas y de sonido, evitando así el someterse a los criterios de una única revisión instrumental.

Hace más o menos tres años, el doctor Vincenzo Pucci de Roma me hizo llegar la copia de una carta dirigida a él por el guitarrista José Juan Fernández Moral, de Logroño.⁽⁵⁾ En la carta se lamentaba de que, en la edición de la Sonata, yo hubiese omitido la dedicatoria autogra-

fa de Antonio José a Sainz de la Maza. Puesto que en el manuscrito sobre el cual yo había trabajado dicha dedicatoria no figuraba (¡no hubiera osado borrarla!), llegué a la conclusión de que Fernández Moral se refería a otro manuscrito, del cual había enviado una copia a Pucci. En su carta, el estudioso español describía el itinerario recorrido por su manuscrito: el original, depositado en la biblioteca de Regino Sainz de la Maza, había sido microfilmado por el musicólogo Emilio Casares y una fotocopia llegado a las manos de Fernández Moral a través de otro musicólogo (Manuel Carreira). El mismo Vincenzo Pucci me regaló en seguida una clara fotocopia de dicho manuscrito.

La comparación de los dos manuscritos trajo a la luz pequeñas diferencias en las voces interiores de algunos pocos acordes y algunos cambios en la escritura, demostrando la validez del texto sobre el cual se había basado mi edición: se trataba, respectivamente, de una primera confección (lo testimonian los borrones de algunas secciones y, en general la grafía apresurada) y de una copia en limpio (mucho más fácil de leer) que, de puño y letra, el autor había preparado para Regino Sainz de la Maza.

El motivo por el cual el guitarrista español (a quien además fue dedicado el Concierto de Aranjuez) no publicó la obra en la colección que él mismo dirigía y que llevaba su nombre en la Unión Musical Española era, y es aún hoy, un misterio. Para tratar de resolverlo no nos queda más que valernos de conjeturas, tentativa que (en este caso) prefiero evitar, limitándome a observar como el hecho de la fallida publicación pudiera haber dependido de factores extraños, en todo caso, a la voluntad de Sainz de la Maza. En efecto, en una lista de títulos de la misma colección, que aparecía en la portada de una obra de Julián Bautista⁽⁶⁾ (autor colocado por los historiadores junto a Antonio José y a otros compositores españoles de la "generación del 27"), la Sonata de José estaba incluida: lo que nos hace presumir que hasta ese momento (el copyri-

(6) Julián Bautista, *Préludio y danza*, Unión Musical Española, copyright 1933.

ght de la obra de Bautista es de 1933), Sainz de la Maza quería publicar la obra de su amigo de Burgos; nos es imposible saber por qué no lo hizo. Me parece, sin embargo, significativo recordar al respecto el testimonio de Juan José Sáenz Gallego: en una entrevista concedida a un periódico algunas semanas después de la publicación de la Sonata, el guitarrista castellano afirmaba sin medias tintas que durante tres años intentó en vano hacer publicar el trabajo en España.⁽⁷⁾ Si al final de la década de los 80 podían persistir todavía dificultades tales como para obligar a los herederos del compositor a pedir ayuda a Gabriel Estarellas (concertista que dispone de relaciones internacionales) para hacer publicar la Sonata en Italia, con más razón podemos suponer que, anteriormente, Regino Sainz de la Maza tuvo que afrontar obstáculos tan grandes que lo obligaron a abandonar el trabajo inédito entre sus papeles.

Sólo un hecho - si bien relevante - relacionado con la Sonata para guitarra me era desconocido en el momento que preparaba la edición, o sea en los primeros meses de 1990. Fallecido Regino Sainz de la Maza en 1981, un ex alumno suyo, el guitarrista (nacido en Cuba) Ricardo Iznaola, radicado en Estados Unidos, había comenzado a tocar la composición en sus conciertos, publicándola en disco en el mismo 1990.

La publicación de un estudio comparado de los dos manuscritos por parte de Ricardo Iznaola,⁽⁸⁾ posterior al momento en el cual una fotocopia del segundo manuscrito (el mismo encontrado y usado por Iznaola) llegó a mi poder, alentó mi decisión de publicar una nueva edición de la Sonata para guitarra basada en la "copia en limpio" y - entonces - en vez de escribir una nueva revisión,

(7) «Atrás han quedado "tres años de trabajo y tres de pataleos", comenta el autor de los arreglos, puesto que varias editoriales españolas rechazaron la publicación de la Sonata.» *Diario de Burgos*, 8 de Julio 1990, entrevista titulada Una editorial italiana lanza una obra de Antonio José que antes había sido rechazada en España.

(8) Ricardo Iznaola A PROBLEM IN MUSICAL HEURISTICS: / THE GUITAR WORKS OF ANTONIO JOSÉ ÉGTA (UK) GUITAR JOURNAL 1996

(4) Como consecuencia de la publicación de la Sonata, una voz dedicada a Antonio José fue incluida en el "Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti". *Appendice*, UTET, Turin, 1990.

(5) «... que se fijan en la dedicatoria: "a mi querido amigo Regino Sainz de la Maza", pues la edición Berben omite este dato y es una gran omisión histórica que me extraña en Angelo Gilardino. No sé si tu conoces a Gilardino personalmente; si es así, puedes darle a él una copia para que compruebe la dedicatoria.» *Carta de José Juan Fernández Moral a Vincenzo Pucci* (s.f.).

me pareció lógico y justo servirme de aquella que Iznaola había preparado hace algunos años para sí mismo: decisión facilitada por la amigable disponibilidad del colega, que (antes que yo publicara la Sonata), a su vez ignorante de mis preparativos y sin posibilidad de contactos con los herederos del compositor, se había en balde prodigado en distintas partes del mundo para encontrar un editor. Creo que su aportación a la difusión de la obra de Antonio José, significativa desde un punto de vista de análisis global y no sólo por su aspecto interpretativo, merece un resultado editorial. Valía la pena juntar en una única y consensuada dirección todas las fuerzas que se habían puesto en movimiento para devolver a la luz una obra maestra olvidada de la literatura guitarrística. Es sin embargo increíble - pero lamentablemente incontestable - el hecho de que, mientras se escuchan continuamente lamentos por la pobreza del repertorio guitarrístico, una obra maestra como ésta haya sido rechazada por varias editoriales, a las cuales se habían dirigido (con iniciativas independientes entre ellos) Sáenz Gallego e Iznaola. En mi caso, una vez abierto el sobre que contenía el manuscrito, fueron suficientes pocos segundos (los necesarios para ojear el apasionado incipit del primer movimiento) para darme cuenta de quién era Antonio José y para poner en movimiento la máquina editorial.

Lejos de poner en discusión el derecho de los lectores de poseer el facsimil del segundo manuscrito (y de servirse de éste para poner a punto una revisión personal de la composición), me parece importante hacer notar que, a nivel musicológico, la nueva edición completa, sin descalificar, la precedente. En efecto, si bien pueda parecer lógico constatar cómo el segundo manuscrito sea la "copia en limpio" del anterior (que representa verosimilmente el borrador de la obra), es también justo constatar que no tenemos certeza alguna de lo que el autor pensaba en relación con las divergencias entre las dos versiones, si se hubiese dado el caso de tener que presentar un texto definitivo para su publicación. Si es verdad que, pasándola en limpio, José modificó algunos detalles, también es verdad que dichas modificaciones no fueron refrendadas en el borrador; sería demasiado apresurado llegar a la conclusión de que prefería la segunda versión, ya que es po-

sible que hubiera cambiado experimentalmente algunos detalles, para después decidir en el momento de la edición. De hecho, las pocas diferencias substanciales existentes entre las dos versiones no permiten, desde un punto de vista estrictamente musical, elegir objetivamente; por lo tanto, el único procedimiento correcto me parece el de exhibir también el segundo manuscrito en facsimil (de la misma manera que el primero), dejando a cada lector - al comparar con la edición anterior - la facultad de efectuar su propia elección, necesariamente subjetiva.

Para la reproducción del segundo manuscrito he podido utilizar no ya fotocopias, sino fotografías del original, que pertenece ahora a Gonzalo Sainz de la Maza (hijo de Regino).

La historia de la publicación de la Sonata para guitarra, que aquí he relatado respetando la verdad de los hechos (dejando de lado, obviamente, episodios marginales y detalles de poco o ningún relieve, cuyo relato necesitaría de una novela aparte), refleja, con todas sus complicaciones, el destino de un gran músico y de su obra, concluyendo sin embargo, en el mejor de los modos posibles con esta edición, que disipa definitivamente toda duda acerca de una de las obras para guitarra más importantes de este siglo.

La "vida breve" de Antonio José

Los documentos fundamentales publicados hasta hoy sobre la que bien podríamos llamar la "vida breve" de Antonio José son (en orden cronológico):

1) El testimonio directo del último periodo de su vida y de las oscuras causas de su muerte que nos da Antonio Ruiz Vilaplana en un libro publicado en Francia en 1937. Un capítulo entero está dedicado a Antonio José y, prescindiendo del posicionamiento del autor, la narración impresiona por su evidente y directa procedencia de

la realidad.⁽⁹⁾

2) El ensayo de Miguel Ángel Palacios Garoz, publicado en 1979 en una de las mayores revistas musicales españolas y premiado en un concurso organizado por la misma revista; es este el primer estudio sobre la vida del músico de Burgos.⁽¹⁰⁾

3) El folleto monográfico firmado por el mismo Palacios Garoz y otros dos coautores que, en 1980, además de enriquecer el cuadro biográfico y trazar - con sobriedad y eficacia - la personalidad del compositor, señalan perentoriamente la necesidad de recuperar su obra.⁽¹¹⁾

Puesto que estos textos no son fáciles de hallar fuera de España, es mi deber extraer de ellos (con alguna puesta a punto interpretativa) un perfil biográfico que sea al mismo tiempo adecuado a las finalidades de esta edición - dirigida sobre todo a los instrumentistas que quieran estudiar y ejecutar la Sonata para guitarra - y consciente del hecho de que, no obstante las apasionadas reivindicaciones de los autores del ensayo citado precedentemente, la figura y la obra de Antonio José (exceptuando la Sonata, que desde que ha sido publicada es objeto de muchísimas ejecuciones en todo el mundo) están todavía lejos de ser recuperadas. Esta edición asume, de este modo, la no poca responsabilidad de representar uno de los pocos, si no el único, vehículos de información sobre el compositor de Burgos difundidos más allá de España.

(9) ANTONIO RUIZ VILAPLANA / Avocat, Président de la Chambre des Greffiers et Greffier du Juge / d'Instruction de Burgos (capitale de l'Espagne nationaliste), / Secrétaire de la Commission de Saisie des Biens et du Tribunal de / Commerce de Burgos / SOUS LA FOI / DU SERMENT / UNE ANNÉE EN ESPAGNE NATIONALISTE / JEAN FLORY / 1937... DIXIÈME CHAPITRE / L'EXÉCUTION D'ANTONIO JOSÉ, / MUSICIEN POÈTE.

(10) ANTONIO JOSÉ. SINFONÍA CASTELLANA. CON / PRELUDIO Y CUATRO TIEMPOS / Por MIGUEL ÁNGEL PALACIOS GAROZ (in: "Ritmo", Madrid, Noviembre 1979).

(11) JESÚS BARRIUSO GUTIÉRREZ / FERNANDO GARCÍA ROMERO / MIGUEL ÁNGEL PALACIOS GAROZ / ANTONIO JOSÉ / MÚSICO DE CASTILLA (Union Musical Española, Madrid, 1980).

Antonio José eran los dos nombres de pila con los cuales firmó y se dio a conocer a partir de 1922. Su apellido era Martínez Palacios. Un crítico español que fue su ferviente defensor (José Subirá) opinaba que una de las causas del desinterés por la música de Antonio José había sido la confusión creada por los distintos nombres con los cuales se hacía llamar.⁽¹²⁾ Nació en Burgos el 12 de Diciembre de 1902, en una familia de modestos artesanos. Tenía un hermano, Julio, tres años mayor que, como él, habría sido fusilado en 1936.

Antonio José fue un enfant prodige: demostrando desde muy temprana edad su vocación por la música, a los siete años inicia su instrucción musical bajo los auspicios del seminarista Julián García Blanco (organista, nombrado después director del conservatorio de Valladolid), para continuar más tarde con José María Beobide (también el organista), allegado al ambiente de los jesuitas. Beobide, músico de gran calidad, tenía un rol importantísimo no sólo en la formación de Antonio José, sino también en lo que será su actividad profesional.

A los trece años, Antonio José ha compuesto más de setenta y cinco piezas. Poco después, el ambiente provinciano de Burgos empieza a resultar estrecho, y en 1920 va a Madrid a completar sus estudios. Me parece digno de mención un hecho que los biógrafos de Antonio José no subrayan: los cuatro años que vivirá en Madrid y los sucesivos dos viajes a París serán financiados con becas concedidas por la Diputación Provincial y por el Ayuntamiento de Burgos. Ayudas de este tipo no se otorgaban a cualquiera, sobre todo por administraciones que no brillaban por su sensibilidad ante la cultura y el arte, y se di-

(12) «En general menguan el interés por las obras del músico burgales diversas causas. Una, la prohibición legal de interpretar obras suyas tras el asesinato deplorable. Otra, por el hecho de figurar el autor con dos nombres de pila y sin apellidos familiares. El se llamaba Antonio José Martínez Palacios.» (Gutiérrez-Romero-Garoz, *ibid.*, pag. 9).

El testimonio del famoso musicólogo español sobre la prohibición legal de interpretar las obras de Antonio José después de su muerte puede ser útil para comprender por qué Regino Sainz de la Maza renuncio a publicar la obra, después de haberla anunciado entre los títulos de su colección.

stinguían, más bien, por un rígido conservadurismo de fondo filo-clerical. Me parece importante, tal vez más que a sus biógrafos, subrayar como Antonio José fue objeto de una atención poco común: en efecto, si no se considera el modo de esta forma de "protección" - que no se concede sino a través de apoyos muy influyentes (¿en el caso de José, los jesuitas?) y que, paternalistamente otorgada, implica la expectativa de un comportamiento agradecido y devoto por parte del beneficiado - no resultará claro como, en el futuro, la conducta social del músico haya podido ser considerada (por el mismo poder que al inicio le había favorecido) como una forma de traición, y en cuanto tal haya sido castigada.

En esa época (1920/1924), el maestro por excelencia de los jóvenes músicos que llegaban a estudiar composición a Madrid era Conrado Del Campo. Parece sin embargo - si bien no está comprobado - que Antonio José se dirigió a otro maestro, Emilio Vega (director de la banda de alabarderos). Se manifiesta de todos modos su tendencia de autodidacta, y es tal vez en su ansia por conocer la nueva música donde se puede fundamentar la elección de estar al margen del academicismo musical madrileño, con el cual habría terminado asimilado si se convertía en alumno del profesor Del Campo. En Madrid, Antonio José habría redondeado los escasos ingresos de la beca trabajando como director de una orquesta en el teatro Apolo y también como pianista en salas cinematográficas: si no es verdad, es verosímil. En el Café Regina encuentra a las estrellas de la cultura madrileña del momento: Valle-Inclán, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Salvador Dalí. Entre los músicos cultiva amistad con el compositor y crítico Adolfo Salazar y con su paisano, el guitarrista Regino Sainz de la Maza.⁽¹³⁾ La génesis de la Sonata pa-

(13) Considero más probable que Antonio José haya conocido a Federico García Lorca (o haya, de todos modos, intensificado sus contactos con él) mediante el común amigo Regino Sainz de la Maza que de otro modo. Si bien Lorca conocía a Segovia desde los tiempos de la juventud en Granada, es Sainz de la Maza el guitarrista predilecto del poeta, que le dedica los "Seis caprichos" que comienzan con la famosa poesía "Adivinanza de la guitarra" (en el libro "Poema del cante jondo").

ra guitarra se remonta a 1924, año en el cual los dos jóvenes artistas de Burgos se encuentran en Madrid. Entre las obras compuestas por Antonio José en aquellos años, se destaca la Sinfonía castellana (elaboración para orquesta de una anterior Sonata castellana para piano).

La editorial Unión Musical Española descubre este nuevo compositor, y en 1924 compra (si bien imponiendo condiciones humillantes) los derechos de algunas composiciones pianísticas, publicándolas ese mismo año; notables son las tres Danzas burgalesas para piano: en ellas se nota la capacidad del autor de elaborar la música popular sin empantanarse en el folklorismo. Es éste uno de los aspectos de mayor significado en el arte de Antonio José: él era un estudioso riguroso y sensible a la música popular castellana (su modo de acercarse a ella no era distinto al de Bartók o Falla, cada uno en sus respectivas tradiciones), mas esta erudición no será utilizada para acceder a un cómodo repertorio de motivos y disfrazarlos con vestidos de música culta. En muchas de sus composiciones (entre ellas la Sonata para guitarra) no hay ninguna referencia a la música popular, y desde ningún punto de vista sería posible atribuirles a una línea nacionalista.

Este primer periodo de la carrera artística y profesional de Antonio José concluye en 1924, cuando a los veintidós años el músico se encuentra obligado a volver a Burgos a prestar el servicio militar. Miguel Ángel Garoz, en su ensayo biográfico "en forma de sinfonía", comenta: «Cuando, a finales de 1924, vuelve a Burgos para cumplir el servicio militar [...] sus obras comienzan a ser interpretadas y conocidas del público, con lo que podemos afirmar que se convierte en un autor de prestigio nacional ya a los veintidós años.»⁽¹⁴⁾

Es en esta encrucijada que la carrera de Antonio José, y toda su vida, podrían haberse abierto hacia nuevos y más amplios horizontes: la benevolencia del poder local (esta vez paga el Ayuntamiento, pero está claro que son sólo va-

(14) *Ibid.* in "Ritmo", Noviembre 1979, pag. 53.

nantes de la burocracia, y que la voluntad protectora es siempre la misma) le concede otra beca, para financiar una estancia en París en los meses del verano de 1925. Antonio José está perfectamente a la altura de los acontecimientos y aprovecha esa estancia para ampliar sus conocimientos sobre la nueva música europea, y lo hace con una desenvoltura y una capacidad de orientación que, antes que él, solo Manuel de Falla, entre los jóvenes músicos españoles que pasaron por París, supo mostrar. Nada queda afuera, ni siquiera las puntas de la vanguardia lo asustan, toma nota sobre cada fenómeno musical existente, comentando con la misma seguridad Stravinskij, Scriabin, Falla, Honegger, Prokofev, Ravel (es por este último que demuestra sus preferencias). La estimulante experiencia le será concedida (siempre por el Ayuntamiento) también en el verano de 1926, pero lamentablemente en este periodo la trayectoria de Antonio José inicia su caída hacia la desgracia y la humillación.

Este es un punto de vista sobre el cual no puedo estar de acuerdo con los autores que, narrando la historia de Antonio José, juzgan positivamente la oferta de entrar como profesor de música en el colegio de San Estanislao, dirigido por jesuitas, en Miraflores del Palo, un barrio de Málaga. No hay duda de lo placentera que puede haber sido la estancia del joven compositor durante cuatro años en la costa andaluza, bajo la gloriosa luz del Mediterráneo, ni sobre la generosa benevolencia del omnipresente maestro Beobide, artífice de la oferta de trabajo (que colocando a un ex alumno como profesor en un colegio de gran tradición y prestigio, cree haberle favorecido). Mas no hay duda de que - culturalmente, socialmente y artísticamente - un colegio de jesuitas no es el lugar más apropiado para el desenvolvimiento de un músico que se hallaba tan bien en París, y que solamente en un ambiente rico en encuentros y acontecimientos artísticos habría podido desarrollar plenamente sus potencialidades. El sueldo de Málaga pudo haber sacado a Antonio José de su pobreza de joven compositor, pero al precio de tener que sepultar sus aspiraciones de formar parte de un milieu artístico y cultural, y no nos sorprende que, durante los cuatro años que duró su servicio en el colegio, Antonio José se haya rebelado abiertamente a los jesuitas en más

de una ocasión.

En 1927 se conmemoran los trescientos años de la muerte del poeta español Luis de Góngora (1561-1627), formándose por tal motivo un grupo de literatos y por extensión, de artistas españoles luego llamados "generación del 27". Antonio José será incluido en este grupo por los historiadores, si bien no tengo pruebas de que el compositor, en vida, haya tenido conciencia de pertenecer a dicho grupo, que sin lugar a dudas no le hubiera disgustado: los ideales de la generación del 27, seguramente, eran también los suyos.

Ese mismo año la Sonata gallega de Antonio José obtiene un importante premio en un concurso nacional de composición, organizado en Galicia, y cuyo jurado era presidido (para qué decirlo) por Conrado Del Campo. Es divertido leer el comentario que hace Antonio José de lo acontecido en el concurso, porque el joven maestro ensalza su desencanto con ironía sutil, prueba de su notable inteligencia. En el momento en que abría el sobre de la composición «¡Oh, desilusión!» escribe Antonio José - «Se encuentran con un autor que no es gallego. Tras de eso se acumulan los agravantes. Antonio José es un chico joven, desconocido casi. Es burgalés; la Sonata está escrita en Málaga (?); no ha visto nunca Galicia; no hay en la Sonata ni una mala muñeira, y así lo mismo puede ser la obra gallega que tirolesa.»⁽¹⁵⁾ Tendrán que pasar dos años antes de que la Sonata pueda ser publicada, según los términos del reglamento, por la editorial Unión Musical Española, casa en la cual el compositor estaba ya acreditado. En otras palabras, los que adjudicaban el premio, desilusionados porque el vencedor no se encontraba entre sus protegidos, prefieren boicotear el concurso antes que exaltar un autor que no pertenece a sus ambientes. Este episodio ilustra en modo claro la descripción que, sobre el comportamiento del mundo musical madrileño en relación a Antonio José, nos da sin medias tintas el historiador y crítico musical José Su-

(15) Gutierrez-Romero-Garoz, *ibid.*, pág. 29.

birá: «Llegaron a mi biblioteca personal otras composiciones impresas que fortificaban mi entusiasmo por Antonio José, y lo ensalcé, por añadidura, en revistas de Madrid y Barcelona, mientras los turiferarios de la crítica guardaban silencio sobre el artista burgalés con manifiesta tenacidad. Nuestro músico era de los que lo hacían bien, y no de quienes repetían que lo hacían bien sin que fuese cierto, pues el grosero materialismo de éstos contrastaba con la firme espiritualidad de aquél. Insistiendo yo posteriormente sobre esos temas musicales referidos ahora en los recortes de mi colaboración, lamenté que se guardara un silencio sospechoso en torno a su obra como compositor excelente.»⁽¹⁶⁾

En el año 1927 Antonio José pone manos a la obra en el proyecto más importante de su carrera de compositor: la ópera en tres actos *El mozo de Mulas*, en la que trabajará (si bien no con regularidad) hasta el día en que, nueve años después, las milicias falangistas lo sacarán de su casa de Burgos, a la que nunca más regresará.

La amenidad es la única recompensa que Antonio José, limitado a un ambiente cultural por demás estrecho, encuentra en su estancia malagueña. En el último año de su permanencia en esta ciudad (1928) surge la posibilidad de mejorar su situación profesional, puesto que en el conservatorio local se produce una vacante en la cátedra de armonía y contrapunto. Aparece sin embargo un jovencito que, para conseguir ese puesto ostenta títulos diversos de aquellos de Antonio José: es hijo del director y futuro yerno del presidente del conservatorio. A Antonio José - que en cambio puede sólo ostentar óptimos conocimientos de armonía y contrapunto - no le queda más que comentar, en una carta a un amigo: «¡Que viva España!». Antes de dejar Málaga, a fines de 1928, compone uno de sus trabajos más importantes: la Suite ingenua para piano y orquesta de cuerdas, con la cual se adjudicará otro concurso de composición, esta vez en Cataluña.

(16) Gutierrez-Romero-Garoz, *ibid.*, pág. 7.

Si una plaza de profesor de música en un colegio jesuita no correspondía a los méritos de Antonio José, tal vez será menos apropiado todavía (por importancia y prestigio) el encargo que poco después, en 1929, le espera: director del coro de Burgos, que en esos años se constituía. Este nuevo trabajo le fue ofrecido, no podía ser de otra manera, gracias al maestro Beobide. Es una tarea demasiado modesta (los coristas son reclutados entre los habitantes de Burgos y de la zona) y retribuida con un sueldo de hambre; pero lleno de deseos de volver a su ciudad natal, a lo de sus padres, y halagado por el entusiasmo con el cual los componentes del nuevo Orfeón lo reciben y lo proclaman su maestro, se anima. Su apasionada erudición en materia de música popular le deja vislumbrar un futuro interesante inclusive en una situación tan poco alentadora. Cuando vuelve a Burgos, en 1929, Antonio José es sin lugar a dudas, para muchos de sus conciudadanos, un artista de prestigio que con su música ha honrado la ciudad: si su índole hubiese sido la de un oportunista, es posible que en un ambiente tan limitado hubiera podido acomodarse y, con el tiempo, escalar socialmente hasta ocupar posiciones de poder. Pero los siete años que el músico pasará en su ciudad natal (los últimos de su "vida breve") le acarrearán sólo angustias, miserias morales, humillaciones y, al final, una muerte horrible, decretada por el odio y la envidia.

El coro burgalés (constituido por casi ciento cincuenta cantantes) responde a la presencia carismática de Antonio José con intensa participación, y el joven director, que prepara los arreglos de cantos populares para el tan robusto grupo del que dispone, conduce su tarea con fervor contagioso. Los más lejanos pueblos de la provincia de Burgos y de Castilla serán visitados por estas misiones musicales que Antonio José conducía. Es natural que la inteligencia y la sensibilidad del músico se abran a una forma de solidaridad humana hacia las poblaciones campesinas y su humilde supervivencia. Escribe, a propósito, Antonio Ruiz Vilaplana: «Les villages aigris et tristes de la Castille accueillaient avec joie ces voix et cette musique populaire qu'ils sentaient et comprenaient intensément, car c'était leur musique à eux qui venait à eux comme une consolation et comme un espoir; les

grises soirees des campagnes s'éclairaient aux sons de vieilles chansons ressuscitées. Ces femmes exténuées, ces hommes épuisés par un dur travail versaient leurs premières larmes, touchés dans leur sensibilité qu'ils montraient rarement, en entendant les notes des chansons nostalgiques et tendres. [...] Antonio José, qui avait connu le triomphe à Barcelone devant un public cultivé et intelligent, qui projetait de longs voyages en Orient, m'avouait naïvement que rien ne l'émouvait tant que ces dimanches passés dans les villages où, "colporteur de l'art", il rendait visite aux paysans; souvent, pour lui montrer leur reconnaissance, ceux-ci lui offraient un poulet ou un panier de fruits.»⁽¹⁷⁾

Si bien el compositor se mantuvo siempre al margen de las cosas de la política, inevitablemente la solidaridad y la compasión que demostraba por el pueblo terminaron por dar forma a una posición política aparentemente precisa. Este malentendido, del cual Antonio José no tomará nunca conciencia, pesó inevitablemente sobre su suerte: la burguesía conservadora le había ayudado en sus estudios, y ahora le veía - con desconfianza, rencor y desilusión - fraternizar con el pueblo como un intelectual de izquierdas, y por el hecho de ser sólo un hombre bueno, no había a los ojos de una cierta clase (esta sí, política en el peor sentido del término) diferencia alguna.

El fruto de sus investigaciones en el campo de la música

(17) «Los pueblecitos ásperos y tristes de Castilla recibían con alegría aquellas voces y aquellos cantos populares que entendían y sentían intensamente, porque era la música del pueblo que llegaba a ellos como una consolación, como una esperanza; las noches grises del campo resplandecían al son de viejas canciones resuscitadas. Aquellos hombres y mujeres extenuados por el duro trabajo dejaban escapar una lágrima, tocados en esa sensibilidad que mostraban raramente, al oír las notas de esas canciones tiernas y nostálgicas. [...] Antonio José, que había conocido el triunfo en Barcelona ante un público culto e inteligente, que proyectaba largos viajes por Oriente, me confesaba que nada le podía conmover más que un domingo pasado en uno de aquellos pueblecitos donde, como un "vendedor ambulante de arte", visitaba a los campesinos, que, a menudo, como muestra de gratitud le regalaban una gallina o una cesta de fruta.»

popular será plasmado en la Colección de cantos populares burgaleses por el cual recibirá (en 1932), el Premio Nacional de Música, un reconocimiento muy importante en España. Su notoriedad en vida, más allá del ámbito de la música, estará ligada sobre todo a un Himno a Castilla para coro a seis voces mixtas, que el coro de Burgos presentaba en sus conciertos.

Con su vuelta a Burgos, Antonio José vive dos existencias paralelas: una local (erizada de dificultades y estrecheces), y otra en la cual su música lo convierte en un personaje apreciado y conocido, no sólo en Madrid y en España toda - donde los recelos para con él han menguado - sino también fuera de ella; en 1932, año en el cual obtiene el premio nacional de música, Max Eschig publica en París Tres cántigas de Alfonso X para coro, y en 1934 la orquesta sinfónica de Madrid da la primera ejecución del díptico Preludio y danza popular (que forma parte de la ópera en construcción El mozo de Mulás). Finalmente la crítica madrileña se deshíela, y es nada menos que Joaquín Turina quien elogia públicamente la música de Antonio José, mientras José Subirá (como siempre explícito hasta la provocación), al comparar la música de su amigo con la de Ernesto Halffter (pupilo de Manuel de Falla), no tiene dudas en reconocer como mejor la del jovencito burgalés.

Pertenece a este periodo la Sonata para guitarra, terminada el 23 de Agosto de 1933: Regino Sainz de la Maza logra su objetivo. Antonio José había ya escrito para él una versión guitarrística de una canción popular burgalesa, Romancillo infantil.⁽¹⁸⁾ Según las informaciones de sus biógrafos (de las cuales no tengo razón para dudar), entre los intérpretes de las músicas de Antonio José, aparte las orquestas de España, estaría el gran Arthur Rubinstein y, entre sus admiradores, Maurice Ravel que - esto nos lo refiere Subirá - predice un futuro para el joven compositor: «Llegará a ser el gran músico español de nuestro siglo.»⁽¹⁹⁾ (afirmación ésta que, de llegar a oídos

(18) Antonio José, Romancillo infantil, Ópera Tres, Madrid, 1994.

(19) Gutiérrez-Romero-Garoz, ibid., pág. 9.

de Manuel de Falla, no le hubiera resultado a éste muy lisonjera)

Mientras tanto, el entusiasmo con el cual, inicialmente, Burgos había saludado la vuelta del músico para dirigir el Orfeón se había enfriado, y el aire de la ciudad, para Antonio José, se hacía poco a poco irrespirable. Es asediado por la miseria de espíritu, la pobreza cultural, la hostilidad envidiosa de sus conciudadanos. En una carta de Mayo de 1935 confiesa su malestar al crítico y amigo Subirá: «Esto es airoz. Me gustaría un ambiente mejor. Por lo menos más amplio de espíritu. Aquí no hay más que cretinos y cavernícolas y pobretes miserables. ¡Si pudiera yo vivir en Madrid...!»⁽²⁰⁾

En 1935, Antonio José, con algunos intelectuales de Burgos, funda una revista (Burgos gráfico) cuyo nivel y contenido están mucho más allá del de la burguesía conservadora de la ciudad: una utopía cultural. Un artículo sin firma aparecido en la revista, que comentaba un miserable hecho local en el que estaba vergonzosamente enredado un sacerdote y sobre el cual la curia de Burgos había impuesto el silencio, fue atribuido a Antonio José, que hasta ese momento había gozado de la benevolencia de los jesuitas. Trayendo a la memoria el hecho en sus detalles - sobre los cuales es mejor no detenerse - los biografos de Antonio José, inclusive Ruiz Vilaplana, coinciden en afirmar que el haber escrito ese artículo (si es verdad que había sido él el autor) será una de las causas que, un año después, harán caer sobre su cabeza el más feroz de los castigos.

La última oportunidad que se le presentará para salir del exilio burgalés será el III congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, celebrado en Mayo de 1936 en Barcelona. Invitado por el musicólogo Higinio Anglés, Antonio José llega a la capital catalana y en presencia de los máximos nombres de la música española (estaba también Manuel de Falla: ¿quién sabe si el gran compositor

que Ravel había vaticinado le fue presentado?) y de la musicología europea (en Cataluña no podía faltar Marius Schneider) lee una conferencia titulada La canción popular burgalesa. Los fondos necesarios para el viaje a Barcelona le fueron dados una vez más por el Ayuntamiento: evidentemente la venganza sobre él no ha sido todavía decretada.

De regreso de Barcelona, Antonio José entra en un túnel de angustias: en pocos días mueren su tía y su madre. Cuando, en Julio de 1936, se inicia el golpe de estado con el cual el ejército se rebela al gobierno republicano y se desencadena la guerra civil, Burgos es una de las primeras ciudades de España en rendirse al levantamiento. Antonio José no imagina que su nombre forma parte de una lista negra; es más, las palabras de un alto exponente de la Falange local - compañero habitual de tertulias - lo tranquilizan. Creo que su amigo le dijo la verdad: la falange no tenía motivos para ver en un hombre tranquilo y huérfano de una orientación política bien definida, como Antonio José, un enemigo. Pero en las turbias vicisitudes de la guerra civil se agitaban demasiados rencores, y los poderes que actuaban ocultos podían inventar, para cumplir sus venganzas, motivos políticos de cobertura y servir de la Falange. Este fue el caso de Antonio José: mientras trabajaba en la orquestación de su ópera El mozo de Mulas, el 6 de Agosto de 1936, un grupo armado de falangistas se presentó en su casa, lo arrestó y lo condujo a la cárcel.

La noticia, que enseguida se difundió en todo Burgos, parece tan absurda que, en el mismo partido armado, algunos importantes representantes se mueven para obtener la liberación del músico y afirman claramente que una injusticia como esa es una vergüenza para el movimiento; pero estas tentativas encuentran una resistencia muda e impenetrable: ha sido establecido, no se sabe por quién, que el compositor tiene que morir, y la Falange es solo el brazo armado de la misteriosa sentencia. En su prisión, Antonio José inicialmente cultiva la esperanza de que su posición será aclarada, y pide ayuda a amigos falangistas. Pero con el paso del tiempo y a causa de una monstruosa carta anónima que le llega a la cárcel, se gesta en

el un sentimiento de resignación, que lo lleva al extremo de pedir a las personas que trataban de ayudarlo que lo abandonen a su destino: evidentemente se ha dado cuenta de que el poder que ha decretado, con perversa maquinación, el final de sus días, es inalcanzable y despiadado. En efecto, después de dos meses de prisión, y sin que ningún cargo le haya sido formalmente imputado, el domingo 11 de Octubre de 1936, el compositor es trasladado, junto a otros condenados, a un pueblecito llamado Estépar, a pocos kilómetros de Burgos, y allí será fusilado: ningún proceso - ni siquiera somero - se celebra. El modo de ejecutarlo es simbólico: no es puesto frente al pelotón junto a otros condenados, sino que es atado junto con un joven de diecisiete años, que trabajaba como aprendiz en la imprenta donde se imprimía la revista Burgos gráfico.

Turbado por el dolor y la indignación, el abogado Ruiz Vilaplana, escribano en los tribunales de Burgos, amigo del músico, se dirige al comando militar para pedir explicaciones: la justificación alegada para el crimen es tan absurda (hasta el mismo general que se lo comunica renuncia a defender lo indefendible) que siente que ya no podrá vivir en una nación donde puedan cometerse, en nombre de la autoridad, crímenes como éste. Renunciando a una carrera iniciada brillantemente, decide abandonar su patria para ir a Francia donde, un año después, publicará un vibrante testimonio de la muerte del joven músico.

Las circunstancias de la muerte de Antonio José se asemejan impresionantemente a las del asesinato, llevado a cabo en Granada casi dos meses antes, del poeta Federico García Lorca. También él, en su ciudad natal se sentía seguro y protegido (se refugiaba en la casa de un líder de la Falange local, el poeta Rosales, su amigo fraterno) y no obstante eso él también fue arrestado y pasado por las armas sin proceso y sin motivo, víctima del odio de la que había definido, con gran coraje, como «la burguesía más ignorante de Europa». Cuando fue fusilado, sin embargo, Lorca era un autor famoso en todo el mundo, y sus obras no solo no desaparecieron sino que alcanzaron una tal notoriedad más allá de España, que ello obligó al re-

gimen, vencedor de la guerra civil, a intentar disculparse por su muerte. Antonio José era, en cambio, un cándido e indefenso maestro de coro que, desde la más profunda isla provinciana, trataba de abrirse brecha. No fue difícil enterrar, junto a su cuerpo, su nombre y su música: efectivamente, los sesenta años que han pasado desde su muerte no han sido suficientes para devolver a la luz su obra y sólo la Sonata para guitarra ha tenido, hasta ahora, un justo reconocimiento internacional.

Se puede aplicar, sin lugar a dudas, a las circunstancias de Antonio José, lo que el historiador Ian Gibson afirmó acerca de la muerte de García Lorca: «Fue asesinado por una mentalidad.»⁽²¹⁾

La “Sonata para guitarra”

La música para guitarra escrita entre 1920 y 1950 por compositores que no tocaban el instrumento se debe en gran parte a la propaganda realizada por Andrés Segovia, invitando a los autores a escribir obras sin preocuparse demasiado de los problemas técnicos que la composición para guitarra representa, y que serían después resueltos en sus revisiones. El repertorio de la guitarra se enriqueció, elevando su calidad, gracias al aporte de músicos que (como decía Castelnuovo-Tedesco) no tocaban ni siquiera las cuerdas al aire. Paradójicamente, algunas composiciones guitarrísticas, que con el tiempo se demostrarían superiores respecto a las composiciones de Ponce y de Torroba - que Segovia difundía en todo el mundo con sus interpretaciones - fueron rechazadas por el gran guitarrista (por ejemplo las Quatre pièces brèves de Frank Martin o el tríptico titulado Pour un hommage à Claude Debussy de Georges Migot), o tal vez no llegaron nunca a sus manos: éste es el caso de la Sonata de Antonio José, que hubiese correspondido plenamente a las exigencias de Segovia - que alentaba a los compositores a escribir obras de gran envergadura, y no sólo piezas breves -

sin entrar en conflictos con su gusto, poco dado a la música de vanguardia. En todo el repertorio de Sonatas escritas para Segovia en el periodo entre las dos guerras, sólo la compuesta en 1934 por Mario Castelnuovo-Tedesco (“Omaggio a Boccherini”) puede ser parangonada, por grandeza y calidad, a la Sonata de José, que supera a todas las otras Sonatas del periodo segoviano.

La superioridad de la Sonata de Antonio José está en su estilo y en su forma. Es sorprendente constatar cómo el autor - que era un estudioso del folklore musical de Castilla, y que vivía en contacto cotidiano con las canciones y las danzas populares - al componer esta obra para guitarra deja a sus espaldas los vínculos, no sólo de pura cita, sino también de inspiración, que lo ligaban a la música popular española, y se eleva a la altura de una creación musical hecha únicamente de fantasía y refinada concepción arquitectónica: él es inmune al patrimonio espiritual nacionalista, limite en el cual se han empantanado todos los autores segovianos de España (inclusive el mejicano Ponce). Si en el Minueto y en la Pavana triste - respectivamente segundo y tercer tiempo de la Sonata - se pueden reconocer afinidades con la música francesa, se debe solamente a una cuestión de gusto musical (el autor se había formado estudiando autores que van desde Gabriel Fauré al tan amado Ravel), que no se detiene en la línea nacional popular. De hecho, y esto está claro, si Antonio José contrajo deudas al componer la Sonata para guitarra, su acreedor fue Maurice Ravel, el Ravel de la Pavane pour une infante défunte (1900), de la Sonatine (1905), de Le tombeau de Couperin (1918), obras que sin duda Antonio José había asimilado perfectamente.

Es de extrema importancia tener en cuenta el carácter “evocativo” de la Sonata para guitarra, siendo extraordinaria la capacidad del compositor para revivir el pasado con el vigor y la inmediatez del hic et nunc, envolviéndolo todo en una esfera de evocación, hasta incluso la forma sonata, que aparece de fondo sin ser usada como marco para una mera operación académica. La tonalidad, si bien despliega claramente sus funciones modulantes, nunca se afirma claramente, sino que “se deja

percibir”. Evocativo, en su latente energía, es también el ritmo del estribillo del cuarto y último tiempo, donde los ardientes rasgueados no vienen en absoluto del “toque jondo” andaluz (cosa del todo extraña a Antonio José, inclusive en sus investigaciones sobre música popular), y mucho menos del flamenco, sino más bien de un mundo épico y caballeresco, que tanto interesó a los autores románticos europeos.

Terminada el 23 de Agosto de 1933, no sabemos durante cuánto tiempo trabajó en ella el autor; sabemos en cambio, con certeza, que no se trataba de un trabajo de ocasión en su búsqueda creativa, sino de una meta de importancia capital en su obra de compositor. La historia no se escribe con hipótesis ni con recriminaciones; sin embargo, no es posible, al proponer de nuevo la obra maestra de Antonio José, evitar preguntarse hasta dónde habría llegado, si la maldad del mundo no hubiese, tan temprano, acallado su voz.

Agradecimientos

Tengo el deber de agradecer a todos aquellos que - de un modo u otro - han trabajado en favor de las dos publicaciones, a saber: Ana María y Julio Martínez Pascual (herederos del compositor), Gabriel Estarellas, Alejandro Yagüe, Andrea Dieci, José Juan Fernández Moral, Vincenzo Poggi, Stephen Kenyon, Matanya Ophee, Gonzalo Sainz de la Maza y, naturalmente, Ricardo Iznaola y Juan José Sáenz Gallego, que han colaborado directamente en el trabajo de las dos ediciones. Debo a Juan José Sáenz Gallego un agradecimiento especial por haberse preocupado, según mi encargo, en encontrar la pintura que ilustra la portada de esta edición, obra del pintor de Burgos Marceliano Santa María (contemporáneo de Antonio José). El permiso de reproducción ha sido cortésmente concedido por don Valentín Niño Aragón (Alcalde de Burgos y Presidente del Museo Santa María), a quien doy gracias, junto a don Ignacio Javier de Miguel Gallo.

Vercelli, Junio de 1998

Angelo Gilardino

(21) Ian Gibson: Granada, 1936 - El asesinato de García Lorca. Editorial crítica, Barcelona, 1979.

PREFACIO

por Ricardo Iznaola

Antonio José
(1902-1936)

Allegro Moderato

Desde el punto de vista formal, la Sonata de Antonio José es una de las obras más ambiciosas escritas para guitarra en la primera parte del siglo XX.

Dentro del repertorio guitarrístico español es uno de los pocos ejemplos de "gran forma". Contemporáneamente a ella, sólo la injustamente menospreciada Fantasia-Sonata op. A-22 de Joan Manén propone un discurso formal comparable en magnitud, aunque muy diferente en cuanto a enfoque compositivo y estético.

Mientras que esta última basa su estructura en un único movimiento que explota el principio de la gran variación o "metamorfosis temática" (heredado a través de Berlioz, Liszt y R. Strauss), la Sonata de Antonio José sigue la otra vertiente de composición cíclica post-romántica, respetando el esquema de cuatro movimientos distintos pero unificados por elementos armónico-temáticos recurrentes, a la César Franck o Vincent D'Indy.

La influencia raveliana es evidente, como lo es la ausencia de "españolismos", tan frecuentes en la guitarra de la época. La escritura instrumental, audaz desde el punto de vista técnico, utiliza con buen criterio los varios registros de la guitarra,

con frecuentes incursiones en el registro sobreagudo. El énfasis cae sobre el contenido armónico, a través de amplios periodos fraseológicos que presentan una gran variedad de motivos rítmicos muy bien caracterizados.

La presente edición, aunque basada en el manuscrito definitivo de la obra, es una versión para ejecutantes y, por tanto, presenta algunos cambios, sobre todo en la disposición y configuración de los acordes.

La diferencia más notoria con el urtext ocurre al final del último movimiento, en donde se ha decidido en favor de un cambio de registro que permite mantener el color armónico de los acordes, propuesto por el compositor, a la vez que dramatiza el heroico espíritu con el que culmina la obra.

Las indicaciones dinámicas, agógicas y de fraseo son originales del compositor. La digitación de ambas manos, y otras indicaciones de índole instrumental, son del editor. En algunas ocasiones se ofrecen versiones alternativas (ossia).

La digitación ha sido concebida con el propósito de hacer evidente la gran línea, arrebatadora y exaltada, que define la estética de la Sonata. En

este sentido, hemos preferido siempre el gesto amplio de curvas que se mueven a lo largo del diapasón sobre la alternativa de digitación estática y posicional.

La versión de la Sonata aquí presentada es la que sirvió de base a su primera grabación, realizada por el autor de estas notas en los últimos días de 1988 y distribuida inicialmente en 1990.^(*) El que ahora vea la luz pública en forma impresa se debe a la generosa actitud de Angelo Gilardino, cuya impecable profesionalidad y riguroso respeto a la verdad histórica han hecho posible esta edición. Quiero dejar aquí constancia de mi profundo agradecimiento.

Ricardo Iznaola

(*) The Dreams of Icarus (1990) - Compact disc (IGW 22874)
- Ricardo Iznaola guitarra - IGW, Aurora (Colorado).

19 *f* *p* *p m a i* *p a m i* *II*

25 *cresc.* *f* *VII* *VIII* *II*

31 *VI* *dim.* *I*

37 *espressivo* *p* *III* *II* *III* *VI*

44 VI

pp dejando vibrar

mf

pp

VI

VIII

Detailed description: This musical staff contains measures 44 through 50. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth-note triplets, with a fourth note (marked '4') often appearing as a grace note. The dynamics start at *pp* (pianissimo) with the instruction 'dejando vibrar' (letting it vibrate). The dynamic changes to *mf* (mezzo-forte) around measure 48 and returns to *pp* at the end. A Roman numeral 'VI' is placed above the first measure, and 'VIII' is placed below the staff between measures 46 and 48.

51

rit. mucho

mf

pp

mf

pp

VII

VI

VII

Tempo (un poquito menos movido)

ossia

IX

VI

Detailed description: This musical staff contains measures 51 through 56. It continues the melodic line with triplets and grace notes. The dynamics are *mf*, *pp*, *mf*, and *pp*. The tempo marking 'rit. mucho' (ritardando much) is placed above the staff. A 'Tempo' marking '(un poquito menos movido)' (a little less moved) is placed above the final measure. Roman numerals VII, VI, VII, IX, and VI are placed above the staff. An 'ossia' section is shown in a separate box below the main staff, containing two alternative chord voicings for measures 55 and 56. The page number '38' is visible at the bottom left.

57

IX

IV

VII

Detailed description: This musical staff contains measures 57 through 63. The melody continues with triplets and grace notes. Roman numerals IX, IV, and VII are placed above the staff. The page number '38' is visible at the bottom left.

64

IV

p

Detailed description: This musical staff contains measures 64 through 70. It features a more complex melodic line with triplets and grace notes. The dynamic is *p* (piano). Roman numeral IV is placed above the staff. The page number '38' is visible at the bottom left.

73

VIII VI IV II III

ossia VI

mf

83

II III III

di - - mi - - nu - - en - - do

91

f

100

dim. p

112

mf

VII III

119

VII IX

125

VII

Tiento I°

f

cresc. e accell. poco...

131

II IV

apasionadamente

137

II IV

④ ④

142

crescendo mucho *f*

② ⑤

148

IV

② ⑥ *p* *f*

156

V IV V

p *f*

ossia

163

VII II V

③ *dim.*

rit. *espressivo*

a tempo

170

5

p

②

1 2 4 4

2 0

Detailed description: This staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It starts with a measure containing a circled '5' above a quarter note G4 and a half note A4. The next measure has a circled '2' above a quarter note B4. The music then continues with a series of eighth-note chords, some marked with 'y' (youthful) and 'p' (piano). A circled '2' appears above a measure with a quarter note G4 and a half note A4. The staff concludes with a measure containing a circled '2' above a quarter note G4 and a half note A4, with a '1' above the G4 and a '2 0' below the staff.

177

crescendo

f

IV

Detailed description: This staff continues the musical piece. It features a series of eighth-note chords with a crescendo hairpin. A circled '2' is above a measure with a quarter note G4 and a half note A4. The staff ends with a measure containing a circled '2' above a quarter note G4 and a half note A4, with a '1' above the G4 and a '2 0' below the staff. A Roman numeral 'IV' is placed above the final measure.

183

①

②

XII

③

⑥

Detailed description: This staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It starts with a measure containing a circled '1' above a quarter note G4 and a half note A4. The next measure has a circled '2' above a quarter note B4. The music then continues with a series of eighth-note chords, some marked with 'y' and 'p'. A circled '3' is above a measure with a quarter note G4 and a half note A4. The staff concludes with a measure containing a circled '2' above a quarter note G4 and a half note A4, with a '1' above the G4 and a '2 0' below the staff. A Roman numeral 'XII' is placed above the final measure.

188

VII

cresc. *y* *accel.* -----

Detailed description: This staff continues the musical piece. It features a series of eighth-note chords with a crescendo hairpin. A circled '1' is above a measure with a quarter note G4 and a half note A4. The staff ends with a measure containing a circled '2' above a quarter note G4 and a half note A4, with a '1' above the G4 and a '2 0' below the staff. A Roman numeral 'VII' is placed above the final measure.

193

ff

Detailed description: This staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It starts with a measure containing a circled '1' above a quarter note G4 and a half note A4. The next measure has a circled '2' above a quarter note B4. The music then continues with a series of eighth-note chords, some marked with 'y' and 'p'. A circled '3' is above a measure with a quarter note G4 and a half note A4. The staff concludes with a measure containing a circled '2' above a quarter note G4 and a half note A4, with a '1' above the G4 and a '2 0' below the staff. A Roman numeral 'VII' is placed above the final measure.

198

VII XI

dejando siempre vibrar

206

VIII XI

213

rit. hasta FIN

rit.

220

II

despacio

II

f

II - MINUETO

Musical notation for measures 1-8. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-4 and 0 for natural. A slur labeled 'I' covers measures 1-4. A slur labeled '2' covers measures 5-6. A slur labeled '1' covers measures 7-8.

Musical notation for measures 9-16. Measure 9 starts with a *cresc.* (crescendo) marking. Slurs labeled 'I', 'II', and 'III' are present. A slur labeled '5' is at the end of measure 16. A reference note '(cf. ossia mm 93/94)' is at the bottom right. A faint watermark 'mazzanti fier I ca IV VIII' is visible in the background.

Musical notation for measures 17-23. Measure 17 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Slurs labeled 'IV', 'VI', 'VII', 'IV', and 'V' are present. An *ossia* section is shown below the main staff for measures 22-23. A *rall.* (rallentando) marking is visible in the background.

Musical notation for measures 24-43. Measure 24 starts with a piano (*p*) dynamic. Slurs labeled 'IV', 'III', 'II', 'III', 'IV', and 'VI' are present. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is at the end of measure 38. A slur labeled '4' is at the end of measure 43. A second staff is shown below the main staff for measures 24-33.

III - PAVANA TRISTE

Lento

The musical score is written for guitar in 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-4) begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingering numbers (1-4) and a circled 2. The second system (measures 5-8) is marked *espressivo* and *un poco más movido*, featuring a crescendo and a forte (*f*) dynamic. It includes fingering numbers and a circled 6. The third system (measures 9-12) is marked *despacio* and *rall.*, with a piano (*p*) dynamic. It includes fingering numbers, a circled 7, and a circled 3. An *ossia* variation is provided for measures 10-11. The score is heavily annotated with fingering numbers and articulation marks.

16

mf

ossia simile

20

24

f

asprivo

VII

I

28

cresc.

II

III

IV

*// = pequeña pausa como una respiración

32

ff

36

Tempo I

p

40

espressivo

f

44

dim.

f

47

despacio

rall.

f

58

Musical staff 58: Treble clef, starting with a series of eighth notes. A fermata is placed over a group of notes. The staff ends with a triplet of notes (0, 1, 4) and a dynamic marking of *f*. Above the staff, the letter 'III' is written, and the notes 'p i i p' are written above the triplet.

66

Musical staff 66: Treble clef, starting with a triplet of notes. The staff contains several measures of music with dynamic markings of *f*. Above the staff, the letters 'III', 'V (simile)', and 'VI' are written, indicating fingerings or positions.

70

Musical staff 70: Treble clef, starting with a triplet of notes. The staff contains several measures of music with dynamic markings of *f*. Above the staff, the words '(come prima)' and '(simile)' are written.

75

Musical staff 75: Treble clef, starting with a triplet of notes. The staff contains several measures of music with dynamic markings of *f*. Above the staff, the words '(come prima)', 'V', and 'VI' are written.

80

Musical staff 80: Treble clef, starting with a triplet of notes. The staff contains several measures of music with dynamic markings of *dim.* and *f*. Above the staff, the letter 'III' is written. To the right, the text 'II apasionadamente' is written above the notes 'p m a i p m a i'.

85

Musical staff 85: Treble clef, starting with a triplet of notes. The staff contains several measures of music with dynamic markings of *f*. Above the staff, the word '(simile)' is written. Below the staff, circled numbers 4, 6, 5, 4, and 4 are written.

52

90 IV

crescendo mucho

95

p

102

p

109 rit.

(cf. ossia mvt. I m. 161)

dim.

116 VII II V

vibrando. con expresion *rit. mucho*

125 *p i i p* 0 1 4 III 3 3 3 1 0 *f* *f* *(simile)* VI

130 0 2 #1 4 0 2 1 2 #1 0 0 3 #4 1 0 3 1 0 *f* *(come prima)*

135 *(simile)* *f* *(come prima)* V 4 2 VI *f* *f* *f* ② ③

140 3 ③ 0 #3 2 1 0 2 #1 0 3 1 3 2 4 1 3 2 *siempre f*

145 *a p i m a p i m* VII ② VII ②

178 **f**

f con brio y aún más nervioso que al principio

183 **f** (come prima)

188 **f** (simile) (come prima) V VI

193 **f** (rasg.) VI

198 **ff** (rasg.) IX

203 **fff** (rasg.)

crescendo e accelerando

a Refino Sains de la Maza

4 Jonata 4

para fuitana

Antonio José

Sonatina

Antonio

4-tano

Allegro moderato

rit. molto

tempo (un poco meno mosso)

pp

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a melodic line in a key with one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *f*. There are also slurs and accents throughout the passage.

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the melodic line. It features dynamic markings like *p* and *f*, along with slurs and accents. The key signature remains consistent with the previous staff.

Handwritten musical notation on a single staff, showing a more complex rhythmic and melodic structure. It includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf*. There are also slurs and accents throughout the passage.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a melodic line. It includes dynamic markings like *mf* and *f*, along with slurs and accents. The key signature remains consistent with the previous staff.

Handwritten musical notation on a single staff, showing a melodic line. It includes dynamic markings like *f* and *mf*, along with slurs and accents. The key signature remains consistent with the previous staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a melodic line. It includes dynamic markings like *f* and *mf*, along with slurs and accents. The key signature remains consistent with the previous staff.

Handwritten musical notation on a single staff, showing a melodic line. It includes dynamic markings like *dim.* and *pp*, along with slurs and accents. The key signature remains consistent with the previous staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a melodic line. It includes dynamic markings like *mf* and *f*, along with slurs and accents. The key signature remains consistent with the previous staff.

cruc. accel. poco

apassionatamente

rit. cresc. molto f.

p

f

dim.

rit. espress. a tempo

rescendo

Handwritten musical notation on two staves. The top staff features a melodic line with various accidentals and dynamics including 'f' and 'fz'. The bottom staff shows a bass line with chords and some slurs.

cresc. accel.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff continues the melodic line with 'f' dynamics. The bottom staff features a complex bass line with many chords and slurs. The text 'defanta siempre vibras' is written below the bottom staff.

rit. hasta fin

Handwritten musical notation on two staves. The top staff shows a melodic line with slurs. The bottom staff features a bass line with chords and slurs.

rit.

despacio

Handwritten musical notation on two staves. The top staff features a melodic line with slurs. The bottom staff shows a bass line with chords and slurs.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff features a melodic line with slurs. The bottom staff shows a bass line with chords and slurs.

II. Minuet

A handwritten musical score for a piece titled "II. Minuet". The score is written on ten staves, each with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a variety of dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, *pp*, *ppp*, *rit.*, and *rall.*. The score includes numerous slurs, ties, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The piece concludes with a *rall.* marking and a final chord. The handwriting is fluid and expressive, typical of a composer's working draft.

r. timp

f

rall.

p

tempo normal

rall. molto

(D. C. ad libitum)

tempo 1^o

cresc.

rit. molto

despacio

rall.

III. Tarana triste

dent.

cresc

tempo 12

espressivo

dim

disparis

ball

This is a handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is marked with 'cresc' (crescendo) on the third staff, 'tempo 12' on the fourth staff, 'espressivo' on the sixth staff, 'dim' (diminuendo) on the seventh staff, 'disparis' (disparis) on the eighth staff, and 'ball' (ballade) on the tenth staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Allegro con brio

f *sempre*

p *cresc.*

pp

dim. *p*

p *f*

p

velocitate (come nel 1° movimento)

gammato

x

en basso como al principio

apasionadamente

crescendo mucho

rit.

dim

tempo

rit. mucho

vibrando con expresion

siempre con br

siempre *f*

This is a handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical elements:

- Staff 1:** Features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *dim*. A tempo change to *tempo* is indicated above the staff.
- Staff 2:** Contains a melodic line with a *rit. mucho* marking. Below the staff, the instruction *vibrando con expresion* is written. A dynamic marking of *f* is present.
- Staff 3:** Shows a melodic line with a *be* (flat) marking and a dynamic marking of *f*.
- Staff 4:** Displays a complex rhythmic pattern with multiple beams and a *be* marking.
- Staff 5:** Features a melodic line with a *siempre f* marking.
- Staff 6:** Contains a melodic line with a *be* marking.
- Staff 7:** Shows a melodic line with a *be* marking.
- Staff 8:** Displays a melodic line with a *be* marking.
- Staff 9:** Features a melodic line with a *be* marking.
- Staff 10:** Shows a melodic line with a *be* marking.

Antonio José
Martínez Palacios
(1902-1936)

IN PRIMA DI COPERTINA:
Marceliano Santa María.
"Esplendor de Burgos" (1941)
(olio su tela, cm. 80 x 98)
Museo Marceliano Santa María
Burgos (España)

RI

E. 4230 B.

