

**EL RENACER DE MATILDE
SALVADOR.**

**UN ANÁLISIS PERFORMATIVO DE SU
INTEGRAL CATALOGADA PARA PIANO
SOLO**

FEBRERO DE 2022

DAVID LAO ELIPE

**DOCENTE DE PIANO
CONSERVATORIO MUNICIPAL DE MÚSICA DE ALCANAR**

“A Matilde Salvador

Un vers és una imatge fugida del sistema
on l’esperit recobra la pròpia llibertat;
així he fet ma *Terra*, amb l’ambició
suprema

d’oir al *chor* dramàtic, mon cor desafinat.
A tu, gentil Matilde, que sembres cada dia
la gràcia fetillera, fecunda, del conhort,
vull ofrenar una *Terra* llaurada en poesia
on la llaor de vida vol fecundar la mort.”

Bernat Artola

RESUMEN

En el presente trabajo se lleva a cabo una rigurosa investigación acerca de la obra integral catalogada para piano solo de Matilde Salvador. Dicho estudio se realiza desde una perspectiva analítica e interpretativa, abarcando aspectos como la contextualización histórico-social y estético-musical, la estructura formal, el material temático y el lenguaje armónico. Asimismo, se incluyen propuestas didácticas y material audiovisual de la interpretación de las obras, con el fin de intentar difundir, en una única monografía, la información necesaria para el estudio del mencionado repertorio. Por consiguiente, se pretende ofrecer una fuente fiable y completa que resulte de utilidad para la comunidad de músicos y sirva como referente para futuras consultas o estudios.

ABSTRACT

The present dissertation is a rigorous investigation concerning the complete catalogued work for solo piano by Matilde Salvador. The previously mentioned study is performed from an analytical and interpretative perspective, covering aspects such as historical-social and aesthetic-musical contextualization, formal structure, thematic material and harmonic language. Additionally, didactic proposals are included, as well as audiovisual material of the works' interpretation in order to try to disseminate, in a single monograph, the necessary information for the study of the aforementioned repertoire. Therefore, it is intended to offer a reliable and complete source that becomes useful for the community of musicians and serves as a reference for future consultations or studies.

RESUM

En aquest treball es du a terme una rigurosa investigació sobre l'obra integral catalogada per a piano sol de Matilde Salvador. L'esmentat estudi es realitza des d'una perspectiva analítica i interpretativa, comprenent aspectes com la contextualització historicosocial i esteticomusical, l'estructura formal, el material temàtic i el llenguatge harmònic. De la mateixa manera, s'inclouen propostes didàctiques, així com material audiovisual de la interpretació de les obres, per tal d'intentar difondre, en una única monografia, la informació necessària per a l'estudi de l'esmentat repertori. Per tant, es pretén oferir una font fiable i completa que siga d'utilitat per a la comunitat de músics i servisca com a referent per a futures consultes o estudis.

Índice

Prólogo.....	1
1. Introducción.....	2
1.1 Estado de la cuestión.....	2
1.2 Objetivos.....	3
1.3 Justificación.....	4
1.4 Fuentes.....	5
1.5 Metodología.....	6
1.6 Agradecimientos.....	8
2. Primera parte: <i>Orígenes, contexto y génesis</i>	9
2.1 Contexto histórico, sociocultural y estético-musical en España.....	9
2.2 Contexto histórico, sociocultural y estético-musical en Castellón.....	13
2.3 Biografía de Matilde Salvador.....	17
2.4 Descripción del catálogo oficial del repertorio de Matilde Salvador.....	19
3. Segunda parte: <i>El estudio analítico preliminar de las obras</i>	21
3.1 Marxa del Rei Barbut (1940).....	21
3.1.1 Introducción.....	21
3.1.2 Análisis contextual.....	22
3.1.3 Escritura y recursos pianísticos.....	22
3.1.4 Análisis musical.....	23
3.1.4.1 Análisis formal y estructural.....	24
3.1.4.2 Análisis motivico: un estudio melódico-rítmico.....	26
3.1.4.3 Análisis armónico.....	30
3.1.5 Conclusiones del análisis de Marxa del Rei Barbut.....	32
3.2 Sonatina (1948).....	34
3.2.1 Introducción.....	34
3.2.2 Análisis contextual y estético.....	35
3.2.3 Escritura y recursos pianísticos.....	35
3.2.4 Análisis musical.....	35
3.2.4.1 Análisis formal y estructural.....	36
3.2.4.2 Análisis motivico: estudio melódico-rítmico.....	37
3.2.4.3 Análisis armónico.....	39
3.2.5 Conclusiones del análisis de Sonatina.....	40
4. Tercera parte: <i>Del análisis a la interpretación. El estudio en el piano</i>	42
5. Conclusiones.....	44
6. Referencias Bibliográficas.....	45
7. Anexos y apéndices.....	47

Prólogo

Escuchar a Matilde Salvador era un maravilloso regalo. Brillante y culta, su irrepetible personalidad desbordaba cualquier faceta que pudiera delimitarse artificialmente. Siempre vivió intentando difundir la obra de Vicente Asencio, primero su maestro y después su marido. Estaba entregada a ello, muchas veces -me parecía- a costa de su propia obra, porque la generosidad era uno de sus numerosos dones.

No debemos olvidar a quienes, como Matilde Salvador, tanto han hecho por la música española. Por eso me ha alegrado tanto saber que David Lao Elipe trabaja sobre su música, para que se sume a un camino que nunca tendrá fin y en el que todos hemos de aportar nuestro amor y nuestro esfuerzo.

Diego Fernández Magdaleno

Palabras clave

Matilde Salvador, piano, Marxa del Rei Barbut, Sonatina, Castellón, análisis.

1. Introducción

El presente trabajo de final de estudios surge de la admiración del autor por Matilde Salvador, una de las artistas más relevantes de la historia y cultura de la ciudad de Castellón. A lo largo de nuestra vida hemos podido escuchar el nombre de Matilde Salvador en nuestra ciudad, ya sea en colegios, calles, plazas, etc. No obstante, pocas han sido las veces en las que se nos hayan dado a conocer, de un modo didáctico, su vida y obra, tan envolvente e influyente en la cultura y sociedad castellanense. De hecho, resulta interesante comprobar la brecha que separa la gran variedad y calidad musical de la autora y el escaso acceso y conocimiento de la comunidad de músicos amateurs y profesionales acerca de su repertorio. Ante esta problemática de desconocimiento en general de autores y música locales, nace el propósito de difusión musical como sentimiento de responsabilidad hacia la cultura y raíces compartidas entre el autor del trabajo y Matilde Salvador.

Es como consecuencia del centenario del nacimiento de Matilde Salvador en 2018 cuando surge la fiebre de “la terreta” como el orgullo castellanense plasmado en la figura de la autora: instituciones públicas y privadas se desviven por realizar numerosos actos conmemorativos para ensalzar su vida y obra¹ Así, se han vuelto a recuperar algunas de sus obras más características como, por ejemplo, la ópera *Vinatea*, que se representó en el Auditori de Castellón el pasado 9 de diciembre, tras 10 años de ausencia en los escenarios castellanenses. Sin embargo, no se interpreta su obra para piano solo, siendo ésta, aunque escueta, sí interesante.

1.1 Estado de la cuestión

Cuando allá por el 2017 comenzamos la investigación del presente trabajo nos damos cuenta de que en las diferentes fuentes de información existentes que recogen su

1

Durante el año 2018, se programaron varios ciclos de conciertos con música de Matilde Salvador en Castellón, Sagunto y Valencia: obras para voz y piano en el ciclo “Volem”, piezas orquestales a cargo de la Orquesta de Valencia y el Coro de la Generalitat, la ópera *Vinatea* con la Joven Orquesta Sinfónica de Castellón, conciertos de su integral para piano solo a cargo del pianista David Lao Elipe, y música coral llevada interpretada por la coral Juan Ramón Herrero.

vida y obra para piano hay una carencia de teorización o compendio consensuado y unificador, de modo que en la actualidad nos encontramos ante una tarea complicada para recopilar y profundizar en su obra. No obstante, la autora realizó un catálogo oficial con la firme intención de clarificar la difusión de su obra, y en él nos vamos a basar para llevar a cabo nuestra actual investigación, puesto que el imperativo de nuestro proyecto no es sino la difusión de su música, a partir de nuestra exhaustiva investigación performativa.

En dicho catálogo, que podemos encontrar en el Instituto Valenciano de Cultura (IVC), únicamente se recopilan dos obras para piano solo: *Marxa del Rei Barbut* (1940) y *Sonatina* (1948). Sin embargo, podemos extraer de las diferentes fuentes investigadas que el repertorio para piano solo es mucho más amplio aparte del catálogo oficial. Asimismo, recientemente, la heredera ha donado el legado completo² de la autora al IVC, todavía por analizar y ordenar. Por ello, estamos en contacto con la familia de Matilde Salvador a expensas de la autorización para que estas nuevas obras puedan ser objeto de estudio en próximas líneas de investigación y difusión.

Así como podemos encontrar la publicación de la integral de piano de Vicente Asencio,³ marido de Matilde Salvador, no tenemos constancia de una edición y grabación de la integral de sus obras catalogadas para piano solo.

1.2 Objetivos

Nuestro **propósito general** en el presente trabajo es iniciar, por primera vez, la recopilación, estudio crítico, edición y difusión de la integral catalogada para piano solo de la compositora castellanense Matilde Salvador, para así proporcionar, a la comunidad de músicos, una fuente fiable, sólida y cohesionada.

A modo de síntesis, proponemos los siguientes **objetivos secundarios**:

- Definir y clarificar el contenido de la obra para piano solo de M. Salvador.
- Confeccionar, de cada una de estas piezas, una nueva edición contrastada atendiendo a los manuscritos.

² En mayo del 2010 se depositaron más de 3.000 documentos al IVC entre el repertorio de Vicente Asencio y M. Salvador, de los cuales 1.866 son partituras manuscritas de los dos compositores, 657 programas de mano y 347 grabaciones sonoras entre discos, casetes y cintas magnetofónicas y otros documentos.

³ Eduardo Montesinos Comas, “Análisis musical de la obra para piano de Vicente Asencio” (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2004).

- Facilitar un contexto histórico-social y estético-musical de la compositora.
- Ofrecer un punto de vista analítico completo de su integral catalogada para piano solo. Plasmar, sobre nuestra nueva edición y de una forma clara y didáctica, los resultados de nuestro análisis. De esta forma, generar una serie de nuevos documentos analíticos que sean útiles para la comprensión y el estudio musical de estas obras para piano solo.
- Realizar una propuesta interpretativa basada en los contextos y análisis previos. Aportar unas partituras (también generadas a partir de las ediciones propias) en las que se incluyan una digitación personal y otros elementos musicales justificados para facilitar la labor a aquellos músicos interesados en abordarlas al piano. En la misma línea, grabar en formato DVD nuestra interpretación al piano de su integral catalogada con la intención de orientar al estudiante a lo largo de su estudio.
- Impulsar la investigación y difusión de su integral completa catalogada para piano solo. Publicar en formato papel y digital toda la labor investigadora llevada a cabo a lo largo de este trabajo.

Como **objetivos transversales**, consideramos los siguientes propósitos:

- Motivar futuras investigaciones y estudios que puedan permitirse el abordaje completo de la integral para piano solo de M. Salvador, así como de otros géneros en los que la autora ha sido más prolífera.
- Alentar el estudio de otros compositores coetáneos locales.
- Fomentar y dar a conocer la música y cultura castellanense.

1.3 Justificación

El motivo principal que mueve mi interés en llevar a cabo el presente trabajo está basado en la necesidad personal de contribuir a la difusión de la música castellanense frente al desconocimiento general que sobre ella existe, pese a que, algunas de sus obras se interpretan en diferentes acontecimientos de la ciudad. De hecho, Matilde Salvador está considerada como una auténtica seña de identidad de Castellón y representa un pilar fundamental en la cultura musical de la ciudad.

Dada mi condición de pianista castellonense, me interesa conocer la vida y obras de músicos locales puesto que compartimos una raíz común, además de verme en la obligación de conocer la cultura y la música valenciana, en general, y castellonense, en particular.

Pese a que Matilde Salvador ha sido y sigue siendo un referente para la música castellonense, su música para piano no ha sido investigada, a excepción de *Campanas*⁴ (fuera de catálogo). Por lo tanto, no existe un estudio específico y exhaustivo de la integral para piano solo de Matilde Salvador. Asimismo, hemos podido comprobar en primera persona que tampoco se interpreta en los conservatorios, puesto que existe preferencia por la enseñanza de obras de renombre internacional, no dejando lugar a otras no tan conocidas. En la práctica, la mayoría de alumnos y profesionales de piano no han tenido la oportunidad de practicar música local. De igual forma, existe una carencia de obras pianísticas compuestas por autores castellonenses que en el último siglo se reduce, tan solo, a seis compositores, entre los cuales encontramos a Matilde Salvador (Campos, 2014).

No existen trabajos de recopilación, edición crítica y analítica de sus obras para piano solo, la información está dispersa y no es homogénea, lo que hace complejo el acceso y el estudio, razón que nos motiva para llevar a cabo la siguiente investigación.

1.4 Fuentes

Una vez claro el tema a analizar, procedemos a investigar las posibles fuentes de información con el fin de obtener el fundamento teórico necesario para llevar a cabo la investigación y conocer los posibles estudios acerca de Matilde Salvador y sus obras.

En primer lugar, accedemos a Internet; a bibliotecas, tanto a la Municipal de Castellón como a la de la Universidad Jaime I de Castellón, la del Conservatorio Superior de Música de Castellón y a la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu; al Archivo de la Diputación de Castellón; al Catálogo de la SGAE y al Instituto Valenciano de Cultura, donde encontramos los manuscritos de sus obras. En este primer contacto obtenemos una visión global acerca del tema a investigar, tanto del contexto como del trabajo de la compositora.

Toda la información recopilada proviene de libros biográficos, de historia y de

⁴ Óscar Campos, “La música para piano compuesta por autores castellonenses hasta 1936: estilos, estudio crítico y análisis musical de las obras” (tesis doctoral, Universitat Jaume I, 2014).

cultura, tanto de España como de la Comunidad Valenciana y, en particular, de la ciudad de Castellón. También hemos reunido otros libros y estudios relacionados con la música y folclore valencianos que han servido para contextualizar, comprender y profundizar en el análisis de la obra de Matilde Salvador.

Asimismo, en el Instituto Valenciano de Cultura nos ponen en contacto con la familia de Matilde Salvador, lo que, además de un extraordinario privilegio y honor, supone una gran aclaración sobre las obras catalogadas.

Otras fuentes de importante relevancia para el presente trabajo han sido las de personalidades influyentes en la cultura de la ciudad, como Manuel Carceller, gran conocedor de la obra de Matilde y de la cultura castellanense; Daniel Gozalbo, exalcalde de Castellón y con quien se adoptó *Marxa de la Ciutat* como himno de Castellón; Juan Ripollés, artista castellanense de renombre internacional y amigo personal de la compositora y Joaquín Campos Herrero, también amigo personal de Matilde Salvador.

1.5 Metodología

Tal como anticipábamos en el capítulo anterior, el primer paso ha sido realizar una búsqueda bibliográfica para hacernos con toda la información relacionada con la figura de Matilde Salvador. Ello nos ha llevado a trazar un contexto histórico-social y estético-musical para orientarnos en el siguiente paso analítico, a la vez que hemos ido recopilando los manuscritos y ediciones de sus obras (*Anexos I al VI*).

Así pues, en el momento de conseguir sus obras, nos hemos encontrado con una falta de coordinación y contradicciones frecuentes entre las fuentes, que hemos tenido que contrastar y sintetizar. Por ejemplo, nos hemos encontrado con un variado e incierto repertorio para piano solo que difiere del catálogo oficial que Matilde Salvador elaboró en el año 2000 con la ayuda de su amigo Salvador Seguí. Así, mientras la propia autora concretó dos obras para piano solo, según Adam Ferrero⁵ se especifica que existen tres obras catalogadas: *Campanas* (1936), *Marxa del Rei Barbut* (1984)⁶ y *Sonatina del Mediterráneo* (1948), ésta última erróneamente mencionada. De igual manera sucede en el *Diccionario de la música valenciana* (2006). Asimismo, según la publicación *Les*

⁵ Bernardo Adam Ferrero, *1000 músicos valencianos* (Valencia: Sounds of Glory, 2003).

⁶ Se trata de un error: la fecha de publicación es del año 1940.

*dones en la música*⁷ de 2009 del Departamento de Cultura de la Universitat Popular de Sagunt, su repertorio para piano solo consta de *Campanas*, *Danza de la luna*, *Danza del niño mirando a la luna*, *Planyívola* y *Judas*. Como podemos observar, en este no aparecen sus dos únicas piezas catalogadas, solamente incluyendo algunas de sus obras no catalogadas. De hecho, la pieza *Judas* no la hemos podido encontrar en ninguna de las fuentes existentes.

Una vez halladas todas sus obras disponibles, tanto los manuscritos como las ediciones, nos disponemos a realizar, en un segundo paso, un estudio crítico de su repertorio. Para poder analizarlas y estudiarlas al piano, nos hemos visto obligados a contrastar las fuentes originales con aquellas editadas, creando una edición propia justificada (*Anexos VII y VIII*). Curiosamente, estas ediciones encontradas presentan errores al no respetar fidedignamente los manuscritos. Además, los propios manuscritos de Matilde Salvador de una misma obra presentan diferentes articulaciones, por lo que hemos decidido decantarnos por la última voluntad de la autora antes que por la practicidad optada por parte de las editoriales.

Bajo las nuevas ediciones propias, hemos sintetizado y plasmado nuestra forma de entender las piezas en una serie de propuestas analíticas intuitivas, de las que hemos ido extrayendo figuras (*Anexo XVIII*) para la mejor comprensión del análisis realizado. Dichas propuestas constan de un análisis a nivel formal, motivico y armónico, plasmados en los *Anexos IX al XII*, así como un gráfico de dinámicas (*Anexos XIII y XIV*). Asimismo, las hemos interpretado al piano, para entrar en detalle del discurso musical y reflejar en la partitura todos los resultados obtenidos del análisis.

En el último proceso de puesta en práctica de su repertorio, nos hemos centrado en facilitar una partitura en la que ofrecer una propuesta interpretativa. En ella, hemos incluido nuestra particular digitación y ayudas de pedalización (*Anexos XV y XVI*).

Finalmente, hemos incluido un recurso audiovisual en formato DVD para dar a conocer y difundir nuestra propia versión de sus obras (*Anexo XIX*).

⁷ Anna Bofill y M^a Cinta Montagut, “Les dones de la música”, en *Ayuntamiento de Sagunt*, marzo de 2009, consulta en septiembre de 2018
http://www.aytosagunto.es/es-va/ajuntament/servicios/BienestarSocial/Mujer/Documents/%20dona/dones_musica.pdf.

1.6 Agradecimientos

Este trabajo de investigación se ha podido llevar a cabo gracias al apoyo incondicional de mi familia y de Ioana Cerasela, y a la inestimable ayuda de mis profesores Mario Mora, Julián Sánchez y Antonio Morant.

No tengo palabras para expresar mi gratitud hacia Matilde Asencio Salvador, una persona servicial que ha sido el pilar fundamental de mi investigación, quien pese a la distancia no dudó en brindarme todos sus conocimientos.

Sería imperdonable no mencionar a Jorge García García, quien me ha facilitado muy pacientemente el acceso a los archivos de Matilde Salvador del IVC. Asimismo, agradecer infinitamente a Federico García Delgado e Inma Esplugues sus útiles sugerencias.

Deseo agradecer también la desinteresada colaboración de los entrevistados Juan García Ripollés, José Doménech Part, Manuel Carceller, Antonio Morant, José Ramón Peinado, Lidón Valer, Toni Gascó, Vicente Galbis López, José Evangelista, Joan Andrés Sorribes, José Ferrero, Arturo Reverter, Teresa Forcada, Antonio Sanzano, José Luis Miralles, José Juan Sidro Tirado, Joaquín Campos Herrero, Mario Masó, Óscar Campos y Daniel Gozalbo.

Finalmente, agradecer a mi querido amigo y tenor Alfonso Alberto por su incondicional estima y confianza en mi futuro profesional.

2. Primera parte: *Orígenes, contexto y génesis*

2.1 Contexto histórico, sociocultural y estético-musical en España

Si en Europa hay un periodo fecundo y de gran esplendor, tanto por la calidad de su música como por la abundancia de compositores y músicos en general, es el comprendido entre los siglos XIX y XX. Es precisamente en este último en el que se encuadra a Matilde Salvador.

En todo el ámbito español, en el que la Comunidad Valenciana juega un importante papel, encontramos lagunas muy extensas con respecto a la música europea puesto que, si bien los músicos españoles y valencianos han contribuido honrosamente durante el Renacimiento, Barroco y, especialmente en el Clasicismo, el Romanticismo es prácticamente inexistente.⁸ Se produce un estancamiento⁹ que confiere a la música española y valenciana un siglo de retraso con respecto al panorama musical europeo. Esta pendiente descendiente iniciada ya en el siglo XVIII no toca fondo hasta los muy últimos años del siglo XIX, en los que toman auge determinados nacionalismos musicales que no llegan a todo el país, sino que resulta un resurgimiento individualista y no de colectividades.

Ya desde mediados del S. XIX, compositores de todo el mundo empiezan a tomar conciencia sobre la música popular y el folclore con el fin de encontrar elementos que puedan servir de base para sus composiciones, dando así comienzo a los nacionalismos musicales. En España, al igual que en el resto de Europa, hay dos etapas del nacionalismo musical: una primera, que se da en el siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX; y una segunda, que tiene lugar durante la Segunda República.

La primera etapa destaca por el uso de modismos andaluces con un lenguaje europeizante, el uso del modo *frigio de mi* o escala hispanoárabe, y la combinación de

⁸ En España, país de fuerte tradición religiosa, un movimiento romántico que propugna la libertad artística e imaginativa es catalogado como despreciativo hasta la llegada del siglo XX.

⁹ Las transformaciones sociales derivadas de la Revolución Industrial van a dar lugar a una nueva clase acomodada, la burguesía, que salvo excepciones carece de una cultura suficiente que les permita valorar la calidad musical. Sin embargo, sí que imponen sus gustos musicales alejados de los de la élite social culta, que sí valoran la calidad compositiva. El repertorio mayoritario del agrado de esta burguesía es la llamada música de salón, obras más ligeras y fáciles de asimilar, alejadas de la complejidad de las sonatas o conciertos para piano y orquesta.

modalidad con tonalidad. Las formas musicales más empleadas son el poema sinfónico, la ópera y el ballet. Son compositores como Albéniz o Granados quienes aseguran las bases de una música nacionalista española y que culmina Manuel de Falla. En la Comunidad Valenciana, este primer nacionalismo llega trasnochado y sin encontrar quién lo vigorice, y queda prácticamente en manos de Salvador Giner Vidal.¹⁰

Es a partir de 1914 cuando se inicia en España un verdadero proceso de modernización que coincide con el estallido de la Primera Guerra Mundial, conflicto bélico en el que no interviene España. Así pues, el país se constituye como un reducto de seguridad para importantes compositores y músicos europeos que, bajo la protección de la Familia Real y de la aristocracia española, contribuyen a propiciar los profundos cambios que, paulatinamente, se estaban produciendo en la vida musical española.

El siglo XX es una época de replanteamiento del arte, tanto a nivel estético como formal, en el que compositores como Matilde Salvador buscan, de forma incansable, la innovación y una ruptura con el pasado reciente. Los recursos musicales tradicionales explotados hasta límites insospechados por los autores románticos se dejan ahora a un lado para buscar nuevos caminos. La novedad y la experimentación conducen a una gran evolución musical en el país, materializándose en uno de los períodos más brillantes de la historia nacional musical. Este siglo está representado por una diversidad en el quehacer artístico y, a pesar de las diferentes vanguardias musicales que se dan en él, todas tienen un denominador común: la pérdida de la unidad estilística y técnica, así como una ruptura con el pasado reciente, debido al progresivo abandono de la tonalidad.

Sin embargo, el *italianismo*¹¹ invade, mayoritariamente, el panorama musical español del último siglo. La ópera italiana cautiva por su melodía del *bel canto*, hasta el punto en que algunas óperas valencianas son representadas en italiano¹², como por ejemplo la ópera de Salvador Ginés *Sagunto*. El deseo de tratar argumentos y temas españoles favorece la representación de unas piezas sencillas, en general en un acto y con texto en castellano, como la zarzuela, que pasa a ser el signo de identidad nacional. Así el clima musical del momento se desenvuelve en un ambiente contradictorio y paradójico, ya que dicho género contiene ritmos inspirados en los bailes de moda

¹⁰ Salvador Giner Vidal (1832-1911). Compositor y pedagogo que simboliza el proceso de renovación musical y refleja la esencia valenciana en sus poemas sinfónicos.

¹¹ Influencia del estilo italiano apreciado como el camino hacia la modernidad. Es un proceso musical y cultural que aúna nuevos estilos, formas y géneros musicales, así como nuevos instrumentos y formas de unificarlos con las voces.

¹² José Climent, *Historia de la música contemporánea valenciana* (Valencia: Del Cenia al Segura, 1978).

europeos como el vals, la polka, la mazurca o la habanera, que ni eran españoles ni castizos¹³. Tampoco el pasodoble, pretendidamente castizo, representa el verdadero folclore español, pues en él encontramos fórmulas y giros melódicos propios del flamenco.

Es esta contradicción el germen que alimenta el debate sobre cómo debe ser el lenguaje que confiere una auténtica identidad a la música española, alejándola del tradicionalismo y buscando el verdadero nacionalismo, ahora sí, basado en el auténtico folclore español. Así, para Felipe Pedrell, padre del nacionalismo musical español, las canciones populares deben ser el punto de partida para la creación musical, llegando a materializarse en un estilo nacional español diferenciado de cualquier otro europeo y en el cual la esencia de la tradición esté plasmada tan solo de forma evocada y sugerente, simplificada a sus elementos más esenciales y con un tratamiento vanguardista y progresista.¹⁴ Esto es algo que llevarían al clímax compositores como Falla, Albéniz o Granados.

En el siglo XX, del mismo modo que sucede en el anterior, París continúa siendo una referencia para los pianistas, compositores y artistas españoles.¹⁵ La escuela francesa les proporciona una nueva visión en el tratamiento tonal. Así, el discurso musical, aunque sustentado en la tonalidad, es tratado como un elemento de color armónico muy diferente al de los siglos anteriores. También contribuyen al desarrollo de este nuevo lenguaje musical las representaciones de ballets rusos que tienen lugar en París en 1909, con música de Stravinsky, por sus características armónicas y rítmicas propias de la nueva corriente simbolista y de la que también se impregnan los músicos españoles. De hecho, nuestra compositora lo define en sus memorias como melodías orientalizadas que la fascinaban.¹⁶

La música española y valenciana de este primer tercio de siglo se caracteriza por una falta de definición entre el nacionalismo y los inicios de un neoclasicismo. Los compositores valencianos se mantienen, mayoritariamente, lejos de las tendencias de cambio europeas, defendiendo la funcionalidad melódico-armónica que agrada al

¹³ Entendiéndose por castizo todo aquello que es puro y sin mezcla de extranjero. Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1968).

¹⁴ Felipe Pedrell, *Musicalerías* (Valencia y Madrid: F. Sempere y compañía, 1906).

¹⁵ París pasa a ser, alrededor de 1815, la capital de la cultura mundial, donde se crean un gran número de orquestas, salas de concierto y teatros. Donde se reúnen artistas de todos los géneros y rincones de Europa. Asimismo, se da una gran actividad pianística, incluso superando a Viena y Londres, con figuras como Liszt o Chopin.

¹⁶ Rosa Solbes, *Matilde Salvador. Converses amb una compositora apassionada* (Valencia: Tàndem Edicions, 2007), 21.

público, en contraposición a las ideas que Ortega plasma en su ensayo "La deshumanización del arte", en el que afirma que el arte se despoja de todos sus vínculos con la realidad humana.¹⁷

En la comentada segunda etapa nacionalista valenciana aparece un grupo de compositores, el "Grupo de los jóvenes",¹⁸ conscientes de la necesidad de "realizar un arte valenciano vigoroso y rico [...] que incorpore a la música universal el matiz psicológico y la emoción propia de nuestro pueblo".¹⁹ Dicho grupo publica un manifiesto en 1934 que muestra el grado de compromiso de los compositores valencianos, que buscan nuevos elementos con los que dar individualidad, al tiempo que universalidad a sus composiciones, así como la necesidad de crear una verdadera escuela musical valenciana. "Querían influir en la vida social de Valencia, es decir, que el pueblo valenciano sintiera como propia la música que ellos componían".²⁰ Aunque Matilde Salvador no pertenece a este grupo, sí estuvo muy unida a él pues su marido fue uno de los componentes y su estilo musical sí se ve influenciado por las doctrinas del grupo de fuerte sentimiento nacionalista.

No obstante, la tentación de operar sobre el folclore como búsqueda de identidad y como fuente de inspiración artística no resuelve el problema de la identidad nacional, pues cada compositor, aun aceptando en su música cierto grado de identificación nacionalista, la sitúa en un ángulo diferente de su labor creativa en cuanto a su paleta tímbrica, aspectos rítmicos, etc. Prestan gran atención al género chico y suelen hacer música que pertenece al casticismo madrileño, aunque con un matiz valenciano, pero que no representa la música nacionalista valenciana.

A diferencia del mundo de las letras, en la creación musical no podemos decir que exista una verdadera escuela valenciana. Hemos de reconocer, por tanto, un individualismo estilístico y estético como factor dominante que impregna las

¹⁷ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (Madrid: Espasa Calpe – Austral, 2007).

¹⁸ Grupo de los jóvenes, creado en 1934 por Emili Valdés, Vicent Garcés, Ricard Olmos, Lluís Sánchez y Vicent Asencio, marido de la autora. También llamado Grupo de los cinco, en semejanza al grupo nacionalista ruso. En 2010 el musicólogo José Pascual Hernández Farinós saca a la luz el *Manifiesto* creado por el Grupo de los Jóvenes y publicado el 18 de enero de 1934 en el diario La Correspondencia de Valencia, en el que el este grupo propone un cambio conceptual, pasando del regionalismo impulsado por Salvador Giner al nacionalismo.

¹⁹ José Pascual Hernández Farinós, "La composición orquestal valenciana, a través de la aportación del grupo de los jóvenes (1925-1960)" (tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2010).

²⁰ Leire Corpas, "El grup dels joves i la seva mediterraneïtat", en *És Mediterrani*. Comentario postado el 19 de enero de 2019 (consultado el 23 de febrero de 2019) <https://esmediterrani.info/2019/01/19/el-grup-dels-joves-i-la-seva-mediterraneitat/>.

producciones musicales valencianas y que también observamos en la obra de Matilde Salvador. Según afirma Óscar Campos, la obra pianística de Matilde Salvador pertenece por cuestiones de estilo y concepción compositiva a la corriente denominada por Tomás Marco²¹ como Nacionalismo Casticista.²² Así pues, Campos asegura que la compositora no se ajusta a las líneas estéticas del último Manuel de Falla, “sino a una concepción más sencilla que consiste en la cita directa de dicho material de inspiración folclórica, al igual que los compositores valencianos coetáneos y de la generación anterior” (Campos, 2014). Sigue el concepto melódico-armónico que “humaniza la música” con recursos cercanos al simbolismo francés y a la línea nacionalista de Manuel de Falla y busca agradar al oyente mediante diferentes planos sonoros diferenciados en diversos registros del piano.

Evidentemente, la Guerra Civil y la Posguerra frenaron todo proyecto, por lo que no podemos saber cuál hubiera sido el devenir natural de la música en España y en la Comunidad Valenciana. Lo que sí sabemos es que los compositores del primer y segundo nacionalismo valenciano siguieron componiendo tras el conflicto bélico y dentro del régimen dictatorial, claudicando en algunos casos a postulados políticos.

Tan solo después de la guerra y en las obras del “matrimonio musical” entre Vicente Asencio y Matilde Salvador podemos encontrar algún rasgo de nacionalismo musical valenciano. Pese a ello, la estética de sus obras ya no se puede enmarcar en él puesto que ya ha quedado obsoleto. Hacia la mitad del siglo, estos cultivan el neoclasicismo de Falla, aunque Matilde no renuncia a utilizar las raíces populares como en *La filla del Rei Barbut* o *Vinatea*. Contexto histórico, sociocultural y estético-musical en Castellón.

2.2 Contexto histórico, sociocultural y estético-musical en Castellón

Adentrándonos ahora a nivel provincial, aunque Castellón es declarada capital de provincia en 1833, está formada mayoritariamente por una población rural con importantes carencias económicas, sociales y culturales, y con una fuerte influencia religiosa. Todo esto condiciona la carencia, hasta el siglo XIX, de obras pianísticas

²¹ Tomás Marco, *Historia de la música española. Siglo XX* (Madrid: Alianza Editorial, 1983).

²² En palabras de Marco, el Nacionalismo Casticista es una nueva corriente estética que combina los recursos musicales tradicionales con las concepciones armónicas y técnicas de vanguardia.

como sonatas, variaciones, etc., semejantes a las compuestas en la misma época en Europa, pues la sociedad castellanense del momento no está preparada para entender una música compleja que no sea aquella destinada al disfrute personal, representada en veladas o cafés en forma de piezas sencillas, cortas y, en su mayoría, bailables. No obstante, a partir del último tercio de siglo XIX se produce una importante mejora en la educación y las condiciones sociales que propician un creciente interés musical. Así, tiene lugar el nacimiento de las primeras sociedades culturales, como el Casino de Castellón, el Casino Nuevo, el Ateneo, la Sociedad Filarmónica o la Banda Municipal (1925). Asimismo, se adquiere el primer piano de concierto.²³

Si existe un lugar emblemático para la cultura castellanense es, sin duda, el Teatro Principal, fundado en 1894. A principios del siglo XX se convierte en el centro de la actividad teatral y artística de la ciudad. Prueba de ello es el importante número de representaciones que pasan por su escenario: la Orquesta Sinfónica de Madrid, el pianista Alexander Brailowsky, la Orquesta Bética con Ernesto Halffter, Leopoldo Querol, José Iturbi, Von Sauer, Arthur Rubinstein o la orquesta Sinfónica de Valencia, entre otras. Pero, como en el resto del territorio nacional, la zarzuela es la preferida del público y, semana tras semana, se representan en su escenario.

Aunque no existen centros de educación musical reglados en la provincia de Castellón, sí hay una gran actividad pedagógica que, mayoritariamente, está atendida por las numerosas bandas municipales como la Sociedad Artística Nulense, Alianza de Vinaroz o la Banda Municipal de Castellón, entre otras. Es a partir de 1932, con la creación del conservatorio impulsado, en gran parte por José Salvador Ferrer, cuando Castellón ya cuenta con un centro especializado (aunque no oficial y reglado, por lo que los estudiantes deben examinarse en Valencia) que favorece el desarrollo de la cultura musical castellanense. Este primer conservatorio, inaugurado durante la Segunda República, cuenta con un claustro de profesores verdaderamente importante. Llega a tener orquesta propia y se realizan conciertos por primera vez en la historia en Radio Castellón. En uno de estos conciertos se estrena la obra *Campanas* de la alumna Matilde Salvador, que ya empieza a destacar en sus dotes compositivas.

Como en el resto del país, el piano ya se encuentra implantado entre la burguesía desde finales del siglo XIX y constituye la base de la educación musical femenina entre

²³ José Salvador, padre de Matilde Salvador, presta 1.000 pesetas a la Sociedad Filarmónica de Castellón para la adquisición del primer piano de concierto, un Steinway de gran cola (R. Solbes, 2007: 24).

las familias acomodadas castellonenses. Hasta 1923 las obras compuestas para piano en la provincia no tienen una función artística, sino de mero entretenimiento de la floreciente sociedad burguesa. La zarzuela y la música de salón invaden los escenarios de toda España y, como no podía ser menos, también los principales escenarios de Castellón.

La tendencia musical en Castellón en el primer tercio de siglo XX pugna entre una mayoría de adeptos a los gustos burgueses y detractores de la renovación del lenguaje musical y los que ven en la tradición la esencia del lenguaje para la correcta concepción de la verdadera música local. Tan solo Leopoldo Querol Rosso y Matilde Salvador se mantienen alejados de la música de salón.²⁴ Esta última huye del italianismo y del casticismo que invade el mundo musical castellonense y cita en sus memorias: "a mi la sarsuela no m'agradave i demanave sempre Scheherezade de Rimskij-Korsakov, perquè aquelles melodies orientaltzants em fascinaven".²⁵ (R.Solbes 2007:21)

Los dos compositores castellonenses cuyas obras pianísticas se ven afectadas, aunque solo en cierta medida, por el novedoso lenguaje en el que se buscan nuevas sonoridades y armonías son Abel Mus y Matilde Salvador. Ambos incorporan en sus creaciones ciertos rasgos armónicos y planos sonoros diferenciados, aunque sin llegar a hacer una transformación a la altura de la vanguardia musical europea. Aunque no podamos considerarlos inmersos en la vanguardia musical española, la producción pianística de ambos compositores castellonenses se caracteriza por la utilización de los recursos armónicos tonales y modales propios del folclore local, particularmente rico en melodías con rasgos bereberes. "En Castellón de la Plana, por ejemplo, se conservan restos innegables de melodías bereberes".²⁶ Según Dionisio Preciado, la música folclórica es aquella "anónima de autor y de fecha, y se ha ido transmitiendo oralmente, teniendo por autor al mismo pueblo" (Preciado, 1969:51).

Aunque Matilde Salvador, como ya hemos indicado anteriormente, no pertenece al Grup dels Jovens, su estilo musical sí está influenciado por sus doctrinas de fuerte sentimiento nacionalista que manifiestan la necesidad de preservar el rico patrimonio musical español y, particularmente, el valenciano, ante su progresiva desaparición en favor de los nuevos bailes de moda tan favorecidos por la aparición de la radio o el

²⁴ Aunque sin lograr un lenguaje compositivo puramente nacionalista valenciano.

²⁵ "a mi la zarzuela no me gustaba y pedía siempre Scheherezade de Rimskij-Korsakov, porque aquellas melodías orientalizantes me fascinaban" [mi traducción].

²⁶ Dionisio Preciado, *Folklore español. Música, danza y ballet* (Madrid: Studium ediciones, 1969), 73.

gramófono.

Al igual que ocurre en el resto de España, durante los años veinte tiene lugar un acercamiento entre poetas, literatos y músicos. Así, Matilde Salvador compone música inspirada en poemas o narraciones como la de Josep Pasqual Tirado, *Tombatossals*, con cuya lectura se siente fascinada y de la que obtiene la decisiva inspiración para, en 1940, componer su obra para piano solo *Marxa del Rei Barbut*. A partir de este momento, se produce un cambio en su posicionamiento estético y de corte nacionalista que mantiene durante sus siguientes obras.

La cort sencera estava preparada; trompetes i timbals, a puntes penes veren una polseguera en la llunyania, comencarern a fer soroll, a retronar la Marxa del Rei Barbut [...]. Em va fascinar i a partir de aquell moment vaig tindre ven clar cap a on havie de tirar: cap a tot allò nostre²⁷ (R.Solbes, 2007: 37).

A partir de la *Marxa del rei Barbut* compone su primera ópera en 1942, *La Filla del Rei Barbut*, que se encuentra con no pocos problemas de censura para ser representada, pues el libreto está escrito en valenciano y por una mujer joven. También pone música a poemas de Bernat Artola, García Lorca, Joan Fuster o Xavier Casp. Este último es autor del libreto de su ópera *Vinatea*, basada en la crónica de Pedro el Ceremonioso y estrenada en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona en 1974. Esto constituye todo un acontecimiento, pues Matilde Salvador es la primera mujer en representar una ópera en el Liceo.

La compositora castellonense dispone de un abultado repertorio de composiciones para voz y piano, ballets, música incidental para teatro, para coro y orquesta, etc. Sin embargo, la composición para piano solo se limita a dos obras catalogadas: *Marxa del Rei Barbut* (1940) y *Sonatina* (1948), que abordaremos y analizaremos en el siguiente capítulo. No obstante, a lo largo de la investigación del presente trabajo, y tal como hemos expuesto anteriormente, existen otras piezas para piano aun sin catalogar, de las cuales los herederos de la compositora están valorando su autorización para futuras difusiones, como son *Campanas*, *Danza de la luna*, *Danza del niño mirando a la luna*, *Marxa del Rei Barbut*, *Planyívola*, *Sonatina*, *Judas* y *Danza de el segoviano esquivo*.²⁸

²⁷ "La corte entera estaba preparada; trompetas y timbales, a duras penas vieron una polvareda en la lejanía, comenzaron a hacer ruido, a retronar la *Marxa del Rei Barbut* [...]. Me fascinó y, a partir de aquel momento tuve claro hacia dónde tenía que tirar: hacia todo lo nuestro" [mi traducción].

²⁸ No aparece en el catálogo de la SGAE, pero ha aparecido recientemente entre los manuscritos de Matilde en los archivos del IVC. Puede considerarse una obra pianística acabada.

Matilde Salvador tiene que enfrentarse a una etapa de censura durante la dictadura franquista y al hecho de ser mujer en una época en la que no es fácil dar a conocer obras en un panorama compositivo muy influido por la clase burguesa y dominado por hombres. Mujer y trabajadora incansable, sabe ganarse el respeto, la admiración y reconocimiento de la clase intelectual valenciana con la que mantiene, durante toda su vida, importantes lazos afectivos. Sin embargo, no es hasta finales de los años ochenta cuando recibe importantes premios de reconocimiento a su labor compositiva.

2.3 Biografía de Matilde Salvador

Matilde Salvador Segarra (Castellón de la Plana, 23 de marzo de 1918 – Valencia, 5 de octubre de 2007) nace en el seno de una familia acomodada y de tradición artística y musical. Su abuelo, médico de profesión, tocaba el violonchelo y era muy aficionado a la ópera. Su tía Joaquina Segarra era violinista y llegó a tocar junto a Enrique Granados en un concierto. Su padre, que tocaba el violín al igual que su hermana Josefina, impulsó la creación del Conservatorio y la Sociedad Filarmónica de Castellón, incluso formó una pequeña orquesta sinfónica. De su madre, hereda la pasión por la pintura.

Matilde Salvador se ve influenciada por la música desde los primeros meses de vida al asistir a numerosos conciertos y representaciones de ópera. Tal y como recuerda en sus memorias (R.Solbes, 2007: 21), el concierto al que asistió con la temprana edad de 4 ó 5 años en el que Rubinstein interpretó la *Danza ritual del fuego* de Falla le dejó una marcada impronta. Asimismo, recuerda bien la primera vez que vio en el Teatro Principal de Castellón la temporada de óperas *Aida*, *Tosca*, *Lohengrin*, *La Bohème*, *Rigoletto* o *Pagliacci*, representadas en 1924.

Matilde Salvador inicia los estudios de piano a los 6 años bajo la tutela de su tía Joaquina, y los continúa en el recientemente fundado Conservatorio de Castellón, siendo la primera alumna matriculada en el centro. Ahí recibe clases de armonía, composición y orquestación del que será su marido, Vicente Asencio, aunque termina sus estudios en el Conservatorio de Valencia en 1947.

Estrena su primera composición *Com és la lluna* para coro y seis voces mixtas en 1933. En 1935 compone *Campanas*, cuya primera obra pianística es altamente

estimada por su hija.²⁹ Debuta en Valencia en 1936, en el salón de Lo Rat Penat, acompañada de su hermana violinista Josefina, en cuyo repertorio se incluye su primera pieza para piano solo *Campanas*. Este mismo año la editorial Piles publica esta composición.

En 1939 da a conocer su música a Manuel de Falla, quien promete hacerle algunas recomendaciones a la vuelta del que será su trágico viaje a Argentina.³⁰

En 1940 compone la que para ella será una de las piezas más queridas: su obra para piano solo *Marxa del Rei Barbut*. Según José Evangelista, yerno de la compositora, “esta es de las mejores obras que ha escrito”.

En 1943 se casa con Vicente Asencio, autor de la orquestación de algunas de sus composiciones y, ese mismo año, la autora estrena en el Teatro Principal de Castellón su primera ópera *La filla del Rei Barbut*. Esta ópera bufa, estrenada con motivo de las Fiestas de la Magdalena, es la primera ópera escrita y estrenada en valenciano, compuesta en la Comunidad Valenciana y de autores y motivos castellonenses.

En 1953 se estrena el ballet *El segoviano esquivo* en el Festival de Música y Danza de Granada, y la cantata escénica en dos actos *Retablo de Navidad* en Valencia. En 1955 se estrena el ballet *Sortilegio de la luna* en el mismo festival de Granada.

El 19 de enero de 1974 se estrena la ópera *Vinatea*, con libreto de Xavier Casp, en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, siendo la primera ópera estrenada por una mujer en este teatro. La orquestación fue realizada en colaboración con Vicente Asencio.

En 1980 se estrena el *Betlem de la Pigà*, representación costumbrista que ha quedado instaurada como tradición navideña de la ciudad al llevarse a escena cada 23 de diciembre en el Teatro Principal.

En 1984 su obra *Marxa del Rei Barbut* es obra obligada en el IV Concurso Internacional de Piano José Iturbi de Valencia. En 1990 su obra *Homenatge a Mistral* se convierte en obra obligada del Concurso Internacional de Guitara de Carpentras (Francia).

Son muchos los poemas a los que ha puesto música, especialmente a poetas

²⁹ De acuerdo con la conversación telefónica mantenida con Matilde Asencio Salvador, recuerda perfectamente cómo su madre iba componiendo y tocando esta breve pieza durante su infancia.

³⁰ En el Archivo Cultural Manuel de Falla en Granada se encuentran dichas partituras y la carta de Matilde Salvador a Manuel de Falla.

contemporáneos, de diferentes lenguas, o a clásicos de la literatura castellana. Matilde Salvador muestra su predilección sobre esta labor, y así nos indica su posicionamiento estético:

*Mis primeras composiciones fueron sobre poemas. Lo que me gusta es musicar textos. Pienso que la voz humana no se puede comparar con ningún otro instrumento. Yo me siento atraída por la voz y además me gusta la poesía. Y el teatro. ¿Las mías son realmente canciones? A veces creo que son situaciones dramáticas. Porque nunca son una melodía acompañada, aunque yo soy de las que creen en la melodía.*³¹

Matilde Salvador solo actúa en público para interpretar su propia música. Ha realizado numerosos conciertos y grabaciones discográficas junto a cantantes que interpretaban sus obras.

Desde 1977 a 1989 ejerce la docencia de solfeo y teoría de la música en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Asimismo, lleva a cabo una importante labor de asesoramiento musical a diferentes instituciones públicas y privadas de Castellón y Valencia.

A lo largo de su extensa trayectoria profesional, su labor se ha visto reconocida en numerosos premios como: la Distinció al Mérit Cultural, otorgada en 1977 por la Generalitat Valenciana; la Medalla d'Or, otorgada por la Universitat Jaume I en 1998; la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya, en 2005; y el nombramiento como “Hija Predilecta de la Ciudad de Castellón”, otorgado por el Ayuntamiento en 2007. Asimismo, desde 1987, el Himno Oficial de la Ciudad de Castellón es su obra *Marxa de la Ciutat*, escrita en 1945. Podemos encontrar también importantes premios de composición otorgados a Matilde Salvador como el Joaquín Rodrigo o el Joan Senent por su colección *Planys, cançons i una nadala*.

2.4 Descripción del catálogo oficial del repertorio de Matilde Salvador

Según la SGAE, la obra oficial completa de la compositora consta de 289 piezas (*Anexo XVII*). La autora se centra principalmente en la música vocal y coral, que suponen aproximadamente un 39% y un 30% de su repertorio, respectivamente. Asimismo, en el repertorio completo anexo, podemos observar como escribe 8 piezas

³¹ Gonzalo Badenes, “Matilde Salvador, l’art de donar plaer”, *Cultura*, año III, núm.24, (abril 1990), Suplemento de Papers d’Educació.

de música de cámara e instrumental, entre las cuales destacamos *Marxa de la ciutat*;³² 7 obras orquestales, cuya obra más conocida es la versión para orquesta *Marxa del Rei Barbut*; 4 óperas, como *Vinatea* o *La filla del Rei Barbut*; y 10 composiciones de música incidental.

En cuanto al repertorio para piano solo, hemos podido reunir, de las diversas fuentes, este número de piezas:

- 1935 Campanas (Fuera de catálogo)
- 1937 Danza de la luna (de Romance de la luna) (Fuera de catálogo)
- 1937 Danza del niño mirando a la luna (de Romance de la luna) (Fuera de catálogo)
- 1940 Marxa del Rei Barbut
- 1946 Planyívola (Fuera de catálogo)
- 1948 Sonatina
- 1954 Judas (Fuera de catálogo)
- 1964 Danza de el segoviano esquivo³³ (del ballet El segoviano esquivo) (Fuera de catálogo)

Como podemos observar el género para piano es reducido, pese a ser pianista y componer siempre desde este instrumento: “I damunt del piano componc” (Solbes, 2007: 29). Entendemos que Matilde Salvador rehusaba el virtuosismo, quien afirmaba “Jo mai no m’he vist amb dots de ser concertista. Cadascú ha de saber quines són les seues limitacions (...)” (Solbes, 2007: 28), prefiriendo penetrar en el intimismo vocal y la complicidad de fusionar ambos instrumentos. De hecho, según las memorias de Solbes, solo estaba dispuesta a interpretar sus propias composiciones en público: “només faig d’interpret alguna vegada amb la meua música, així tinc la tranquil·litat de no trair cap altre autor” (Solbes, 2007:29).

Como eje central del presente estudio, vamos a abordar las dos únicas piezas para piano catalogadas: *Marxa del Rei Barbut* y *Sonatina*.

³² Para conjunto instrumental de metales y timbal; existe versión para cuatro dulzainas y tabal y para cuarteto de cuerda. Esta pieza sigue siendo, a día de hoy, el himno oficial de Castelló de la Plana.

³³ Basándonos en el manuscrito de la pieza *Danza de el segoviano esquivo*, en la SGAE aparece referenciada la obra con un título incorrecto: *El segoviano esquivo*.

3. Segunda parte: *El estudio analítico preliminar de las obras*

Matilde Salvador escribe un catálogo en el que recoge sus obras y que, actualmente es el contemplado por la SGAE y el IVC. Entre el gran abanico de géneros tratados en las composiciones de Matilde Salvador, existe una clara predilección hacia las piezas de acompañamiento de piano a la voz. Sin embargo, como especialistas en el itinerario de piano, nos vamos a centrar en el análisis de su repertorio para piano solo, de una forma cronológica: *Marxa del Rei Barbut* (1940) y *Sonatina* (1948).

Así, vamos a abordar las dos obras por separado comenzando desde un estudio general y superficial hacia uno más detallado y profundo.

Cabe añadir que, durante la lectura del análisis de las obras, aconsejamos consultar los anexos y las figuras (todas estas englobadas en el *Anexo XVIII*) que adjuntamos al final del documento para una mejor comprensión y seguimiento.

3.1 *Marxa del Rei Barbut* (1940)

3.1.1 Introducción

En el presente apartado pretendemos abordar un análisis exhaustivo de la obra para piano solo titulada *Marxa del Rei Barbut* (1940) de Matilde Salvador. Esta pieza se estrenó en Radio Castellón (Castellón) un año más tarde por la misma compositora.

Fue obra obligada en el IV Concurso Internacional de piano “José Iturbi” de 1984, gracias a Josep Doménech i Part, entonces director del Instituto Valenciano de Musicología, amigo de la autora y fundador del mencionado concurso.

Matilde Salvador compone la obra a partir de un pasaje de la rondalla *Tomba-Tossals*, de Josep Pascual i Tirado, que dice lo siguiente: “la cort sencera estava preparada; trompetes i timbals, a puntes penes veren una polseguera en la llunyania, començaren a fer soroll, a retronar la *Marxa del Rei Barbut*.”³⁴ Según Doménech i

³⁴ “La Corte entera estaba preparada: trompetas, timbales, a duras penas vieron una polvareda en la lejanía, empezaron a hacer ruido, a retumbar la *Marxa del Rei Barbut* [...]” (Solbes, 2007:29) [mi traducción].

Part³⁵:

*Posteriorment, Matilde Salvador va utilitzar aquesta peça pianística com a Obertura de la seua òpera prima “La Filla del Rei Barbut”, obra en tres actes amb llibret de Manuel Segarra i Ribes inspirat en l'anterior rondalla, basada en la llegenda popular que narra la fundació de la ciutat de Castelló amb personatges creats per la imaginació del poble.*³⁶

Además, existe una transcripción para banda y orquesta de esta obra, cuyo éxito lo corrobora las innumerables veces que se ha interpretado.

3.1.2 Análisis contextual

Para componer esta pieza la autora se inspira en la obra costumbrista de Josep Pascual Tirado basada en un personaje mitológico, el gigante Tomba-Tossals, hijo de los montes emblemáticos de Castellón Tossal Gros y Penyeta Roja, que junto con sus amigos Bufanúvols, Cagueme, Tragapinyols i Arrancapins ofrecen sus servicios al rey Barbut para conquistar las islas Columbretes y dar esplendor a las tierras fértiles de La Plana.

Las aventuras del gigante se publican por entregas en los boletines de 1922, 1923 y 1924 de la Societat Castellonenca de Cultura, hasta que el autor los estructura en una sola obra. Desde entonces, Tombatossals y el resto de personajes se han convertido en héroes de la mitología castellonense y han pasado a formar parte de los dichos y refranes de la cultura popular local e incluso se han realizado numerosas ediciones, versiones, adaptaciones y traducciones al castellano y al francés.

3.1.3 Escritura y recursos pianísticos

En primer lugar, debemos destacar que, para la realización de los distintos análisis, disponemos de dos manuscritos de la obra y la edición Piles de 1984 que, al parecer, se ha basado en el manuscrito más reciente.

³⁵ Josep Doménech i Part, *Compositors del País valencià. Matilde Salvador: Marxa del Rei Barbut. Per a piano* (Valencia: Piles, 1984).

³⁶ “Posteriormente, Matilde Salvador utilizó esta pieza como Obertura de su ópera prima, “La Filla del Rei Barbut”, una obra en tres actos con libreto de Manuel Segarra i Ribes inspirado en la rondalla anterior, basada en la leyenda popular que narra la fundación de la ciudad de Castellón con personajes creados por la imaginación del pueblo” [mi traducción].

Cabe resaltar que las versiones originales manuscritas son algo dispares en bastantes anotaciones musicales, seguramente, a consecuencia de un cambio de opinión y la posterior corrección por parte de la autora.

En cuanto a su escritura, parece preocuparse por una anotación compositiva cuidada, precisa y limpia, tomada siempre desde la banqueta del piano como recurso experimentador. De hecho, se puede comprobar cómo corrige sistemáticamente en el primer manuscrito, aplicando modificaciones de carácter con adjetivos precisos, dinámicas, articulaciones o agrupaciones correctas de figuras rítmicas. Pese a ello, no parece facilitar al intérprete una lectura sencilla y asequible, debido a la compleja y diversa textura orquestal homorrítmica o de melodía acompañada, y a la dirección de voces cruzadas con saltos que dificultan la digitación e interpretación.

Respecto a la sonoridad, Matilde Salvador refleja un estilo particular en el que emplea muchas disonancias con las que busca “colores armónicos” para alejarse de la tonalidad. Durante la obra encontramos alternancias entre pasajes de inspiración más tradicional y otros más cercanos a las tendencias compositivas del momento. Así pues, mezcla melodías sencillas con una armonía compleja que hace vaivenes con la estabilidad tonal. Bajo posibles influencias de Federico Mompou, es notorio su trabajo en la elaboración de una textura orquestal con la que simula instrumentos con un característico timbre. Con ello consigue una explotación de los recursos tímbricos, de los extremos dinámicos y de los armónicos del instrumento que nos recuerda al estilo compositivo de Federico Mompou.

Dado el carácter *tempo di marcia*, se trata de una pieza muy rítmica basada en un compás binario y un motor rítmico logrado por la combinación de las figuraciones rápidas y marcadas de corchea con puntillo y semicorchea en la mano izquierda. Esto implica que se trata de una obra programática y funcional con carácter de marcha.

3.1.4 Análisis musical

Para poder realizar el análisis musical, consideramos oportuno puntualizar diversos aspectos para el correcto entendimiento del citado estudio.

En primer lugar, nos encontramos con la necesidad de distinguir entre el *motivo* y el *tema motivico*. El *motivo* es el grupo de notas que posee un sentido musical

interesante de tal manera que contribuye a un mejor entendimiento de la pieza y ofrece información relevante a la hora de determinar otros análisis, como el formal y el armónico. Asimismo, es propio del análisis motivico. En cuanto al *tema motivico*, podemos argumentar que se trata de la agrupación de uno o más motivos que adquieren sentido a nivel formal. Para mayor facilidad de lectura, en lo sucesivo, acortaremos su término a *tema* al referirnos al *tema motivico*.

Continuando con las aclaraciones terminológicas, cada vez que hagamos referencia al *ostinato* nos referimos exclusivamente al empleo de las figuras rítmicas de la mano izquierda.

3.1.4.1 Análisis formal y estructural

En el *Anexo IX* podemos apreciar cómo esta pieza presenta los rasgos esenciales que definen la tradición formal clásico-romántica en cuanto a la Forma Sonata y al Rondó. Así, es una aproximación a la forma mixta de Rondó-Sonata de la segunda mitad del siglo XVIII. Esta pieza se provee de la flexibilidad formal del Rondó simple, con tres coplas (A-B-A-C-A-D-A), y se enriquece con las limitaciones propias de la Forma Sonata como el contraste tonal entre A y B, secciones de enlace y *Desarrollo*, simetría temática o el retorno tonal en la reexposición de los temas. A diferencia de la Forma Sonata, cuya *Exposición* no queda resuelta tonalmente, en este caso y al tratarse de un Rondó-Sonata, la *Exposición* (generada a partir de las secciones *A*, *Puente*, *B* y *A'*) posee una estructura ternaria ABA' que sí resuelve dicha tensión tonal.

Entre las secciones A y B hay una relación directa, pues ambas contienen al menos dos temas (marcial y melódico) que se comportan como contrastantes en cuanto a ritmo y figuraciones rítmicas, dinámicas y carácter (*Figura 1*).

El tema marcial es decisivo a nivel formal, pues es el pilar omnipresente a lo largo de la pieza que define la Forma Rondó. Esto nos hace considerar que la obra no dispone de introducción, puesto que no tiene un fragmento inicial que no se repita o no introduzca musicalmente algún tema (*Anexo IX*).

Cabe destacar que la similitud entre los dos temas marciales de las secciones A y B en cuanto a armonía y carácter nos podrían llevar a pensar en tratarlos de forma separada como secciones propias. Sin embargo, al escucharlos no dan esa impronta: se sienten como secciones conjuntas junto a sus respectivos temas melódicos, debido a que

estos últimos van seguidos, sin silencios ni cambios texturales, en los que el *ostinato* se comporta como la unión de ambos y se mantiene constante. De hecho, el cambio de *ostinato* es un elemento muy visual que nos ayuda a localizar las articulaciones formales de cada sección, tema y motivo de la pieza, como sucede por ejemplo en el inicio del *Puente*, y en el p2 para servir de introducción a la *Sección B*.

Por otro lado, los temas melódicos, con un sentido simétrico de ocho compases, se encargan realmente de contrastar con los temas marciales, tanto a nivel melódico como armónico. Asimismo, los temas melódicos *b-melodía* están conectados en relación de dominante, desde un punto de vista clásico (*Anexo IX*).

La *Sección A'* consiste, prácticamente, en una sección idéntica a la *Sección A*, pese al *Enlace* de sus seis compases iniciales (c. 66-71), que modifican el motivo *a-marxa-cabeza* (*Figura 2*). Formalmente, estos primeros compases no realizan una brusca articulación formal, sino que funcionan como enlace entre las secciones colindantes. De ahí que les llamemos *Enlace*. Dicho lo cual, entendemos que este *Enlace* pertenece a la nueva sección, debido a que recupera el material motivico de *a-marxa* que se mantiene durante la siguiente sección e introduce el nuevo panorama armónico.

Queremos hacer un inciso en la terminología de la *Transición*. Hemos considerado llamarla como tal por su relación con el término *Puente*, pues existen similitudes y diferencias en cuanto a sus funciones en la articulación formal. También hay que decir que podríamos optar por igualar sus nomenclaturas, ya que entendemos que la autora trata los mismos recursos, pero de una forma invertida. Esto es, la *Transición* invierte el material de los compases 29-32 y 32-37 del p1 del *Puente*. Dicho esto, la *Transición* funciona como tal tanto al principio como al final, a nivel motivico y armónico. Sin embargo, el *Puente* solo funciona como transición al final de su sección, y no al principio. De ahí que hayamos optado por diferenciar sus términos, por el hecho de dissociar sus funciones formales (*Figura 3*).

Finalmente, desde el punto de vista del concepto clásico-romántico, en la Forma Sonata, al finalizar el periodo de exposición de los temas, nos encontraríamos en el momento de repetir todo el discurso musical anterior (antes de continuar con el *Desarrollo*) para afianzar las ideas musicales planteadas. Es quizás por esta coincidencia temporal por lo que se podría hacer un símil funcional entre la *Transición* y la barra de repetición de la Forma Sonata.

Con respecto al *Desarrollo*, consideramos nombrarlo como tal porque se centra en la máxima fusión y combinación de los recursos armónicos, motivicos, rítmicos y de articulación de los diferentes temas motivicos de la pieza. Por ejemplo, podemos ver como la autora presenta el recurrente tema marcial en diferentes planos dinámicos, articulaciones, *ostinatos*, niveles armónicos y de modulación, o bajo el método imitativo del *stretto* (Figura 4).

De este modo, y considerando la forma de la pieza como Rondó-Sonata, el *Desarrollo* no introduce material novedoso, sino que solo aporta un desarrollo motivico. Se podría justificar considerando que las Secciones A y B ya aportan suficiente contraste.

Finalmente, en la *Reexposición* observamos que, desde el concepto formal tradicional de la *Reexposición* de la Forma Sonata clásica, y pese a que es demasiado breve para considerarla como tal, hace su cometido: recuperar los motivos en la tónica principal. En este caso, además de modificar el motivo *a-marxa-cabeza*, recupera en la tonalidad principal el único motivo que anteriormente no había sido desarrollado en este centro tonal³⁷ ni en relación de dominante. Sin embargo, evitará cadenciar al centro tonal principal hasta el final, retrasando este momento hasta prácticamente el final de la obra.

3.1.4.2 Análisis motivico: un estudio melódico-rítmico

El primer tema de la *Sección A*, *a-marxa*, se puede dividir motivicamente en *a-marxa-cabeza* (c. 1-4) y *a-marxa-llamada* (c. 5-13) (Figura 5).

El *Puente* se delimita por dos intervenciones diferenciadas. Por un lado, un tema motivico *p1* contrastante con lo anterior, con nuevo material de negras homorrítmicas y homofónicas en ambas manos. Este tema presenta un motivo *p1.1* que elabora un *ostinato* basado en 5ª y 6ª verticales, y un *p1.2* que construye un diseño similar, pero con un *ostinato* de verticalidades de 6ª. Esta diferencia interválica será modelo de elección para otros motivos como el *b-melodía*, basado en el *p1.2* (Figura 6); el *t2*, basado en *p1.1* (Figura 7); el *d1* y *d3*, basados en *p1.1* (Figura 8), y, finalmente, los *md1*, *d2*, *dc*, *r1-marxa* y *r2-cantinela*, basados en *p1.2* (Figura 9).

Por otro lado, el tema *p2* se basa en material del tema *a-marxa* y *p1* para romper

³⁷ Es el sonido al cual consideramos el centro de gravitación de una obra o fragmento.

con el *ostinato* y preparar la entrada de B. Este tema aporta dos de sus tres llamadas al *Puente*, igualándose así en número de llamadas con el motivo *a-marxa-llamada*, en registro medio y de *piano* a *forte*, buscando un timbre no tan directo, más tímido (*Figura 10*).

La *Sección B* entra de manera contrastante al romper con el *ostinato* de negras del *Puente* y llegar a *ff* (con el *crescendo*), que recuerda al *ff vibrante* tímbrico inicial de *a-marxa* al subir también al registro agudo. También hay que destacar que, a diferencia de *a-marxa*, en *b-marxa* no aparece de forma independiente el motivo de *llamada*. Sin embargo, este tema posee dos motivos de *b-marxa-cabeza* que tratan diferentes alturas y se ordenan, de forma opuesta a *a-marxa-cabeza*, los tresillos de corchea y figuraciones de corchea con puntillo y semicorchea. Asimismo, la línea melódica, que en *a-marxa* la encontramos ascendente, ahora aparece descendente iniciándose en el clímax en lo más agudo (*Figura 11*).

En cuanto a los dos temas melódicos de B, el *b-melodía* es el más similar al *a-melodía* por el uso de notas largas, como las negras en la melodía (*Figura 12*). El hecho de incluir en la melodía *acciaccaturas* nos hace pensar en una intencionalidad de romper con la exactitud rítmica en la melodía. Esto nos hace apreciar, en este tema, un momento inspirado en el flamenco, en el que se “funden especialmente” el ritmo de tradición danzante (con el *toque* de la guitarra y el *baile*) y la expresión melódica (con el *cante*), haciendo “tambalearse” el pulso de compás en honor a la expresión del cantaor o cantaora³⁸. De esta forma, en cada una de las dos semifrases sentimos una tendencia a marcar las notas *fa#* como creadoras de células motivico-rítmicas, generando una polirritmia en la melodía (contrastante con el marcado 2/4 del acompañamiento) de 3/4+3/4+2/4 que, seguramente, recuerda al “compás” de seguiriyas, soleares y fandangos. Según Berlanga, “así como el compás en sentido académico (lo comprendido entre dos líneas divisorias verticales de un pentagrama) podemos identificarlo grosso modo con célula rítmica, el compás en sentido flamenco puede asociarse con ciclo rítmico”³⁹. De esto podemos deducir la idea del juego interior, por parte de la autora, de obviar el tiempo de compás y las líneas divisorias de compás (*Figura 13*). En la línea con lo que hemos comentado, según este autor:

³⁸ “En el flamenco siempre se da esa tensión entre seguimiento de las formas -rítmicas, melódicas, de pronunciación incluso- y las exigencias de libertad expresiva. Tensión que no elimina la creatividad, sino que incluso es su presupuesto básico” Miguel Ángel Berlanga, “La originalidad musical del flamenco: el compás,” en *Sinfonía virtual*, enero 2014, http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/flamenco_compas.pdf

³⁹ Berlanga, “La originalidad musical del flamenco: el compás”

El ritmo ternario abunda en muchas músicas de baile de tipo tradicional en España, de las que sabemos que el flamenco ha recibido tantas influencias (como los fandangos, jotas o seguidillas, de métrica ternaria). Y en efecto las células ternarias se hacen muy presentes en la música flamenca (Berlanga, 2014).

El tema *b-cantinel*a tiene figuras rítmicas más breves, con un juego más rico en cuanto a articulación, fraseo y dirección y que le otorga un carácter bromista, irónico e impactante. El bajo de la mano izquierda del *b-cantinel*a mantiene el *ostinato* de negras del *b-melodía*, lo cual implica que se incluyen en la misma sección formal (*Figura 14*). Cabe añadir que resulta llamativa la semejanza, en cuanto al planteamiento de este último tema, con el género de zarzuela⁴⁰.

El *Enlace* de los compases 66-71 no realiza una articulación formal definida, enlazando la *Sección B* con la *A'* al compartir el mismo *ostinato*. Se basa en *a-marxa-cabeza*, aunque con diferente tratamiento a nivel interválico, armónico, textural de acompañamiento melódico y de densidad acórdica (*Figura 2*). Es notoria la intención de contrastar la polirritmia del tema *a-melodía* con respecto a la homorritmia del tema marcial *a-marxa*⁴¹ (*Figura 1*).

El primer motivo de la *Transición*, *t1-llamada*, mantiene el *ostinato* de la *Sección A'* sobre el que emplea dos *llamadas* de *a-marxa-cola* con voces dobladas a distancia de 5ª justa y 7ª menor o 7ª mayor (intervalos modificados a los originales 4ª justa y 7ª menor, respectivamente) (*Figura 15*). Además, se aprecia una relación con el motivo de *p1.2*, ya que imita en una 3ª ascendente la melodía de la primera *llamada*. Este momento desvela una llamada camuflada del *p1.2*, ya que la blanca del compás 37 adquiere coherencia, desde la perspectiva actual, a incluirse en el *Puente* una cuarta *llamada*, tímida, sin *semicorcheas* previas (*Figura 16*). Se podría justificar pensando que, al igual que la autora realiza un salto a la octava inferior en la repetición motivica de la segunda llamada en el *t1-llamada*, en este caso evita emplear las *semicorcheas* para servir, simultáneamente, de segunda llamada de *p1* y de primera de las tres llamadas de *p2* en semejanza con *a-marxa-llamada* (*Figura 17*). Así pues, cabría aclarar que la blanca del compás 37 pertenecería al *p1* y *p2*, haciendo una superposición del material *p1* con *p2* (*Anexo IX*).

De esta forma, la *Transición* ha realizado dos llamadas, pero no ha aparecido

⁴⁰ La zarzuela suele añadir, en contextos musicales sobrios o austeros, melodías rápidas, irónicas y extrovertidas en un registro contrastante.

⁴¹ Esta polirritmia llega, incluso, a generar una gran inestabilidad rítmica a su propio tema, el supuesto tema “tranquilo”.

previamente el esperado material de *p1*. Es por ello que entendemos que la *Transición* en *t2*, de manera sorpresiva, ha abortado las expectativas y ha aprovechado para realizar la imitación del motivo *p1.1* a la inversa. Esto es una novedad, pudiendo ser un recurso creativo por parte de la autora (*Figura 18*).

El *Desarrollo* presenta, en forma de *strettos* y progresión armónica, sus motivos con material de *a-marxa-cabeza* y *Puente* (*Figura 4*). El motivo *d1* posee diferentes intervalos verticales (5ª justas) y horizontales (3ª mayores) con respecto al *a-marxa-cabeza*, un transporte de las alturas a una 2ª menor más grave respecto de la original y una textura de melodía acompañada. Así pues, es la primera vez que se presenta el motivo marcial bajo esta textura, que representa una gran variación del tema principal (*Figura 19*). Así, a lo largo de los diversos motivos del *Desarrollo* se van realizando variaciones del tema marcial *a-marxa* en busca de una resolución armónica y de altura originales, hasta llegar al motivo *d3*. Finalmente, el motivo cadencial *mc* tendrá una función reiterativa en busca de una conclusión placentera hacia la *Reexposición*.

Finalmente, desde el inicio de la *Reexposición* hasta el final se diseña un *decrescendo* muy progresivo con el fin de disolver gradualmente el discurso musical, no sin antes reexponer varios temas (marcial y cantinela) en el centro tonal inicial. De esta manera, cobra más sentido la forma clásica, pese a la brevedad de esta sección (*Figura 20*). Para ello, la autora plantea unas dinámicas que van del *f* al *ppp* mientras lleva a cabo una reducción en la densidad textural hasta el compás 136. El tercer tema motivico realiza dos *llamadas* cada vez menos pronunciadas, de forma que al final solamente quedan las notas largas. Sus dinámicas decrecen, explícitamente, desde *mf*, pasando por *mp* hasta llegar a *p*. Así pues, estas tres *llamadas* representan la disolución de todo material motivico (*Anexo XIII*).

Será en el compás 140 cuando pretenda generar un efecto sorpresivo y finalmente “cadencial”. Así, la labor del cuarto tema es la de lograr cadenciar, finalmente y tras 19 compases de espera, en el compás 140 (*Figura 20*). Desde el compás 135 se siente el retorno al centro tonal inicial *mi*. Sin embargo, la autora evita preparar la cadencia, de forma que necesita recurrir a los últimos tres compases en *fff* con registros extremos del instrumento para poder sentir una sensación auditiva cadencial (aunque poco satisfecha) (*Anexo XIII*).

3.1.4.3 Análisis armónico

A lo largo de la pieza podemos observar un constante empleo de intervalos de 4ª y 5ª justas verticales superpuestos. De este modo, se generan disposiciones acórdicas alejadas de las formaciones de 3ª típicas de la práctica común⁴² para proporcionar inestabilidad tonal.

Podemos apreciar como todos los temas marciales emplean la politonalidad⁴³ (*Anexo IX*) con centros tonales enfrentados entre sí. Por ejemplo, el tema *a-marxa* posee varias líneas enfrentadas, cuyos contextos o centros tonales son *mi frigio* y *mi bemol*⁴⁴, y con algunas líneas enfrentadas de *fa* y *do*. Si tuviésemos que justificar un centro tonal, nos decantaríamos por *mi frigio*, ya que el tema contiene, en su mayoría, todas sus notas e insiste en las alturas de las notas *mi*.

Sin embargo, resulta llamativo el diatonismo⁴⁵ (*Anexo IX*) con influencias modales de los temas melódicos *a-melodía* que genera un contraste añadido. Pese a que el tema *a-melodía* posee un diatonismo con líneas enfrentadas de *mi frigio* (muy presente en el acompañamiento de la mano izquierda) y *do jónico* (en el principio y final de la melodía), consideramos que se decanta por las notas *mi*, *la* y *si* que favorecen la aceptación del centro tonal como *mi frigio*. Quizás no suena como tal debido a que la melodía no realiza unos giros melódicos evidentes hacia la nota *mi*.

El *pl* no tiene intencionalidad de transición a nivel tonal hacia la *Sección B*, ya que realiza una yuxtaposición con lo anterior de forma abrupta, sin nexo a nivel de centro tonal. Así, en el *Puente* existe un conflicto politonal entre las líneas no diatónicas *do menor armónica*⁴⁶, *sol jónico* y *fa lidio*. No obstante, nos decantaríamos por el centro *sol*, ya que las *llamadas* acaban en la nota *sol*, las notas alteradas están en torno a *sol*. Así pues, al escuchar el *pl* apenas se aprecia diferencia entre sus partes porque la autora mantiene el centro tonal, pero evita que se consolide auditivamente.

El *b-marxa* opone, en un entramado politonal, el contexto de *mi bemol menor*

⁴² Período de la música occidental europea que abarca aproximadamente trescientos años, desde aproximadamente 1600 a 1900, y engloba los períodos del Barroco, Clasicismo y Romanticismo.

⁴³ Recurso compositivo con el que conviven varios centros tonales al mismo tiempo, y que no permiten percibir un único y patente centro tonal.

⁴⁴ Dado que aparece en el contexto de *a-marxa*, muy puntualmente esta nota disonante, podríamos considerar que se trate de una nota con función tímbrica que perjudique la jerarquía tonal.

⁴⁵ Género musical que consiste en el uso de la escala natural sin alteraciones. No se debe relacionar con el término politonalidad.

⁴⁶ Cabe decir que la escritura de esta pieza supera la jerarquía tonal y, aunque es preferible la terminología de modos, nos resulta práctica la aplicación de ciertas escalas en los centros tonales. No obstante, somos conscientes de que puede resultar discutible.

melódico al de *mi frigio*. Sin embargo, nos decantamos por el centro *mi*, ya que hace hincapié en las notas *mi* y *si*. El b-melodía presenta, por primera vez, un diatonismo con una sola línea tonal: *si frigio mayor*. Según Berlanga con respecto a este tema, podemos observar cómo el pasaje también bebe del flamenco a la hora de incorporar un *cluster* de 3ª menor y mayor que genera una sonoridad flamenca muy característica⁴⁷ (Figura 21).

En cuanto al *b-cantinel*a, se trata de un pasaje politonal contrastante, con varias líneas enfrentadas. Estos centros tonales son los modos *sib jónico* (con acordes cercanos al I-V, desde el punto de vista clásico, que se desvanece al oponerse líneas que contienen el tritono con la nota *si natural* y, quizás, adquieren una función colorística), *fa mixolidio* y un *do dórico* chocante en la melodía con las caídas en las notas *do* y *sol*⁴⁸.

De este modo, se establece una relación de dominante muy interesante entre los temas melódicos de A y B, pues desde el punto de vista tradicional clásico se recuperan las ideas armónicas del tema a y tema b propios de la *Exposición* de la Forma Sonata, en el que el tema melódico de B genera una *semicadencia* (Anexo IX).

Esta sección aprovecha el cambio armónico inesperado (debido a la mutación) de *b-cantinel*a para desarrollar un *Enlace* con un diatonismo entre líneas de *fa jónico* y *re eólico* que propicie la entrada de la *Sección A'* a sus centros tonales habituales.

A modo de transición, el *t1-llamada* mantiene el *mi frigio* del *ostinato* de *a-melodía* para oponerlo con el nuevo contexto de *mib jónico* de las *llamadas* de la mano derecha y crear una politonalidad con estas líneas enfrentadas. Asimismo, el *t2* realizará una función transitoria con el diatonismo de *fa# frigio mayor*.

En el *Desarrollo*, la autora explota en reiteradas veces el tema marcial, pero esta vez bajo varias politonalidades yuxtapuestas que definirán la articulación formal entre sus motivos, en forma de progresión armónica de la forma *fa# frigio mayor/sol jónico*, *fa# dórico/la jónico* y, finalmente, un diatonismo de líneas *mi frigio/la eólico* (Anexo IX).

Por último, en cuanto al *mc*, se produce un diatonismo de sensación armónica cadencial e insistente, pero insatisfecha al oído, al estar oponiendo los centros tonales *mi frigio* y *do jónico*. Los acentos en tiempo débil reforzarán el centro tonal de *mi* en detrimento del de *do*. En este momento, quizás, se podría haber producido el final de la

⁴⁷ Berlanga, “La originalidad musical del flamenco: el compás”.

⁴⁸ Se produce una mutación sorpresiva en la melodía de los c. 65 y 66 en comparación con el motivo de los c. 125-130. Esta mutación realiza un intervalo de 3ª menor (sin contar la nota de escape) en vez de una 4ª justa que afecta las notas siguientes y no concluye con la nota *sol*.

obra, dada la expectativa conclusiva al centro *mi*, que implicaría el retorno a la tonalidad principal, desde el punto de vista clásico. Sin embargo, la *Reexposición* empieza tras una cadencia truncada, quizás por la falta de recuperación de los temas en la tonalidad principal, desde el punto de vista clásico. Esto confirmaría el planteamiento formal de tipo Rondó-Sonata que recupera los temas recurrentes a modo de recapitulación final.

El motivo *r1-marxa* contiene una politonalidad entre las líneas de *do hexatónica* y *sol jónico*, recuperando el tema marcial pero todavía sin un contexto de *mi frigio*. Será con el *r2-cantinel* cuando, bajo la politonalidad de líneas enfrentadas de *do hexatónica* y *mi dórico*, se recuperen todos los temas en la tonalidad inicial, desde el punto de vista clásico (*Anexo IX*). El motivo *mr3* posee un diatonismo con tres líneas diatónicas de centros tonales de *fa lidio*, *sol mixolidio* y *do jónico*. Finalmente, el *mr4* recupera la línea inicial *mi frigio*, por primera vez en toda la *Reexposición*, aunque sigue retrasando la estabilidad de este centro tonal a través del empleo del *do* de la mano derecha. Así, se cadencia inconclusamente la pieza necesariamente bajo el recurso dinámico *fff* (*Anexo XIII*).

Así pues, consideramos que no existe una *coda*, ya que la intención de la autora es que se retrase la estabilidad cadencial lo máximo posible. De esta forma, no se cadencia la pieza hasta el mismo final, con lo que no existe un fragmento, a modo de *coda*, que no sea necesario a nivel cadencial. Pese a que *mr3* y *mr4* no ejercen la función de *coda*, se necesitan estos motivos para cerrar la Forma Rondó-Sonata.

3.1.5 Conclusiones del análisis de Marxa del Rei Barbut

Se trata de una obra de una complejidad comparable al repertorio pianístico académico. Su estética de tendencia neoclásica y flamenca, entre otras, y sus intenciones estructurales desvelan una pieza muy rica a nivel compositivo. Resulta interesante cómo emplea un elevado juego motivico-rítmico inspirado en el flamenco y un complejo contraste armónico entre el diatonismo y el politonalismo como recurso para caracterizar el tema marcial protagonista y otorgarle un papel fundamental generador de la forma y carácter de la pieza. Asimismo, se aprecia una cuidada coherencia a la hora de emplear material específico de motivos con figuraciones rítmicas, articulaciones y dinámicas.

Del mismo modo, mientras se genera una pieza, en general, muy rítmica y danzante, la autora no olvida el empleo de melodías *cantabiles*, folclóricas y populares

tan propias de la esencia nacionalista valenciana. Según Berlanga:

*En esos años, los recursos compositivos tradicionales de la música clásica en Occidente habían entrado en crisis y muchos compositores andaban a la búsqueda de nuevas fuentes de inspiración. De entre las propuestas con más repercusión estuvo la de acudir a las músicas populares como fuente de inspiración (con músicos como Felipe Pedrell o Béla Bartók), y el flamenco aparecía ya por entonces como una música con códigos estéticos definidos, ofrecía sonoridades, ritmos y armonías que a muchos compositores les resultaban sugerentes.*⁴⁹

El papel de los temas melódicos *a-melodía* y *b-melodía* no quedaría relegado solamente a generar contraste melódico-rítmico a los temas marciales ya que la autora les otorga también un papel fundamental en la concepción formal tradicional de la Forma Sonata. Esto se debe al pensamiento clásico-romántico de conectar los temas en una relación I-V-I. También podemos observar cómo la obra bebe de diferentes tendencias como la neoclásica, nacionalista española o simbolista francesa y existe una difusa unidad escolástica (utópica, en cualquier caso) que dificulta el uso de una cierta terminología.

Así pues, entendemos que la autora realiza un juego muy hábil en el que emplea una mezcla de estas construcciones clásicas en su composición de forma sutil, ya que evita a toda costa las concepciones formales y armónicas clásicas, pero está fuertemente influenciada por ellas.

Como recurso compositivo de acuerdo a sus principios neoclásicos, queda evidenciado el tratamiento notable de cuartas, quintas y sextas en la formación acórdica, evitando su construcción a partir de terceras que familiaricen una jerarquía tonal. De la misma forma, apreciamos un uso predominante de cuartas y quintas paralelas que realizan sonoridades “huecas” y pueden recordar a aquellas modales. Evitando siempre una tonalidad evidente, observamos como elige muy acertadamente notas que entran en disonancia, en mayor o menor grado, con otra línea (diatónica o no) de acuerdo al motivo sonoro que elabora.

A modo de conclusión, y de la misma manera que ocurre con Falla o Stravinsky, la autora respeta la tradición de conservar los centros tonales y la estructura general. Sin embargo, es típico el desarrollo de los intervalos verticales para evitar la funcionalidad jerárquica y tonal clásica. Así pues, los temas melódicos se acercan más a la elaboración de cómo lo pudieron usar Satie, Fauré, Falla o Albeniz, con respecto a la elaboración más diatónica y clásica. Sin embargo, la autora refleja su tendencia más modernista y

⁴⁹ Berlanga, “La originalidad musical del flamenco: el compás”.

neoclásica en el material del tema de marcha, con un juego más amplio en la enfrentación de líneas diatónicas.

Matilde Salvador tiene un planteamiento orquestal muy claro en esta composición. De hecho, anota “oboe”, “clarinete” y “trompeta” (*Anexo I*), lo que la lleva a componer, posteriormente, una transcripción para banda, orquesta y una versión reducida para dulzainas y tabal.

3.2 Sonatina (1948)

3.2.1 Introducción

En este capítulo, nos disponemos a analizar la obra “Sonatina”, compuesta en 1948 por Matilde Salvador. Fue estrenada en la Radio Sarrebuck (Alemania) un año más tarde por Ernesto Monserrat. Podemos encontrar esta pieza inserta, con el título Pastorela, en la representación escénica Retablo de Navidad. Asimismo, fue obra obligada en el I Concurso de piano “Infanta Cristina”, organizado por ISME en 1982. Hay versión para orquesta y para dos pianos y dos guitarras.

Para llevar a cabo nuestro análisis, nos hemos proveído del manuscrito de la pieza, así como de la edición de la misma a cargo de la Editorial de Música Española Contemporánea (EMEC) de 1979 (Madrid), e impresa por Gráficas Agenjo S.A. en el mismo año y ciudad. Sin embargo, y de idéntica manera a la *Marxa del Rei Barbut*, encontramos varias erratas de edición que aparecen corregidas en nuestra edición crítica (*Anexos VII y VIII*).

3.2.2 Análisis contextual y estético

En esta obra, la autora emplea, sobre unas concepciones armónicas vanguardistas, un solo material melódico-temático en el que se evidencia una raíz folclórica local, dado su estilo *cantabile* y fraseo simétrico, regular y sencillo. Así, de igual forma que con el uso de adornos de *acciaccaturas* que recuerdan el ritmo de las castañuelas como elemento nacional (*Figura 29*), la autora pretende recuperar el cantar popular, pese a que no sigue exactamente las líneas auténticamente nacionalistas españolas de Pedrell o Falla.

Asimismo, según Campos, Matilde Salvador presenta, en esta obra, un tema en

diferentes registros del piano junto a una melodía que sugiere un canto infantil que “humaniza y equilibra la estética general de la pieza” (Campos, 2014; 303).

3.2.3 Escritura y recursos pianísticos

Tal y como habíamos mencionado en la pieza pianística *Marxa del Rei Barbut*, la autora pretende corresponder a una escritura muy cuidada y detallista, en la que deja constancia de su voluntad en cuanto a *tempo*, carácter y dinámicas.

Pese a su cuidada escritura, podemos encontrar diferencias en cuanto a la articulación que, posiblemente, habrá llevado al editor a cometer erratas en busca de la coherencia y que no corresponden con el manuscrito (*Anexo II*). Esto nos hace reflexionar acerca del mencionado cuidado en su escritura, del cual concluimos que posiblemente la autora así lo pretendió, y la edición debería haber respetado su voluntad.

3.2.4 Análisis musical

En este capítulo, nos disponemos a abordar un análisis bajo las mismas aclaraciones terminológicas que en *Marxa del Rei Barbut* presentadas en su [*Análisis musical*](#) del punto 3.1.4.

3.2.4.1 Análisis formal y estructural

En un primer análisis general, podemos apreciar como se trata de una obra breve para piano solo, con una forma binaria reexpositiva, en la que se presenta un solo tema sobre el que se desarrolla toda la pieza (*Figura 22*). Así pues, bajo un juego constante entre la tonalidad y modalidad⁵⁰ (*Figura 23*) (transcurridos de forma yuxtapuesta), la autora presenta, de forma muy explícita, esta melodía folclórica de carácter amable, danzable y humano, de fácil asimilación, que proporciona una estructura regular y simétrica a la pieza. Su textura, basada en el monotema, es mayoritariamente homofónica y no llega a desarrollar un trabajo a nivel contrapuntístico ni de melodía acompañada (*Figura 22*).

⁵⁰ Condición compositiva armónica necesaria para adaptar las melodías folclóricas a la pieza.

La forma tripartita⁵¹ monotemática de esta obra recuerda a la forma lied y a las sonatas preclásicas de Scarlatti. Este tema, pese a que mantendrá una constante motivico-rítmica, sufrirá ligeros cambios de dirección melódica, así como se presentará a diferentes alturas y en diferentes tratamientos armónicos que condicionarán cambios a nivel de intervállica horizontal. Debemos aclarar que, pese a ser el mismo tema, hemos decidido llamarlos de manera distinta para plasmar mejor su función concreta en cada pasaje. Precisamente, son estos temas los que articulan formalmente la estructura de la pieza y delimitan sus partes.

En la primera sección, que llamamos *Sección A* y ocupa un 48,75% de su extensión, se presenta cuatro veces el mismo tema. Así, distinguimos dos partes con dos temas cada uno: *antecedente 1 (antec1)*, *consecuente 1 (consec1)*, *antecedente 2 (antec2)* y *consecuente 2 (consec2)*, además de una cadencia (*cad*) que no consideramos tema (*Figura 24*). Sin embargo, la *Sección B* es más reducida, ya que engloba un 30% y dos partes que poseen tres temas (*Figura 25*). Finalmente, la *Sección A'* tan solo comprende un 21,25%, cuya 1ª parte reexpone el tema *consec1* (aunque influenciado por el *antec1*); su 2ª parte recupera la cadencia, *cad*, (aunque modificada) en la tónica general de la pieza, que nos aporta información interesante acerca de su tendencia hacia la conservación de la Forma Sonata desde un concepto formal clásico-romántico; y, finalmente, se añade una *codetta* final con motivo cadencial (*Figura 26*).

Cabe añadir que no podemos considerar las nomenclaturas propias de la Forma Sonata (como serían *Exposición*, *Desarrollo* y *Reexposición*) al apreciar que no existe un trabajo de desarrollo del tema más allá del cambio de altura, dirección melódica, articulación y concepción armónica o colorística. Asimismo, en la *Sección B* no concebimos un desarrollo a nivel temático que derive en la recuperación temática en la tónica, sino que se presenta en A', directamente y sin elaboración previa, el tema reexpuesto en la tónica (*Anexo X*).

3.2.4.2 Análisis motivico: estudio melódico-rítmico

Los cuatro temas de la *Sección A* se encuentran separados en dos partes: *Parte 1A* y *Parte 2A*, evidenciadas por el gran cambio armónico y textural. El primer tema (*antec1*) presenta una textura homorrítmica sobre la que se plasma una melodía con

⁵¹ Que se caracteriza por presentar una arquitectura compositiva cuya organización de los elementos musicales se estructuran en tres secciones (A, B y A'), en este caso de distinta extensión.

intervalos mayoritariamente de grados conjuntos y algunos de 3ª menor (*Figura 22*). A partir del 4º compás de la melodía, es habitual encontrarse, además, con una textura homofónica paralela a una distancia vertical de 3ª. Serán los compases 5º, 6º y 7º los que diferencien los diversos temas, a partir de la dirección melódica de estos (*Figura 27*). El tema *consec1* reexpone el tema una 3ª descendente de la inicial, respetando la armadura inicial. Representa una respuesta al primer tema, de modo que modificará su melodía, realizando un salto inicial de 3ª mayor (*Figura 28*), reduciendo su dinámica a *piano*, su 6º compás ascenderá (la única vez) y la negra con puntillo del 8º compás llegará por movimiento directo, en vez del movimiento contrario del *antec1*. El *consec1* reducirá el valor de su última nota, ya que su sucesor, el tema *antec2*, representa un cambio notable a nivel de concepción armónica. Así, será el silencio de corchea del compás 17 el que evidencie la articulación formal. En la búsqueda de contraste del *antec2*, el cambio de *ostinato* a acordes placados refuerza la idea de la articulación formal. Este nuevo *ostinato* se mantendrá en toda la *Parte 2A*, que perderá la indicación de *ottava alta* en busca de nuevos registros sonoros (*Figura 30*).

Finalmente, la *cad* recupera, del inicio temático, la figura rítmica de semicorchea para elaborar una escala ascendente y descendente en grados conjuntos. Este tratamiento de “abanico” de ornamentación melódica podría recordar al tratamiento colorista del impresionismo de Debussy (*Figura 31*). En referencia al concepto clásico de la forma Sonata, y pese a que observamos como, en los compases 70-73 de la *Sección A'*, se recupera esta frase musical (*cad*) en la tónica y en una mayor elaboración de densidad acórdica, no consideramos este pasaje como un posible segundo tema contrastante, ya que se trata de un brevísimo momento musical de 6 compases -dos de los cuales son repetidos- de adorno y con sentido cadencial, que no introduce ningún material novedoso ni contrasta suficientemente a nivel rítmico ni de distancia interválica (*Figura 31*). Asimismo, consideramos que la *cad* no pertenece formalmente al *consec2*, debido a que hay un diferente tratamiento en el *ostinato* que les articula, formalmente; y también al apreciar que su repetición en *A'* lindará con un tema distinto. (*Figura 32*).

La *Sección B* se distingue de la sección anterior con el tema *resplantecl*. Este primer tema de la nueva sección representa una oposición al tema *antec1*, ya que su centro tonal *do natural* significa un enfrentamiento cromático y la máxima disonancia al centro del *antec1*. Pese a que este nuevo tema conserva la misma altura melódica (aunque en diferente modalidad y sin *ottava alta*) y dirección melódica, difiere debido a

una articulación de *legato* en las dos manos, una dinámica *piano* y una interválica melódica de 3ª mayor (Figura 33). El segundo tema, *resp2antec1*, posee una interválica melódica de 3ª menor. Así pues, podemos apreciar cómo se ha invertido la aparición de estos intervalos con respecto a los dos temas de la *Parte 1B* de la *Sección A* (Figura 34). De esta forma, la autora emplea este recurso para generar contraste. La *Parte 2B* de esta *Sección B* presenta, junto a la *Parte 1A'*, un solo tema (*Anexo X*), con *ostinato* de acordes placados, que contraste con la *Parte 1B*.

Durante esta *Sección A'* podemos ver como se recuperan, tan solo, un par de frases de cada una de sus partes. Así pues, en esta *Parte 1A'* solo se recupera un tema, mientras que en la *Parte 2A'* se reexpone y modifica la cadencia *cad*, generándose la *cad'* (*Anexo X*). Esta última sección recupera el tema *consec2* sobre el que aplica ciertas características del *antec1*. De esta forma, este nuevo tema, *ant1con1* representa la desconexión con la modalidad anterior y la recuperación de la tonalidad principal de la obra (*Anexo X*). Así pues, esta función de recuperación del tema simboliza la vinculación formal con la Forma Sonata, desde el concepto formal clásico (*Anexo X*). Sin embargo, la autora no evidencia la recuperación y reposo en la tonalidad hasta la llegada de la *cad'* en el compás 70, que invierte la dirección melódica con respecto a la *cad* de la *Sección A* y amplía la densidad acórdica a grado 4 (formada a partir de una 5ª justa y dos 6ª) (Figura 35). Finalmente, la *codetta* de los compases 76-80 acaba complementando la *cad'*, pero no siendo necesaria en la conclusión tonal de la pieza (*Anexo X*).

3.2.4.3 Análisis armónico

Entendemos que la *Parte 1A* se podría enmarcar en la tonalidad de *la mayor*, pero sus melodías presentan centros tonales que no siempre coinciden, por lo que se produce una ambigüedad armónica. Añadiendo que la autora evita la coincidencia de los centros tonales con los centros melódicos en el tiempo fuerte, podemos concluir que no se llega a producir una sensación tonal innegable.

Así, el *antec1* parece cadenciar en el primer grado de *la mayor*. Sin embargo, el peso de la melodía recae en las notas *do#* (en el 4º y 8º compás), por lo que se produce un conflicto entre los centros *la* y *do#*. El *consec1* presenta, esta vez en la melodía, el centro tonal *la* (4º compás), sobre la cual se desarrolla un acompañamiento en el sexto

grado de *la mayor* (*fa# menor*). Sin embargo, este tema modificará el final de la melodía para culminar en la nota *mi* (sobre la que se cadenciará en la dominante de *la mayor*, produciéndose una semicadencia desde el punto de vista clásico).

A diferencia de la *Parte 1A*, ahora vemos cómo, en la *Parte 2A*, sus temas presentan un gran contraste a nivel armónico, puesto que ahora explota un juego colorístico en los acordes del *ostinato* (de densidad acórdica de grado 4 y ordenados por 4ª justas y aumentadas), que son concebidos con la pedal de *do*. En esta parte, el color armónico cobra fuerza y despeja cualquier sospecha de tonalidad, hasta la llegada de la *cad*, donde aparece un único centro tonal *mi* y gana peso la modalidad de *mi hindú* en detrimento de la tonalidad y su posible tímida semicadencia (*Anexo X*). El *antec2* presenta en su melodía el centro tonal *sol#* (sobre la que se desarrolla el nuevo *ostinato* en el modo *la* -en relación de dominante con la mayor-) en respuesta -en relación de dominante- con el centro *do#* de *antec1*, hasta que esta melodía cambiará el rumbo en torno al centro *si*. Se producirá, pues, un conflicto de líneas diatónicas al añadirse el centro *la* del *ostinato*. De la misma forma que ocurría en el *antec2*, en el *consec2* el centro tonal *sol#* se alterará, en este caso hacia el centro *mi*. Así, se producirá un conflicto de líneas diatónicas con el centro *la* del *ostinato*. Finalmente, y tal como habíamos avanzado, la *cad* de los compases 32 al 37 recrea un ambiente modal (con un único centro tonal *mi hindú*) más evidente que tonal, debido a la carencia de una caída cadencial a la dominante de *la mayor* en los compases 36 y 38.

La *Parte 1B* presenta un funcionamiento muy similar a la *Parte 1A*. El *resplantec1* presenta un diatonismo de los centros tonales enfrentados *do jónico* (mano derecha) y *la eólico* (mano izquierda). El *resp2antec1* presenta las líneas diatónicas de los centros *mi* (mano derecha) y *do jónico* (mano izquierda).

Esta *Parte 1B* se presenta en una modalidad constante y muy evidente, incluido el compás 54, ya que éste no presenta un proceso cadencial y, por lo tanto, lo consideramos armónicamente como un color armónico sin función tonal.

La *Parte 2B* posee un centro *fa#* que se desplaza al centro *sol*. Sobre éste, el *ostinato* no ejerce un conflicto de líneas diatónicas, ya que comparte su centro *sol*. De la misma manera que en el compás 54, la autora no incide en un proceso cadencial, sino que se trata más bien de un pasaje modal con un empleo colorístico y guiño hacia la tonalidad.

En cuanto a la *Sección A'*, la melodía del tema *antlconl* presenta el centro tonal *la* sobre un centro *fa#* de la mano izquierda. Sin embargo, en este momento se puede intuir la superación de la modalidad hacia la tonalidad (de forma yuxtapuesta), sin que se evidencie hasta la llegada de la *cad'*. La cadencia perfecta de los compases 69 y 70 y la *codetta* nos confirma la incentiva por pretender concluir la pieza bajo el sostén tonal.

3.2.5 Conclusiones del análisis de Sonatina

Tal y como hemos estudiado en el [Análisis musical](#) de *Marxa del Rei Barbut*, el juego constante de yuxtaponer la tonalidad y modalidad va a dejar entrever una declaración de intenciones, como son el vínculo formal neoclásico con la Forma Sonata (a través de su estructura regular y cerrada) y la búsqueda de nuevas sonoridades con aire impresionista en el enfrentamiento entre la predominancia de la tonalidad -al parecer estar situada en *la mayor*, presentar cadencias evidentes y conservar la forma clásica de Sonata (al recuperar el tema cadencial, *cad*, en la tónica)- o la modalidad -con el empleo colorístico impresionista a nivel armónico y el uso de un diatonismo con diversas líneas diatónicas, cuyos centros tonales entran en conflicto.

Podemos apreciar como las cadencias tan solo resuelven correctamente (en forma de cadencia perfecta) en el primer tema de las primeras partes de cada sección, concretamente en los finales de frase del *antecI*, *replantecI* y *antlconI* (*Anexo X*). En el resto de cadencias (marcadas con una “X” en el plano) no existe un trabajo cadencial, sino que se elabora una función colorística en los finales de frase.

El resultado que extraemos de la pieza es, de acuerdo a lo que afirma Campos:

Un discurso musical flexible donde, en ocasiones, los acordes abandonan las leyes inmutables de la tonalidad tradicional y se convierten en estructuras polivalentes. La introspección del timbre, de los registros del piano, de las categorías sonoras (...) o la incorporación de nuevos modos y escalas son los medios de los que se servirá Mus⁵² para conseguir nuevos colores armónicos (Campos, 2014).

52

Abelardo Mus i Sanahuja (Burriana, 1907-1983) fue un compositor coetáneo a Matilde Salvador, cuya estética musical consideramos que comparten.

4. Tercera parte: *Del análisis a la interpretación. El estudio en el piano.*

Tal como comentábamos en la [Metodología](#), y antes de abordar el estudio interpretativo de las piezas, hemos tenido que resolver incoherencias de escritura entre las fuentes manuscritas y editadas a través de una versión propia justificada (*obras/versiones propias*) que garantice la veracidad de nuestras propuestas de pedalización, digitación y dirección melódica. Cabe decir que consideramos interesante este trabajo, pues no tenemos constancia de su interpretación ni detalló nada en sus obras en referencia a estos aspectos técnicos. Además, su estética ricamente influenciada por las diferentes corrientes del momento dificulta una ejecución fidedigna a su intención musical.

Así, sobre nuestras versiones propias, y teniendo siempre presente el contexto socio-cultural (incluido en la *1ª Parte*) y la intencionalidad estético-musical (estudiada en la *2ª Parte*) de la compositora, hemos realizado un estudio en el que consideramos interesantes posibilidades de pedalización, digitación y dirección melódica como podrían ser la adaptación de manos de ciertos pasajes, pedales que ofrezcan una mayor riqueza tímbrica y sonora o el empleo de flechas y hexágonos de dirección melódica, con el afán de ofrecer una interpretación lo más fiel, económica y expresiva posible a la intención musical de la compositora.

En referencia a la pedalización, y de acuerdo con las nomenclaturas escogidas por Albert Nieto⁵³, hemos recogido en ambas piezas un amplio abanico de tipos de accionamiento de los tres pedales:

Con respecto al pedal de resonancia, en el principio de las piezas ponemos un *Pedal de anticipación*⁵⁴ para recoger la máxima cantidad de armónicos y lograr una mayor riqueza tímbrica. Asimismo, anotamos con diferente color una diferencia de pulsación de este pedal, pudiendo ser completo (verde), $\frac{1}{2}$ de pedal (amarillo) o $\frac{1}{4}$ de pedal (naranja).

Estos pueden irse desvaneciendo si la anotación de pedal asciende, simulando así el levantamiento del pie. Las estrellas en azul hacen hincapié en la importancia de

⁵³ Albert Nieto, *Isaac Albéniz. Iberia vol. 1* (Barcelona: Editorial de música Boileau, 2011)

⁵⁴ “Es el que resulta de accionarlo antes de la emisión del sonido, ya sea al inicio de la pieza o coincidiendo con un silencio” (Nieto, *Isaac Albéniz. Iberia vol. 1*, 12).

respetar el silencio de la figura sobre la que aparecen, debiéndose apagar cualquier sonido mantenido con los pedales.

En cuanto al *Pedal tonal*, en *Marxa del Rei Barbut* hemos optado por emplearlo para poder prolongar una sonoridad de unas notas que dificultarían, de otro modo, la comprensión de articulación de otros sonidos simultáneos (*Anexo XV*). En lo que respecta al *Pedal celeste*, usamos este recurso físico para contrastar tímbricamente ciertos pasajes en piano y generar una sonoridad especial, como se puede comprobar en el *Anexo XV* de *Marxa del Rei Barbut*.

De esta forma, tendemos a conservar (en *Marxa del Rei Barbut*), con los pedales, sus anotaciones de notas largas sobre diferentes planos sonoros en búsqueda de sonoridades tímbricas arcaicas de la tradición popular, ya que queda evidenciada su influencia simbolista francesa con las constantes superposiciones motivicas en diferentes planos sonoros y en contrastantes registros del piano. Así, parafraseando a Levaillant (1993: 51), el principio de resonancia fue uno de los fundamentos de búsqueda en el piano del siglo XX. “Fue el compositor francés Claude Debussy (*1862; †1918) quien inventó un nuevo espacio sonoro en el piano mediante la exploración de registros sonoros diferenciados, de la sutileza de ataques, y del estudio de los timbres” (Campos, 2014: 807).

Por otro lado, en algunos pasajes hemos anotado varias propuestas de digitación, separadas por líneas discontinuas. Asimismo, los recursos de dirección melódica que empleamos a lo largo de las piezas son las señales de flechas bicolor, hexágonos granates que destacan las notas sobre las que recae la melodía y el gráfico de dinámicas que oriente en la interpretación coherente de estas anotaciones (*Anexos XIII y XIV*).

Finalmente, hemos optado por ofrecer unos documentos (*Anexos XV y XVI*) sobre los que plasmar todas estas propuestas técnicas. De igual modo, estos anexos pueden suponer una guía de interpretación complementaria para aquel que pretenda abordarlas en su estudio al piano. Asimismo, el lector puede verse orientado y respaldado en el resultado sonoro ofrecido (*Anexo XIX*), ya que en esta grabación pretendemos reflejar todo nuestro esfuerzo por aunar un trabajo lógico-metodológico a la par que artístico que derive en la satisfacción del estudiante en todos los campos.

5. Conclusiones

Tal como hemos sugerido en nuestra [Introducción](#), nuestra máxima se ha centrado en combatir, tanto el limitado conocimiento y acceso a la música local como a la consecuente escasez de estudios e interpretaciones de autores castellonenses del último siglo. En este sentido, a lo largo de nuestro proceso de investigación nos hemos enfocado en la especialización, por primera vez, de la integral catalogada para piano solo de Matilde Salvador, ya que en su figura se enmarca gran parte de la cultura e historia de Castellón.

Hemos realizado una exhaustiva investigación en muy diversas fuentes que nos ha permitido despejar cualquier duda con respecto al repertorio pianístico catalogado de la compositora, en lo que concierne a su contenido, su análisis e intención musical implicada y su interpretación. Así, nos hemos visto obligados a acotar nuestro estudio a las obras *Marxa del Rei Barbut* y *Sonatina*, puesto que estas son las que aparecen en el catálogo oficial de la compositora y a la limitación de cumplir con la obligada extensión del presente trabajo. Sin embargo, dotamos, por ello, a nuestra investigación de un trabajo circunscrito y reducido pero unitario y coherente.

Cabe destacar que con este trabajo hemos aportado una serie de materiales contextuales, analíticos e interpretativos (anexados, en formatos físico y digital) sobre las citadas obras, donde fundamentamos nuestro criterio y ofrecemos una fuente fiable y útil para futuros estudiantes y posibles estudios de investigación. Esto es, concluimos que nuestras investigaciones se encuentran a disposición de la comunidad de músicos para el abordaje del estudio de dichas piezas y aspiramos a que sirvan como referencia para futuras investigaciones acerca de la autora u otros autores locales, dando por ello respuesta a todos nuestros propósitos.

6. Referencias Bibliográficas

ADAM FERRERO, Bernardo. *1000 músicos valencianos*. Valencia: Sounds of Glory, 2003.

BADENES, Gonzalo. “Matilde Salvador, l’art de donar plaer.” *Cultura*, año III, núm.24, (abril 1990), Suplemento de Papers d’Educació.

BERLANGA, Miguel Ángel. “La originalidad musical del flamenco: el compás.” *Sinfonía Virtual*, de. 26, (enero 2014).

http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/flamenco_compas.pdf

CAMPOS MICÓ, Óscar. “La música para piano compuesta por autores castellonenses hasta 1936: estilos, estudio crítico y análisis musical de las obras.” Tesis doctoral. Universitat Jaume I, 2014.

CLIMENT, José. *Historia de la música contemporánea valenciana*. Valencia: Del Cenia al Segura, 1978.

CORPAS, Leire. “El grup dels joves i la seva mediterraneïtat.” *És Mediterrani*. Comentario postado el 19 de enero de 2019 (consultado el 23 de febrero de 2019)
<https://esmediterrani.info/2019/01/19/el-grup-dels-joves-i-la-seva-mediterraneïtat/>.

DOMÉNECH I PART, Josep. *Compositors del País valencià. Matilde Salvador: Marxa del Rei Barbut. Per a piano*. Valencia: Piles, 1984.

FERRERO, Sixto. “Els músics valencians de la II República”. *Diari la veu*. 18 de octubre de 2016 (consultado el 23 de febrero de 2019)
<https://www.diarilaveu.com/noticia/22695/%20els-musics-valencians-de-la-ii-republica>.

FERRERO, Sixto. “Música i nacionalisme "valencià”.” *Diari la veu*. 21 de noviembre de 2013 (consultado el 23 de febrero de 2019)
<https://www.diarilaveu.com/columnista/37003/musica-i-nacionalisme-valencia>.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. “La música del siglo XX anterior a la guerra civil.” En *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, coordinado por Gonzalo Badenes Masó, 361-380. Valencia: Editorial Prensa Alicantina, 1992.

HERNÁNDEZ FARINÓS, José Pascual. “La composición orquestal valenciana, a través de la aportación del grupo de los jóvenes (1925-1960).” Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 2010.

LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo. *100 años de música valenciana 1878-1978*. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia, 1978.

LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX: del modernismo a las vanguardias*. Valencia: Generalitat Valenciana-Música 92, 1992.

LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo. *Folklore musical español*. Madrid: Unión Musical Española, 1956.

MARCO, Tomás. *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

MOTENSINOS COMAS, Eduardo. “Análisis musical de la obra para piano de Vicente Asencio.” Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2004.

NIETO, Albert. *Isaac Albéniz, vol. I*. Barcelona: Editorial de música Boileau, 2011.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa Calpe-Austral, 2007.

PEDRELL, Felipe. *Musicalerías*. Valencia y Madrid: F. Sempere y Compañía, 1906.

PRECIADO, Dionisio. *Folklore español. Música, danda y ballet*. Madrid: Studium ediciones, 1969.

SEGUÍ PÉREZ, Salvador. “Matilde Salvador”. Catálogo de Compositores. Madrid: Generalitat Valenciana y Fundación Autor Ediciones y Publicaciones, 2000.

SOLBES, Rosa. *Matilde Salvador. Converses amb una compositora apassionada*. València: Tàndem Edicions, 2007.

TRAVER GARCÍA, Benito. *Los músicos de la provincia de Castellón*. Villarreal: J. Barberá, 1918.

UNAMUNO, Miguel de. *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

7. Anexos y apéndices

<u>Anexo I: Primer manuscrito Marxa del Rei Barbut.....</u>	<u>1</u>
<u>Anexo II: Manuscrito corregido Marxa del Rei Barbut.....</u>	<u>8</u>
<u>Anexo III: Manuscrito Sonatina</u>	<u>13</u>
<u>Anexo IV: Manuscrito Marxa de la ciutat.....</u>	<u>16</u>
<u>Anexo V: Edición Marxa del Rei Barbut.....</u>	<u>18</u>
<u>Anexo VI: Edición Sonatina.....</u>	<u>23</u>
<u>Anexo VII: Edición propia Marxa del Rei Barbut.....</u>	<u>26</u>
<u>Anexo VIII: Edición propia Sonatina.....</u>	<u>32</u>
<u>Anexo IX: Plano formal Marxa del Rei Barbut.....</u>	<u>36</u>
<u>Anexo X: Plano formal Sonatina.....</u>	<u>38</u>
<u>Anexo XI: Partitura segmentada Marxa del Rei Barbut.....</u>	<u>40</u>
<u>Anexo XII: Partitura segmentada Sonatina.....</u>	<u>46</u>
<u>Anexo XIII: Gráfica dinámica Marxa del Rei Barbut.....</u>	<u>50</u>
<u>Anexo XIV: Gráfica dinámica Sonatina.....</u>	<u>52</u>
<u>Anexo XV: Partitura para interpretación Marxa del Rei Barbut</u>	<u>54</u>
<u>Anexo XVI: Partitura para interpretación Sonatina</u>	<u>60</u>
<u>Anexo XVII: Catálogo completo del repertorio de Matilde Salvador – SGAE</u>	<u>64</u>
<u>Anexo XVIII: Figuras.....</u>	<u>71</u>
<u>Anexo XIX: Grabación interpretativa en formato DVD.....</u>	<u>91</u>

Anexo I:

Primer manuscrito Marxa del Rei Barbut

Marxa del Rei Barbut

"Marcha del Rey Barbudo"

de la òpera

"La Filla del Rei Barbut"

Matilde Salvador
1940

Temps de Marxa

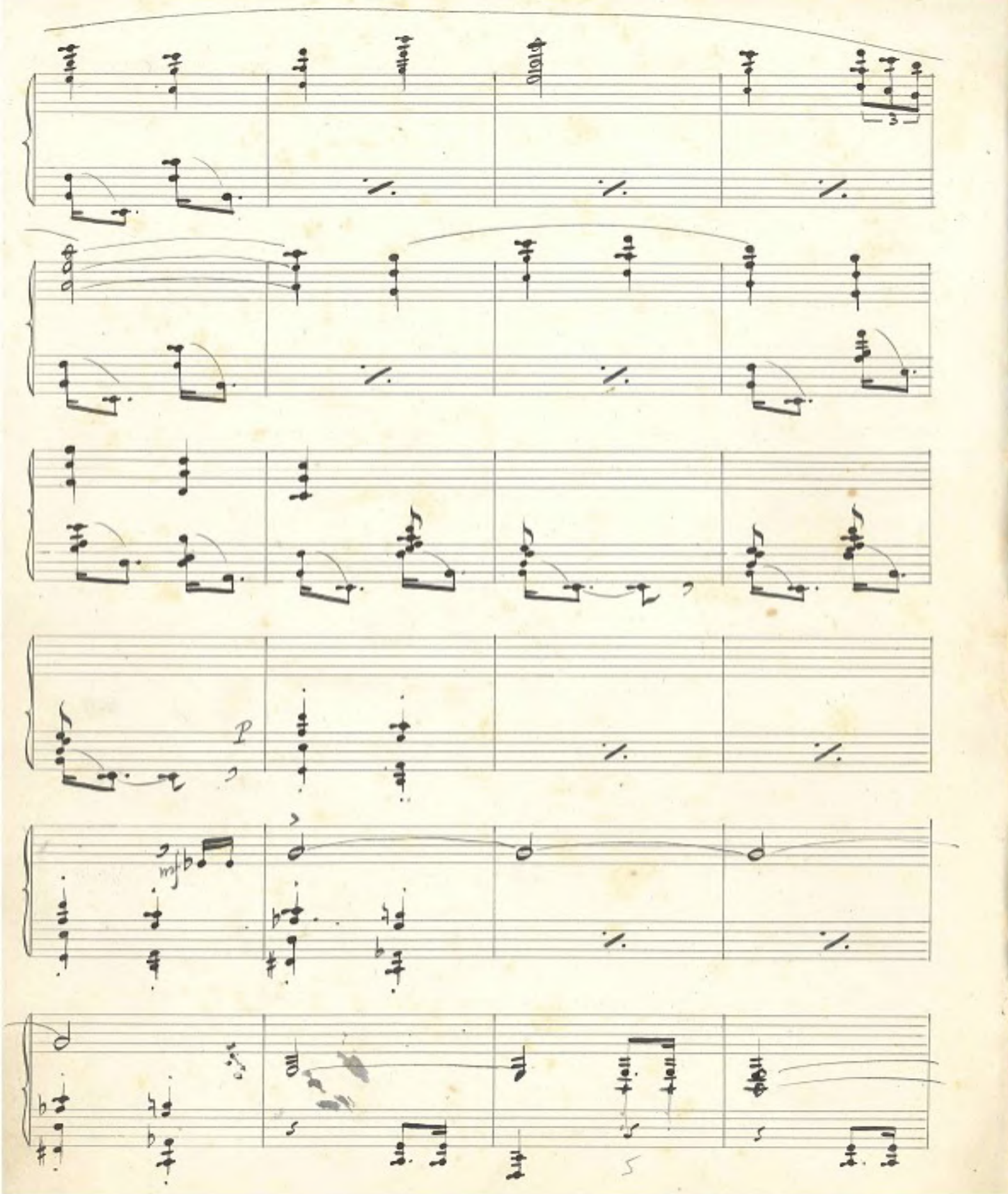
Piano

f decidit
vibrant

claus
Trypt.

ben nllmat

f pompós



Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals.

Dynamic markings visible include:

- ff* (fortissimo)
- fff* (fortississimo)
- mf* (mezzo-forte) with the word *expression* written below it.
- f* (forte)

The score is written in a cursive, handwritten style, typical of 19th-century musical manuscripts. It includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals.

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of several systems of staves. The top system includes a treble clef with a 'G^a' marking above it. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'P' (piano), 'ff' (fortissimo), and 'poc' (poco). There are also handwritten annotations in ink, including 'ave' and 'take', and some corrections or additions. The paper shows signs of age, including foxing and staining.

A handwritten musical score on six systems of grand staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style. The first system shows a grand staff with a treble and bass clef. The second system has a '2' above the staff. The third system has a '3' above the staff and a 'mf' dynamic marking. The fourth system has a '4' above the staff and a 'f' dynamic marking. The fifth system has a '5' above the staff. The sixth system has a '6' above the staff and a 'mp' dynamic marking. The score is written on aged, yellowed paper.

Handwritten musical score on aged paper, featuring six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). The score is written in a cursive, handwritten style. The first system shows a treble and bass staff with a grand staff bracket. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. The fourth system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. The fifth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. The sixth system concludes the piece with a final chord and a signature.

Anexo II:

Manuscrito corregido Marxa del Rei Barbut

MARXA DEL REI BARBUT

Matilde Salvador

Tempo di marcia

$\text{♩} = 100$

Piano

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system is marked 'ff vibrante'. The second system is marked 'mf'. The third system is marked 'f pomposo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various musical notes (quarter, eighth, sixteenth, and beamed notes), rests, and dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). The score is written in a single key signature with one flat (B-flat). The notation is dense, with many beamed notes and complex chordal structures. There are some red markings and corrections throughout the score, including a red 'x' and a red 'y' in the first system, and a red 'x' in the second system. The score is written on aged, slightly yellowed paper.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#).

Dynamic markings include:

- f* (forte)
- f pomposo* (forte, pompous)
- mp* (mezzo-piano)
- ff secco* (fortissimo, secco)

This image shows a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation is in treble and bass clefs, with various notes, rests, and dynamic markings. The score is written on aged paper with some orange tape on the left edge. The dynamics include *mf*, *f*, *mp*, *sfz*, *p*, *ppp*, and *fff*. There are also some red markings and a circled 'X' in the second system. The bottom system includes the word 'vella' written below the notes.

Anexo III:

Manuscrito Sonatina

a Ernesto Monserrat

SONATINA

Matilde Salvador

Allegretto grazioso $\text{♩} = 80$

Handwritten musical score for a sonatina in D major, 2/4 time, by Matilde Salvador. The score is written on four systems of grand staves. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a tempo marking of 'Allegretto grazioso' with a quarter note equal to 80 beats. The first system includes a 'mp' (mezzo-piano) dynamic marking. The second system includes a 'p' (piano) dynamic marking. The third system includes a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking. The fourth system includes a 'p' (piano) dynamic marking. The score features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. There are also some handwritten annotations in parentheses, such as (1), (2), (3), (4), (5), (6), and (7), which likely refer to specific measures or phrases. The paper is aged and shows some staining.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is numbered 1 through 17, with some measures circled. Dynamic markings include 'p', 'mp', 'mf', and 'pp'. The piece concludes with 'rit. molto' and a final measure circled 17.

Anexo IV:

Manuscrito Marxa de la ciutat

Marxa de la Ciutat (Canelló)

Dolçainers i tabal

Marilde Salvador

Magestuos

Dolçainers
Tabal

3

Anexo V:

Edición Marxa del Rei Barbut

Compositors del País Valencià

MATILDE SALVADOR



MARXA DEL REI BARBUT
PER A PIANO

Obra obligada en el

IV CONCURS INTERNACIONAL DE PIANO "JOSE ITURBI"

València - Octubre 1984



CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA
GENERALITAT VALENCIANA

1984

Compositors del País Valencià

MATILDE SALVADOR

MARXA DEL REI BARBUT

PER A PIANO



CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA
GENERALITAT VALENCIANA

1984

PRESENTACIÓ

La Marxa del Rei Barbut va ser composta l'any 1940 a partir d'un pasatge de la rondalla «Tomba-Tossals», de Josep Pasqual i Tirado, que diu així: «... la Cort sencera estava preparada: trompetes, timbals, apuntes penes veren una polseguera en la llunyania, començaren a fer roïdo, a retronar la Marxa del Rei Barbut...»

Posteriorment, Matilde Salvador va utilitzar aquesta peça pianística com a Obertura de la seua òpera prima «La Filla del Rei Barbut», obra en tres actes amb llibret de Manuel Segarra i Ribes inspirat en l'anterior rondalla, basada en la llegenda popular que narra la fundació de la ciutat de Castelló amb personatges creats per la imaginació del poble.

Fou estrenada per la mateixa autora en Ràdio Castellón durant les festes de la Magdalena de 1940. L'òpera, escrita entre 1941 i 1942, s'estrenà en 1943 a Castelló amb les veus de Carme Andújar i Antoni Cortés. Recentment ha estat reposta al mateix Teatre Principal de Castelló, en 1982.

Josep Domènech i Part

Director de l'Institut Valencià de Musicologia

© Matilde Salvador i Segarra.- 1984.

© Conselleria de Cultura, Educació i Ciència - València 1984.

Coberta: "Collage" de Josep Antoni Pradells.

PILES, Editorial de Música, Archena, 33. 46014 València (Espanya).

Printed in Spain / Impreso en España / Impress a Espanya.

Dipòsit Legal: V. 1777 - 1984.

MARXA DEL REI BARBUT

MATILDE SALVADOR



LIMITADO POR DERECHOS LEGALES

Anexo VI:

Edición Sonatina

SONATINA

PIANO

MATILDE SALVADOR



EDITORIAL DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

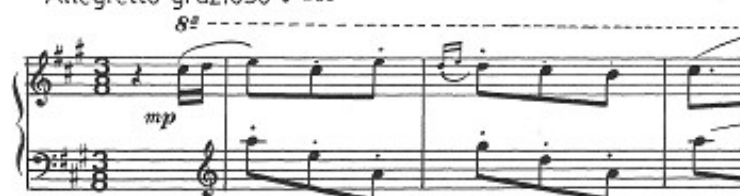
Alcalá, 70 - Madrid - 9 :- Canuda, 45 - Barcelona - 2

A Ernesto Montserrat

SONATINA

Allegretto grazioso $\text{♩} = 80$

MATILDE SALVADOR



LIMITADO POR DERECHOS LEGALES

© Copyright 1979 by Matilde Salvador Segarra, Valencia (España).
Edición autorizada en exclusiva para todos los países a EDITORIAL DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA (EMEC),
Alcalá, 70, Madrid-9 (España).

Depósito Legal: M. 33054 - 1979

Anexo VII:

Edición propia Marxa del Rei Barbut

MARXA DEL REI BARBUT

MATILDE SALVADOR

Arr: DAVID LAO ELIPE

Tempo di marcia ♩ = 100 3:2

ff vibrante

8

mf

14

f pomposo

22

29

p

f

p

37

mp

p

45

ff

ff

mp

50

55

Detailed description: This image shows a page of a musical score for piano, spanning measures 29 to 55. The score is written for two staves, treble and bass. Measure 29 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a whole rest, while the left hand plays a series of eighth notes. A forte (*f*) dynamic appears in measure 33. Measure 37 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 45 is marked fortissimo (*ff*). Measure 50 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, sixteenth notes, and slurs. There are also dynamic markings like *p*, *f*, *mp*, and *ff*. The page number 2 is in the top left corner.

61 *f* *8va*

66 *mp* *f* *3*

70

76

80 *f pomposo* *3*

Detailed description of the musical score: The score consists of five systems of piano music. The first system (measures 61-65) features a melody in the right hand with an *8va* marking and a forte (*f*) dynamic, while the left hand plays a bass line. The second system (measures 66-69) includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic and triplet markings (*3*) in both hands. The third system (measures 70-75) shows a more complex texture with slurs and accents. The fourth system (measures 76-79) has a sustained chord in the right hand and a moving line in the left hand. The fifth system (measures 80-84) begins with a forte (*f*) and 'pomposo' marking, featuring a steady eighth-note bass line and chords in the right hand, with a triplet marking in measure 83.

88

95

101

106

111

mp

f

ff secco

mf

f

mp

sfz

mp

116

120

124

131

137

sfz

f

mf

mp

p

ppp

fff

The musical score consists of five systems of piano notation. The first system (measures 116-119) features a treble staff with long notes and a bass staff with chords, marked *sfz*. The second system (measures 120-123) continues with similar textures, marked *sfz* and *f*. The third system (measures 124-130) includes a triplet in the treble and a more active bass line, marked *mf*. The fourth system (measures 131-136) shows a shift to *mp* and *p* dynamics, with a more melodic treble line. The fifth system (measures 137-140) features a very soft *ppp* section in the bass and a very loud *fff* section in the treble, both marked with accents.

Anexo VIII:

Edición propia Sonatina

SONATINA

MATILDE SALVADOR

Allegretto grazioso $\text{♩} = 80$

Arr: DAVID LAO ELIPE

8^{va}

mp

6

p

10

14

mf

18

22

p

26

30

34

38

44

48

mf

p

tr

mp

1. *tr*

2. *tr*

p

mp

The musical score is written for piano, featuring a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into systems of two staves each. Measures 26-29 show a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff. Measures 30-33 introduce a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measures 34-37 feature a piano (*p*) dynamic and include trills (*tr*) in both staves. Measures 38-43 show a first ending bracket and a piano (*p*) dynamic. Measures 44-47 show a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measures 48-51 continue the melodic and harmonic development.

52 *mf* *8va*

56

60 *pp* *8va*

64

68 *mf* *p*

74 1. 2. *8va* *trm* *trm* *rit. molto*

Anexo IX:

Plano formal Marxa del Rei Barbut

Compu	0-28			29-44			45-66				66-94																			
SECCIÓN	SECCIÓN A			PUENTE			SECCIÓN B				SECCIÓN A'																			
EXPOSICIÓN/ PULSACIONAL																														
Compu	0-13		14-28		29-37		37-44		45-54		55-62		62-66		---		---		80-94											
TEMAS MOTÍVICOS	a-marca		a-melodia		pl		pl2		b-marca		b-melodia		b-cantilela		---		---		a-melodia											
Compu	0-5		5-13		---		29-32		32-37		---		---		66-71		71-79		---											
MOTIVO	a-marca-cubra		a-marca-flamada		---		pl.1		pl.2		---		b-marca-cubra-1		b-marca-cubra-2		b-marca-cubra-3		---											
C. TONAL	Mi frigio/Mb colorístico			Mi frigio/Do jónico			Do menor armónica/Sol jónico/Fa lidio			Sol mixolidio/Do jónico/Fa lidio			Mi frigio/Mb menor melódico			Si frigio mayor			Fa mixolidio/Sb jónico/Do dórico			Fa jónico/Re colico			Mi frigio/Mb colorístico			Mi frigio/Do jónico		
CENTRO FINAL PERSONAL	Mi frigio			Mi frigio			Sol jónico			Sol mixolidio			Mi frigio			Si frigio mayor			Do dórico			Fa jónico			Mi frigio			Mi frigio		
E. RONDÓ	A			B			---			---			A			C			A			D = B								
F. RONDÓ	A			---			---			---			B			---			A			---								
F. RONDÓ-SONATA	---			tema a (B)			---			---			---			tema b (V)			---			---			tema a (II)					
	«EXPOSICIÓN» (94 c.)																													

MARXA DEL REI BARBUT

Compu	94-100				101-123				122-Final			
SECCIÓN	TRANSECCIÓN				DESARROLLO				REEXPOSICIÓN			
EXPOSICIÓN/ PULSACIONAL												
Compu	---	---	---	---	---	---	---	---	122-126	125-130	---	---
TEMAS MOTÍVICOS	---	---	---	---	---	---	---	---	r1-marca	r2-cantilela	---	---
Compu	94-98		99-100		101-105		104-106		106-110		109-115	
MOTIVO	r1-flamada		r2		d1		md1		d2		d3	
C. TONAL	Mi frigio/Mb jónico		Fa# frigio mayor		Fa# frigio mayor/Sol jónico		Fa# dórico		Fa# dórico/La jónico		Mi frigio/La colico	
CENTRO FINAL PERSONAL	Mi frigio		Fa# frigio mayor		Sol jónico		Fa# dórico		La jónico		Mi frigio	
F. RONDÓ	---		---		---		---		---		A	
F. RONDÓ	---		---		C		---		A		B	
											"A"	
F. RONDÓ-SONATA	---		---		---		---		---		tema a (VI)	
	BARRA REPETICIÓN (7 c.)		DESARROLLO (23 c.)						tema b (I)		---	
											REEXPOSICIÓN (21 c.)	

Anexo X:

Plano formal Sonatina

PLANO SONATINA

SECCIÓN	SECCIÓN A					SECCIÓN B			SECCIÓN A'		
Compases	1 - 39					39 - 63			63 - 80		
PARTE	PARTE 1A		PARTE 2A			PARTE 1B		PARTE 2B	PARTE 1A'	PARTE 2A'	
Compases	1 - 17		17 - 39			39 - 55		55 - 63	63 - 69	70 - 75	
			cad							cad'	
										codetta	
TEMA	antec1	consec1	antec2	consec2		resplantec1	resp2antec1	resplantec2	anticon1		
Compases	1 - 9	9 - 17	17 - 25	25 - 31	32 - 39	39 - 47	47 - 55	55 - 63	63 - 69	70 - 75	76 - 80
tonal/modal	tonal	tonal	modal	modal	modal	modal	modal	modal	tonal	tonal	tonal
C. m. dcha	do#	la → mi	sol# → si	sol# → mi	mi hindú	do	mi	fa# → sol#	la	la	la
C. m. izda	la	fa#	la	la	mi hindú	La eólico	do	sol#	fa#	la	la
C. general	la mayor	rayor → mi ma	-	-	mi hindú	-	-	sol#	"la mayor"	la mayor	la mayor
CADENCIA	Perfecta	X	-	X	-	Perfecta	X	X	Perfecta	-	-
Compases	7 - 9	-	-	-	-	45 - 47	-	-	69 - 70	-	-

Anexo XI:

Partitura segmentada Marxa del Rei Barbut

SECCIÓN A MARXA DEL REI BARBUT

MATILDE SALVADOR

Arr. DAVID LAO ELIPE

a-marxa

Tempo di marcia ♩ = 100 3:2

ff vibrante a-marxa-cabeza a-marxa-llamada

8 *mf*

a-melodia

14 *f pomposo*

22

PUENTE

29 **p1**

p *p1.1* *f* *p* *p1.2*

37 **p2**

mp *p*

SECCIÓN B

45 **b-marxa**

ff *b-marxa-cabeza-1* *ff* *b-marxa-enlace*

50 *b-marxa-cabeza-2* *mp*

55 **b-melodia**

61 ^{8va} *f* **b-cantinelas** 3

SECCIÓN A' *enlace: a-marxa-cabeza'*

66 *mp* *f* 3 3

a-marxa-flamante'

70

76

a-melodía

80 *f* *pomposo* 3

88 *f*

TRANSICIÓN

95 *t1-llamada* *ff seccoo* *t2*

DESARROLLO

101 *mp* *d1* *md1*

106 *mf d2* *f* *mp d3*

111 *3* *mc* *sf* *mp*

116

REEXPOSICIÓN

120

sf *sf* *f* **r1-marxa**

124

r2-cantinelá **mr3** *mf*

131

mp *p* **mr4**

137

ppp *fff*

Anexo XII:

Partitura segmentada Sonatina

SECCIÓN A

SONATINA

MATILDE SALVADOR

Allegretto grazioso $\text{♩} = 80$

Arr: DAVID LAO ELIPE

PARTE 1A

8va

mp

antec1

6

Cad. Perfecta

p

10

consec1

14

mf

PARTE 2A

18

antec2

22

p

2

26

consec2

30

mf cad

34

p *trun* *mp*

38

p resp1antec1

SECCIÓN B

44

Cad. Perfecta *mp*

48

resp2antec1

PARTE 1B

52

mf

PARTE 2B

56

resplantec2

60

SECCIÓN A'

pp

PARTE 1A'

64

ant1con1

68

Cad. Perfecta *mf* cad' *p*

PARTE 2A'

74

1. 2.

trm

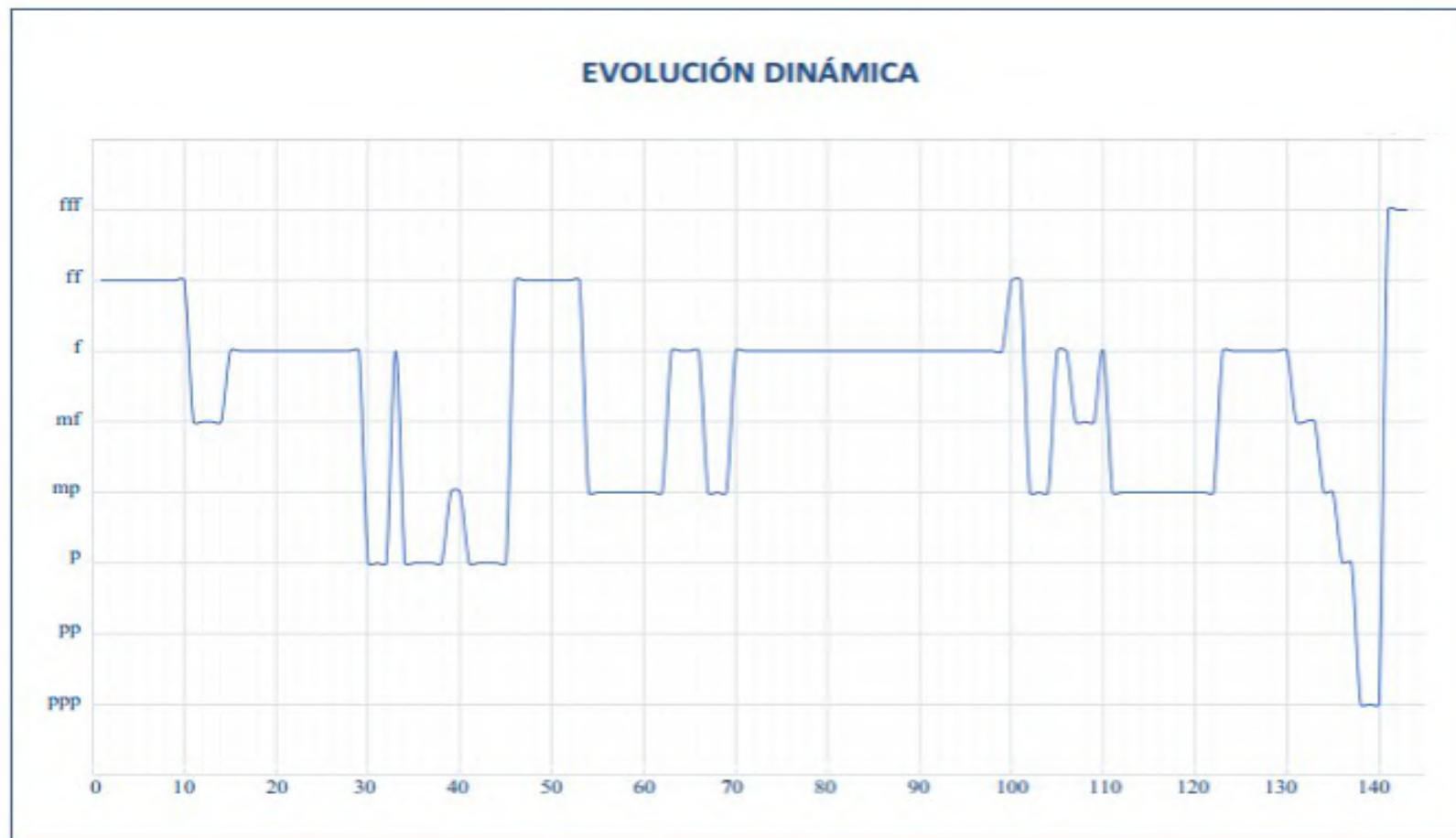
codetta

trm

rit. molto

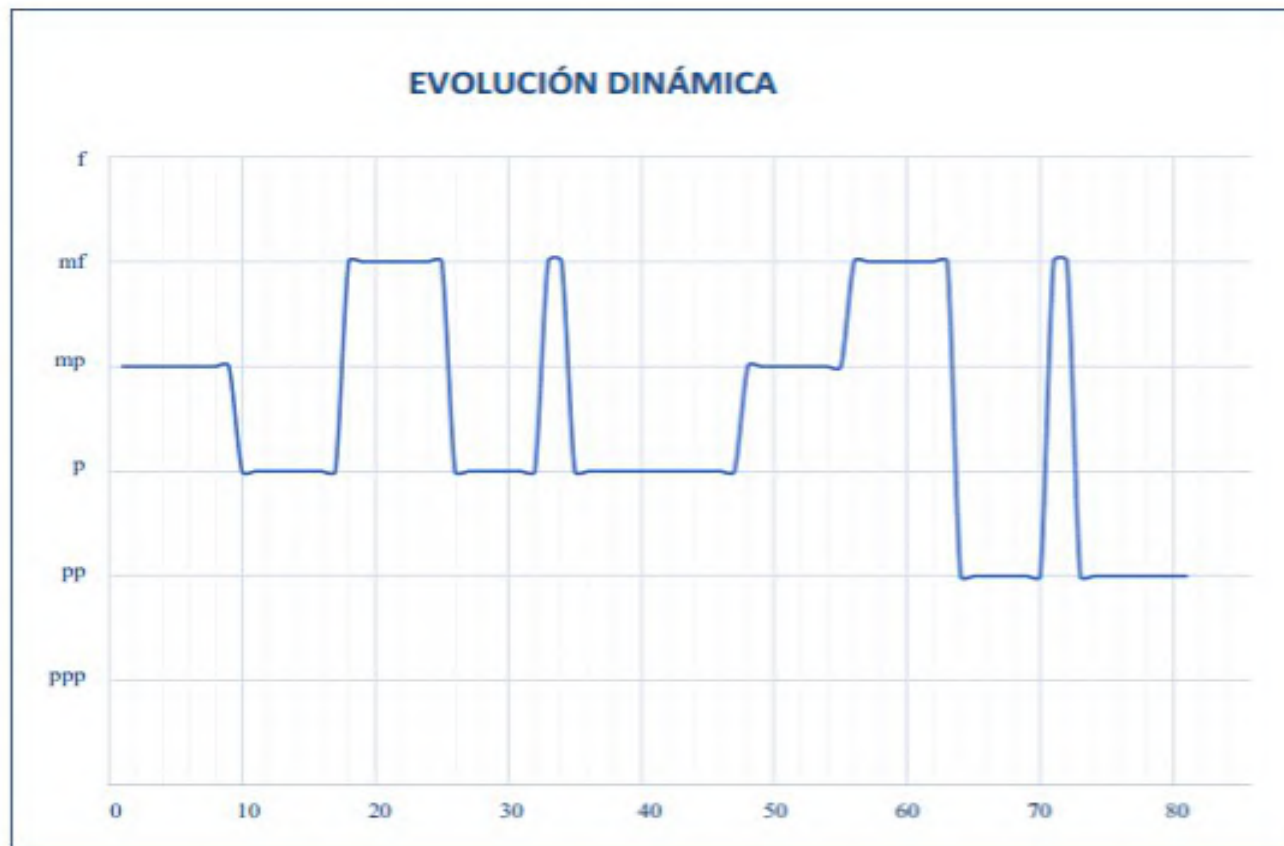
Anexo XIII:

Gráfica dinámica Marxa del Rei Barbut



Anexo XIV:

Gráfica dinámica Sonatina



Anexo XV:

Partitura para interpretación Marxa del Rei Barbut

MARXA DEL REI BARBUT

MATILDE SALVADOR

ART. DAVID LAO ELIPE

Tempo di marcia ♩ = 100

ff vibrante

mf

f pomposo

No Ped.

61 *f* 1 2 3 4 3 1 3 2 1 3 2 1 2 4 1 2 3 3

66 *mp* 5 2 3 1 5 2 3 1 5 2 3 1 5 2 3 1

70 *f* 5 2 3 1 5 2 3 1 5 2 3 1 5 2 3 1

76 *f* 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

80 *f pomposo* 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

Detailed description: The image shows a piano score with five systems. The first system (measures 61-65) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Dynamics include *f* and *mp*. The second system (measures 66-70) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 71-75) shows a more complex texture with multiple voices. The fourth system (measures 76-79) features a series of chords and moving lines. The fifth system (measures 80-84) begins with a *f pomposo* marking and includes a triplet in the bass staff.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols, fingerings, and performance markings.

- System 1 (Measures 88-94):** Features a treble and bass staff. The bass staff has a green double bar line and a red 'f' marking in measure 94. Fingerings are indicated above the notes.
- System 2 (Measures 95-100):** Continues the musical piece. The bass staff has a 'ff' marking and 'secco' text in measure 100. Fingerings are indicated above the notes.
- System 3 (Measures 101-105):** The treble staff has a 'mp' marking in measure 101 and a '(f)' marking in measure 105. The bass staff has a '2 1 5' marking in measure 101 and a '1 3' marking in measure 105. A yellow line with a green peak is drawn below the bass staff.
- System 4 (Measures 106-110):** The treble staff has a 'mf' marking in measure 106 and a 'f' marking in measure 108. The bass staff has a 'mp' marking in measure 108. A yellow line with a green peak is drawn below the bass staff.
- System 5 (Measures 111-115):** The treble staff has a '3' marking in measure 111 and a '5/4' marking in measure 112. The bass staff has a 'f' marking in measure 114 and a 'mp' marking in measure 115. A yellow line with a green peak is drawn below the bass staff.

Additional markings include red hexagons around certain notes, a large red arrow pointing right in measure 111, and a large green arrow pointing left in measure 112.

116 sfz

120 sfz

124 mf

131 mp p

137 ppp fff

Anexo XVI:

Partitura para interpretación Sonatina

SONATINA

MATILDE SALVADOR

Allegretto grazioso $\text{♩} = 80$

Arr: DAVID LAO ELIPE

8^{va} 2 3 4 1 4 3 2 1 3

mp

2 3 4 3 1 2

6 8^{va} 2 3 3 3 1

p

10 8^{va} 1 3 2 3 1 3 1

3 2 1

14 8^{va} 1 3 2 1 2

mf

3 2 1 4 3 1

18 1 3 2 1 2 1 3 2

22 1 3 2 1 2 1 3 2

p

26

30

34

38

44

48

mf

p

mp

1. *tr*

2. *tr*

1 3 2 1 2/3 1 3 2 1 2 3 1 2 3 1 3 2 1 3/2 1 3 2

1 4 3 1 4 1 2 1 3 2 1 2

1 4 3 1 4 3 1

1 4 3 1

1 1

1 1

52 *mf* 8va 3

56

60 *pp* 1 5

64

68 *mf* *p* 1 3 2 1 4 5 1 1 3 2

74 1. 2. 2 1 4 5 2 1 8va *rit. molto* 3 5 3 4

Anexo XVII:

Catálogo completo del repertorio de Matilde Salvador SGAE

Total de títulos: 289			
Código de Obra	Título	Tipo de Título	Autor
	NADALA DE LES ABELLES	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
389.580	COPLA DEL SUR	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
417.689	ECCE PANIS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.205.458	ANDALUZADA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.234.934	AY QUE NON ERA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.264.091	BLANCA NIEVE Y LOS ARQUEROS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.264.091	BLANCA NIEVE	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.264.091	EL PRINCIPE	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.264.091	VALS DE BLANCA NIEVE	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.292.779	CANCION DE CUNA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.292.859	CANCION DE LOTARIO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.302.175	CANTAR DE MARI JUSTINA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.302.208	CANTAR DE ENAMORADA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.342.644	COMO ESE AGUA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.399.580	DANZA DE LA DESESPERACION	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.399.631	DANZA DE LA MUERTE	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.413.612	DESVELO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.438.005	DOS DANZAS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.553.624	IDILIO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.598.481	LLANTO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.661.692	MORENA ME YAMA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.667.535	NANA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.700.588	EL PADRE LUCAS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.707.275	PASTORELA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.759.244	RECANCA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.869.953	TRES NANAS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.869.981	TRES MORILLAS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.885.031	UNA VEU	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.290.989	CAMPANAS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
109.482	MARXA DEL REI BARBUT	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
109.482	MARCHA DEL REY BARBUDO	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.163.116	ALAMILLOS VERDES	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.200.406	EL AMOR Y LA LLAMA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.222.875	ASTURIANA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.264.045	BLANCA NIEVE	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.264.045	DANZA CORTESANA	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.264.045	DIALOGO CON EL ESPEJO	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.264.045	INTERLUDIO	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.264.045	MANDATO REAL	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.264.045	NOCTURNO	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.264.045	LA MANZANA	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.264.045	LLANTO DE LOS ENANOS	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.264.045	LOS ENANITOS	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.264.045	DESFILE NUPCIAL	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.264.045	LA CACERIA	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.271.146	BONANIT	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.291.505	CAMINANTE	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.295.072	CANCIONES INFANTILES	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.295.072	EL CIEMPIES DESCALZO	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.295.072	CANCION DEL DOMINGO	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA

sgae repertorio SGAE

Total de títulos: 289

Código de Obra	Título	Tipo de Título	Autor
4.295.072	DON GRILLO	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.295.072	SIRENITA	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.295.092	CANCO ALEGRE	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.295.111	CANCO D AMOR	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.298.644	CANCION TRISTE	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.299.688	CANCO FETILLERA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.299.707	CANCO TRISTE	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.319.008	CASTELLANA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.401.159	DANZA DEL NIÑO MIRANDO A LA LUNA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.409.770	DE LOS ALAMOS VENGO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.529.940	GALLEGA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.547.843	LOS HERALDOS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.547.843	BLANCANIEVE	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.791.477	SEIS CANCIONES ESPAÑOLAS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.791.477	ZAMORANA	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.794.348	EL SEGOVIANO ESQUIVO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
6.606	EL CIEMPIES DESCALZO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
213.083	TOCATA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
213.084	DANSA DEL PASTOR	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
386.252	CANCIONCILLA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
457.911	PLANYIVOLA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.129.952	ADIOS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.225.963	EL AUGURIO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.395.005	DANZA DEL SORTILEGIO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.396.867	DANZA FINAL	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.399.604	DANZA DE LA LUNA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.399.605	DANZA DE LA LUNA LUNA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.401.118	DANZA DEL GITANO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.401.209	DANZA DE LOS GITANOS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.558.805	INTRODUCCION	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.864.364	TONADILLAS SEFARDIES	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
7.067	SIRENITA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
7.227	DON GRILLO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
7.227	CANCION DEL DOMINGO	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
15.968	PARA QUE QUIERO YO MAS VMIR	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
16.267	YO ME LEVANTI UN LUNES	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
16.267	TONADILLAS SAFARDIES	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
53.885	BOLERO VELL	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
53.886	SEGUIDILLAS DE CARLET	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
53.886	SEGUIDILLES DE CARLET	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
53.887	U I DOTZE VALENCIA NOBLE CIUTAT	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
53.888	DANSA DEL VELATORI	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
53.889	U DE LA FONT DE LA FIGUER	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
54.202	JOTA DE U I DOTZE	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
54.203	EN ESTA VIDA MODERNA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
54.204	SENYORS ME VULL CASAR	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
54.205	RIBERENQUES	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
54.206	HASTA EN LES TERRES	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
54.207	ESTA CANCAO ESTA BORDA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
54.208	EN ESTA CANCO PRIMERA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA

Total de títulos: 289			
Código de Obra	Título	Tipo de Título	Autor
67.540	VALENCIANES DEL U I DOS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
67.541	COM MARE SUBIRANA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
67.542	BOLERO PLA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
67.543	DE MANERA PRIMOROSA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
67.544	U DE LA MARCHUQUERA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
67.545	CREC QUE DUSTE	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
67.546	JOTA DE ALFARP	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
67.547	CANTE EN EL COR	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
67.548	BOLERO DE CARLET	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
67.549	AUNQUE VEJES GENERACIONS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
67.550	SOLS EL RECORD	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
67.551	ANANT PER LA CARRETERA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
67.567	CANTE EN EL COR	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.915.822	TRATO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.890.291	VENT D OCTUBRE	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.568.015	MISSA DE PEROT	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.568.015	PAZ MISSA DE PEROT	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.568.015	MISSA DE PERAT	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
7.738	LA PANADERITA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
386.430	CANCIONES POPULARES INFANTILES	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
386.430	EL PAJARO VERDE	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
386.430	TENGO UN ARBOLITO	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
6.617	CON EL PICOTIN	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
7.770	LA PERRITA CHICA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
7.770	CANCIONES POPULARES INFANTILES	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
80.512	LOS BILBILICOS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.223.288	ARA QUE VENS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.458.601	ELS ULLS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.481.950	ESCAMPADISSA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.653.322	MISSA DE LLEDO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.715.359	PER A MI LA NIT SENYOR	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
374.564	ARVOLICOS DALMENDRA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
374.564	ARBOLICOS DE ALMENDRA	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
16.194	TONADILLA SEFARDITA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
16.194	CUATRO TONADAS ANTIGUAS	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
16.194	TONADA SEFARDITA	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
80.508	ALA UNA YO NASCI	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
80.508	ALA UNA YO NACI	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
80.510	AVRIDME GALANICA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
80.510	ENDECHAS Y CANCION DE SEPHARAD	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.294.955	CANTADA DE LOCELL	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.898.273	VILLANCICO DEL PESCADOR DE TRUCHAS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
446.590	MARXA DE LA CIUTAT	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
446.590	MARXA DE LA CIUDAD	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
213.071	CANCO DE BRES	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
213.071	CANCO DE BREC	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
213.073	NADALA PRIMERENCA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
160.784	NADALA DELS CODONYS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
213.069	BETLEM DE LA PIGA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
213.070	NADALA DELS XIQUETS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA

sgae repertorio SGAE

Código de Obra	Título	Tipo de Título	Autor
Total de títulos: 289			
213.072	AL LELUIA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
213.074	NADALA DEL DESERT	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
213.075	NADALA DEL CACAVERO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
213.076	NADALETA DE LES BEATES	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
213.078	CANCO DEL PASTORET	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
213.079	CANCONETA DEL MORO MUCA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
213.080	NADALA CASTELLONENCA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
213.081	CANCONETA DE LA PIGA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
213.082	NADALA DEL VOLADORET	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
213.085	GALANIA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
213.086	ENDRECA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
213.087	CANCONETA DE LA LLUNA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
414.678	ESTIO SECO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
453.111	NADALA DE LA CRIDA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
638.673	EL RIO FELIZ	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.218.959	ARIETAS DE PRIMAVERA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.218.959	ROSA POMPA RISA	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.218.959	YA LA TU	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.218.959	LA NUEVA PRIMAVERA	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.244.480	BALADA DE LA PASTORA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.244.480	DANZA	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.244.480	TRIPTICO DE SALAMANCA	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.561.141	INVOCACIO A LA MARE DE DEU DEL LLEDO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.638.544	EL MILAGRO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.873.796	TU ENTRE LOS LIRIOS AQUELLOS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
6.629.595	NADAL A L HORTA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
6.629.596	CANASTRELL	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
6.629.597	EPITALAMI	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
6.629.598	EPITALAMIO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
6.629.599	NADAL A LA U J I	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
6.629.599	NADAL A LA UJI	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
6.629.600	VENS DEL LLAC	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
6.629.601	NADAL A L INSTITUT	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
6.629.602	NADAL A ONDA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
6.629.603	CANT DE FUTUR	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
6.629.606	CANT A L ALCUDIA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
6.629.608	CANT DE LA MAR	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
6.629.610	CANT PER ALABAMA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
6.629.614	HAVANERA DEL GRAU	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
213.077	NADALA DELS MARINERS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
7.240	ELEFANTE PERDIDO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
7.240	DOS CANCIONES INFANTILES	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
7.240	EL PUENTE	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.290.937	CAMPANA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
365.500	ALELUYA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
365.500	RETABLO DE NAVIDAD	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
365.500	CANCION DE LA VIRGEN AL NIÑO	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA

sgae repertorio SGAE

Total de títulos: 289			
Código de Obra	Título	Tipo de Título	Autor
365.500	CANCION DE LOS ANGELES	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
365.500	PORTICO	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
365.500	ROMANCE DE LA FE DEL CIEGO	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
365.500	LA VIRGEN SE ESTA PEINANDO	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
819.902	PROFUNDOS MEANDRES DEL NO RES	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
819.906	VENT DE PONENT	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
819.907	PELS CAMINS DEL SILENCI	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
819.908	NADAL A L ALGUER	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
819.909	QUAN MACOMIADARE DE TU	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.723.971	ENDECHAS Y CANTARES DE SEFARAD	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.291.240	LES CAMPANES	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.299.664	CANCONETAD ABRIL	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.480.560	ERICO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.569.263	JOCS D AIGUA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.600.318	LA LLAR	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.619.514	MARETA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.624.470	MAROR	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.717.251	PERFUM	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.759.204	RECER	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.842.923	TAN TARANTAN	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
5.194.966	NADALA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.299.146	CANCO DEL XOCORROC	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
378.856	BALADA DEL PASTOR	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
371.210	ABANS AMOR	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
371.210	AIRES DE CANÑO	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
371.211	AIRES DE CANCO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
371.211	A LA VORA VORETA	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
371.211	ABANS AMOR	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
371.211	SI ALGUN DIA VOLS CANTAR	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
371.211	JUGUEM A JUGAR	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
371.211	JO FARIA	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
371.211	A LA DEL SILENCI	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
371.211	BLAVA ROSA	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
371.212	ALA DEL SILENCI	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
371.212	AIRES DE CANCO	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
386.411	CANCIONERO DE LA ENAMORADA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
386.411	RAPTO	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
386.411	SUPLICA	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
386.411	PRIMER AMOR	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
386.411	LA DURMIENTE	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
386.411	NOSTALGIA	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
435.217	JO FARIA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
435.217	AIRES DE CANCO	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
458.486	PRESENTIMIENTO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
819.903	NOVEMBRE	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
819.904	PAISATGE NOCTURN	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
819.905	ENCARA UNA VEGADA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.429.259	DOS RONDAS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.775.893	EL RUISEÑOR Y LA ROSA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA

sgae repertorio SGAE

Total de títulos: 289			
Código de Obra	Título	Tipo de Título	Autor
3.259.394	EL PI DE FORMENTOR	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
3.259.408	LA CARRASCA DE CULLA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
3.336.949	ELS ASFODELS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
3.336.949	ELS ASTOFELS	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
3.336.949	EL TEMPS	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
3.336.949	MIRATGE DE LA TARDE	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
3.336.949	LA CAMBRA	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
3.336.949	ENLLA DE L ORIGEN	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
3.336.949	ANHEL	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
3.336.949	PETIT RETAULE D AMOR	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
21.862	EU EN TI	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
3.259.392	XIPRERS DE SINERA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.243.339	BALADA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
12.469.067	AMOR TARDIO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.294.194	CANCION DE VELA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
17.675.772	VALENCIANA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
611.784	DAME LA MANO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
650.669	YO EN EL FONDO DEL MAR	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.245.270	LA BARCA MILAGROSA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.299.626	CANTIGA ANTIGA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.425.472	EL DIVINO AMOR	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.470.993	EN DONDE TEJEMOS LA RONDA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
3.527.221	OLIVERES DE L ALGUER	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
3.527.221	CINC SARDANES VEGETALS	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.728.206	POR LOS CAMINITOS	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
437.550	LA LOBA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
437.550	LA LOBA NANA	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
12.469.085	MAYO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.307.487	CAPRICHOSA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
7.047	LA SEÑORA LUNA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
607.208	CAZADOR	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
607.208	EL CAZADOR	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.878.567	UNA ENREDADERA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.552.859	HOMENAJE A LA POESIA FEMENINA DE AMERICA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
4.552.859	VIDA GARFIO	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
386.420	CANCIONES DE NANA Y DESVELO	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA
386.420	DESVELO ANTE EL AGUA	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
386.420	DESVELO DE LA MADRE	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
386.420	DESVELO DEL MAR	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
386.420	NANA DE LA VIRGEN	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
386.420	NANA DEL MAR	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
386.420	NANA DEL SUEÑO	Alternativo	MATILDE SALVADOR SEGARRA
477.955	SONATINA	Original	MATILDE SALVADOR SEGARRA

Anexo XVIII: Figuras

Figura 1: Relación tema marcial y melódico

SECCIÓN A MARXA DEL REI BARBUT

a-marxa

Tempo di marcia ♩ = 100 (3:2) 1

ff vibrante **a-marxa-cabeza** **a-marxa-llamada**

8

mf

a-melodía

14

f pomposo

22

Figura 2: Relación Motivos

a-marxa-cabeza

a-marxa

Tempo di marcia ♩ = 100 (3:2) 1

ff vibrante **a-marxa-cabeza**

13:2 1

enlace: *a-marxa-cabeza*

SECCIÓN A 1

enlace: *a-marxa-cabeza*

mp

f

70

Figura 3:

Tema *Puente*

PUENTE



Tema *Transición*

TRANSICIÓN



Figura 4:

Temas *d1*, *d2* y *d3*

DESARROLLO



Figura 5: Motivos

a-marxa-cabeza y a-marxa-llamada

SECCIÓN A MARXA DEL REI BARBUT

MATILDE SALVADOR
Arr: DAVID LAO ELIPE

a-marxa

Tempo di marcia ♩ = 100 (3:2)

ff vibrante

a-marxa-cabeza

a-marxa-llamada

Figura 6:

Tema b-melodía

b-melodía

35

Motivo p1.2 (material original)

p p1.2

Figura 7:

Motivo t2

Motivo p1.1 (material original)

PUENTE

Figura 8:

Motivo t2

Motivo P1.1 (material original)

PUENTE

Figura 9:

Figure 9 displays four musical staves, each with a circled motif. The top-left staff is labeled 'md1' and the top-right 'mf d2'. The bottom-left staff is labeled 'r1-marxa' and the bottom-right 'r2-cantinelá'. A large white arrow points from the bottom-right staff to a central diagram. The diagram is a green staff labeled 'Motivo p1.2 (Material original)' with a circled motif. The staves are color-coded: the top two are pink and the bottom two are purple.

Figura 10:

Figure 10 displays two musical staves, each with a circled motif. The top staff is labeled 'PUENTE' and the bottom '3 llamadas en común'. The staves are color-coded: the top is green and the bottom is yellow. The top staff is labeled 'p1.2' and the bottom 'p1.2'.

Figura 11:

a-marxa

Tempo di marcia ♩ = 100 3:2

ff vibrante

a-marxa-cabeza

SECCION B

b-marxa

b-marxa-cabeza-1

b-marxa-enlace

b-marxa-cabeza-2

Figura 12:

a-melodía

14

f pomposo

b-melodía

55

Figura 13:

Métrica flamenca

b-melodía

55

1-2-3 1-2-3 1-2 1-2-3 1-2-3

61

1-2

Figura 14:

Mismo *ostinato* en ambos temas = no hay articulación formal

Figure 14 shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'b-melodia' and the bottom staff is labeled 'b-cantinelas'. The score spans measures 55 to 61. The melody in the top staff consists of eighth notes, while the cantinelas in the bottom staff are a continuous eighth-note pattern. A dashed line connects the two staves, indicating a relationship between the melody and the cantinelas.

Figura 15:

Figure 15 shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'a-marxa-llamada' and the bottom staff is labeled 'TRANSICIÓN'. The score spans measures 8 to 95. The melody in the top staff consists of eighth notes, while the cantinelas in the bottom staff are a continuous eighth-note pattern. A dashed line connects the two staves, indicating a relationship between the melody and the cantinelas. The score is divided into two sections: measures 8-61 and measures 61-95. The first section is labeled 'a-marxa-llamada' and the second section is labeled 'TRANSICIÓN'. The score includes dynamic markings such as 'mf' and 'ff secco'.

Transición tiene 2 llamadas de
a-marxa-llamada

Figura 16:

PUENTE

La relación *t1-llamada* con *p1* desvela una 2ª llamada de *p1*

TRANSICIÓN

Figura 17: Relación llamadas

3: *a-marxa-llamada* + *p2*

2: *t1-llamada* + *p1*

Figura 18:

Empleo invertido de los mismos materiales en *p1* y *transición*

PUENTE

TRANSICIÓN

Figura 19:

Relación entre los motivos
a-marxa-cabeza
 &
d1, d2 y d3

a-marxa

Tempo di marcia ♩ = 100 3:2 1

DESARROLLO

d1

d2

d3

Figura 20:

Breve sección con 2 temas recuperados

Función reexpositiva

REEXPOSICIÓN

129 *f* r1-marxa

124 *mf* r2-cantinelá

137 *mp* mr4

137 *ppp* *fff*

Figura 21:

Sonoridad flamenca

55 *b-melodia*

67 *f*

Clústers formados por la 3ª menores y mayores generan *si frigio mayor*

Figura 22:

Tema original: melodía folclórica regular y simétrica

8va *mp* antec1

6 Cad. Perfecta

Figura 23

A

PLANO SONATINA

SECCIÓN	SECCIÓN A					SECCIÓN B			SECCIÓN A'		
Compases	1 - 39					39 - 63			63 - 80		
PARTE	PARTE 1A		PARTE 2A			PARTE 1B	PARTE 2B	PARTE 1A'	PARTE 2A'		
Compases	1 - 17		17 - 39			39 - 55	55 - 63	63 - 69	70 - 75		
			cad						cad'		codetta
TEMA	antec1	consec1	antec2	consec2		resp1antec1	resp2antec1	resp1antec2	ant1con1		
Compases	1 - 9	9 - 17	17 - 25	25 - 31	32 - 39	39 - 47	47 - 55	55 - 63	63 - 69	70 - 75	76 - 80
tonal/modal	tonal	tonal	modal	modal	modal	modal	modal	modal	tonal	tonal	tonal
C. m. dcha	do#	la → mi	sol# → si	sol# → mi	mi hindú	do	mi	fa# → sol#	la	la	la
C. m. izda	la	fa#	la	la	mi hindú	La eólico	do	sol#	fa#	la	la
C. general	la mayor	rayor → mi ma	-	-	mi hindú	-	-	sol#	"la mayor"	la mayor	la mayor
CADENCIA	Perfecta	X	-	X	-	Perfecta	X	X	Perfecta	-	-
Compases	7 - 9	-	-	-	-	45 - 47	-	-	69 - 70	-	-

Figura 24

Sección A
2 partes regulares

SECCIÓN	SECCIÓN A				
Compases	1 - 39				
PARTE	PARTE 1A		PARTE 2A		
Compases	1 - 17		17 - 39		
TEMA	antec1	consec1	antec2	consec2	cad
Compases	1 - 9	9 - 17	17 - 25	25 - 31	32 - 39

Figura 25

Sección B
2 partes & 3 temas

SECCIÓN B		
39 - 63		
PARTE 1B	PARTE 2B	
39 - 55	55 - 63	
resp1antec1	resp2antec1	resp1antec2
39 - 47	47 - 55	55 - 63
modal	modal	modal

Figura 26

Sección A'
2 partes & 2 temas

SECCIÓN A'		
63 - 80		
PARTE 1A'	PARTE 2A'	
63 - 69	70 - 75	
	cad'	codetta
ant1con1		
63 - 69	70 - 75	76 - 80
tonal	tonal	tonal

Figura 27

Dirección melódica de los temas antecedente y consecuente

A Ernesto Montserrat
SONATINA
MATILDE SALVADOR
Allegretto grazioso $\text{♩} = 80$
Arr. DAVID LAO ELIPE

SECCIÓN A

PARTE 1A

ANTECEDENTE

CONSECUENTE

Figura 28

INTERVALO DE 3ª MENOR

INTERVALO DE 3ª MAYOR

Figura 29

A Ernesto Montserrat

SONATINA

MATILDE SALVADOR

Allegretto grazioso $\text{♩} = 80$

Arr: DAVID LAO ELIPE

8va

mp

6

8

10

8

14

8

18

22

p

mf

p

Figura 30

Parte 2ª

Figura 31

Motivo *cad*

Figura 32

consec2+cad
vs.
ant1con1+cad'

PARTE 2A

26
consec2
30
mf
Cad
34
p
trun
mp
38
trun

SECCIÓN A'

PARTE 1A'

PARTE 2A'

64
ant1con1
68
Cad. Perfecta
mf
cad'
p
74
trun

Figura 33

antec1 vs. respantec1

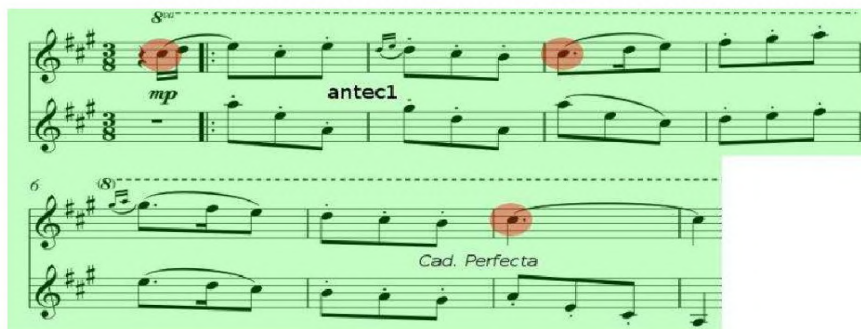


Figura 34

Comparación intervallos

1A vs. 1B

1A

1A

Intervallo de 3ª menor

Intervallo de 3ª mayor

1B

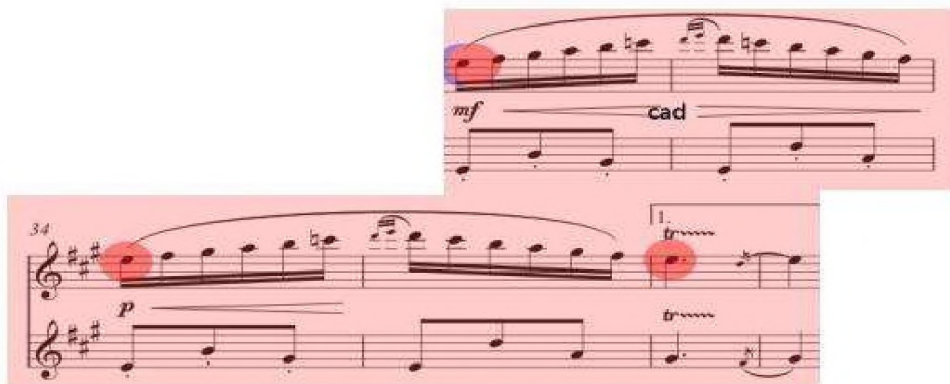
1B

Intervallo de 3ª mayor

Intervallo de 3ª menor

Figura 35

Motivos *cad* vs. *cad'*



Anexo XIX:

Grabación interpretativa en formato DVD

David Lao Elipe - Marxa del Rei Barbut (1940) - M. Salvador

<https://youtu.be/6pz6N7IfYSU>

David Lao Elipe - Sonatina (1948) - M. Salvador

<https://youtu.be/CQAAe-O7SI8>

