



Ano  
Gaos  
2019  
)G(

CANCIÓNS PARA VOZ E PIANO DE ANDRÉS GAOS

# CANCIÓNS PARA VOZ E PIANO DE ANDRÉS GAOS

Transcrición: JOÁM TRILLO

Introducción: MONTSERRAT CAPELÁN

Ano  
Gaos  
2019  
)G(



Organiza



GOBIERNO DE ESPAÑA  
MINISTERIO DE ECONOMÍA, INDUSTRIA Y COMPETITIVIDAD



UNIÓN EUROPEA  
Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER)  
Una manera de hacer Europa

Fondos documentales de música de los archivos civiles de Galicia (1875-1951):  
Ciudades del Eje Atlántico (REF: HAR2015-64024-R) es un I+D+i financiado por MINECO, mediante una ayuda con Fondos FEDER de la Unión Europea

Colaboran





Imprime e edita  
SACAUNTOS COOPERATIVA GRÁFICA

DEPÓSITO LEGAL: C 2202-2018  
ISBN: 978-84-949691-0-2

Santiago de Compostela, decembro 2018





# CANCIÓNS PARA VOZ E PIANO DE ANDRÉS GAOS

TRANSCRICIÓN: JOÁM TRILLO  
INTRODUCCIÓN: MONTSERRAT CAPELÁN



A N O G A O S 2 0 1 9







## AS CANCIÓNS PARA VOZ E PIANO DE ANDRÉS GAOS

MONTSERRAT CAPELÁN

No presente caderno publicamos todo o repertorio que Andrés Gaos Berea (A Coruña, 1874-Mar del Plata, 1959) compuxo para voz e piano, con excepción do patriótico. O interese que amosou este autor pola canción queda de manifesto non só pola calidade e a variedade das obras aquí presentadas, senón tamén polo cultivo que fixo dela ao longo de toda a súa vida: *Premier printemps* (1891) foi a primeira composición que saíu da súa pluma e *Rosa de abril* (1959) a última. Se na primeira hai unha busca de universalidade, con texto en francés e coas técnicas compositivas que estaba aprendendo en Bruxelas con Gevaert, a última foi o regreso á orixe, ao empregar un poema en galego de Rosalía de Castro e ritmos propios da terra que o viu nacer.

Presentamos así aquí unha boa mostra do seu repertorio, non só polo abano temporal que representa, senón tamén por esta oscilación entre o local e o universal que impregna toda a obra do compositor coruñés.

As razóns polas que un violinista, pedagogo e director de orquestra tivo tal querenza por un xénero para voz e piano temos que buscalas no contexto que o rodeaba. Andrés Gaos era sobriño de Canuto Berea Rodríguez, unha das persoas que auspiciou o Rexurdimento musical galego, que na súa orixe tivo a canción como xénero predilecto. Unha mostra de que Gaos nunca esqueceu estas referencias, malia os anos e a distancia xeográfica, é que, ata a fin dos seus

días, conservou partituras autógrafas de Juan Montes e edicións de Canuto Berea.

Con todo, non debemos enganarnos e entender isto como un mero localismo, pois o movemento enmarcábase dentro dunha tradición máis ampla, que non só nos remite ao *Lied* alemán ou á *Mélodie* francesa, senón tamén á música que se facía no resto de España e en América. É por isto que, cando con 17 anos compón a súa primeira obra en Bruxelas, escolle precisamente escribir unha canción ao estilo da *Mélodie* francesa. Bastante tempo despois, cando xa levaba varios lustros vivindo en Arxentina, volve de novo ao xénero, pero agora encadrándoo dentro do movemento nacionalista do país, do cal o máximo representante era Alberto Williams, amigo íntimo de Andrés Gaos.

Outra influencia importante foi sen dúbida o ambiente de salón que aínda reinaba a finais do século XIX e principios do XX. O pai de Andrés Gaos, ademais de levar a sucursal da tenda de Canuto Berea en Vigo, rexentaba un salón na cidade desde 1885 (Losada, 2015: 77). As primeiras actuacións de Gaos en Galicia son en salóns, e tamén nestes os seus primeiros concertos en Bos Aires. Unha proba do cultivo que tamén facía dos salóns domésticos é unha carta que o músico uruguaio Camilo Giucci, discípulo e fillo dun dos mellores amigos de Gaos, lle escribe en 1955 e na cal, lembrando vellos tempos, lle di: «Xusto nestes días todos [estabamos] lembrando anécdotas e eses



grandes e inesquecibles momentos [...] cando vos-  
tede nesas viaxes [a Montevideo] nos emocionaba  
a todos coas súas xeniais creacións, e sentando ao  
piano en media hora compoñía un marabilloso Lie-  
der (sic)»<sup>1</sup>. Sen dúbida, estase a referir ás cancións  
en francés que Gaos compuxo aproximadamente  
entre 1896 e 1909, datas en que el, e a súa esposa  
América Montenegro, adoitaban visitar a casa da  
familia Guicci en Montevideo e das que o outrora  
neno Camilo fai memoria moitos anos despois.

### AS CANCIÓNS EN FRANCÉS

Con excepción de *Premier printemps*, que foi  
escrita con anterioridade, o máis factible é que  
Gaos compuxese o resto de cancións en francés  
para ser interpretadas pola súa primeira muller,  
América Montenegro (1876-1949). Dous elemen-  
tos avalan esta hipótese: a súa data de composición  
e a tesitura similar entre todas as cancións.

En canto ao primeiro, se ben podemos dicir  
que non temos unha data exacta, o fillo situábaas  
entre 1896 (ano en que Gaos contrae matrimonio  
con Montenegro) e 1909. En todo caso, non hai  
dúbida de que polo menos varias delas son ante-  
riores a 1909, xa que a mediados deste ano tres  
delas son interpretadas polo matrimonio Gaos-  
Montenegro en París e, en decembro do mesmo  
ano, na cidade natal do compositor: *Fleurs  
d'amour*, *Au point du jour*<sup>2</sup> e *Sérénade*.

Pola súa parte, a tesitura das cancións francesas  
oscila entre o si<sub>2</sub> ao sib<sub>4</sub>, extensión na que se  
movía con soltura América Montenegro. Chama a  
atención que a primeira esposa de Gaos, que era  
principalmente unha violinista de primeiro nivel,  
fose tan ben acollida pola crítica cando cantou as

obras do seu marido; máis se temos en conta que  
unha das que presentou en París, *Sérénade*, era  
unha composición de certa dificultade.

Se hai que facer caso non só á interpretación,  
senón ás edicións realizadas, podemos asegurar que  
varias destas cancións tiveron unha grande acollida  
en vida do compositor. Así o pon de manifesto o  
feito de que *En Mai* ou *Fleurs d'amour* tivesen dúas  
edicións na Editorial Gurina y Cía, ademais da re-  
alizada na *Revista Musical* do conservatorio arxen-  
tino de Pallamaertz. Nesta revista tamén se  
editaron *Premier printemps* (primeira obra do com-  
positor realizada para a súa clase con Gevaert) e *La  
Rose*, que tamén se incluía no catálogo de Gurina  
y Cía, pero cunha soa edición. O resto de cancións  
francesas —*Au point du jour*, *Fleur mourante*, *Paix  
suprême* e *Sérénade*— nunca foron publicadas, polo  
que a edición que aquí presentamos é a primeira  
destas composicións.

As cancións en francés de Andrés Gaos non  
teñen só o idioma en común, senón tamén unhas  
temáticas recorrentes, tanto desde o punto de vista  
literario como desde o musical. Julio Andrade, que  
escribiu dous artigos interesantes sobre estas com-  
posicións (1987 e 2012), diranos sobre os textos  
que neles podemos apreciar «o intimismo, a vibra-  
ción lírica, o sentimento de natureza, a delicadeza  
e un certo hálito nórdico, con matices funerarios  
en ocasións ou, polo menos, unha constante pre-  
ocupación pola morte» (Andrade, 1987: 15). Efec-  
tivamente, a morte é algo moi presente nestas  
cancións pois foi algo que sempre preocupou o  
compositor. Cando xa con 81 anos o entrevistan  
para a revista arxentina *Galicia Emigrante*, Gaos  
dirá xustamente que ningún artista poderá triunfar  
nunca se non ten un sentido profundo da morte,

<sup>1</sup> Carta de Camilo Guicci a Andrés Gaos, Montevideo, 2/4/1955. Fondo Andrés Gaos, Biblioteca América-Universidade de Santiago de Compostela (USC).

<sup>2</sup> Un dos manuscritos que se conservan desta obra no Fondo Andrés Gaos da Biblioteca América da USC ten engadida a tradución ao castelán debaixo do texto en francés. Trátase, non obstante, dunha versión non autógrafa, polo que non consideramos que fose algo realizado polo propio Gaos. En todo caso, as referencias que temos das súas interpretacións en vida do compositor facíanse sempre en francés, non en castelán.

precisamente por ser ela a que xustifica a fermosa aventura da vida (Molinari, 1955:5). A morte é vista, así, como aquilo que lle dá sentido e profundidade ao feito de vivir, quitándolle calquera tipo de superficialidade.

En canto á música, hai un coidado especial por que o piano non tape nunca a melodía. Como sinala Andrade (1987:15), por enriba de todo, aínda sobre modulacions atrevidas ou harmonías insólitas do piano, a melodía permanece sempre limpa, nítida, moi cinguida ao texto, cun fluír que a música non interrompe.

### AS CANCIÓNS EN CASTELÁN

Se as cancións francesas amosan a técnica da *Mélodie* que aprendera en París e fundamentalmente en Bruxelas, as cancións en castelán podemos encadralas dentro do nacionalismo musical arxentino que comezara a finais do século XIX. Son elas, así, unha mostra da gran capacidade de Andrés Gaos para adaptarse —e absorber— as correntes e os estilos musicais daqueles lugares en que residiu ao longo da súa vida.

A canción de salón foi, como sinala Silvina Luz Mansilla (2006: 330) un dos xéneros típicos das estéticas nacionalistas, primeiro en Europa e despois en Arxentina. Non podemos esquecer que, como apuntamos máis arriba, o xénero era ben coñecido por Gaos cando aínda era neno, pois era cultivado e divulgado tanto na tenda do seu tío Canuto Berea na Coruña, coma na de seu pai en Vigo.

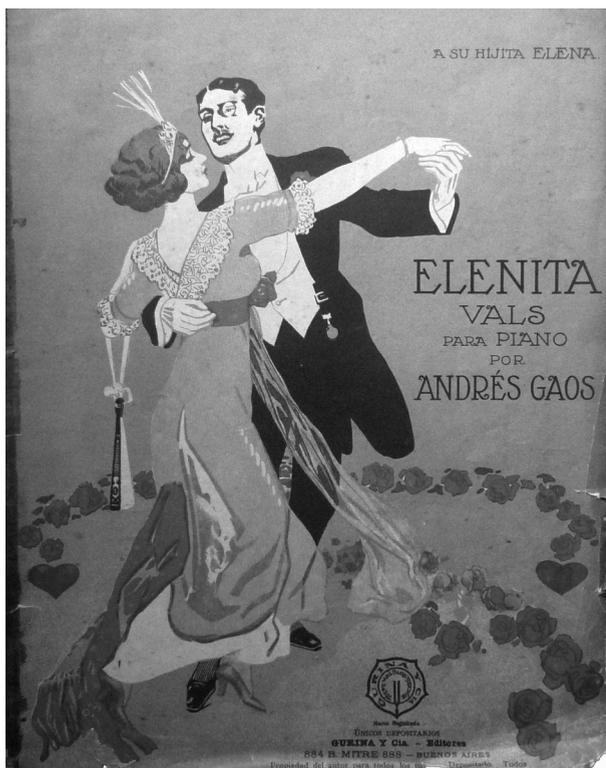
Non é de estrañar, polo tanto, que entre 1914 e 1916 compoña estas cancións dentro da corrente nacionalista arxentina. Non só levaba xa 20 anos no país, senón que, a diferenza doutros compositores galegos, desde un inicio as súas relacións foron con músicos locais principalmente. Entre

estes estaban Alberto Williams, Julián Aguirre ou Carlos López Buchardo, figuras esenciais do nacionalismo e amigos íntimos de Gaos. Non só traballarán xuntos, senón que fará adaptacións das súas obras. Este é o caso, por exemplo, de *El rancho abandonado* de Williams, obra composta en 1890, considerada a primeira de corte nacionalista e da que Gaos fai unha adaptación para violín e piano. Pola súa parte, de Julián Aguirre, arranxará os seus famosos *Aires criollos*, versión que chegará a ter un grande éxito.

Silvina Luz Mansilla (2010: 20) indica que a canción arxentina de corte nacionalista foi iniciada por Julián Aguirre e continuada por Carlos López Buchardo<sup>3</sup>. Pola miña parte, atévome a asegurar que, neste grupo, tamén deberíamos incluír a Andrés Gaos, quen, con seis cancións en castelán que presentamos neste caderno, foi un dos primeiros en Arxentina en cultivar o xénero. Debemos apuntar tamén que as cancións están intimamente relacionadas coa música escénica que nestes mesmos anos —con dúas óperas e seis obras escénicas breves— cultivou o compositor galego dentro do nacionalismo musical arxentino.

Para dúas das súas cancións en castelán —*Elenita* e *La silenciosa*— escolle os textos de dous escritores que tamén se dedican a escribir para ópera de corte nacionalista, como eran Edmundo Montagne e Tomás Allende Irigorri. *Elenita*, dedicada á súa filla co mesmo nome, trátase dun valse ao máis puro estilo europeo. Ten unha pequena introdución de piano, que presenta o tema e facilita a entrada do cantante. A súa forma é a do *Lied* ampliado tipo rondó, sendo a máis extensa de todas as cancións despois de *Sérénade*. Por outro lado, en *La silenciosa* estamos ante unha das súas mellores cancións de autor en castelán, dunha especial beleza e na cal recordamos ao Gaos das cancións francesas.

<sup>3</sup> Julián Aguirre estreará as súas cancións de berce *Evocaciones indias* e *Ea* en 1921. Pola súa parte, López Buchardo compón as súas *Seis canciones de estilo popular* en 1924.



Portada de *Elenita* publicada en Bos Aires por Gurina y Cía.

Da súa *Canción de primavera* fixéronse en vida do compositor dúas edicións, ambas por Gurina y Cía, pero unha delas con indicación de ser para as escolas normais. Sen dúbida, isto debeuse ao seu traballo, a partir de 1916, na Escola Normal nº 4 de Bos Aires. Con todo, o nome non debe levarnos a engano, pois en ningún caso é unha canción infantil, senón unha obra destinada a ser estudada polos alumnos adultos de Maxisterio. Algo que queda claramente patente tanto no texto (non especialmente infantil) coma na música, de certa dificultade no ritmo e na melodía, malia non ter unha extensión demasiado ampla que se explica polo carácter afeccionado de a quen ía destinada. A presente publicación baséase na edición para escolas normais, a cal só se diferencia da outra de Gurina y Cía na tonalidade: está en mi maior en vez de en sol maior.

Especial atención hai que prestar a *Couplet*, *¡Ay mi amor!* e *Vidalita*, xa que son estas —e funda-

mentalmente a última— as que podemos incluír con maior propiedade no nacionalismo musical argentino. As tres contan coa característica, ademais, de que o texto é do propio Gaos.

En *Couplet* e *¡Ay mi amor!* emprega o coñecido como ritmo de tango ou de habanera (de 3 + 2) presente en boa parte da música americana. O seu nome, como é sabido, provén non tanto porque tivese a súa orixe na Habana, senón porque os barcos que partían de diferentes portos do Novo Mundo tiñan que facer escala neste porto antes de seguiren rumbo a Europa.

En *Couplet*, Gaos preséntanos de modo xocoso os amoríos desenvolto nun enxeño en que polo menos un dos membros da parella é un «negrito». O ritmo de habanera está presente, fundamentalmente, na melodía do cantante, co engadido de que habitualmente se usa o recurso de non «facer terra», é dicir, de introducir silencios no inicio do tempo.

Terceiro compás de *Couplet* onde se pode apreciar o ritmo de 3 + 2 e o recurso de non «facer terra».

En *¡Ay mi amor!* o ritmo preséntase tanto no acompañamento coma na melodía na seguinte versión do ritmo de 3 + 2:

Primeiros 5 compases de *¡Ay mi amor!* onde se pode apreciar o ritmo de habanera tanto no acompañamento coma na melodía.

Segundo contaba o propio compositor, esta obra tivo moito éxito en Uruguai e todo o mundo a cantaba<sup>4</sup>. Isto explicaría o feito de que a mesma editorial, S. A. Arista Ediciones, fíxese pouco despois unha segunda edición da obra. Chama a atención que nesta, ademais de en castelán, se presentase o texto en galego, o cal indica que tamén se debeu de interpretar no Centro Gallego de Montevideo. A tradución do texto correu a cargo de Ricardo Flores e era como segue:

Encanto da miña vida,  
porque te alonxas de min?  
Non sabes que a alma enteira  
toda a ti cha ofrecín?

Estoy de anguria morrendo  
dende que partir te vin;  
xa o sol no dá luz,  
nen quenta nen brilla,  
todo é sombra sen ti.

Sen teu amor, a vida  
non ten encanto;  
os meus ollos murchan-se  
de chorar tanto.

Crebados os meus soños,  
meu triste fin se achega;  
no se pode vivir  
coa alma en pena.

Ai, amor! Meu amor!  
trocache luz en sombra,  
ditas en dor.

*(Estrofa alternativa)*

Crebados os meus soños,  
o triste fin me ronda,  
non se pode vivir  
coa alma morta.

Pero, sen dúbida ningunha, a máis xenuinamente arxentina é *Vidalita*, xénero folclórico do que se valeron moitos compositores porteños (abonda lembrar as varias *Vidalitas* que compuxo Alberto Williams). Segundo Isabel Aretz (1952), existían tres tipos de *Vidalitas* que formaban parte do repertorio de circo dos irmáns Podestá. Posteriormente, pasará a interpretarse en salóns, sendo cultivada por compositores clásicos.

Andrés Gaos, se ben decide escribir o seu propio texto, non fai o mesmo coa melodía que é tomada case literalmente do folclore. O acompañamento, a pesar de que en ocasións ten certa complexidade harmónica, está pensado con sinxeleza intentando que en todo momento aflore a melodía que era coñecida por todos.



*Vidalita*, melodía popular arxentina.

*Vidalita*, Andrés Gaos.

## AS CANCIÓNS ESCOLARES

Ben coñecida é a actividade docente de Andrés Gaos como profesor de violín tanto nos seus propios conservatorios (chegou a ter dous na capital arxentina) coma noutros de Bos Aires ou Montevideo. Con todo, non podemos esquecer que tamén

<sup>4</sup> Carta de Andrés Gaos Guillochón a Ramiro Cartelle, Bos Aires, 21/12/1974. Fondo Andrés Gaos, Biblioteca América-USC.



traballou para centros doutro tipo de ensinanza, como na Escola Normal nº 4 (desde 1916) ou no Colexio Mariano Moreno (1934-1936)<sup>5</sup>.

Non obstante, se temos en conta que parte das súas cancións escolares son polo menos de 1915 (este é o caso de *El Dadivoso* e *Pastoral*)<sup>6</sup>, o certo é que a súa preocupación por este tipo de repertorio é anterior a estes cargos, auspiciada, moi probablemente, polas clases particulares que impartía. Isto é o que se conclúe a partir da dedicatoria de *Pastoral*, dirixida a Enrique Bullrich<sup>7</sup> e que, nese momento, era alumno de Andrés Gaos.

Estas cancións podemos encadralas dentro do repertorio infantil doutros compositores do século XIX e principios do século XX, os cales Andrés Gaos admiraba: as *Escenas infantís* de Robert Schumann, os *Xogos de nenos* de Georges Bizet ou *O recuncho dos nenos* de Claude Debussy<sup>8</sup>. Entre os compositores galegos temos, non xa como repertorio para piano só ou a catro mans, senón como obras para voz e piano, as *Canciones infantiles* de José Baldomir publicadas en 1946 (Capelán, 2012: apéndice II).

O carácter infantil das cancións escolares de Gaos ponse en clara evidencia por dous factores: o signo infantil e/ou educativo dos textos e as características musicais.

En canto ao primeiro, está presente o cariz educativo en *El dadivoso*, pensado para aprender a contar á vez que instruír na xenerosidade. En *Las lavanderitas*, pola súa parte, preténdese ensinar todo o proceso do lavado da roupa. No caso de *Pastoral* non está tan marcado o carácter pedagó-

xico, ao tratarse dun texto de corte infantil sen maiores pretensións.

A tesitura das cancións, dunha octava no caso de *Pastoral* e *Las lavanderitas* e dunha décima en *El dadivoso*, apunta a pezas destinadas a nenos de 9 ou máis anos. Os ritmos e as liñas melódicas non teñen maior dificultade e o canto facilítase por ser habitualmente dobrado no acompañamento pianístico. Non ocorre isto último en *Pastoral*, o que nos induce a pensar que o neno Enrique Bullrich, a quen está dedicada a obra, xa tiña nivel musical abondo para poder cantar a melodía sen a axuda extra do piano. *Las lavanderitas* —a única das cancións escolares que ata agora se mantiña inédita— parece que foi pensada non só para ser cantada, senón tamén para poder ser presentada con coreografía, o cal explicaría a inclusión dun valse ao final da canción.

Mención especial merece *El canto del gallo*, obra premiada no I Concurso de Canción escolar da Asociación Wagneriana de Bos Aires en 1921<sup>9</sup>. Se nos seus inicios, a devandita asociación estaba destinada principalmente aos amantes do wagnerianismo, unha vez que en 1916 se nomeou como presidente a Carlos López Buchardo, abriuse cara a propostas máis variadas e, sobre todo, converteuse no abandeirado do nacionalismo musical arxentino. Como sinala Silvana Mansilla (2003: 31-32), as cancións escolares tiveron non só o auspicio de institucións musicais, senón tamén das políticas. A idea era axudar a que a música nas escolas contribuíse á construción da idea de nación arxentina. A importancia que se lles daba a estes

<sup>5</sup> Carta de Luisa Guillochón a Rodrigo de Santiago, Mar del Plata, maio de 1965. Fondo Andrés Gaos, Biblioteca América-USC.

<sup>6</sup> No *Boletín oficial de la Biblioteca Nacional Argentina* ambas as cancións aparecen rexistradas na biblioteca o 27 de setembro de 1915.

<sup>7</sup> Enrique Bullrich participará anos despois, como crítico musical, na importante revista arxentina *Sur*, dirixida por Victoria Ocampo, de quen tamén era curmán.

<sup>8</sup> Ademais das cancións escolares aquí presentadas, sabemos que Andrés Gaos tamén escribiu pequenas pezas para piano destinadas a que o seu fillo Andrés Gaos Guillochón se iniciase no estudo do instrumento. Así nolo contou en maio de 2017 en Bos Aires o seu propio fillo, quen nos referiu que se trataban de pezas breves ideadas para ser interpretas pola man pequena dun neno.

<sup>9</sup> O primeiro premio levouno Julián Aguirre coas cancións *Cu-cú*, *El zorzal* e *El romancillo del lobo*. O segundo premio foi compartido entre Andrés Gaos con *El canto del gallo* e Athos Palma con *Impresión* (Mansilla, 2003: 32).



concursos pódese apreciar non só pola compensación económica que recibían os gañadores, senón tamén porque a súa obra era presentada nada menos que no Teatro Colón de Bos Aires. Foi así como *El canto del gallo* foi estreado no Colón o 26 de novembro de 1921, dentro do festival escolar. Se comparamos esta obra co resto de cancións escolares, podemos dicir que a complexidade desta é moito maior. O ritmo é máis difícil, a harmonía máis elaborada, existen cambios de tempo e o piano, con excepción dun compás, nunca dobra a parte da voz.

A historia narra unha bacanal de meigas e trasnos na escuridade da noite que remata unha vez que o canto do galo anuncia a chegada do día. O recurso á onomatopea musical está presente ao longo de toda a canción: desde a imitación do baile das meigas e trasnos (compases 3 e 4), o canto do galo (c. 18) ou as octavas na man esquerda do piano que imitan os pasos das meigas e trasnos facendo do lugar (cc. 20-24).

### **ROSA DE ABRIL**

O feito de que a última composición de Andrés Gaos estea baseada nun poema galego de Rosalía de Castro mostra ata que punto seguiu mantendo a lembranza da súa terra natal, a pesar de que xa había máis de sesenta anos que marchara dela. A obra foi composta poucos meses antes do seu falecemento, cando estaba retirado na cidade arxentina de Mar del Plata. O seu fillo contaba sobre o proceso da súa creación:

Cos seus 84 anos ás costas, acompañados dunha neuralxia de trixémimo, Gaos estaba moi entusiasmado coa súa romanza *Rosa de abril*, e irradiaba a quen o rodeaba

unha apegadiza ledicia, que se mesturaba con indicios de tristeza e admiración, pois todos vían que a súa saúde estaba en franca declinación e que a súa fin se aproximaba (Gaos Guillochón, 2012: 165).

Noutro texto indícanos:

Desde o seu apartamento en Mar del Plata, con vistas ao océano Atlántico, Gaos volve evocar novamente a súa inesquecible Galicia natal, musicando un poema de Rosalía de Castro, pertencente ao seu famoso libro de poesía *Cantares gallegos*, e compón así a súa emotiva romanza *Rosa de abril*, a súa última obra. Trátase dun intenso canto de amor, entrelazado coa terra galega a través das súas fermosas rosas, que alí florecían no mes de abril, sen esquecer que a palabra Rosa dá orixe ao nome da súa autora. Este e o resto dos poemas de Rosalía de Castro non levan título ningún; non obstante, Gaos extrae un título que xorde espontaneamente do contido dos seus versos: *Rosa de abril*, logrando a súa música unha sorprendente identificación coa poesía, e o conxunto música e letra adquire unha dimensión inusitada<sup>10</sup>.

Seis anos despois da súa composición, esta obra aínda non fora estreada. Será Rodrigo de Santiago o primeiro en dala a coñecer durante a presentación do seu discurso de ingreso na Fundación José Cornide da Coruña. Santiago coñecera a música de Andrés Gaos a través dun dos integrantes da Banda Municipal da Coruña, quen lle facilitara os *Nuevos aires gallegos* para piano (Santiago, 1966: 6). A partir de aquí, o director entregouse á tarefa de recuperar a figura do compositor coruñés, para o cal se poría en contacto coa súa viúva, Luisa Gui-

<sup>10</sup> Manuscrito da conferencia realizada por Andrés Gaos Guillochón o 5/10/1988 no Instituto Cultural Argentino de Música Hispánica Manuel de Falla. Fondo Andrés Gaos, Biblioteca América-USC.

llochón. Ela contestoulle por correo que estaba encantada de que se orquestrasen os *Nuevos aires gallegos* de Gaos e manifestoulle que o seu home tamén compuxera unha sinfonía chamada *Galicia* e unha canción con temática galega. Segundo contaba, a última inspiración do seu home fora unha romanza para canto que titulara *Rosa de abril*, axustando así o texto dunha poesía de Rosalía de Castro sacada dos *Cantares gallegos* e que figura no índice do libro co título *Nasín cand'as prantas nasen* (Ediciones Tor, p. 12). A súa saúde, xa moi precaria, non lle deu tempo a poñerlle letra. Nesa carta, promete mandarlle esa romanza se lle interesaba na primeira ocasión que tivese<sup>11</sup>.

Rodrigo de Santiago, agradado polo ofrecemento, solíciatulle a obra, coa intención de poder estreala no seu discurso de ingreso. Luisa Guillochón envioulle a obra en maio de 1965, a cal, efectivamente, foi interpretada o día do discurso<sup>12</sup>.

Se ben na correspondencia mantida quedaba claro que *Rosa de abril* era unha obra para voz e piano —e así se presentou nesta primeira audición—, tempo despois darase unha polémica a este respecto. Xoán Manuel Carreira sosteirá que a composición era unha obra para piano só, e que facelo para voz e piano era un engadido posterior alleo á idea do compositor (Carreira, 1990: 276 e Carreira, 2012: XI-XII). Pola súa parte, Andrés Gaos fillo defenderá sempre que o seu pai a compuxera desde o inicio como unha canción (Gaos Guillochón, 2009: 185-186).

A orixe da disputa radicaba en que Gaos só escribira os dous pentagramas do piano. Certamente, como xa sinalaba o fillo, simplemente a melodía da cantante estaba escrita no pentagrama da man dereita, algo polo demais habitual en Gaos, quen chegou a editar a súa canción *Elenita*, sen un pentagrama á parte para a voz. Realmente,

no caso de *Rosa de abril*, faltaba o texto, algo explicable, pois a súa mala saúde primeiro e a súa morte pouco despois non llo permitiran engadir.

Máis alá das manifestacións da familia, a adaptación do texto do poema de Rosalía de Castro á música, nunha conxunción perfecta de sílaba por nota, avogaban, sen dúbida, polo feito de que se trataba dunha canción e non dunha obra para piano só. Isto increméntase coa segunda versión que fai dela o compositor, pasando do 6/8 orixinal ao 12/8, xa que deste modo as frases respiraban moito mellor: cada verso duraba exactamente un compás.

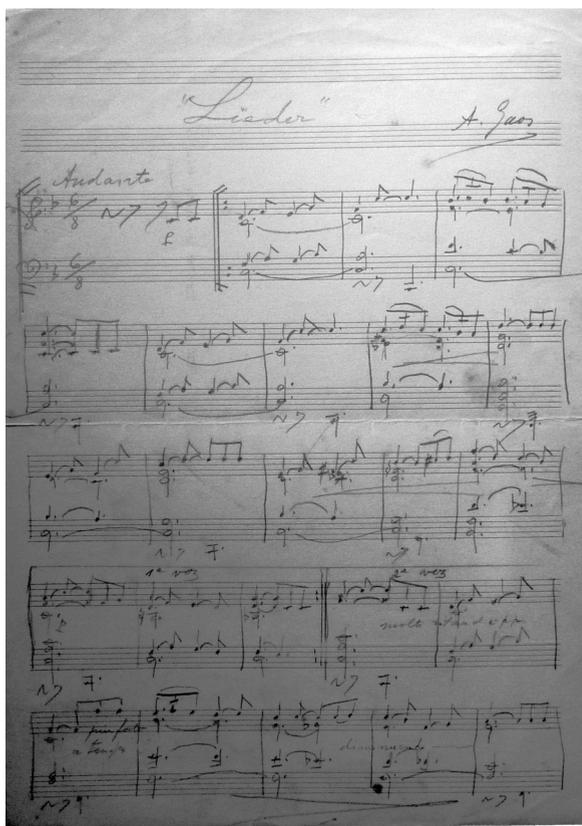
En todo caso, grazas aos novos documentos que chegaron do compositor á Universidade de Santiago de Compostela a través da xenerosa doazón do seu fillo, estamos en posición de dicir que non hai dúbida de que *Rosa de abril* é unha obra para voz e piano.

Ao noso entender, toda a polémica provén de considerar autógrafo un manuscrito que non o é. Cando Rodrigo de Santiago lle pide a Luisa Guillochón que lle envíe *Rosa de abril*, esta manda facer unha copia, a cal titularon *Rosa de abril. Romanza para piano*. Na publicación do discurso de ingreso ao Instituto José Cornide, Rodrigo de Santiago (1966) publica unha foto deste manuscrito, indicando que é autógrafo, cando en realidade non o era. Considerando Carreira que se trataba dun autógrafo, chegará a dicir que as probas documentais indicaban sen dúbida que *Rosa de abril* fora escrita para piano só.

Con todo, o verdadeiro autógrafo de Andrés Gaos —que ata o momento da doazón á Universidade de Santiago era descoñecido en Galicia— non deixa lugar a dúbidas. Nel, da man do compositor está posto o seguinte título: *Lieder* (sic). Con isto queda claro que Gaos concibiu *Rosa de abril* coma unha composición para voz e piano e non para piano só, como algúns defenderon.

<sup>11</sup> Carta de Luisa Guillochón a Rodrigo de Santiago, Mar del Plata, outubro de 1964. Fondo Andrés Gaos, Biblioteca América-USC.

<sup>12</sup> Carta de Rodrigo Santiago a Luisa Guillochón, 15/2/1965 e carta de Luisa Guillochón a Rodrigo de Santiago, 5/1965. Fondo Andrés Gaos, Biblioteca América-USC.



Partitura autógrafa de *Rosa de abril* na que se pode ver o título de *Lieder*<sup>13</sup>.

Neste libro presentamos a edición que da mesma fai o seu fillo Andrés Gaos Guillochón, coa revisión de Joam Trillo. Nela engádense ao piano dous compases introdutorios coa finalidade de facilitar a entrada da cantante e ponse unha repetición para que poida ser cantado todo o texto do poema de Rosalía.

Presentamos así, no presente caderno, o corpus dun dos xéneros representativos de Andrés Gaos, que abrangue todo o seu período creativo e que á vez é unha boa mostra da súa estética compositiva.

## BIBLIOGRAFÍA

ANDRADE, Julio (1987): «Las canciones con texto en francés de Andrés Gaos». *Nasarre*, III, 1, pp. 9-58.

ANDRADE, Julio (2012): «La vida de Andrés Gaos a través de sus canciones con texto en francés». En Julián Pérez (coord.): *Andrés Gaos Brea un achegamento á súa figura e á súa música*. A Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, pp. 184-206.

ARETZ, Isabel (1952): *El folklore musical argentino*. Bos Aires: Ricordi Americana.

CAPELÁN, Montserrat (2012): «Tradicionalismo y escena: una aproximación a la música escénica de José Baldomir». En Montserrat Capelán, Luis Costa, Javier Garbayo e Carlos Villanueva: *Os sonhos da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, pp. 229-260.

CARREIRA, Xoan (1990): «Aproximación crítica al músico Andrés Gaos (1874-1959)». *Revista da comisión galega do quinto centenario*, 7, pp. 231-276.

CARREIRA, Xoan Manuel (2012, xuño 12): «Entrevista a Xoán Manuel Carreira por Vanesa Paineira». En Vanesa Paineira Luaces (2013): *La revalorización de la figura de Andrés Gaos en Galicia*. TFM, Universidade de Oviedo, pp. I-XV.

GAOS GUILLOCHÓN, Andrés (2009): «Apuntes sobre Andrés Gaos (1874-1959). Sus composiciones gallegas». Romaní Rodrigo (coord.) *A música galega na emigración IV Encontro O Son da Memoria*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 173-187.

GAOS GUILLOCHÓN, Andrés (2012): «Rosa de abril». En Julián Pérez (coord.): *Andrés Gaos Brea, un achegamento á súa figura e á súa música (1874-1959)*. A Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, pp. 164-167.

LOSADA GALLEGO, Carmen (2015): *Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la edad de plata (1857-1936)*. *Sofía Novoa*. Tese doutoral. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

MANSILLA, Silvina Luz (2003). «La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década de 1912-1921». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*, 18, pp. 18-37.

<sup>13</sup> Ademais desta versión en 6/8, no Fondo Andrés Gaos da Biblioteca América, consérvase tamén a versión autógrafa en 12/8. Debemos aclarar que, se ben este segundo manuscrito é autógrafa, non ocorre o mesmo co título que aparece nel: *Rosa de abril. Romanza para piano*. A letra é da súa esposa, Luisa Guillochón, quen, ao poñer «Romanza para piano» en vez de «Romanza para canto», como si fai nunha carta que lle envía a Rodrigo de Santiago, deu pé, sen quererlo, para que se orixinase a polémica.



MANSILLA, Silvina Luz (2006): «El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e Instituciones». En Alberto David Leiva (coord.): *Los días de Marcelo T. de Alvear*. San Isidro-Provincia de Bos Aires: Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro, pp. 313-344.

MANSILLA, Silvina Luz (2010): «Paradojas de un homenaje musical de Floro Ugarte a la gesta sanmartiniana. Apuntes sobre

el nacionalismo y la canción de cámara argentina». *Música e investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*, 11, 18-19, pp. 19-39.

MOLINARI, Víctor Luis (1955): «Don Andrés Gaos, una gloria gallega». *Galicia emigrante*, Buenos aires, pp. 4-5, 35.

SANTIAGO MAJO, Rodrigo de (1966): «Andrés Gaos violinista y compositor coruñés». A Coruña: Instituto José Cornide de Estudios coruñeses.





## LAS CANCIONES PARA VOZ Y PIANO DE ANDRÉS GAOS

MONTSERRAT CAPELÁN

En el presente cuaderno publicamos todo el repertorio que Andrés Gaos Berea (A Coruña, 1874 – Mar del Plata, 1959) compuso para voz y piano, con excepción del patriótico. El interés que mostró este autor por la Canción queda de manifiesto no sólo por la calidad y variedad de las obras aquí presentadas, sino también por el cultivo que hizo de ella a lo largo de toda su vida: *Premier printemps* (1891) fue la primera composición que salió de su pluma y *Rosa de abril* (1959) la última. Si en la primera hay una búsqueda de universalidad, con texto en francés y con las técnicas compositivas que estaba aprendiendo en Bruselas con Gevaert, la última fue el regreso a los orígenes, utilizando un poema en gallego de Rosalía de Castro y ritmos propios de la tierra que lo vio nacer.

Presentamos así aquí una buena muestra de su repertorio, no sólo por el abanico temporal que representa, sino también por esta oscilación entre lo local y lo universal que impregna toda la obra del compositor coruñés.

Las razones por las que un violinista, pedagogo y director de orquesta tuvo tal querencia por un género para voz y piano, hemos de buscarlas en el contexto que le rodeaba. Andrés Gaos era sobrino de Canuto Berea Rodríguez, uno de los auspiciadores del *Rexurdimento* musical gallego que tuvo, en sus orígenes, a la Canción como su género predilecto. Una muestra de que Gaos a pesar de los años y la distancia geográfica, nunca olvidó estas referencias, es que, hasta el fin de sus días, conservó

partituras autógrafas de Juan Montes y ediciones de Canuto Berea.

No hemos, sin embargo, de llevarnos a engaño y entender esto como un mero localismo, pues el movimiento se encuadraba dentro de una tradición más amplia, que no sólo nos remite al *Lied* alemán o la *Mélodie* francesa, sino también a la música que se hacía en el resto de España y en América. Es por ello que, cuando con 17 años compone su primera obra en Bruselas, escoge precisamente escribir una Canción al estilo de la *Mélodie* francesa. Bastante tiempo después, cuando ya llevaba varios lustros residenciado en Argentina, vuelve de nuevo al género, pero ahora encuadrándolo dentro del movimiento nacionalista del país, del que el máximo representante era Alberto Williams, amigo íntimo de Andrés Gaos.

Otra influencia importante fue sin duda el ambiente de salón que todavía reinaba a finales del siglo XIX y principios del XX. El padre de Andrés Gaos, además de llevar la sucursal de la tienda de Canuto Berea en Vigo, regía un salón en la ciudad desde 1885 (Losada, 2015: 77). Las primeras actuaciones de Gaos en Galicia son en salones y, también en éstos, sus primeros conciertos en Buenos Aires. Una prueba del cultivo que asimismo hacía de los salones domésticos es una carta que el músico uruguayo Camilo Giucci, discípulo e hijo de uno de los mejores amigos de Gaos, le escribe en 1955 y en la que, recordando viejos tiempos le dice: «Justamente en estos días todos [estábamos]



recordando anécdotas y esos grandes e inolvidables momentos [...] cuando Ud. en esos viajes [a Montevideo] nos emocionaba a todos con sus geniales creaciones, y sentándose al piano en media hora componía un maravilloso Lieder (sic)»<sup>1</sup>. Sin duda, se está refiriendo a las Canciones en Francés que Gaos compuso aproximadamente entre 1896 y 1909, fechas en las que él, y su esposa América Montenegro, solían visitar la casa de la familia Guicci en Montevideo y de las que el otrora niño Camilo, hace memoria muchos años después.

### LAS CANCIONES EN FRANCÉS

Con excepción de *Premier printemps* que fue escrita con anterioridad, lo más factible es que el resto de Canciones en francés fueran compuestas por Gaos para ser interpretadas por su primera mujer, América Montenegro (1876-1949). Dos elementos avalan esta hipótesis: su fecha de composición y la tesitura similar entre todas las Canciones.

En cuanto a lo primero, si bien podemos decir que no tenemos una fecha exacta, el hijo las ubicaba entre 1896 (año en que Gaos contrae matrimonio con Montenegro) y 1909. En todo caso, no hay duda que por lo menos varias de ellas son anteriores a 1909 pues, a mediados de este año, son interpretadas por el matrimonio Gaos-Montenegro en París tres de ellas: *Fleurs d'Amour*, *Au point du jour*<sup>2</sup> y *Sérénade* y, en diciembre del mismo año, en la ciudad natal del compositor.

Por su parte, la tesitura de las Canciones francesas oscila entre el  $si_2$  al  $sib_4$ , extensión en la que se movía con soltura América Montenegro. Llama la atención que la primera esposa de Gaos, que era

principalmente una violinista de primer nivel, fuera tan bien acogida por la crítica cuando canta las obras de su marido, más si tomamos en cuenta que una de las que presenta en París, *Sérénade*, se trataba de una composición de cierta dificultad.

Si hemos de hacer caso no sólo a la interpretación, sino a las ediciones realizadas, podemos asegurar que varias de estas Canciones tuvieron una gran acogida en vida del compositor. Así lo pone de manifiesto el hecho de que *En Mai* o *Fleurs d'amour* hayan tenido dos ediciones en la Editorial Gurina y Cía, además de la realizada en la *Revista musical* de conservatorio argentino de Pallamaertz. En esta revista también se editaron *Premier printemps* (primera obra del compositor realizada para su clase con Gevaert) y *La Rose*, que asimismo había sido incluida en el catálogo de Gurina y Cía, pero con una sola edición. El resto de Canciones francesas –*Au point du jour*, *Fleur mourante*, *Paix suprême* y *Sérénade*– nunca fueron publicadas por lo que, la edición que aquí presentamos, es la primera de estas composiciones.

Las Canciones en francés de Andrés Gaos, no tienen sólo en común el idioma, sino también unas temáticas recurrentes, tanto desde el punto de vista literario como musical. Julio Andrade, quien escribió dos interesantes artículos sobre estas composiciones (1987 y 2012), nos dirá sobre los textos que, en ellos, podemos apreciar «el intimismo, la vibración lírica, el sentimiento de naturaleza, la delicadeza y un cierto hálito nórdico, con matices funerarios en ocasiones o, al menos, una constante preocupación por la muerte» (Andrade, 1987: 15). Efectivamente, la muerte es algo muy presente en estas Canciones pues fue algo que siempre preo-

<sup>1</sup> Carta de Camilo Guicci a Andrés Gaos, Montevideo, 2/4/1955. Fondo Andrés Gaos, Biblioteca América - Universidad de Santiago de Compostela (USC).

<sup>2</sup> Uno de los manuscritos que se conservan de esta obra en el Fondo Andrés Gaos de la Biblioteca América de la USC tiene añadido, debajo del texto en francés, la traducción al castellano. Se trata, sin embargo, de una versión no autógrafa, por lo que no consideramos que fuese algo realizado por el propio Gaos. En todo caso, las referencias que tenemos de sus interpretaciones en vida del compositor, se hacía siempre en francés, no en castellano.

cupó al compositor. Cuando, ya con 81 años, lo entrevistan para la revista argentina *Galicia emigrante* Gaos dirá justamente que «ningún artista podrá triunfar nunca si no tiene un sentido profundo de la muerte, precisamente por ser ella la que justifica la hermosa aventura de la vida» (Molinari, 1955: 5). La muerte es vista, así, como aquello que le da sentido y profundidad al hecho de vivir, quitándole cualquier tipo de superficialidad.

En cuanto a la música, hay un cuidado especial en que el piano no tape nunca a la melodía. Como señala Andrade (1987: 15) «por encima de todo, aún sobre modulaciones atrevidas o armonías insólitas [del piano], la melodía permanece siempre limpia, nítida, muy ceñida al texto, cuyo fluir la música no interrumpe».

#### LAS CANCIONES EN CASTELLANO

Si las Canciones francesas muestran la técnica de la *Melodie* que había aprendido en París y, fundamentalmente en Bruselas, las Canciones en castellano podemos encuadrarlas dentro del nacionalismo musical argentino que había comenzado a finales del siglo XIX. Son ellas, así, una muestra de la gran capacidad de Andrés Gaos para adaptarse –y absorber– las corrientes y estilos musicales de aquellos lugares en los que residió a lo largo de su vida.

La canción de salón fue, como señala Silvina Luz Mansilla (2006: 330) uno de los géneros típicos de las estéticas nacionalistas, primero en Europa y después en Argentina. No hemos de olvidar que, como apuntamos más arriba, el género era bien conocido por Gaos siendo todavía niño, pues era cultivado y divulgado tanto en la tienda de su tío Canuto Berea en Coruña, como la de su padre en Vigo.

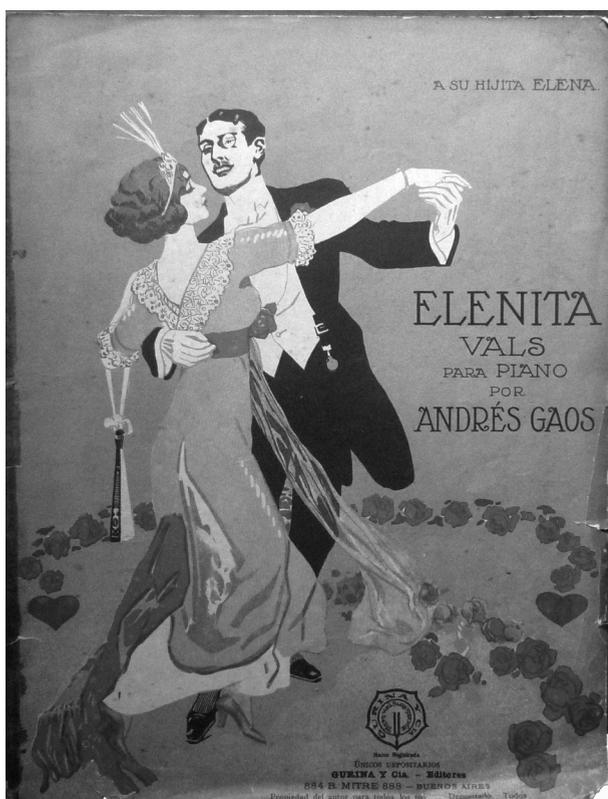
No es de extrañar, por lo tanto, que entre 1914 y 1916 componga estas Canciones dentro de la corriente nacionalista argentina. No sólo llevaba ya 20 años en el país sino que, a diferencia de otros compositores gallegos, desde un inicio sus relaciones fueron, principalmente, con músicos locales. Entre estos estaban Alberto Williams, Julián Aguirre o Carlos López Buchardo, figuras esenciales del nacionalismo y amigos íntimos de Gaos. No sólo trabajarán juntos, sino que hará adaptaciones de sus obras. Tal es el caso, por ejemplo, de *El Rancho abandonado* de Williams obra que, compuesta en 1890, es considerada la primera de corte nacionalista y de la que Gaos hace una adaptación para violín y piano. Por su parte, de Julián Aguirre, arreglará sus famosos *Aires criollos*, versión que llegará a tener un gran éxito.

Silvina Luz Mansilla (2010: 20) señala que la canción argentina de tinte nacionalista fue iniciada por Julián Aguirre y continuada por Carlos López Buchardo<sup>3</sup>. Por mi parte, me atrevo a asegurar que, en este grupo, también deberíamos incluir a Andrés Gaos quien, con las seis Canciones en castellano que presentamos en este cuaderno, fue uno de los primeros en Argentina en cultivar el género. Hemos de apuntar también que las Canciones están íntimamente relacionadas con la música escénica que en estos mismos años –con dos óperas y seis obras escénicas breves– cultivó el compositor gallego dentro del nacionalismo musical argentino.

Para dos de sus Canciones en castellano – *Elenita* y *La silenciosa* – escoge los textos de dos escritores que se dedican también a escribir para ópera de corte nacionalista, como eran Edmundo Montagne y Tomás Allende Irigorri. *Elenita*, dedicada a su hija del mismo nombre, se trata de un vals en el más puro estilo europeo. Tiene una pequeña introducción del piano, en la que se presenta el tema

<sup>3</sup> Julián Aguirre estrenará sus Canciones de cuna, *Evocaciones indias* y *Ea* en 1921. Por su parte López Buchardo compone sus *Seis canciones de estilo popular* en 1924.

y que facilita la entrada del cantante. Su forma es la del Lied ampliado tipo rondó, siendo la más extensa de todas las Canciones después de *Sérénade*. Por su parte, en *La silenciosa* estamos ante una de sus mejores Canciones en castellano del autor, de una especial belleza y en el que recordamos al Gaos de las Canciones francesas.



Portada de *Elenita* publicada en Buenos Aires por Gurina y Cía

De su *Canción de primavera* se hicieron en vida del compositor dos ediciones, ambas por Gurina y Cía, pero una de ellas con indicación de ser para las Escuelas normales. Sin duda, esto se debió a su trabajo, a partir de 1916, en la Escuela Normal nº 4 de Buenos Aires. El nombre, sin embargo, no debe llevarnos a engaño pues en ningún caso se trata de una canción infantil, sino de una obra destinada a ser estudiada por los adultos que estudiaban magisterio. Algo que queda claramente patente

tanto en el texto (no especialmente infantil) como en la música, de cierta dificultad en el ritmo y en la melodía, a pesar de no tener una extensión demasiado amplia que se explica por el carácter amateur de a quienes iba destinada. La presente publicación, está basada en la edición para Escuelas normales, cuya única diferencia con la otra de Gurina y Cía es la tonalidad: está en Mi mayor en vez de Sol mayor.

Especial atención hemos de prestar a *Couplet*, *¡Ay mi amor!* y *Vidalita* pues son éstas –y fundamentalmente la última– las que podemos incluir con mayor propiedad en el nacionalismo musical argentino. Las tres cuentan con la característica, además, de que el texto es del propio Gaos.

El *Couplet* y *¡Ay mi amor!* usa el conocido como ritmo de tango o de habanera (de 3 + 2) presente en buena parte de la música americana. Su nombre, como es sabido, proviene no tanto porque tuviese su origen en la Habana sino porque los barcos que partían de diferentes puertos del Nuevo Mundo tenían que hacer escala en este puerto antes de seguir su rumbo a Europa.

En el *Couplet* nos presenta Gaos, de modo jocoso los amoríos desarrollados en un ingenio en el que, al menos uno de los miembros de la pareja es un «negrito». El ritmo de habanera está presente, fundamentalmente, en la melodía del cantante, con el añadido de que, habitualmente, se usa el recurso de no «hacer tierra», es decir, de introducir silencios en el inicio del tiempo.

Tercer compás del *Couplet* en donde se puede apreciar el ritmo de 3 + 2 y el recurso de no «hacer tierra»



En *¡Ay mi amor!* el ritmo es presentado tanto en el acompañamiento como en la melodía en la siguiente versión del ritmo de 3 + 2:

Primeros 5 compases de *¡Ay mi amor!* en donde se puede apreciar el ritmo de Habanera tanto en el acompañamiento como en la melodía

Según contaba el propio compositor, esta obra tuvo mucho éxito en Uruguay y todo el mundo la cantaba<sup>4</sup>. Esto explicaría el hecho de que la misma editorial, S. A. Arista Ediciones, hiciera poco después una segunda edición de la obra. No deja de ser llamativo de que en ésta, además de en castellano, se presentara el texto en gallego, lo que da cuenta que debió también ser interpretada en el Centro Gallego de Montevideo. La traducción del texto corrió a cargo de Ricardo Flores y era como sigue:

Encanto da miña vida,  
porque te alonxas de min?  
non sabes que a alma enteira  
toda a ti cha ofrecín?

Estoy de anguria morrendo  
dende que partir te vin;  
xa o sol no dá luz,  
nen quenta nen brilla,  
todo é sombra sen ti.

Sen teu amor, a vida  
non ten encanto;

os meus ollos murchan-se  
de chorar tanto.

Crebados os meus sonhos,  
meu triste fin se achega;  
no se pode vivir  
coa alma en pena.

Ai, amor! Meu amor!  
trocache luz en sombra,  
ditas en dor.

(*Estrofa alternativa*)

Crebados os meus sonhos,  
o triste fin me ronda,  
non se pode vivir  
coa alma morta.

Pero, sin duda alguna, la más genuinamente argentina es la *Vidalita*, género folklórico del que se valieron muchos compositores porteños (baste recordar las varias *Vidalitas* que compone Alberto Williams). Según Isabel Aretz (1952), existían tres tipos de *Vidalitas*, que formaban parte del repertorio del circo de los hermanos Podestá. Posteriormente pasará a interpretarse en salones, siendo cultivada por compositores clásicos.

Andrés Gaos, si bien decide escribir su propio texto, no hace lo mismo con la melodía que es tomada casi literalmente del folklore. El acompañamiento, a pesar de que en ocasiones tiene cierta complejidad armónica, está pensado con sencillez intentando que, en todo momento, aflore la melodía que era conocida por todos.

*Vidalita*, Melodía popular argentina

<sup>4</sup> Carta de Andrés Gaos Guillochón a Ramiro Cartelle, Buenos Aires, 21/12/1974. Fondo Andrés Gaos, Biblioteca América-USC.



Lentamente

Tie - ne mi chi - ni - ta vi - da - li - ta u nos o - jos ne - gros

Lentamente

*Vidalita*, Andrés Gaos

### LAS CANCIONES ESCOLARES

Bien conocida es la actividad docente de Andrés Gaos como profesor de violín tanto en sus propios conservatorios (llegó a tener dos en la capital argentina) como en otros de Buenos Aires o Montevideo. No hemos de olvidar, sin embargo, que también trabajó para centros de otro tipo de enseñanza, como en la Escuela Normal nº 4 (desde 1916) o el Colegio Mariano Moreno (1934-1936)<sup>5</sup>.

Si tomamos en cuenta, sin embargo, que parte de sus Canciones escolares son cuando menos de 1915 (tal es el caso de *El Dadivoso* y *Pastoral*)<sup>6</sup> lo cierto es que su preocupación por este tipo de repertorio es anterior a estos cargos, auspiciada, muy probablemente, por las clases particulares que impartía. Tal es lo que se colige a partir de la dedicatoria de la *Pastoral*, dirigida a Enrique Bullrich<sup>7</sup> y que, en ese momento, era alumno de Andrés Gaos.

Estas Canciones podemos encuadrarlas dentro del repertorio infantil de otros compositores del siglo XIX y principios del siglo XX a los que Andrés Gaos admiraba: las *Escenas Infantiles* de Robert Schumann, el *Juegos de niños* de Georges Bizet

o *El rincón de los niños* de Claude Debussy<sup>8</sup>. Entre los compositores gallegos tenemos, no ya como repertorio para piano solo o a cuatro manos, sino como obras para voz y piano, las *Canciones infantiles* de José Baldomir publicadas en 1946 (Capelán, 2012: apéndice II).

El carácter infantil de las Canciones escolares de Gaos se pone en clara evidencia por dos factores: el signo infantil y/o educativo de los textos y por las características musicales.

En cuanto a lo primero, está presente el cariz educativo en *El Dadivoso* pensado para aprender a contar a la vez que instruir en la generosidad. En *Las Lavanderitas*, por su parte, se pretende enseñar todo el proceso del lavado de la ropa. En el caso de la *Pastoral* no está tan marcado el carácter pedagógico, tratándose de un texto de corte infantil sin mayores pretensiones.

La tesitura de las Canciones, de una octava en el caso de *La Pastoral* y *Las Lavanderitas* y de una décima en *El Dadivoso*, apunta a piezas destinadas a niños de 9 años en adelante. Los ritmos y las líneas melódicas no tienen mayor dificultad y el canto se facilita por ser habitualmente doblado en el acompañamiento pianístico. No ocurre esto último en la *Pastoral* lo que nos induce a pensar que el niño Enrique Bullrich, a quien está dedicada la obra, ya tenía un nivel musical suficiente para poder cantar la melodía sin la ayuda extra del piano. *Las lavanderitas* —única de las Canciones escolares que hasta ahora se mantenía inédita— parece haber sido pensada no sólo para ser cantada, sino también para poder ser presentada con core-

<sup>5</sup> Carta de Luisa Guillochón a Rodrigo de Santiago, Mar del Plata, mayo de 1965. Fondo Andrés Gaos, Biblioteca América-USC.

<sup>6</sup> En el Boletín oficial de la *Biblioteca Nacional Argentina* ambas Canciones aparecen registradas en la biblioteca el 27 de septiembre de 1915.

<sup>7</sup> Enrique Bullrich participará años después, como crítico musical, en la importante revista argentina *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, de quien también era primo.

<sup>8</sup> Además de las Canciones escolares aquí presentadas sabemos que Andrés Gaos también escribió pequeñas piezas para piano destinadas a que su hijo Andrés Gaos Guillochón se iniciara en el estudio del instrumento. Así nos lo contó en mayo de 2017 en Buenos Aires su propio hijo, quien nos refirió que se trataban de piezas breves ideadas para ser interpretadas por la mano pequeña de un niño.

ografía lo que explicaría la inclusión de un vals al final de la canción.

Mención especial merece *El Canto del gallo*, obra premiada en el primer concurso de Canción Escolar de la Sociedad Wagneriana de Buenos Aires en 1921<sup>9</sup>. Si en sus inicios dicha asociación estaba destinada principalmente a los amantes del wagnerianismo, una vez que en 1916 se nombra como presidente a Carlos López Buchardo se abre hacia propuestas más variadas y, sobre todo, se convierte en el adalid del nacionalismo musical argentino. Como señala Silvana Mansilla (2003: 31-32), las Canciones escolares tuvieron no sólo el auspicio de instituciones musicales, sino también de las políticas. La idea era ayudar a que la música en las escuelas contribuyera a la construcción de la idea de nación argentina. La importancia que se les daba a estos concursos se puede apreciar no sólo por la compensación económica que recibían los ganadores, sino también porque su obra era presentada nada menos que en el Teatro Colón de Buenos Aires. Fue así como *El Canto del gallo* fue estrenado en el Colón el 26 de noviembre de 1921, dentro del Festival escolar. Si comparamos esta obra con el resto de Canciones escolares podemos decir que la complejidad de ésta es mucho mayor. El ritmo es más difícil, la armonía más elaborada, existen cambios de tempo y el piano, con excepción de un compás, nunca dobla la parte de la voz.

La historia narra una bacanal de brujas y duendes en la oscuridad de la noche que termina una vez que el canto del gallo anuncia la llegada del día. El recurso a la onomatopeya musical está presente a lo largo de toda la canción. Desde la imitación del baile de las brujas y duendes (compases 3 y 4) el canto del gallo (c. 18) o las octavas en la mano izquierda del piano que imitan los pasos de las brujas y duendes huyendo del lugar (cc. 20-24).

### **ROSA DE ABRIL**

El hecho de que la última composición de Andrés Gaos esté basada en un poema gallego de Rosalía de Castro, muestra hasta qué punto siguió manteniendo el recuerdo por su tierra natal, a pesar de que ya hacía más de sesenta años que había salido de ella. La obra, fue compuesta pocos meses antes de su fallecimiento, encontrándose retirado en la ciudad argentina de Mar del Plata. Así contaba su hijo el proceso de su creación:

Con sus 84 años a cuestas acompañados de una neuralgia del trigémino, Gaos estaba de lo más entusiasmado con su romanza [*Rosa de abril*] e irradiaba a quienes lo rodeábamos una pegajosa alegría, que se mezclaba con destellos de tristeza y admiración, pues todos veíamos que su salud estaba en franca declinación y que el fin se aproximaba (Gaos Guillochón, 2012: 165).

En otro texto nos señala:

Desde su departamento en Mar del Plata, con vista al Océano Atlántico, Gaos [...] vuelve a evocar nuevamente a su inolvidable Galicia natal, musicalizando un poema de Rosalía de Castro, perteneciente a su famoso libro de poesía *Cantares gallegos* y compone así su emotiva romanza *Rosa de abril*, su última obra [...] Se trata de un intenso canto de amor, entrelazado con la tierra gallega a través de sus hermosas rosas, que allí florecerían en el mes de abril, sin olvidar que la palabra Rosa da origen al nombre de su autora [...] Este y el resto de los poemas de Rosalía de Castro, no llevan título alguno, no obstante, Gaos extrae un

<sup>9</sup> El primer premio se lo llevó Julián Aguirre con las Canciones *Cu-cú*, *El Zorzal* y *El romancillo del lobo*. El segundo premio fue compartido entre Andrés Gaos con *El Canto del gallo* y Athos Palma con *Impresión* (Mansilla, 2003: 32).



título que surge espontáneamente del contenido de sus versos: *Rosa de abril*, logrando su música una sorprendente identificación con la poesía y el conjunto música y letra, adquiere una dimensión inusitada<sup>10</sup>.

Seis años después de su composición esta obra todavía no había sido estrenada. Será Rodrigo de Santiago el primero en darla a conocer durante la presentación de su Discurso de Ingreso a la Fundación José Cornide de A Coruña. Santiago había conocido la música de Andrés Gaos a través de uno de los integrantes de la Banda Municipal de Coruña, quien le había facilitado los *Nuevos Aires Gallegos* para piano (Santiago, 1966: 6). A partir de aquí, el director se dio a la tarea de recuperar la figura del compositor coruñés, para lo cual se pondría en contacto con su viuda, Luisa Guillochón. Ella le contestará a vuelta de correo, encantada de que hayan sido orquestados los *Nuevos Aires Gallegos* de Gaos y manifestándole que su marido había compuesto también una sinfonía llamada *Galicia* y una canción con temática gallega:

La última inspiración de mi marido fue una Romanza para canto que tituló *Rosa de abril* ajustándose así el texto de una poesía de Rosalía de Castro sacada de los *Cantares Gallegos* y que figura en el índice del libro, con el título de *Nasín cand'as prantas nasen* (Ediciones Tor-Pag. 12). Su salud, ya muy precaria, no le dio tiempo a poner la letra. Le mandaré esa Romanza si a Ud. le interesa, en la primera ocasión<sup>11</sup>.

Rodrigo de Santiago, agradado por el ofrecimiento, le solicita la obra, con la intención de

poder estrenarla en su Discurso de ingreso. La obra es enviada por Luisa Guillochón en mayo de 1965, siendo efectivamente interpretada el día del Discurso<sup>12</sup>.

Si bien en la correspondencia mantenida quedaba claro que *Rosa de Abril* se trataba de una obra para voz y piano, y así fue presentada en esta primera audición, tiempo después se dará una polémica a este respecto. Xoán Manuel Carreira sostendrá que la composición era una obra para piano solo y que, el hacerlo para voz y piano, era un añadido posterior ajeno al planteamiento del compositor (Carreira, 1990: 276 y Carreira, 2012: XI-XII). Por su parte, Andrés Gaos hijo, defenderá siempre que su padre la había compuesto, desde un inicio, como una canción (Gaos Guillochón, 2009: 185-186).

El origen de la disputa radicaba en que Gaos sólo había escrito los dos pentagramas del piano. Ciertamente, como ya señalaba el hijo, la melodía de la cantante estaba escrita en el pentagrama de la mano derecha, algo por lo demás habitual en Gaos, quien llegó a editar su canción *Elenita*, sin un pentagrama aparte para la voz. Es verdad que, en el caso de *Rosa de Abril*, faltaba el texto, algo explicable, pues su mala salud primero y su muerte poco después, no le permitieron añadirlo.

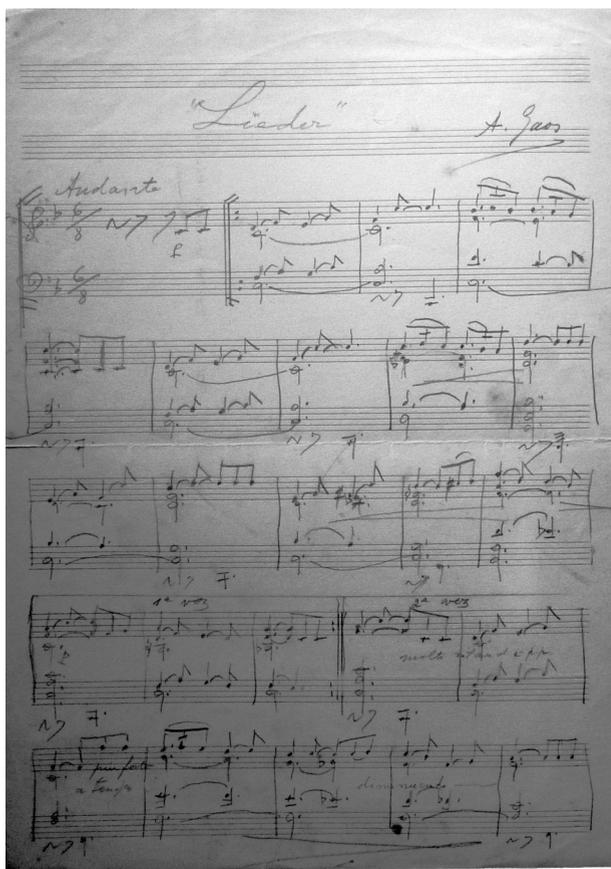
Más allá de las manifestaciones de la familia, la adaptación del texto del poema de Rosalía de Castro a la música, en una conjunción perfecta de sílaba por nota, abogaban, sin duda, por el hecho de que se trataba de una Canción y no una obra para piano solo. Esto se acrecienta con la segunda versión que de ella hace el compositor, pasando del 6/8 original al 12/8 pues de este modo, las frases respiraban mucho mejor: cada verso duraba exactamente un compás.

<sup>10</sup> Manuscrito de la Conferencia realizada por Andrés Gaos Guillochón el 5/10/1988 en el Instituto Cultural Argentino de música hispánica Manuel de Falla. Fondo Andrés Gaos, Biblioteca América-USC.

<sup>11</sup> Carta de Luisa Guillochón a Rodrigo de Santiago, Mar del Plata, octubre de 1964. Fondo Andrés Gaos, Biblioteca América-USC.

<sup>12</sup> Carta de Rodrigo Santiago a Luisa Guillochón, 15/2/1965 y Carta de Luisa Guillochón a Rodrigo de Santiago, 5/1965. Fondo Andrés Gaos, Biblioteca América-USC.





Partitura autógrafa de *Rosa de Abril* en la que se pude ver el título de *Lieder*<sup>13</sup>

En todo caso, gracias a los nuevos documentos que del compositor han llegado a la Universidad de Santiago de Compostela a través de la generosa donación de su hijo, estamos en posición de decir que no hay duda alguna de que *Rosa de abril* es una obra para voz y piano.

A nuestro entender, toda la polémica proviene de considerar autógrafa un manuscrito que no lo es. Cuando Rodrigo de Santiago le pide a Luisa Guillochón que le envíe *Rosa de Abril*, ésta manda a hacer una copia a la que se le puso por título:

*Rosa de abril. Romanza para piano*. En la publicación del discurso de ingreso al Instituto José Cornide, Rodrigo de Santiago (1966) publica una foto de este manuscrito, indicando que es autógrafa, cuando en realidad no lo era. Considerando Carreira que se trataba de un autógrafa, llegará a decir que las pruebas documentales indicaban sin duda que *Rosa de Abril* había sido escrita para piano solo.

Sin embargo, el verdadero autógrafa de Andrés Gaos que, hasta el momento de la donación a la Universidad de Santiago era desconocido en Galicia, no deja lugar a dudas. En él, de puño y letra del compositor está puesto el siguiente título: *Lieder* (sic). Con ello queda claro que Gaos concibió *Rosa de abril* como una composición para voz y piano y no para piano solo, como algunos han defendido.

En este libro presentamos la edición que de la misma hace su hijo Andrés Gaos Guillochón, con la revisión de Joam Trillo. En ella se añaden al piano dos compases introductorios con la finalidad de facilitar la entrada de la cantante y se pone una repetición para que pueda ser cantado todo el texto del poema de Rosalía.

Presentamos así, en el presente cuaderno, el corpus de uno de los géneros representativos de Andrés Gaos, que abarcan todo su período creativo y que son, a la vez, una buena muestra de su estética compositiva.

## BIBLIOGRAFÍA

ANDRADE, Julio (1987): «Las canciones con texto en francés de Andrés Gaos». *Nasarre*, III, 1, pp. 9-58.

ANDRADE, Julio (2012): «La vida de Andrés Gaos a través de sus canciones con texto en francés». En Julián Pérez (coord.): *Andrés Gaos Berea un achegamento á súa figura e á súa música*. A Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, pp. 184-206.

<sup>13</sup> Además de esta versión en 6/8, en el Fondo Andrés Gaos de la Biblioteca América, se conserva también la versión autógrafa en 12/8. Hemos de aclarar que si bien este segundo manuscrito es autógrafa, no ocurre lo mismo con el título que en él aparece: *Rosa de abril. Romanza para piano*. La letra es de su esposa Luisa Guillochón quien, al poner «Romanza para piano» en vez de «Romanza para canto» como sí hace en una carta que le envía a Rodrigo de Santiago, dio pie, sin quererlo, a que se originara la polémica.

ARETZ, Isabel (1952): *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

CAPELÁN, Montserrat (2012): «Tradicionalismo y escena: una aproximación a la música escénica de José Baldomir». En Montserrat Capelán, Luis Costa, Javier Garbayo y Carlos Villanueva: *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, pp. 229-260.

CARREIRA, Xoan (1990): «Aproximación crítica al músico Andrés Gaos (1874-1959)». *Revista da comisión galega do quinto centenario*, 7, pp. 231- 276.

CARRERIA, Xoan Manuel (2012, Junio 12): «Entrevista a Xoán Manuel Carreira por Vanesa Paineira». En Vanesa Paineira Luaces (2013): *La revalorización de la figura de Andrés Gaos en Galicia*. TFM, Universidad de Oviedo, pp. I-XV.

GAOS GUILLOCHÓN, Andrés (2009): «Apuntes sobre Andrés Gaos (1874-1959). Sus composiciones gallegas». Romani Rodríguez (coord.) *A música galega na emigración IV Encontro O Son da Memoria*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 173-187.

GAOS GUILLOCHÓN, Andrés (2012): «Rosa de abril». En Julián Pérez (coord.): *Andrés Gaos Berea, un achegamento á súa figura e á súa música (1874-1959)*. A Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, pp. 164-167.

LOSADA GALLEGO, Carmen (2015): *Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la edad de plata (1857-1936)*. Sofía Novoa. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

MANSILLA, Silvina Luz (2003). «La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década de 1912-1921». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*, 18, pp. 18-37.

MANSILLA, Silvina Luz (2006): «El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e Instituciones». En Alberto David Leiva (coord.): *Los días de Marcelo T. de Alvear*. San Isidro-Provincia de Buenos Aires: Academia Provincial de Ciencias y artes de San Isidro, pp. 313-344.

MANSILLA, Silvina Luz (2010): «Paradojas de un homenaje musical de Floro Ugarte a la gesta sanmartiniana. Apuntes sobre el nacionalismo y la canción de cámara argentina». *Música e investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*, 11, 18-19, pp. 19-39.

MOLINARI, Víctor Luis (1955): «Don Andrés Gaos, una gloria gallega». *Galicia emigrante*, Buenos aires, pp. 4-5, 35.

SANTIAGO MAJO, Rodrigo de (1966): «Andrés Gaos violinista y compositor coruñés». A Coruña: Instituto José Cornide de Estudios coruñeses.



**CANCIÓNS PARA VOZ E PIANO**  
**ANDRÉS GAOS**

...

PARTITURAS





# Rosa de abril

(1959)

Texto: Rosalía Castro (1837-1885)  
do livro "Cantares gallegos"

Andrés Gaos (1874-1959)  
Edición de Andrés Gaos Guillochon

Andante (♩ = 56)

Musical score for the first system of "Rosa de abril". It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The tempo is marked "Andante" with a quarter note equal to 56 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 12/8. The vocal line begins with a rest followed by the lyrics "Nas-ci". The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and includes chords and melodic lines in both hands.

Musical score for the second system of "Rosa de abril". The system begins with a measure rest marked with the number "3". The vocal line continues with the lyrics: "quan-do'as plan-tas nas-cem, no mês das flo-res nas-ci, nu-ma'al-vo-ra-da mai-ni-nha,". The piano accompaniment continues with chords and melodic lines in both hands.

Musical score for the third system of "Rosa de abril". The system begins with a measure rest marked with the number "6". The vocal line continues with the lyrics: "nu-ma'al-vo-ra-da de'a-bril. Por is-so me cha-mam Ro-sa, mas a do tris-te sor-rir; com es-". The piano accompaniment continues with chords and melodic lines in both hands. A *cresc.* (crescendo) marking is present above the vocal line, and a *p* (piano) dynamic marking is present above the piano accompaniment.

9 *f* *p*

pi - nhas pa - ra to - dos, sem ne - nhu - ma pa - ra ti. Dês que che quis bem, in - gra - to, —  
che quis bem, in - gra - to, —

12

tu - do'a ca - bou pa - ra mim, que'e - ras tu pa - ra mim tu - do, —  
to - do'a-ca - bou pa - ra mim, du - ro cra - vo me'en - cra - vas - te —

14 *p* *cresc. - -*

mi - nha gló - ria'e meu vi - ver. De qué, pois, te quei - xas, Mau - ro? — De qué,  
com es - se teu mal - di - zer, com es - se teu pe - dir to - lo — que não

16 *f* *p molto rit.* *a tempo f*

pois, te quei-xas, diz, quan-do sa-bes que mor-re-ra\_\_ por te con-tem-plar fe-liz? O  
 sei que quer de mim, pois dei-che quan-to dar pu-de\_\_ eu a-va-ren-ta de ti.

19

meu co-ra-ção che man-do\_\_ cu-ma cha-ve pa-ra'o'a-brir; nem eu te-nho mais que dar-che, nem tu

22 *molto rit.*

mais que me pe-dir. Dès que te-nho mais que dar - che,\_\_nem tu mais que me pe-dir.



# **Cancións en Francés**

# Premier printemps!

[Op. 1]

Andrés Gaos (1874-1959)

Andante

Oh jours bé - nis de l'â - ge d'or, oh char - mes des pre - mier prin -  
qui m'en traînes si fort, pour - quoi m'em - plir le coeur d'é -

*f* *pp*

4 *rit.*

temps!  
moi, Puis - sé - je vous re - vi - vre'en  
oh rê - ve qui m'en - traînes si

*pp* *cresc.*

7 *rit.*

cor mes jeu - nes ans, mes jeu - nes ans. Oh! re - sai -  
fort, pour - quoi m'em - plir le coeur d'é - moi, pour - quoi m'em -

*rit.* *pp*

11

sir les temps pas - sés; re - voir ma mè - re'en - trer tout doux, — fer -  
 plir le coeur d'é - moi, à l'heu - re, 'hé - làs!, — où tout est mort, — à

*pp tranquillo*

15

mer mes pau - vres yeux las - sés, dor - mir sur ses ge - noux! Oh rê - ve  
 l'heu - re, 'hé - làs!, où tout est mort et vi - de'au - tour de —

*rit.* 1.

19

moi?

*pp rit. morendo*

2.

# Au point du jour

Texto: **Heinrich Heine** (1797-1856)

Música: **Andrés Gaos** (1874-1959)

**Allegro**

Allegro

*p*

*rit.* ----- *a tempo*

4

Di - man - che, hé - las! di - man - che au point du

*rit.* ----- *a tempo*

7

jour, je sais où tu cou - rais d'un pied si - len - ce.

*p*

10

*poco rit.* -----

Car

13 a tempo

main - tes gens, car main - tes gens t'ont vue et tour à  
- a tempo

15

tour me sont ve-nus le di-re vi-te'et pres-tes. Moi je ri-ais et plai-san -

*scherzando*

18

tais tout haut, bien que souffrant de ce cru -

The musical score for measures 18 and 19 features a vocal line in a single treble clef and a piano accompaniment in two staves (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The vocal line consists of quarter and eighth notes. The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a forte (*f*) dynamic marking in measure 19.

20

Molto più lento

el assaut. Tant qu'on m'a vu, j'eus peur de leur ri-sée,

*ff* *appassionato* *Molto più lento*

The musical score for measures 20, 21, and 22 features a vocal line in a single treble clef and a piano accompaniment in two staves. The tempo is marked *Molto più lento*. The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a fortissimo (*ff*) dynamic marking and the instruction *appassionato* in measure 21.

23

mais, si tôt seul, mon â-me s'est bri-sée!

*dim. e rit.*

The musical score for measures 23, 24, and 25 features a vocal line in a single treble clef and a piano accompaniment in two staves. The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a *dim. e rit.* (diminuendo e ritardando) instruction in measure 24.

26

*rit.* -----

*cres.* ----- *rit.* ----- mon

più lento

*appassionato*

29

*rit.* -----

â - me, mon â - me s'est bri -

*più lento* *col canto f* *rit.* -----

32

sée!

*lento*

*pp* *sottovoce* *pp*

# En mai

Texto: **Heinrich Heine** (1797-1856)

Música: **Andrés Gaos** (1874-1959)

**Andante** *rit. ----- (a tempo)*

En mai, le mois où tout sou - rit, —  
*(a tempo)*

8 *ff*  
— en mai, quand tout s'é - pa - nou - it — l'a - mour dar - dant sa flam - me

*cresc. ----- ff*

16 *rit. ----- (a tempo)*  
a fait fleu - rir — mon â - me.

*(a tempo)*  
*rit. ----- pp*

22 *rit.-----* *ppp* *(a tempo)*

En mai, le plus jo-li du mois, ——— quand tout ga - zouil le dans les

*(a tempo)*

29

bois, je t'ai chan - té la pei - ne,

*pp* *f*

35

je t'ai chan - té — la — pei - ne dont est mon â - me plei -

*appassionato*

42 *rit.*

ne. ———

*pp* *rit.-----*

*8vb*

# Fleurs d'amour

(Op. 25)

Texto: **Paul Collin** (trad. del ruso)

Música: **Andrés Gaos** (1874-1959)

Andante

Mes lar-mes d'a - mour — on fait nai - tre des fleurs

The first system of the musical score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line with three triplet markings and a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *p* and a fermata over the first two measures.

5

*poco rit.* ----- *a tempo*

au par - fum ten - dre'et doux. Mes tris - tes sou - pirs

*poco rit.* *pp* *a tempo*

The second system begins at measure 5. It includes tempo changes from *poco rit.* to *a tempo*. The piano accompaniment features a dynamic marking of *pp* and a fermata over the first two measures.

9

ont mê - lé leurs mur - mu - res aux chants des oi - seaux, — aux chants des oi -

*rit.* ----- *rit.*

The third system begins at measure 9. It includes a *rit.* marking over the final two measures. The piano accompaniment features a dynamic marking of *f* and a fermata over the first two measures.

14 a tempo

seaux. Si tu veux, ma mi-gnon-ne, m'ai-mer à ton

a tempo *p*

19 *poco rit.* ----- *rit. molto appassionato*

tour, m'ai-mer à ton tour, \_\_\_\_\_ les fleurs sont pour toi, \_\_\_\_\_ les fleurs sont pour

*cresc.* *poco rit.* *rit. molto*

24 ----- *rit.* -----

toi. Et sous ta fe-nê-tre les doux ros-si-gnols chan-te-ront,

*pp* *rit.*

30 ----- *Più lento*

chan-te-ront, chan-te-ront nuit et jour, nuit et jour.

*Più lento*

# Fleur mourante

Andrés Gaos (1874-1959)

*Andante*

De l'au - be de ma vi - e tu

*p tristemente*

5 *poco rit.*

fu l'en-chan - te - ment, et

*poco rit.*

9 *a tempo*

ta splen-deur ter - ni - e me sou - rit en-cor dou-ce - ment.

*a tempo*

13 *poco rit.* ----- *a tempo*

L'e-toi-le pa-lis - san - te où ne luit plus l'es-

18 *f* *riten.*

poir, te dit: "Pau-vre, soeur lan-guis - san - te, voi - ci ton der-nier —

22 *rit.* ----- *a tempo*

soir". Si Dieu bri-se le

27

char - me qui m'a fait tant rê - ver,

31 *poco rit.* *a tempo*

si ma pi-eu-se lar-me ne peut, hé-las, te-ra-vi-

*poco rit.* *a tempo*

35 *poco rit.* ..... *a tempo*

ver, en toi, ro-se'é-phé-

*poco rit.* ..... *a tempo*

39 *f*

mè-re non, tout n'est pas mor-tel, tu rends ta dé-pouille à la ter-re et

*f*

44 *rit.*

ton par-fum au ciel.

*rit.* *lentamente* *morendo* *rit.*

*p*

*Red.*

# Solitude...

Andrés Gaos (1874-1959)

Andante

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is a whole rest. The piano accompaniment is in 6/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a forte (f) dynamic and features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

3 *rit.* ----- *p* *a tempo*

Cou - ché tout seul \_\_\_\_\_ dans l'or vi - vant du

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line starts with a whole rest, followed by the lyrics. The piano accompaniment includes a ritardando (rit.) marking and a piano (p) dynamic. The tempo returns to 'a tempo'.

7

blé; cou - ché tout seul... Les yeux au ciel où mon es - prit s'é -

The third system continues the vocal and piano parts. The vocal line includes the lyrics. The piano accompaniment features a piano (p) dynamic.

11 *Lentamente*

lé - ve, je sens, tout dou - ce - ment ... — mon coeur trou - blé se

*pp* *Lentamente*

The fourth system continues the vocal and piano parts. The tempo is marked 'Lentamente' and the dynamic is piano-piano (pp). The piano accompaniment features a 'Lentamente' marking.

14 *rit.*

per - dre'et fon - dre'en l'in - fi - ni d'un rê - ve.

18

22 *Più mosso* *p* *cresc. molto ed accell.*

Des blancs nu - a - ges - mont-tent

26

vers le nord. Stri - ant l'a - zur où trai - nent leurs longs

28 *Lento*

vo - les. De-puis, quand dé-jà se-rai-je mort?...

*ff* *f* *ff* *Lento* *p*

32 *p* *rit.* *Tempo I*

Je crois pla - ner dans l'or - be des é - toi - les.

*rit.* *p* *Tempo I*

36 *p*

Je crois pla -

*ppp sempre*

40

ner dans l'or - be des é - toi - - - les.

*ppp*

*Red.*

# Paix suprême

(Op. 30)

Texto: Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)

Música: Andrés Gaos (1874-1959)

Andante

7

13

Sur la ci-me des monts là - haut tout est tran - quil - le. Au

*pp*

18 *rit.* -----

sein des bois pro - fonds, l'om - bre dort im - mo - bi - le.

*rit.* -----

23 ----- *a tempo*

Les oi - seaux sont mu - ets, les oi - seaux

*a tempo*

28

sont mu - ets dans les bos - quets. At - tends,

*ff* *ff*

33

— et pour toi mê-me, at-tends, et pour toi mê-me bien-

*ff*

3

38

tôt vien-dra la paix su-prê-me, bien-tôt vien - dra la paix su -

*ff*

*rit.*

43

prê-me.

*pp*

*rit.*

# Sérénade

(Op. 33)

Texto: **Franz Kugler** (1808-1858)

Música: **Andrés Gaos** (1874-1959)

Vivo (♩ = 80)

The first system of the musical score is in 3/4 time. The upper staff (treble clef) contains six whole rests. The lower staff (bass clef) begins with a piano (*p*) dynamic and a *sottovoce* marking. It features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. A *marcato* marking is placed under the first few notes of the left hand.

7

The second system continues from the first. The upper staff has six whole rests. The lower staff continues the piano accompaniment, including a triplet of eighth notes in the left hand. A piano (*p*) dynamic marking is present in the right hand.

15

The third system continues the piano accompaniment. The upper staff has six whole rests. The lower staff features a melodic line in the left hand with a *marcato* marking. The right hand continues with chords.

22

27

32

37

**Poco più lento**

**Poco più lento**  
a tempo

La lu - ne'a moi-tié voi - lée, —

45 *rit.* ----- *a tempo*

moi - tié voi - - - lée, \_\_\_\_\_

*rit.* ----- *a tempo*

52 *rit.* ----- *3*

sou - rit aux lar - rons d'a-mour, \_\_\_\_\_ sou - rit aux lar - rons d'a -

*rit.* ----- *3*

59 *a tempo* *rit.* -----

mour, d'a - - - mour, d'a - - - mour. \_\_\_\_\_

*a tempo* *rit.* -----

64 ----- *a tempo*

La nuit n'est pas é - toi - lée, \_\_\_\_\_

*pp a tempo*

la cal - me pla-ne'à l'en-

tour, à l'en - tour, à

l'en - tour.

Sous

97

la - fe - nê - tre - rus - ti - que, rus - ti - que se

100

tien - - - nent trois jeu - nes gens,

103

ils font de dou - ce mu - si - que et

106

chan - tent des airs ga - lants. La bel - le fil - le que, cer - tes, la bel - le

*Poco più lento*

*passionato*

110

fil - le que, cer - tes, rê - ve'à son blond a - mou -

114

reux, du bout des lè - vres,

*poco rit.* ----- *a tempo* *pp* *cresc.* -----

*poco rit.* ----- *a tempo* *cresc.* -----

118

du bout des lè - vres, du bout des lè - vres, ou -

*con fuoco e largamente*

*con fuoco e largamente*

122

ver - tes, des lè - vres ou - ver - - tes, mur - mu - re, du bout des

*dim.* -----

126

*rit.*

**Tempo I**

lè - vres, "Soy - ons — heu - reux", "soy - ons — heu -

*rit.*

**Tempo I**

132

reux", — "soy - ons — heu - reux". —

139

*rit.*

**Tempo I**

*rit.*

**Tempo I**

*sempre p* *p*

147

*rit.*

La lu - ne'a moi-tié voi - lée, — moi - tié voi -

*rit.*

154

----- a tempo

lée, \_\_\_\_\_ sou - rit aux lar - rons d'a -

161

*poco rit.* <sup>3</sup> a tempo

mour, \_\_\_\_\_ sou - rit aux lar - rons d'a - mour, d'a - - -

167

*rit.* ----- a tempo

mour, \_\_\_\_\_ d'a - - - mour. \_\_\_\_\_

173

<sup>3</sup>

La lu-ne'a moi - tié voi - lée, \_\_\_\_\_

180

*molto rit.*

sou - rit aux lar - rons d'a -

*molto rit.*

185

*a tempo*

mour,

*ff a tempo*

188

d'a - mour.

*pp con delicatezza*

*ff*

# La rose

Texto: H. C. Andersen (1805-1875)

Música: Andrés Gaos (1874-1959)

Andante

*poco rit.*

*a tempo*

Ro-se'hu - mi - de'en-cor des

*pp* *p*

This system contains the first five measures of the piece. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a *pp* dynamic and includes a *p* dynamic marking. The tempo markings are *Andante*, *poco rit.*, and *a tempo*.

6 pleurs dont l'au - ro - re'em-plit les fleurs, sur ma bou - che viens po - ser — ton su -

*cresc.*

This system contains measures 6 through 10. The piano accompaniment features a *cresc.* (crescendo) marking. The vocal line continues with the lyrics.

11 a - ve'et frais bai - ser. Mets ta lè - vre sur ma lè - vre, mets ta lè - vre

*rit.* *a tempo*

This system contains measures 11 through 15. It includes a *rit.* (ritardando) marking over measures 11-12 and a *a tempo* marking for the remainder of the system.

16 sur ma lè - vre, viens cal-mer ma fiè - vre, viens cal-mer ma fiè - vre.

*rit.* *a tempo*

*pp rit.* *pp* *pp*

This system contains measures 16 through 20. It includes a *rit.* marking over measures 16-17 and a *a tempo* marking. The piano accompaniment features *pp* (pianissimo) dynamics and a *rit.* marking in measure 17.

22 *poco rit.* *a tempo*

S'il est, au pa-ys da-nois, quel-que frais et fin mi-

28 *rit.* ----- *a tempo*

nois qui me veuil-le'ou-vrir ses bras dis-lui qu'il n'at-ten-de pas. Que la mort,

34

cal-mant ma fiè-vre, que la mort, cal-mant ma fiè-vre, ait gla-cé ma

38 *rit. molto* -----

lé-vre, ait gla-cé ma lé-vre.

*pp rit. molto* *pp* *dim. e rit.*



## **Cancións en Castelán**

# Elenita

## Vals

Texto: **Edmundo Montagne** (1880-1941)

Música: **Andrés Gaos** (1874-1959)

Introducción  
Moderato

*rit.* -----

Musical score for the introduction of 'Elenita'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato'. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and includes a 'rit.' (ritardando) marking. The vocal line consists of a single whole note chord.

9 **Tempo di Valzer**

Musical score for the first verse of 'Elenita'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Tempo di Valzer'. The piano part features a waltz-like accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Re - cuer - - - da que'un tiem - po fué mi cie -".

16

Musical score for the second verse of 'Elenita'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Tempo di Valzer'. The piano part continues the waltz-like accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "lo un am - pa - ro de dul - ce paz y'es - plen - - dor".

24 *rit.*----- *a tempo*

— y'es él ———— quien sin pe - na ve mi due -

*rit.*----- *a tempo*

This system contains measures 24 through 31. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'y'es él' and a long melisma '———' before 'quien sin pe - na ve mi due -'. The piano accompaniment features a complex texture with many chords and moving lines in both hands. A 'rit.' marking is present at the start, and 'a tempo' is indicated later in the system.

32 *rit.*-----

lo mi'hon-do su frir al ver mo - rir tan - to'a - mor. ———

*rit.*-----

This system contains measures 32 through 39. The vocal line continues with 'lo mi'hon-do su frir al ver mo - rir tan - to'a - mor.' followed by a long melisma '———'. The piano accompaniment continues with dense harmonic support. A 'rit.' marking is present at the end of the system.

40 -----

— Di-me por qué mu-da tu fe, di-me que du-da'hay en

*p*

This system contains measures 40 through 46. The vocal line starts with a rest, followed by 'Di-me por qué mu-da tu fe, di-me que du-da'hay en'. The piano accompaniment begins with a rest, followed by a dynamic marking of '*p*' (piano). The texture remains dense with many chords.

47

ti. Dí-me-lo'y ven, tór-na-me'el bien que ———

This system contains measures 47 through 54. The vocal line begins with 'ti. Dí-me-lo'y ven, tór-na-me'el bien que' followed by a long melisma '———'. The piano accompaniment continues with dense harmonic support.

54 *poco rit.* -----

te dí. No ves cual mu - rien - do lle -

*poco rit.*

62

va'el vien - to des - ho - ja - da la tier - na flor del

70 *rit.* ----- *a tempo*

pla - - - cer y'en pos sin con - sue - lo

*rit.* ----- *a tempo*

77

va mi'a - cen - to da - do' a - llo - rar es - te mor - tal

85 *rit.* -----

pa - de - - - cer. Si'es el mis - mo'es - te cie - lo'y ful - gu - ra

92

su'en - tu - sias - mo, su ven - tu - ra, ¿por qué'i - re - mos do - lien - tes a sí?

100

Di mi bien, mi'an - he - lo di. Pe - nas de'un tor - pe do -

108

lor sin en - can - to mo - rir de - bie - ran á tan - to'es - plen - dor. Mue - ran y'ahu - yen - ten las

116

di-chas mi llan - to tor-na'y pro - cla-ma'el a - mor ven-ce - dor, — glo - ria'al a -

123

*poco rit.*----- *a tempo*

mor! — Si'es el mis - mo'es-te cie-lo'y ful - gu - ra su'en - tu - sias - mo,

*poco rit.*----- *a tempo*

130

su ven - tu - ra, ¿por qué'i - re - mos do - lien-tes a - sí?

137

Di mi bien mi'an - he - lo di. Si'es el di. Re -

1. 2.

144

cuer - - - da fue tiem - po fué mi cie - lo \_\_\_\_\_ un am -

152

pa - ro de dul - ce paz y'es - plen - - - dor \_\_\_\_\_

159 a tempo

y'es él \_\_\_\_\_ quien sin pe - na ve mi due - lo,

167

mi'hon-do su frir al ver mo - rir tan - to'a - mor. \_\_\_\_\_

# ¡Ay, mi amor!

Letra e música: **Andrés Gaos** (1874-1959)

**Allegretto**

En - can - ti - to de mi

6

vi - da, — ¿por - qué te'a-le-jas de mí? ¿no sa-bes que mi'al-ma'en - te - ra\_\_ te\_\_

11

la'en-tre - gué to-da'a ti? Es - toy de pe-nar mu - rien - do\_\_ des - de que te vi par -

*p*

*mf*

16 *p* *rit.* ----- *a tempo*

tir; — ya'el sol no lu-ce ni'a-lum-bra ni bri-lla; to-do'es som-bra sin ti. —

21

La vi-da sin tu'a - mor ya no tie-n'en - can - - - to; — mis o - jos se mar -

26

chi-tan de tan-to llan - - - to. Ro-tas mis i-lu - sio - nes,

31 1. *poco rit.* -----

mi tris-te fin se'a - cer - ca: no se pue-de vi - vir con el al-ma muer -

36 rit. -----

ta. no se pue-de vi - vir con el al - ma muer - ta. En -

41 *a tempo*

can-ti - to de mi vi - da, ¿por - qué te'a-le-jas de mí? ¿no sa - bes que mi'al-ma'en -

*a tempo*

46

te - ra\_\_ te\_\_ la'en-tre - gué to - da'a ti? Es - toy de pe - nar mu - rien - do\_\_ des -

51 *p* rit. -----

de que te vi par - tir; \_\_ ya'el sol no lu - ce ni'a - lum - bra ni bri - lla; to - do'es som - bra sin

56 *a tempo*

ti. ¡Ay, mi'a - mor! ¡Ay, mi'a - mor!

*a tempo* *mf*

61

cam-bias - te luz en som - bra, — di - cha'en do - lor. ¡Ay, mi'a-

*p* *mf*

66

mor! ¡Ay, mi'a - mor! cam-bias - te luz en som - bra,

*p*

71 *rit.* ----- *a tempo*

di - cha'en do - lor. \_\_\_\_\_

*f rit.* *a tempo*

# La silenciosa

Texto: Tomás Allende Iragorri (1881-1954)

Música: Andrés Gaos (1874-1959)

The musical score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment.

**System 1:** The vocal line begins with a whole rest for four measures, then enters with the lyrics "Mis tran-si-das es-pe-". The tempo is marked "Andante". The piano accompaniment starts with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo changes to "rit." (ritardando) for the next two measures, then returns to "a tempo".

**System 2:** The vocal line continues with the lyrics "ran - zas, llo - ro - sas y sin con - sue - lo, pre - gun - tan por la su ma - dre, por—". The piano accompaniment continues with a similar texture, ending with a crescendo.

**System 3:** The vocal line continues with the lyrics "la su ma - dre que'ha muer - to, — pre - gun - tan por la su ma - dre,". The piano accompaniment features a more active melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, ending with a forte (*f*) dynamic.

15

por la su ma - dre que'ha muer - to, — cuan - do llo-ran por el dí - a las cam-

19

*poco rit.* ----- *a tempo*

pa-nas del si - len-cio. En-lu-ta-ré mis al - co - bas has-ta hoy tan flo-re-

*poco rit.* ----- *a tempo*

*pp*

24

*cresc. ed accel.* -----

ci - das, — y'a-gos-ta-ré mis jar - di - nes y sus fuen-tes de'a-gua

*cresc. ed accel.* -----

28 *rit.* *poco più lento*

vi - va, que - la ro - sa más pre - cia - da

*rit.* *ff poco più lento*

31 *rit.* *a tempo* *rit.*

mu - rió a - gos - tan - do mi vi - da.

*rit.* *a tempo* *dim. molto e rit.*

35 *a tempo*

Des - pe - di - do 'ha to - do 'en - can - to y 'el mon - ge del des - con -

*a tempo* *pp*

40

sue - lo — di - ce 'a mi 'o - í - do pa - la - bras más a - mar - gas que 'el pan ne - gro, —

45

di - ce 'a mi 'o - í - do pa - la - bras más a - mar - gas que 'el pan ne - gro. —

49

La si - len - cio - sa no lle - ga, y 'a la si - len - cio - sa 'es - pe - ro.

*poco rit.* -----

*poco rit.* -----

53

*tristemente*

*ppp rit. e morendo* -----

# Canción de Primavera

(Op. 40)

## Romanza para canto

Texto: **Juan de Dios Peza** (1852-1910?)

Música: **Andrés Gaos** (1874-1959)

Andante

Al son — de los ar-ro - yos — mur - mu - ra - do - res —  
El cam - po que'hoy a - le - gra — la luz del dí - a —

4

— se due-len y se pla - ñen — los rui - se - ño - res, y'en los va - lles y pra - dos  
— lo se - ca - rá di - ciem - bre — con ma - no frí - a: pe - ro pron - to'a los be - sos

7

*cresc.* ----- *molto* -----

y'en las co - li - nas, que'a-le-gres van y vuel - ven — las go - lon - dri - nas. Co-mo  
del sol ar - dien - te, tor - na - rá su be - lle - za — más es - plen - den - te. So - na -

10 *ff*

bri - llan los ra - yos del sol fe - cun - do, que jar - dín tan ri -  
rán sua - ves can - tos, dul - ces, sen - ti - dos, de 'a - ve - ci - llas que -

12 *rit.* ----- *calmo*

sue - ño pa - re - ce 'el mun - do, es por - que 'es - tá de ga - la  
pue - blen los nue - vos ni - dos. A - sí tam - bién el al - ma

15

Na - tu - ra 'en - te - ra, es por - que 'es - tá rei - nan - do la pri - ma - ve - ra,  
que su - fre 'y llo - ra tras de la ne - gra no - che tie - ne su 'au - ro - ra:

18

y no'hay en es - ta vi - da, to - da do - lo - res, na - da tan ex - pre - si - vo  
que si son cual in - vier - no las de - cep - cio - nes ; tie - nen su pri - ma - ve - ra

21

*rit.* -----

co - mo las flo - res.  
las i - lu - sio - nes!

*rit.* -----

*a tempo*

24

*m. s.* *m. s.* *m. s.* *rit.* ----- *m. s.*

*morendo* -----

# Vidalita

Letra e música: **Andrés Gaos** (1874-1959)

Lentamente

Tie - ne mi chi - ni - ta vi - da - li - ta u nos o - jos ne - gros

Lentamente

*p*

5

que de'a-mor te'en - cien - den vi-da - li - ta y trai - cio - nan lue - go.

*f*

9

Des - tro - zó mi al - ma vi - da - li - ta y'aún la si - go'a-man - do

*p* *f*

13

*poco rit.* a tempo

que'a - mar en el mun - do vi - da - li - ta es vi - vir pe - nan - do,

*poco rit.* *mf* a tempo

17

*pp* Più lento

a - mar en el mun - do vi - da - li - ta

Più lento

*pp*

22

*rit.*

es vi - vir pe - nan - do.

*rit.* *pp* a tempo *morendo e rit.* *ppp*

# Couplet

Letra e música: **Andrés Gaos** (1874-1959)

**Allegretto**

The piano introduction consists of two measures. The right hand has a whole rest. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes in a 3/4 time signature, with a dynamic marking of *p* (piano). The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

3

U - na no - che'an da - ba yo muy so - li - ta con un gran ca - lor  
Des-de'en - ton - ces i - ba to - das las no - ches con él, a ce - nar,

The vocal line begins with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the introduction.

5

tro - pi - cal, cuan - do di de bru - ces con un ne -  
a bai - lar, y si'a ve - ces no'i - ba me'ha - lla - ba

The vocal line continues with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

7

gri - to que i - ba a su'in ge - nio a ce - nar, y me di - ce'el muy  
ra - ra, muy tris - te, y con ga - nas de llo - rar, no po - dí - a pa -

9

*rit.* ----- *a tempo*

pi - llo: ve - ni - te con - mi - go'al ca - ña - ve - ral.  
sar u - na no - che sin ir al ca - ña - ve - ral.

11

Yo'a cep - té gus -  
Oh! ca - ña de'a

13

to <sup>3</sup> - sa, — fui' al ca - ña - ve -  
 zú - car, — man - jar sin - ri -

15

ral, — y'el ne-gri - to, muy a - ten - to, muy so - lí - ci - to por  
 val, — al ne-gri - to le de - cí - a, que no'ha-bí - a co - sa'i -

17

mí, — me'o-fre-ció'u-na ca - ñi - ta de'a-zú - car muy ri - ca'y me la co -  
 gual, — so - bre to - do de no - che, con lu - na y'en un clí - ma tro - pi —

*rit.* -----  
*rit.* ----- *p*

19

1 *a tempo* mí. 2 cal.

*a tempo* *a tempo ff*

## **Cancións escolares**



# El dadivoso

(Op. 41 n° 1)

Letra e música: Andrés Gaos (1874-1959)

**Molto presto** *pp*

U-no, dos, tres, cua-tro, cin-co, seis, seis y seis son do-ce'y cua-tro

**Molto presto**

*f* *pp*

5

diez y seis, más o - cho vein - ti - cua - tro, más o - cho trein-ta'y dos,

8

*p*

cuán-tos ca-ra-me-los só-lo pa - ra vos. Tú que'e-res bue - no, por Dios, pien-sa'en mí.

12

*rit.* ----- *a tempo*

*p*

Cuan - do yo tu - ve tam - bién te di. Has de sa-ber que la ge-ne-ro-si-dad

*rit.* *p a tempo*

16 Poco più lento

es en el hom-bre su-pre-ma cua-li-dad, sé bue-no, pues hay que ser rum-bo-so,

Poco più lento

20

*rit.* ----- *a tempo*

sé con tu'a-mi-go ge-ne-ro-so. ¡Qué ri-cos son! da-me'u-no más,

*rit.* *f* *a tempo* *pp*

24

no seas a-va-ro, piel de Ba-rra-bás. — ¡Qué ri-cos son! da-me'u-no más,

*f* *pp*

28

no seas a-va-ro, piel de Ba-rra-bás. — Qué mi-se-ra-ble'y a-ga-rra-do'es-tás,

*f*

32 *rit.* ----- *a tempo*  
*pp*  
 por un ca-ra-me-lo más. U-no, dos, tres, cua-tro, cin-co, seis,

36  
 seis y seis son do-ce'y cua-tro diez y seis, más o-cho vein-ti-cua-tro, más

39 *p*  
 o-cho trein-ta'y dos, cuán-tos ca-ra-me-los só-lo pa-ra vos. Qué mi-se-ra-ble'y a-ga-

43 *pp* *rit.* ----- *a tempo*  
 rra-do'es-tás, ve-te al dia-blo, piel de Ba-rra-bás.

# Pastoral

(Op. 41 n° 2)

Letra e música: **Andrés Gaos** (1874-1959)

**Allegro**  
*p*

En el cam-po son las a-ves y las flo-res, el a - mor \_\_\_\_\_ ,  
Hi-zo Dios el cam-po be-llo pa-ra que po-da-mos ver \_\_\_\_\_

**Allegro**  
*p*

5

En la ca - sa son los ni - ños el con-sue-lo' en-can - ta - dor \_\_\_\_\_ :  
Su po - der om - ni - po - ten - te y la'e-sen - cia de su ser \_\_\_\_\_ .

9

Pre-ser-vad-me, Dios que-ri-do, De ja - más po - der mi-rar Pri - ma - ve - ra sin sus flo-res  
Es que la Na - tu - ra - le - za De'a-mor y vi-da'es sos-tén Y'el que sien-te su be-lle - za

Detailed description: The image shows three systems of musical notation for a piece titled 'Pastoral'. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'p' (piano). The lyrics are in Spanish and describe a pastoral scene. The first system starts with the lyrics 'En el cam-po son las a-ves y las flo-res, el a - mor \_\_\_\_\_ , Hi-zo Dios el cam-po be-llo pa-ra que po-da-mos ver \_\_\_\_\_'. The second system starts with '5' and the lyrics 'En la ca - sa son los ni - ños el con-sue-lo' en-can - ta - dor \_\_\_\_\_ : Su po - der om - ni - po - ten - te y la'e-sen - cia de su ser \_\_\_\_\_ .'. The third system starts with '9' and the lyrics 'Pre-ser-vad-me, Dios que-ri-do, De ja - más po - der mi-rar Pri - ma - ve - ra sin sus flo-res Es que la Na - tu - ra - le - za De'a-mor y vi-da'es sos-tén Y'el que sien-te su be-lle - za'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass line and chords in the treble line.

12

*rit.* ----- *a tempo*

y sin ni- ños el ho- gar.  
Es que sien- te' a Dios tam- bién.

*rit.* *p a tempo*

Tra ra la la ra la la Tra ra la la ra la la

15

Tra ra la la ra la la Tra ra la la ra la la Tra ra la la ra la la

18

1. *rit.*

Tra ra la la ra la la Tra ra la la ra la la la ra la la ra la la

*rit.*

21

2.

la ra la la ra la la

*rit.* *p*

# El canto del gallo

(Premiada en el concurso de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires en 1921)

Letra e música: **Andrés Gaos** (1874-1959)

**Allegro molto**

Es no-che'obs-cu-ra, en-tre ti - nieblas, bru-jas y duendes bai-lando'es-tán;

*pp*

*pp*

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line begins with a piano (*pp*) dynamic and features a series of triplet eighth notes. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand, also marked *pp*.

re-chi-nan dien-tes, cru-gen los hue-sos; gri-tos que'es-pan-tan vie-nen y

4

Detailed description: This system contains measures 3 and 4. The vocal line continues with triplet eighth notes. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth-note patterns and chords in the right hand.

van. Mas he'a -

7

*rit.* **Andante** *p*

*rit.*

Detailed description: This system contains measures 5, 6, and 7. Measure 5 is marked *rit.* and measure 6 is marked **Andante**. The vocal line has a rest in measure 5 and begins in measure 6 with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment includes a *rit.* marking in measure 6 and ends with a final chord in measure 7.

10

quí que, de re-pen-te, la ma-ca-bra ba-ca-nal in-ter-rum-pe'ansio-sa,'in-que-ta, su'ex-

13

tra-ña dan-za'in-fer-nal: Es que ya'el can-tor del dí-a se'a-pres-ta,'ai-ro-so,'a'en-to-nar —

16

*poco rit.* ----- *a tempo* *molto rit.*

u-na can-ción res-fria-da; o-íd: va'el ga-llo'a can-tar:

*poco rit.* *ff* *a tempo* (canto del gallo) *molto rit.* *pp*

20 **Allegro molto**

Bru-jas y duen - des ce-san el bai - le; de-sa-pa-

23 *rit. molto e dim.*

re-cen; se'o-cul-tan ya; só-lo la no-che, con sus ti - nie-blas, en el si-

*rit. molto e dim.*

27

len - cio vuel-ve'a rei - nar.

*ppp a tempo* *pp*

# Las lavanderitas

Letra e música: **Andrés Gaos** (1874-1959)

Tempo di marcia

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is a single staff with a treble clef and a common time signature (C). It contains five measures of whole rests. The piano accompaniment is written for a grand piano with two staves (treble and bass clefs) and a common time signature. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Tempo di marcia

6

The second system begins with a vocal line starting at measure 6. The piano accompaniment continues from the first system. The lyrics for this system are: "Bue-nas tar-des, se-ño-res, las la-van-".

11

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics for this system are: "de-ras ya'es-tán a-quí, siem-pre muy con-ten-tas y bien dis-pues-tas pa-ra la-var;".

16

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics for this system are: "yo, por ser la más vie-ja, soy la que ten-go que vi-gi-lar. Si la-van pron-ti-to un ai-re-".

21

ci - to po - drán bai - lar, a la - var, a la - var, e - cha pri - me - ro 'el a - gua, pon - ga la ro - pa 'a

26

den - tro y 'a ja - bo - nar, ja - bo - nar, ja - bo - nar. La 'ex - tien - do 'en la ta -

30

*rit.* ----- a tempo

*rit.* -----

bli - ta y 'em - pie - zo 'a res - tre - gar y si no 'es - tá lim - pi - ta, la vuel - vo 'a - ja - bo - nar.

35

**Tempo di Valzer**

Tra - ba - jo ha de te - ner \_\_\_\_\_ la la - van - de - ra que quie -

**Tempo di Valzer**

42

ra blan-ca la ro - pa de - jar, \_\_\_\_\_ blan-ca la ro - pa de-

49

jar. \_\_\_\_\_ Si - ga - mos, pues, com - pa - ñe - - ras, nues - tra ta -

56

re - a no más, \_\_\_\_\_ que ya pron - to, muy pron - ti - - to

63

la po-dre - mos en - jua - gar. \_\_\_\_\_ A'en-jua - gar, a'en-jua - gar, a tor - cer y'a col - gar.

*rit.* -----

*rit.* -----



## ÍNDICE

I	As cancións para voz e piano de Andrés Gaos
XI	Las canciones para voz y piano de Andrés Gaos

### PARTITURAS

1	Rosa de abril
---	---------------

### CANCIÓNS EN FRANCÉS

6	Premier printemps!
8	Au point du jour
12	En mai
14	Fleurs d'amour
16	Fleur mourante
19	Solitude...
22	Paix suprême
25	Sérénade
34	La rose

### CANCIÓNS EN CASTELÁN

38	Elenita
44	¡Ay, mi amor!
48	La silenciosa
52	Canción de Primavera
55	Vidalita
57	Couplet

### CANCIÓNS ESCOLARES

63	El dadivoso
66	Pastoral
68	El canto del gallo
71	Las lavanderitas

