



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte

EL COMPOSITOR PEDRO SOSA LÓPEZ (1887-1953):
BIOGRAFÍA, CATALOGACIÓN
Y ANÁLISIS DE SU OBRA

Autor: GERMÁN SÁNCHEZ SÁNCHEZ

Directores: Dr. VICENTE GALBIS LÓPEZ
Dr. JOSÉ P. HERNÁNDEZ FARINÓS

OCTUBRE, 2015

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, mi agradecimiento más sincero a los doctores Vicente Galbis López y José Pascual Hernández Farinós, por tutelarme a lo largo de este trabajo y permitirme aprender con ellos.

Durante esta investigación he encontrado colaboraciones desinteresadas sin las que el trabajo habría sido mucho más complicado. En este sentido, mi agradecimiento especial a Marcial García Ballesteros, investigador entusiasta, y a Francisco José Martínez Gallego, profesor y compositor. Agradecer también la colaboración de la familia, en la figura de Amparo Sosa, hija del compositor; así como de Miguel A. Herranz (Director del Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia), Luisa Carrillo (Archivo del Palau de la Música de Valencia), M^a Luz Gongález (Archivo de la SGAE de Madrid), y un largo etcétera.

Y cómo no, agradecer a mi mujer, M^a Carmen Pérez, por la enorme paciencia y comprensión que ha tenido conmigo durante todo este trabajo, y a mis hijas, Sofía y Vera, nacidas durante la investigación.

RESUMEN

Pedro Sosa López (1887-1953) fue compositor, profesor de armonía y director del Conservatorio de Valencia. Como autor, su temprano éxito, gracias al pasodoble *Lo cant del valencià*, lo convirtió en una persona conocida en el ámbito valenciano de las bandas de música, aunque son muchos los aficionados que reconocerían esta obra sin saber quién fue su autor.

En este trabajo, hemos querido abarcar todos los ámbitos de la figura de Pedro Sosa, por lo que podemos dividirlo en tres bloques:

El primero de ellos se centra en su biografía. Encontramos sus orígenes en la ciudad de Requena, aunque se trasladó pronto a Valencia, donde se formó como músico, principalmente en el Conservatorio, y estableció posteriormente su domicilio familiar junto a su esposa e hijos.

El segundo bloque de nuestro trabajo se centra en su labor profesional como docente, en la que tuvo la oportunidad de contribuir a la formación de algunos de los músicos valencianos de mayor proyección del siglo XX, como son Manuel Palau, José M^a Cervera Lloret, Antón García Abril, Miguel Asins Arbó, Leopoldo Magenti, M^a Teresa Oller, José Ferriz, etc. Su predisposición hacia el trabajo bien hecho, lo llevaron a ocupar diferentes cargos relacionados con la vida musical valenciana, convirtiéndose en una figura señalada en la defensa de los derechos laborales de los músicos. Pero el cargo más significativo que ocupó fue la dirección del Conservatorio de Valencia, donde realizó una labor importante de modernización del centro.

El tercer bloque constituye el grueso de nuestro trabajo, y está dedicado a la obra compositiva de Pedro Sosa. En primer lugar hemos realizado la catalogación de toda su producción. Un posterior análisis exhaustivo de cada una de las piezas, nos ha permitido comprender su estilo compositivo a través del lenguaje musical que utilizó y colocarlo en el lugar histórico que le corresponde. Siguiendo inicialmente el camino marcado por Salvador Giner (1832-1911), encontramos que Sosa se inspira en el folclore valenciano, pero la utilización de un lenguaje musical más avanzado le permite acercarse a posturas impresionistas.

SUMMARY

Pedro Sosa López (1887-1953) was a composer, Harmony teacher and headmaster of the Valencia Music Conservatory. As an author, his early success, thanks to the *pasodoble* “*Lo cant del valencià*”, made him a well-known person in the Valencian world of music bands, although there are lots of followers who would recognise this piece without knowing who the author was.

Within this work, we have covered every single field of Pedro Sosa, which is why we can divide it in three parts:

The first one focuses on his biography. We find his very beginnings in the city of Requena, although he soon moved to Valencia, where he was trained as a musician, mainly in the Conservatory, and later he set up his home with his wife and children.

The second part of our project focuses on his job as a teacher, where he had the chance to take part in the training of some of the Valencian musicians with the greatest prestige in the twentieth century, such as Manuel Palau, José M^a Cervera Lloret, Antón García Abril, Miguel Asins Arbó, Leopoldo Magenti, M^a Teresa Oller, José Ferriz, etc. His inclination for a well-done job, led him to get different jobs related with the Valencian musical world, becoming a leading figure in the defense of the labour rights of musicians. However, his most important role was when he managed the Conservatory of Valencia, where he carried out an important task in the modernization of the School.

The third part takes up the bulk of our work, and it is devoted to Pedro Sosa's work as a composer. First of all, we have focused on cataloguing all his production. A later comprehensive analysis of each of his works has allowed us to understand his composition style through the musical language he used and to place him in a suitable historical time. Following at the beginning the path shown by Salvador Giner (1832-1911), we discover that Sosa is inspired by the Valencian folklore, although the use of a more advanced musical language lets him approach impressionist styles.

RESUM

Pedro Sosa López (1887-1953) va ser compositor, professor d'harmonia i director del Conservatori de València. Com a autor, el seu enjorn èxit, gràcies al pasdoble *Lo cant del valencià*, ho va convertir en una persona coneguda en l'àmbit valencià de les bandes de música, encara que són molts els aficionats que reconeixien esta obra sense saber qui va ser el seu autor.

En este treball, hem volgut comprendre tots els àmbits de la figura de Pedro Sosa, per la qual cosa podem dividir-ho en tres blocs:

El primer d'ells se centra en la seua biografia. Trobem els seus orígens en la ciutat de Requena, encara que es va traslladar prompte a València, on es va formar com a músic, principalment en el Conservatori, i va establir posteriorment el seu domicili familiar junt amb la seua esposa i fills.

El segon bloc del nostre treball se centra en la seua labor professional com a docent, en la que va tindre l'oportunitat de contribuir a la formació d'alguns dels músics valencians de major projecció del segle XX, com són Manuel Palau, José M^a Cervera Lloret, Antón García Abril, Miguel Asins Arbó, Leopoldo Magenti, M^a Teresa Oller, José Ferriz, etc. La seua predisposició cap al treball ben fet, ho van portar a ocupar diferents càrrecs relacionats amb la vida musical valenciana, convertint-se en una figura assenyalada en la defensa dels drets laborals dels músics. Però el càrrec més significatiu que va ocupar va ser la direcció del Conservatori de València, on va realitzar una labor important de modernització del centre.

El tercer bloc constituïx el gros del nostre treball, i està dedicat a l'obra compositiva de Pedro Sosa. En primer lloc hem realitzat la catalogació de tota la seua producció. Una posterior anàlisi exhaustiva de cada una de les peces, ens ha permés comprendre el seu estil compositiu a través del llenguatge musical que va utilitzar i col·locar-ho en el lloc històric que li correspon. Seguint inicialment el camí marcat per Salvador Giner (1832-1911), trobem que Sosa s'inspira en el folklore valencià, però la utilització d'un llenguatge musical més avançat li permet acostar-se a postures impressionistes.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1 Justificación del tema y objetivos.....	1
2 Estado de la cuestión	3
3 Metodología y estructura del trabajo	7
I. PRIMERA ETAPA (1887-1910): FORMACIÓN	11
1.1 Sus primeros años en Requena (1887-1894).....	11
1.2 Traslado a Valencia: formación inicial (1894-1902).....	14
1.3 El Conservatorio de Valencia y su etapa de músico militar (1902-1910)	25
1.3.1 Estudios en el Conservatorio de Valencia	25
1.3.2 Su labor como músico militar	29
II. SEGUNDA ETAPA (1910-1953): TRAYECTORIA PROFESIONAL.....	33
2.1 La actividad del compositor antes del Conservatorio.....	33
2.2 Labor pedagógica en el Conservatorio (1915-1953)	37
2.2.1 Inicios y evolución como profesor en el Conservatorio.....	37
2.2.2 Desarrollo de su práctica docente.....	41
2.3 Fundación del Montepío de Profesores Músicos.....	46
2.4 Gestión de Sosa al frente del Conservatorio (1931-1933).....	50
2.4.1 Nombramiento y primeras medidas.....	50
2.4.2 Pedro Sosa y la Junta Nacional de Música	55
2.4.3 La gestión cotidiana de Sosa en el Conservatorio	57
2.4.4 Homenajes y reconocimientos a su labor como director.....	61
2.5 La participación de Sosa en tribunales de certámenes, concursos y oposiciones	64
2.6 Homenajes y reconocimientos póstumos.....	67
III. LABOR CREADORA.....	75
3.1 Catálogo de obras	75
3.1.1 Obras escénicas	77
3.1.2 Obras para orquesta.....	78
3.1.3 Obras para banda.....	82
3.1.4 Obras <i>A capella</i>	85
3.1.5 Obras para voz y acompañamiento	88

3.1.6	Obras para conjunto instrumental	97
3.1.7	Obras para piano	98
3.1.8	Versiones de otros compositores sobre obras de Pedro Sosa	100
3.1.9	Obras de otros compositores dedicadas a Pedro Sosa	101
3.2	Comentario y análisis de su obra	101
3.2.1	Obras escénicas.....	101
3.2.1.1	Zarzuelas	101
3.2.2	Obras para orquesta	121
3.2.2.1	Orquesta sola.....	121
3.2.2.2	Voz y orquesta.....	185
3.2.3	Obras para banda	260
3.2.3.1	Banda sola	260
3.2.3.2	Voz y banda.....	288
3.2.4	Obras <i>A capella</i>	297
3.2.4.1	Voz solista <i>A capella</i>	297
3.2.4.2	Voz solista y coro <i>A capella</i>	301
3.2.4.3	Coro <i>A capella</i>	306
3.2.5	Obras para voz y acompañamiento.....	331
3.2.5.1	Voz y piano	331
3.2.5.2	Voz y órgano	419
3.2.5.3	Coro y piano	438
3.2.6	Obras para conjunto instrumental.....	453
3.2.6.1	Voz y cuarteto de cuerda.....	453
3.2.7	Obras para piano	460
3.3	Elementos más característicos de su lenguaje musical	477
3.3.1	Desde el punto de vista melódico	477
3.3.2	Desde el punto de vista textural	479
3.3.3	Desde el punto de vista armónico-tonal.....	482
3.3.4	Desde el punto de vista formal.....	490
3.4	Estilo compositivo y evolución	491
IV.	CONSIDERACIONES FINALES	500
V.	BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN.....	507
5.1	Bibliografía	507
5.2	Documentación	518

5.2.1 Fuentes escritas: archivos	518
5.2.2 Fuentes escritas: otros.....	520
5.2.3 Fuentes orales	521
ANEXOS	523

INTRODUCCIÓN

1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA Y OBJETIVOS

El tema de esta investigación es la vida y obra musical de Pedro Juan Sosa López (1887-1953). Se trata de un compositor muy poco conocido fuera del ámbito bandístico valenciano. El éxito de una de sus primeras composiciones, el pasodoble *Lo cant del valencià*, escrito en 1914, lo convirtió de manera rápida en una persona notoria y popular, tanto en los ambientes musicales de Valencia como entre la sociedad valenciana en general.

Aunque, por diferentes motivos, su ritmo de trabajo en la composición no fue todo lo regular que cabría desear, terminó conformando un catálogo de obras que, si bien es escaso, muestra variedad de géneros así como un interesante empleo del lenguaje musical. Por otra parte, no volvería a cosechar a lo largo de su carrera un éxito tan sonado como el anteriormente citado de *Lo cant del valencià*. Se trata, por tanto, de un autor conocido, pero no así su obra, la cual ha permanecido prácticamente en el olvido durante medio siglo.

En 1987 se celebró en Requena (Valencia), su ciudad natal, el centenario de su nacimiento. La realización de actos como conciertos y exposiciones, sacó a la luz datos sobre el compositor, materiales, partituras, etc., que requerían un estudio profundo. En unos casos, se hacía necesaria la organización científica de dichos datos y su comprobación. En otros, y concretamente en el caso de las partituras, además de las pertinentes comprobaciones, mostraban creaciones musicales prácticamente desconocidas, incluso algunas inéditas, que poco o nada tenían que ver con lo que se conocía hasta el momento de Pedro Sosa, y sobre todo, con *Lo cant del valencià*, partitura con la que siempre se le ha relacionado.

Un primer acercamiento a las composiciones, mostraba un lenguaje musical inesperado por lo novedoso. Muy cercano a las tesis que habían mantenido compositores como Pedrell y posteriormente Manuel de Falla, ya entrado el siglo XX, y

que veían en el lenguaje impresionista, unido a la esencia del folclore, el camino hacia la ansiada regeneración musical española.¹

Sosa compaginó la composición con la pedagogía. En 1902 ingresó como alumno en el Conservatorio de Valencia. Desde 1915 y hasta su muerte, en 1953, fue profesor de dicho centro. Y entre mayo de 1931 y julio de 1933, fue el director. Esto significa que fue testigo, desde los diferentes puestos que ocupó, de algunas de las transformaciones más importantes que sufrió el Conservatorio y, en el caso de algunas de ellas, responsable directo. El centro tenía que modernizarse, lo cual empezó a hacer con su incorporación a las enseñanzas oficiales del Estado, ocurrido en 1917. No obstante, fueron cambios muy lentos, de manera que cuando lo nombran director, todavía no se cumple con las enseñanzas oficiales. Le tocó vivir el cambio que supuso la proclamación de la República y trabajar con la Junta Nacional de Música desde la dirección, en la mejora de las enseñanzas musicales.

Por su clase de armonía del Conservatorio pasaron figuras tan renombradas como Manuel Palau, Jose M^a Cervera Lloret, Antón García Abril, Miguel Asins Arbó, Leopoldo Magenti, M^a Teresa Oller o José Ferriz. Y le tocó colaborar, desde la dirección del centro, con músicos y teóricos de la talla de Oscar Esplá o Adolfo Salazar.

En definitiva, nos planteamos como propósito general el estudio, hasta el momento inédito, de la figura de Pedro Sosa. Por una parte, un primer objetivo será el análisis pormenorizado de su obra, así como su catalogación. Dicho estudio, nos va a permitir una mayor profundización en el conocimiento de su estilo y su lenguaje musical que, a su vez, nos permitirá situarlo en el contexto en el que le tocó desarrollar su tarea. Por otro lado, no parece acertado ni aconsejable, en la realización de un estudio como este, separar la actividad creadora de cualquier autor, de su propia trayectoria vital y profesional. Toda creación artística tiene un pretexto que la une a una vivencia o momento determinado del propio autor. En este sentido, se hacía necesario un segundo objetivo relativo al estudio biográfico como complemento para la mejor comprensión de su obra.

¹ CASARES RODICIO, E.: “La música española hasta 1939, o la restauración musical”, en Actas del congreso internacional *España en la música de occidente*, vol. II, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid, 1987, pp. 308-309.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En el momento en el que se inició esta investigación, Pedro Sosa López no había sido objeto de ningún estudio amplio y profundo, ni desde el punto de vista biográfico ni, por supuesto, del análisis de toda su obra.

Encontramos algunas referencias al compositor en varios trabajos de investigación, realizados en Valencia, que coinciden cronológicamente con su actividad musical y, al mismo tiempo, estudian instituciones u organismos en los que Sosa estuvo en mayor o menor medida presente, o bien a personajes de la vida musical con los que tuvo relación. Es el caso de la Tesis doctoral de Ana Fontestad Piles, realizada sobre el Conservatorio de Valencia en el período que va desde su creación hasta 1910.² Dicho trabajo abarca la época en la que Pedro Sosa fue alumno del centro y nos ha permitido saber la situación del Conservatorio en cuanto a funcionamiento, asignaturas que se estudiaban, etc. También el estudio de doctorado de Sergio Sapena Martínez sobre la Sociedad Filarmónica de Valencia,³ cita al maestro Sosa. Salvador Seguí, en su trabajo de tesis sobre la obra de Manuel Palau,⁴ por tratarse este de uno de sus alumnos destacados con el que mantuvo una estrecha relación, reproduce datos y documentos relacionados con nuestro tema de investigación. Por último y dentro de las tesis doctorales, el estudio de Amparo Sánchez Andrés sobre *El patronato de la juventud obrera de Valencia*⁵ nos ha permitido reconstruir el funcionamiento del centro en el que estudió durante algunos años nuestro protagonista.

Otro tipo de publicaciones serían los estudios de Vicente Beguer Esteve sobre la música en Torrent,⁶ Marcial García Ballesteros sobre el músico Mariano Pérez Sánchez⁷ y las memorias de José Ferriz,⁸ los cuales dedican colateralmente algunas líneas a Pedro

² FONTESTAD PILES, A.: *El Conservatorio Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*, Tesis doctoral, UV, Facultad de Geografía e Historia, Valencia, 2005.

³ SAPENA MARTÍNEZ, S.: *La Sociedad Filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación*, Tesis doctoral, UPV, Valencia, 2007.

⁴ SEGUÍ, S.: *La praxis armónica-contrapuntística en la obra de Manuel Palau* (Tesis doctoral) Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universidad de Valencia, 1994.

⁵ SÁNCHEZ ANDRÉS, A.: *El patronato de la juventud obrera de Valencia, 1880 – 1931*, Tesis de licenciatura, UV, Facultad de Filosofía y Letras, Valencia, 1969.

⁶ BEGUER ESTEVE, V.: *La música en Torrent, 1840-1970*, Caja de ahorros y Monte de Piedad de Torrente, 1971.

⁷ GARCÍA BALLESTEROS, M.: *Mariano Pérez Sánchez, 80 años de música requenense*, Centro de Estudios Requenenses, Requena, 1996. Además de las citas que aparecen a lo largo del libro, en su apéndice “Algunos músicos directamente relacionados con Mariano Pérez Sánchez”, dedica un párrafo a Pedro Sosa.

⁸ FERRIZ, J.: *Sesenta años de vida musical. Memorias*. Valencia, Instituto Valenciano de la Música, 2004.

Sosa. En el primero de los casos, por la relación que tuvo el compositor con la banda de música del Círculo Católico de Torrent; en el segundo, por tratarse de un estudio sobre un músico, Mariano Pérez Sánchez, paisano de Sosa; y en el caso de la memorias de José Ferriz, por ser éste alumno particular del compositor en sus primeros años como docente, por lo que convivió con él de una manera estrecha.

También podemos encontrar breves biografías en publicaciones dedicadas a varios compositores. Su extensión es reducida y, por tanto, no profundizan más allá de los datos que habitualmente podemos encontrar en los artículos de prensa que hablan sobre el compositor. Una de estas biografías la encontramos en el libro de Bernardo Adam Ferrero sobre varios músicos valencianos.⁹ El autor hace un breve esbozo biográfico, no exento de subjetividad, y presenta un catálogo de obras en el que añade incluso las diferentes versiones de algunas de las composiciones. Otra de las aportaciones es la obra de Eduardo López-Chavarri Andujar, en sus *Compositores valencianos del siglo XX*.¹⁰ En este caso, se trata de una breve exposición de datos biográficos pero centrados en lo que supuso la conmemoración del centenario del nacimiento de Sosa, en 1987, en la que había participado como presentador del concierto-homenaje que se ofreció en Valencia ese año el propio López-Chavarri Andujar.¹¹

En sus *100 años de historia del Conservatorio de Valencia*,¹² el mismo López-Chavarri Andujar recuerda brevemente el paso de Pedro Sosa por la dirección del centro, pero centrándose sobre todo en recordar una polémica que hubo tras la muerte del compositor y que veremos en el desarrollo de nuestro trabajo. En un intento por recordar la figura de Sosa, López-Chavarri Andujar reproduce en su libro varios párrafos de un artículo anterior de Francisco José León Tello, que veremos a continuación. En su clase de Historia de la Estética del Conservatorio de Valencia, Chavarri Andujar propició el estudio de la figura de Sosa a través de sus alumnos. Así, se conservan, en el legado que entregó la familia López-Chavarri a la Biblioteca Valenciana, dos trabajos: uno sobre la *Música vocal* de Pedro Sosa, realizado por la alumna Pilar Suárez Guaita, y otro centrado en los artículos periodísticos surgidos a raíz

⁹ ADAM FERRERO, B.: *Músicos valencianos*, Promotora Internacional de Publicaciones, Valencia, 1988.

¹⁰ LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: *Compositores valencianos del s.XX*, Generalitat Valenciana, Colección Contrapunto nº4, Valencia, 1992.

¹¹ El concierto tuvo lugar el 28 de abril de 1987 en la Caja de Ahorros de Valencia. Actuaron la soprano M^a Ángeles Artiga y la pianista Margarita Conte.

¹² LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: *100 años de historia del Conservatorio de Valencia*, Publicaciones del CSMV, Valencia, 1979.

de la celebración del centenario del nacimiento del compositor, a cargo del alumno Juan José Gil Cano.¹³ El mismo autor de los *100 años de historia del Conservatorio de Valencia* dedicó también, en 1985, un pequeño párrafo a la vida y obra de Sosa en su *Breviario de historia de la música valenciana*.¹⁴

En la ciudad natal de Sosa también se le ha recordado con diferentes artículos. Con motivo del centenario de su nacimiento, Marcial García Ballesteros, artífice de dicha conmemoración, escribió un artículo desde la emoción de dicho momento, en el que, si bien apuntaba algunos datos biográficos citando sus principales composiciones, lo hacía al tiempo que repasaba todos los actos conmemorativos.¹⁵ Más recientemente, en 2014, con motivo del centenario de la composición del pasodoble *Lo cant del valencià*, Germán Sánchez Sánchez escribió un artículo sobre esta obra en la misma revista.¹⁶

Estudios biográficos más recientes son los de Rafael Díaz Gómez, publicado en 1999 en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*,¹⁷ y el más reciente, de Germán Sánchez, publicado en 2006 en el *Diccionario de la Música Valenciana*.¹⁸ Este último estudio amplía el anterior de Rafael Díaz en todos los aspectos, tanto biográficos como con respecto al catálogo de obras, de manera que se convierte en un primer acercamiento nuestro tema de trabajo que, por supuesto, se ha visto ampliamente superado por esta investigación.

Tal vez, las referencias más numerosas las encontramos en artículos de prensa y revistas. En estos casos, solo se presentan algunos datos biográficos ya que la finalidad de los escritos es señalar algún acto o hecho conmemorativo relacionado, por lo que la información es escasa.

¹³ Fondo López-Chavarrí Andujar, Familia, Cajas 4 y 5, Biblioteca Valenciana.

¹⁴ LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E.: *Breviario de historia de la música valenciana*, Piles, Valencia, 1985.

¹⁵ GARCÍA BALLESTEROS, M.: “Pedro Sosa López, medio siglo de música valenciana”, en *Requena musical*, SM “Santa Cecilia de Requena”, Requena, 1987.

¹⁶ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, G.: “Lo cant del valencià”, en *Requena musical*, SM “Santa Cecilia de Requena”, Requena, 2014.

¹⁷ DÍAZ GÓMEZ, R.: “Sosa López, Pedro”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. X, SGAE, Madrid, 1999, pp. 33-34.

¹⁸ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, G.: “Sosa López, Pedro”, *Diccionario de la música valenciana*, vol. II, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 468-469.

En la revista *Ritmo* podemos encontrar referencias a Pedro Sosa relacionadas con informaciones sobre el Conservatorio de Valencia.¹⁹ También aparecen noticias en el *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música*.²⁰

Con motivo de su muerte, ocurrida el 21 de diciembre de 1953, la prensa escrita valenciana le dedicó artículos en los que, en general, se volvía a recordar brevemente su biografía así como algunos de los éxitos compositivos más señalados y que, en la mayor parte de casos, se limitan a citar *Lo cant del valencià*.²¹

La prensa escrita también se hizo eco de los actos de conmemoración del centenario del nacimiento del compositor, celebrados en Requena en 1987, recordando su figura. El diario *Las Provincias* en varias ocasiones,²² el diario *Levante-EMV*²³ o la revista *Música y pueblo*,²⁴ se encargaron de mantener informado al mundo musical valenciano de dicha conmemoración.

Sin dejar lo ocurrido en la ciudad natal del compositor en 1987, aunque no se trata de publicaciones de ningún tipo, dos personas muy cercanas a Pedro Sosa tuvieron la deferencia de participar en su recuerdo con sendos discursos. Nos referimos, por un lado, a Rafael Bernabeu López, cronista de la ciudad y amigo del compositor. Y por otro, a José M^a Cervera Lloret, alumno y compañero de Sosa. Ambos discursos fueron grabados por Marcial García Ballesteros y terminados de transcribir por el autor de esta investigación.

Con respecto a las partituras, en 1975 se incorporaron algunas de las obras de Sosa a la Biblioteca de Compositores Valencianos, en dos volúmenes, con el título *Obras musicales de Pedro Sosa*. Como es sabido, se trata de copias manuscritas de algunas de

¹⁹ VALDÉS PERLASIA, E.: “Conservatorio de Música y Declamación”, *Ritmo*, año IV, nº52, marzo 1932; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, L.: “En el Conservatorio de Valencia”, *Ritmo*, año V, nº 65, febrero 1933, pp. 9-10.

²⁰ *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música*, Valencia, año II, nº 2, Enero 1928, p. 18.

²¹ Algunos de estos artículos son: LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: “Ha fallecido el maestro Pedro Sosa”, *Las Provincias*, 22 de diciembre de 1953, p. 18; CÁMARA: “Plaza redonda. El plor del valencià”, *Jornada, Diario de la tarde*, 24 de diciembre de 1953, p. 2.

²² LOPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: “Concierto-Centenario Pedro Sosa, en la Academia”, *Las Provincias*, 14 de mayo de 1987, p. 37; BALANZA SIRVENT, P.: “Pedro Sosa López”, *Las Provincias*, 28 de agosto de 1987, pp. 28-29; LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: “Un disco para el centenario de Sosa”, *Las Provincias*, 21 de octubre de 1987; LUQUE, A.: “El homenaje al maestro Sosa reúne a 30 bandas de música de Alicante, Castellón y Valencia”, *Las Provincias*, 22 de octubre de 1987, p. 43; BALANZÁ SIRVENT, P.: “Homenaje de las bandas de música al maestro Sosa en Requena”, *Las Provincias*, 27 de octubre de 1987, p. 73.

²³ SEDEÑO, R.: “Mil músicos recuerdan al Maestro Sosa”, *Levante-EMV*, 13 de octubre de 1987, p. 38.

²⁴ BALANZÁ SIRVENT, P.: “Encuentro de músicos valencianos en Requena como homenaje a Pedro Sosa López en el primer centenario de su nacimiento”, *Música y pueblo*, nº 52, septiembre-diciembre de 1987, pp. 14-16.

las partituras de compositores valencianos, por lo que es habitual encontrar discrepancias gráficas entre los originales, en poder de la familia Sosa, y dichas copias.

En 1953, año de la muerte de Pedro Sosa, el Conservatorio tenía la intención de realizar una especie de conferencia-concierto en la que el propio compositor explicara sus obras de manera previa a la audición. Dicho acto no pudo tener lugar, pero las notas autógrafas que había preparado Sosa conforman un documento importante para la comprensión de algunas de sus obras.²⁵

De entre todas estas reseñas bibliográficas, merece especial atención el artículo publicado en la *Revista de Ideas Estéticas* en 1959 y escrito por Francisco José León Tello, compañero de claustro del Conservatorio y amigo personal del compositor. El germen de dicho artículo hay que buscarlo en un pequeño homenaje que le hicieron en el Conservatorio en 1958 y que consistió en una conferencia-concierto. El artículo es extenso, probablemente sea una ampliación de la conferencia. Empieza hablando sobre si existía, en su momento, o no una verdadera escuela musical valenciana, por lo que hace un pequeño repaso por la vida musical del momento. Sobre Pedro Sosa, da algunas pinceladas biográficas e intenta situar la obra del compositor en el contexto musical que le tocó vivir. Pero la parte más interesante del artículo son los comentarios que realiza de algunas de las composiciones, por lo que se trata del trabajo más profundo, en relación a la labor compositiva de Sosa, antes de la presente investigación.

3. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Esta investigación se centra en la figura de Pedro Sosa López, principalmente en el estudio de su obra musical. No obstante, tal y como señalamos unas líneas más arriba, se hace necesario el conocimiento y la comprensión de la biografía de cualquier creador artístico para poder comprender y contextualizar su obra.

En este sentido, hemos empezado nuestro trabajo buscando desde los orígenes del compositor, para intentar reconstruir su trayectoria vital, tanto formativa como profesional. En este menester, hemos utilizado fuentes muy variadas, algunas de ámbito local, como la revista *El trullo*, circunscrita a la ciudad natal de Sosa. También discursos o conversaciones del autor de esta investigación con importantes personalidades del mundo de la música y la historia que lo conocieron y compartieron

²⁵ Dicho escrito se encuentra en el Archivo familiar de Amparo Sosa. Vease Anexo I.

actividades con él, como José M^a Cervera Lloret, Rafael Bernabeu López, M^a Teresa Oller, Francisco José León Tello o Amparo Sosa, hija del compositor.

Se ha revisado también la prensa que, en determinados momentos, se hizo eco de hechos, apuntando datos importantes para la biografía del compositor (los diarios *El Mundo*, *Las Provincias*, *Levante-EMV* o *Jornada*). Revistas musicales como *Música y pueblo* o *Ritmo*. Esta última hacía un seguimiento importante de los actos que se celebraban en el Conservatorio.

Igualmente, hemos revisado a todos aquellos autores que dedicaron más o menos páginas al compositor (Eduardo López-Chavarri Andujar, Bernardo Adam Ferrero, José Climent, Francisco José León Tello, José Ferriz, Vicente Beguer Esteve, Marcial García Ballesteros, Rafael Díaz,...) De la misma forma, varias investigaciones relacionadas en tiempo y contenido con la nuestra (tesis doctorales de Ana Fontestad Piles, Sergio Sapena Martínez, Salvador Seguí y Amparo Sánchez Andrés) nos han permitido obtener reseñas.

Una vez obtenida toda esta información, se hacía necesario, por una parte, comprobar determinados datos obtenidos, y por otra, ampliar la información. Fue el momento de trabajar en diferentes archivos susceptibles de contener datos relacionados con nuestro tema, así como de consultar los documentos oficiales pertinentes. En primer lugar se consultó el Archivo del Colegio del Corpus Christi (*Listado de personal y Libros de elecciones*) ya que fue uno de los primeros centros de enseñanza a los que acudió el compositor. Para todo lo relacionado con el Conservatorio de Música de Valencia, se consultó el archivo de dicho centro (*Actas de exámenes, Actas de Claustros, Reglamentos del centro,...*) así como la *Gaceta de Madrid*, con el fin de poder comprender la situación del Conservatorio y, por tanto, la labor de Pedro Sosa como director.

En la parte central de nuestro trabajo, en primer lugar se configuró el catálogo de composiciones partiendo de toda la información acumulada. Para la organización de dicho catálogo se utilizaron tanto las *Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas*, como las normas de catalogación de la SGAE, adaptándolas en cada caso a nuestras necesidades reales, de forma que se crearon una serie de siglas para organizar la información.

El siguiente paso fue la localización de las partituras para su posterior análisis. En este punto, tuvimos que recurrir a varias fuentes y archivos. En primer lugar, nos

dirigimos a la familia, la cual guarda en su archivo numerosos manuscritos de las composiciones. Dicho material ha sido imprescindible ya que son pocas las partituras editadas. También las copias realizadas en la Biblioteca de Compositores Valencianos nos han servido para completar el material familiar.

Pedro Sosa se distinguió durante su trayectoria, como veremos en nuestro trabajo, por la defensa de los intereses de los músicos. En este sentido, registró algunas de sus obras en la SGAE, aunque la mayor parte de los registros se hicieron tras su muerte, lo que nos ha permitido localizar, no solo algún dato sobre ellas, sino incluso alguna partitura.

Una vez contábamos con todo el material, había que concretar un método de análisis para las composiciones. En primer lugar, el orden de las obras analizadas es el mismo en el que aparecen en la catalogación, con la salvedad de que, en el caso de obras con varias versiones, aparecen analizadas sólo una vez y encuadradas en el epígrafe correspondiente según la instrumentación que hemos considerado original.

En cada caso, se presentan en primer lugar los datos de carácter histórico de cada composición, desde las fechas de datación, hasta el contexto en el que se creó, pretexto, etc. Cuando son obras con varias versiones, se realiza una comparación entre ellas. Si se trata de música vocal o de inspiración poética, se presenta también el texto.

Realizada la presentación de la obra, se hace una representación esquemática, en forma de tabla, con los datos principales: estructura, melodías, compases, versos o texto, personajes, tonalidades, indicaciones de tempo o dinámica, etc. La configuración final de la tabla dependerá del género de que se trate así como de las cualidades de la obra. A continuación, se realiza un comentario pormenorizado, siguiendo las secciones o partes presentadas en el esquema, en el que se analizan las particularidades de cada composición: temas musicales, armonías utilizadas, texturas empleadas,... apoyando los comentarios en cada momento con ejemplos musicales escritos que facilitan la comprensión del análisis presentado.

Llegados a este punto, hay que decir que algunos de los ejemplos musicales que sirven de apoyo a los comentarios, como se podrá apreciar, aparecen escritos con varios colores. Esto es debido única y exclusivamente al editor de partituras utilizado y, por tanto, dicha variedad cromática no tiene ninguna finalidad analítica.

El siguiente paso, una vez analizada toda la obra compositiva de Pedro Sosa, ha sido extraer los nexos de unión entre las obras en un apartado que hemos denominado

“Elementos más característicos de su lenguaje musical”. En él se incluyen elementos armónicos, melódicos, así como técnicas de escritura que conforman el estilo compositivo del autor, apoyados también con ejemplos musicales que los hacen más comprensibles.

El último punto de la labor creadora corresponde al estudio de su estilo compositivo y la evolución que sufrió. Tras exponer todos aquellos elementos vitales que pudieron afectar a su labor creadora, relativos a su personalidad, relacionados con su salud y con las fuentes de inspiración primarias que utilizó, y con los datos que tenemos después de desgranar minuciosamente su lenguaje musical, lo situamos de acuerdo con las corrientes estilísticas existentes. A continuación, realizamos una reconstrucción cronológica con algunas de sus obras, ya que desconocemos las fechas de creación de la mayor parte del catálogo. Dicha reconstrucción, nos permite cerrar una evolución estilística que va desde su época de estudiante en el Conservatorio de Valencia hasta el año de su muerte.

I. PRIMERA ETAPA (1887-1910): FORMACIÓN

1.1 SUS PRIMEROS AÑOS EN REQUENA (1887-1894)

Pedro Juan Sosa López nació el 30 de enero de 1887 en la villa de Requena. Situada a medias entre Valencia y Castilla, sólo tras 1851 pasó a ser valenciana, convirtiéndose en lo que se conoce como la Valencia-Castellana. Cuenta con una Villa acorde al prototipo de ciudades hispano-musulmanas que fue, hasta el siglo XVI, el núcleo principal de la población, alrededor del cual se desarrolló la ciudad. Dentro de la Villa, la riqueza arquitectónica conservada es notable. Además de las torres y otros edificios se conservan las iglesias de San Nicolás (siglo XIII), y las posteriores de El Salvador y Santa María (siglo XIV). Fuera de los muros de la villa, Requena cuenta con el convento de frailes de Nuestra Señora del Carmen (siglo XIII) convertido hoy día en Ayuntamiento y Museo Arqueológico.¹

En los años que nos ocupan, los más de 14.000 habitantes de la ciudad, de los cuales casi la mitad vivía diseminado por las numerosas aldeas del municipio, se encontraban en un proceso de asimilación de los importantes cambios producidos en la actividad económica de la zona.²

Durante siglos, Requena había sido uno de los centros más importantes de manufactura de la seda a nivel nacional. El tumultuoso siglo XIX español, con la guerra de la independencia, las epidemias de cólera en la ciudad y la pebrina, enfermedad mortal que ataca al gusano de seda, hicieron que de los 860 telares que funcionaban a mediados de siglo en la ciudad, sólo 20 se mantuvieran activos en 1890, lo que significó prácticamente la desaparición de esta industria. Precisamente en 1887, año en que nace Pedro Sosa, el Arte Mayor de la Seda de Requena hizo un llamamiento desesperado a todos los fabricantes de seda de la nación en el que, tras exponer la situación de la industria, invitaba a los fabricantes a *trasladar su domicilio a Requena para... explotar dicha industria* ya que eran muchos los operarios especializados que no tenían trabajo o habían tenido que cambiar los telares por el trabajo en el campo.³

¹ FERNÁNDEZ GÓMEZ, M. y LAFUENTE NIÑO, I.: *Rutas de aproximación al patrimonio cultural valenciano, nº11 Requena-Utiel*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1985.

² Son varias las fuentes en las que podemos encontrar información sobre la historia de Requena. Se pueden destacar: BERNABEU LÓPEZ, R.: *Historia de Requena*, Ayuntamiento de Requena, Requena, 1983; FERNÁNDEZ GÓMEZ, M. y LAFUENTE NIÑO, I.: op. cit.; PIQUERAS HABA, J.: *La meseta de Requena-Utiel*, Centro de Estudios Requenenses, Requena, 1997.

³ BERNABEU LÓPEZ, R.: op. cit., p. 474-475.

Este llamamiento no tuvo sus frutos y la actividad económica del municipio se trasladó de la industria de la seda a la viticultura. Durante la segunda mitad del siglo XIX fueron más de 15.000 las hectáreas de viñedo que se plantaron gracias a una nueva redistribución de la propiedad en la que se reparten la tierra a medias entre el dueño y el plantador de la viña.⁴ Si al principio las malas comunicaciones de Requena con las ciudades importantes impedían el despegue comercial de la pujante actividad agrícola, la inauguración en 1847 de la carretera de las Cabrillas, que unía Requena con Valencia, y la finalización de la línea ferroviaria Valencia-Utiel en 1887, propiciaron el despegue económico definitivo.

En otro orden de cosas, fueron bastantes los periódicos de carácter local que, durante el último cuarto de siglo, aparecieron en Requena. Desde 1876 en que se crea *El clarín* hasta 1899, fecha en que salen a la luz *El somatén* y *Cleto*, aparecen *Sancho Panza* (de Valencia, aunque con sección de Requena), *El corchete* (1889), *O terror da loma* (1890) y *El eco de la región* (1894). Tal pluralidad informativa no es casualidad si tenemos en cuenta la cantidad de periodistas y poetas requenenses de finales de siglo y principios del siglo XX, como Venancio Serrano Clavero (colaborador de músicos como Mariano Pérez Sánchez, también requenense), Julián Pérez, Francisco Monterde o Nicolás Agut y Sastre.⁵

La actividad musical en Requena, con la que pudo tener contacto el joven compositor, por entonces ni tan siquiera colegial, era considerable. Existen documentos que permiten remontar la tradición bandística de la ciudad hasta 1849, con la llamada “asociación música”.⁶ En 1862 Requena cuenta ya con una banda municipal, resultado de la unión de dos bandas anteriores. De aquí hasta 1888, se suceden la creación de una escuela municipal de música, la aparición de una Orquesta llamada “La patata”, la fundación de la Sociedad Musical Requenense (posterior Banda Municipal) y de El Progreso Musical. Algunos de los protagonistas musicales de estos años eran músicos de Requena; compositores, directores y profesores como José M^a Cervera Cervera o Mariano Pérez Sánchez, de una generación anterior a Pedro Sosa pero que llegarían a coincidir en su vida profesional.

⁴ PIQUERAS HABA, J.: op. cit., p. 54.

⁵ GARCÍA BALLESTEROS, M.: *Mariano Pérez Sánchez, 80 años de música requenense*, Centro de Estudios requenenses, Requena, 1996, pp. 483-498.

⁶ Instancia de los vecinos de Requena al Gobernador Civil de la Provincia, fechada en 1862-1863. Recogida en GARCÍA BALLESTEROS, M.: op. cit., pp. 15-16.

Como bien señala García Ballesteros en su estudio sobre el compositor Mariano Pérez Sánchez, la situación fronteriza de Requena la convertía en paso obligado entre Castilla y Valencia. Esto permitía que recalaran habitualmente en la ciudad *compañías de teatro y zarzuela, que representaban [...] las zarzuelas de moda, sobre todo las del llamado género chico o cuarteto, más sencillas de montar y con menos intérpretes y músicos.*⁷ Las representaciones tenían lugar, según la época del año, en la plaza pública o en el único teatro que funcionaba: el Teatro Jordá, antigua casa de comedias de principios de siglo. Según parece, el teatro contaba con su propia orquesta formada con músicos de la Banda Municipal y de la Orquesta “La patata”, aunque para determinadas representaciones se llegaba incluso a contratar músicos de Valencia.⁸

El que fuera cronista de la ciudad, Rafael Bernabeu López, señaló en un discurso leído con motivo del centenario del nacimiento del compositor requenense, que el apellido Sosa no era originario de Requena, sino que llegó a la ciudad a principios del siglo XIX proveniente de Jaén. *Durante aquellos tiempos revueltos del siglo pasado, donde hubieron comarcas arrasadas por el infortunio [...] vinieron aquí gentes de Jaén, los Andujar, los Úbeda, los Lechuga, los Sosa, los Segura [...] Pues entre toda esa gente vino al abrigo del bienestar que aquí se tenía (había una industria de la seda poderosa y mientras en otros sitios sí, aquí no lo pasaban mal del todo) la familia Sosa, con muchos hijos...*⁹ Fueron por tanto los abuelos paternos del compositor los que recalaron en Requena. Rafael Bernabeu recuerda a Juan Francisco y a Gregorio, tíos de Pedro Sosa. Pronto debieron de integrarse en la sociedad requenense puesto que Gregorio llegó a tener un casino, el llamado Café de Colache, donde *gente de capa [...] de pelliza y de blusa se jugaba las ascuas.* Cecilio Sosa, el tercero de los hermanos que recuerda el cronista de la ciudad, se dedicaría a la industria del calzado.

Paula López López, madre del compositor, sí había nacido en Requena, el 26 de enero de 1850.¹⁰ La familia Sosa-López llegó a ser verdaderamente numerosa.¹¹ Pedro, bautizado en la iglesia de El Salvador pocos días después de su nacimiento como era

⁷ Idem, p. 22.

⁸ Ibidem, p. 24.

⁹ Disertación realizada en Requena el 30 de enero de 1987 por Rafael Bernabeu López durante los actos de conmemoración del centenario del nacimiento de Pedro Sosa López. Archivo de Marcial García Ballesteros.

¹⁰ BERNABEU LÓPEZ, R.: “Al hablar con doña Paula López, decana de todos los requenenses”, *El Trullo*, Requena, marzo 1952, pp. 20-21.

¹¹ Otra versión sobre el origen del matrimonio Sosa-López afirma que ambos eran requenenses. BALANZA SIRVENTE, P.: “Pedro Sosa López”, *Las Provincias*, 28 de agosto de 1987, pp. 28-29.

costumbre en la época, sería el penúltimo de los quince hijos que tuvieron, varios de los cuales fallecieron prematuramente.¹²

Se puede afirmar que la tradición musical en la familia de Pedro Sosa era nula. Ni sus padres ni sus hermanos, entre los que Rafael Bernabeu recuerda a Nicolás, Paula, José María y Amparo, tuvieron relación alguna con la música; sólo a Pedro *le dio por la música*.¹³ Durante los siete años que el compositor pasó en Requena no es probable que asistiera a ninguna de las escuelas municipales de primaria de la ciudad, por lo que debió pasar sus días en el negocio familiar que regentaba su padre como industrial del calzado y en el cual trabajaría tras el traslado de la familia a Valencia.

1.2 TRASLADO A VALENCIA: FORMACIÓN INICIAL (1894-1902)

Todas las breves biografías que se conservan sobre el compositor aseguran que era todavía un niño cuando dejó Requena, su ciudad natal. En algunos casos, como ocurre con José M^a Cervera Lloret¹⁴ o M^a Pilar Balanzá Sirvent,¹⁵ afirman que tenía siete años en el momento del traslado. En cualquier caso y ante la falta de otra documentación damos por válido el dato y por tanto consideramos que fue durante el año 1894 en el que Pedro Sosa se trasladó a la capital de la provincia junto a su familia.

El motivo fue, como pudimos ver en el punto anterior dedicado a sus primeros años en Requena, la ruina de la industria de la seda de la ciudad, que hizo emigrar a muchas familias. Los padres de Pedro Sosa, propietarios de un negocio familiar de calzado, buscaron en Valencia unas mayores posibilidades económicas y culturales para sus hijos.

La familia Sosa-López se encontró con una Valencia sumida en un lento pero definitivo proceso de consolidación del capitalismo mediante el paso de un sistema artesanal a otro industrial. Campesinos que se convierten en el nuevo proletariado y artesanos que pierden la batalla ante las nuevas pequeñas y medianas empresas. El éxodo del campo a la ciudad hizo que durante el último cuarto del siglo XIX Valencia

¹² Archivo de la Iglesia Parroquial de Ntra. Señora del Pilar, de Valencia. Certificado de Matrimonio de Pedro Sosa López y M^a Desamparados Arnau Gil.

¹³ Disertación realizada en Requena el 30 de enero de 1987 por Rafael Bernabeu López durante los actos de conmemoración del centenario del nacimiento de Pedro Sosa López. Archivo de Marcial García Ballesteros.

¹⁴ Disertación realizada en Requena el 30 de enero de 1987 por José M^a Cervera Lloret durante los actos de conmemoración del centenario del nacimiento de Pedro Sosa López. Archivo de Marcial García Ballesteros.

¹⁵ BALANZA SIRVENT, M^a P.: “Pedro Sosa López”, en *Las Provincias*, 28 de agosto de 1987, pp. 28-29.

pasase de poco más de 143.000 habitantes a 215.000 en el año 1900. La industria textil perdió fuerza también en la capital. Otras, como la de los curtidos y el calzado, en la que Pedro Sosa ayudaría a su padre en sus primeros años después del traslado, se mantenían todavía con cierta actividad. En el extremo opuesto, los sectores que actuaban como revulsivos de la economía eran el maderero, el metalúrgico y el sector alimenticio a través de la exportación de cítricos y arroz.

La modernización de la ciudad era imparable. Al derribo de las murallas y la introducción del ferrocarril a mediados de siglo se fue uniendo el uso de la electricidad, importante para el desarrollo de la red de transportes tanto interna como externa y el impulso en la actividad portuaria necesario para la exportación. De especial importancia para toda esta actividad además de escaparate industrial y de la propia ciudad fue la Exposición Regional de 1909, convertida en Exposición Nacional por el Consejo de Ministros.¹⁶

Desde un punto de vista político y cultural, los problemas que se sucedieron a lo largo de la Restauración Alfonsina, incluido el desastre del 98, fueron el detonante definitivo para el triunfo en Valencia de una cultura burguesa y liberal. La irrupción del republicanismo de Blasco Ibáñez en la vida política y cultural de la ciudad ya había supuesto en la última década del siglo XIX la ruptura de la débil democracia establecida, obligando a la derecha valenciana a adoptar nuevas formas de organización más modernas.¹⁷ El Modernismo supondría el rejuvenecimiento de los principios de la *Renaixença* valenciana de autores como Teodor Llorente. En el cambio de siglo, el valencianismo defendido por la sociedad de Lo Rat Penat, perfectamente encajado en los principios de la Restauración, dejó paso a un nuevo nacionalismo más reivindicativo.¹⁸

El panorama musical valenciano del período que estamos tratando, a caballo entre los siglos XIX y XX, gira en torno a la superación de la *Renaixença* y su sustitución por un verdadero nacionalismo musical valenciano. Según Galiano Arlandis, *...la Renaixença, musicalmente hablando, intentó destruir la hegemonía de la música*

¹⁶ PONS PONS, A. y SERNA, J.: “La demolición de las murallas”, en AAVV.: *Historia de Valencia*, Levante-Universitat de València, Valencia, 1999, pp. 501-503; BOIRA, J.V.: “Luz para la ciudad” y “Ferrocarriles y tranvías”, en AAVV.: *Historia de Valencia...* pp. 530-533.

¹⁷ REIG, R.: “La aparición de los partidos políticos”, en AAVV.: *Historia de Valencia...* pp. 552-554; CUCÓ, A.: “El valencianismo político”, en AAVV.: *Historia de Valencia...* pp. 557-559.

¹⁸ SANCHÍS GUARNER, M.: *Renaixença al País Valencià*, Eliseu Climent, Valencia, 1968, pp. 29-55.

italiana y crear unas bases sobre las que el compositor fijara una nueva estética, basada... en el espíritu valenciano...¹⁹ Vicente Galbis sitúa a Salvador Giner como el renovador musical necesario para crear estas bases, aunque destaca su excesiva dependencia no solo del italianismo, sino también de Meyerbeer en su música escénica. Los preceptos de la Renaixença en el sentido de buscar un lenguaje artístico valenciano se convirtieron, desde el punto de vista musical, en la utilización de citas folclóricas directas, sin posibilidad de evolución. Los poemas sinfónicos de Giner *Una nit d'albaes* y *Es xopá... hasta la Moma*, que son la mayor aportación del compositor a este primer nacionalismo, no van más allá de la utilización de textos poéticos valencianos en la primera, y la utilización de un tema popular sobre el que se estructura toda la pieza en el caso de la segunda obra.²⁰ No obstante, ningún compositor supo desligarse de estas influencias extranjeras de manera que se limitaron a dar colorido valenciano a sus partituras, impidiendo el desarrollo de un verdadero nacionalismo, limitando su radio de acción, quedándose en un regionalismo musical.²¹ Valls Gorina habla de realismo general en la música valenciana de la época, una tendencia hacia lo concreto y hacia la plasmación musical de lo cotidiano.²²

Según uno de los principales compositores y críticos del momento como fue Eduardo López-Chavarri, dicha renovación debería venir a través del teatro musical regional puesto que es el mejor medio para el desenvolvimiento de la música propia de cada lugar. No obstante, la tarea era complicada puesto que el propio autor reconoce el problema que supone los gustos del público, anclados en el *bel cantismo* italiano.²³ Los últimos coletazos del italianismo musical retrasaron por tanto dicha renovación. Valga como ejemplo el hecho de que el propio Salvador Giner, autor de obras tanto instrumentales como teatrales inspiradas y ambientadas en Valencia, en 1890 estrenó todavía su ópera *Sagunto* en italiano.²⁴

¹⁹ GALIANO ARLANDIS, A.: "La transición del siglo XIX al XX", en VV.AA.: *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Prensa valenciana, Valencia, 1992, p. 321.

²⁰ GALBIS LÓPEZ, V. y SANCHO GARCÍA, M.: "Giner Vidal, Salvador", en VV.AA.: *Diccionario de la música valenciana*, vol. I, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, p. 445.

²¹ GALBIS LÓPEZ, V.: "Valencia", en VV.AA.: *Diccionario de la música valenciana*, vol. II, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 532-533.

²² VALLS GORINA, M.: *La música española después de Manuel de Falla*, Revista de occidente, Madrid, 1962, pp. 166-170.

²³ CLIMENT, J.: *Historia de la música contemporánea valenciana*, Del cenia al segura, Valencia, 1978, pp. 55-57. Aparece reproducido un artículo escrito por López-Chavarri y publicado en el *Almanaque Las Provincias* de 1901, p. 267.

²⁴ Parece ser que por lo menos el libreto se imprimió en castellano. CLIMENT, J.: op. cit., p. 63.

La zarzuela jugó un papel importante en la búsqueda de un arte propiamente valenciano. La nueva época de esplendor de que gozó el teatro llegó pareja a la necesidad de cultivar lo regional y lo local, lo que hizo que abundaran los ritmos populares y bailes regionales en las nuevas zarzuelas; el folclore se convirtió en la principal fuente de inspiración. El colofón llegaría con la utilización de libretos en lengua vernácula, lo que, aunque daba un carácter más localista a la composición, prácticamente aseguraba el estreno en cualquiera de los teatros valencianos. Tal y como señala Vicente Galbis, a finales del s. XIX eran cinco los teatros estables: el Teatro Principal, centro de reunión de la alta sociedad valenciana donde se aspiraba a representar ópera italiana y, por tanto, el menos dedicado al género zarzuelístico; el Princesa, donde en la última década del siglo destacaron la presencia de obras de Chapí, Giner y Peydró; el Teatro Ruzafa, dedicado al género chico con compositores como Rigoberto Cortina, José Bellver (especialista en zarzuela regionalista), Vicente Lleó y el José Serrano de sus primeros triunfos; el Teatro Apolo, también dedicado al género chico, y el Teatro Colón. En época estival, varios locales servían para mantener la oferta zarzuelística en Valencia: Teatro de verano del Jardín del Santísimo, Teatro Tívoli, Teatro Peral y Teatro Pizarro.²⁵ A estas salas hay que añadir la Sala Escalante, donde el Patronato de la Juventud Obrera representaba zarzuelas semanalmente, y el Teatro de la Societat coral El Micalet.²⁶

Los principales compositores que cultivaron esta zarzuela de temas y argumentos desarrollados en la región y con textos bilingües o en valenciano fueron Salvador Giner, con obras como *¡Foch en l'era!*, *Nit d'albaes*, *Les enramaes* y *El roder*; y Vicente Peydró Díez, con *La chent de tro* y *Les barraques*. Con la llegada del nuevo siglo, se produjo un relevo generacional en el teatro valenciano, apareciendo la figura de José Serrano.²⁷

En otro orden de cosas, el propio Salvador Giner fue consultado, en 1991 por Vicente Ávalos, concejal del Ayuntamiento de Valencia, para la creación de una banda municipal en la ciudad. Dos años más tarde, con el nombramiento como director honorario del propio Giner y la constitución de la plantilla de músicos, inició su

²⁵ GALBIS LÓPEZ, V.: "Zarzuela", en VV.AA.: *Diccionario de la música valenciana*, vol. II, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 605-618.

²⁶ PELÁEZ MALAGÓN, J.E.: "Teatros", en VV.AA.: *Diccionario de la música valenciana*, vol. II, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 485-486.

²⁷ GARCÍA FRANCO, M.: "El apogeo de la zarzuela", en VV.AA.: *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, editorial Prensa Valenciana, Valencia, 1992, pp. 281-300.

actividad la Banda Municipal de Valencia bajo la dirección de Santiago Lope.²⁸ Pero esta no sería la única creación institucional o privada de carácter musical en estos años. Con el Conservatorio de Valencia ya funcionando desde 1879, en 1890 ya se tienen noticias sobre los conciertos que realizaba la Orquesta Goñi en el Salón de Actos del Conservatorio. Dicha orquesta, llamada así por su director Andrés Goñi, profesor de violín y viola del Conservatorio, aportó a la vida musical valenciana la posibilidad de escuchar música sinfónica mediante sus conciertos de Cuaresma, en los que, si bien predominaban obras de Mozart, Beethoven, Wagner y el romanticismo francés, también introdujo partituras de Ramón Martínez o Salvador Giner.²⁹

Toda esta nueva actividad musical más allá de la música escénica italiana provocaba estudios, opiniones y reacciones nuevas del público. Un ejemplo lo constituye la audición de *Lohengrin* en 1889. Aunque el público no llegó a entender musicalmente la obra, provocó la publicación de trabajos sobre la obra de Wagner como el estudio realizado sobre la *Tetralogía* por López-Chavarri, otro titulado *La obra de Wagner* de Ricardo Benavent.³⁰

Sergio Sapena señala en su estudio sobre la Sociedad Filarmónica de Valencia³¹ que a finales del siglo XIX empieza a notarse el cambio en los gustos musicales del público valenciano, introduciéndose poco a poco la música sinfónica y de cámara donde hasta ese momento sólo había música escénica. En este sentido tuvo lugar, en 1903, otra iniciativa por parte de Eduardo López-Chavarri Marco al ofrecer unos conciertos en el Círculo de Bellas Artes con una orquesta de cuerda formada por aficionados y músicos profesionales. Dos años más tarde, dicha orquesta se convirtió en la Orquesta Valenciana de Cámara, en cuya junta directiva aparece Pedro Sosa entre los años 1916 y 1918, como veremos más adelante. La importancia de esta nueva agrupación estaba en el repertorio que presentaba, formado por autores poco conocidos en la época como Vincent D'Indy, Carl Reinecke o Camille Saint-Saëns.³²

Vicente Galbis apunta la extraordinaria importancia que tuvo Eduardo López-Chavarri en el desarrollo musical valenciano de principios de siglo. Como director en

²⁸ CARRILLO, L.: *Banda Municipal de Valencia: cien años de música*, Palau de la Música, Valencia, 2003, pp. 18-19.

²⁹ GALBIS LÓPEZ, V.: "Orquestas", en VV.AA.: *Diccionario de la música valenciana, vol. II*, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, p. 200.

³⁰ GALIANO ARLANDIS, A.: op. cit., p. 322.

³¹ SAPENA MARTÍNEZ, S.: *La Sociedad Filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación*, Tesis doctoral, UPV, Valencia, 2007, p. 33.

³² Op. cit. p. 33.

muchos de los conciertos que se daban en la época, daba un carácter pedagógico a sus actuaciones, casi siempre precedidas de una charla, de manera que hay que hablar de conferencias-concierto.³³ No cabe duda que estas actuaciones ayudarían a cambiar el gusto musical del público valenciano.

El género camerístico fue introducido en Valencia de manera estable gracias a la labor de la Sociedad de Cuartetos, creada en 1890. Formada por Andrés Goñi y Luís Sánchez (violines), José Lluch (viola), Raimundo Calvo (violonchelo) y la colaboración del pianista Roberto Segura, dieron a conocer la música de cámara de autores como Beethoven o Mendelssohn. El propio Goñi formó también un sexteto que funcionó durante los últimos años del siglo XIX interpretando arreglos de obras sinfónicas.³⁴ En la misma línea, Salvador Giner realizó, entre 1890 y 1910, conciertos en el Palacio del Marqués de Dos Aguas en los que él mismo hacía de primer violín de un cuarteto de cuerda.³⁵

Por su parte, la música religiosa había luchado durante el período de la *Renaixença* contra la fuerte influencia italiana y de la música profana. Las críticas crecientes contra dichas influencias llevaron a crear la necesidad de un cambio o renovación. Vicente Galbis señala a Juan Bautista Guzmán, José M^a Úbeda y Salvador Giner como los tres compositores que intentaron liderar esta renovación de la música religiosa. Aunque consiguieron recuperar el patrimonio músico-religioso valenciano, sus reformas se quedaron en la teoría, al no ser capaces de deshacerse en sus obras de la influencia italiana.³⁶

En el cambio de siglo será Vicente Ripollés quien, desde su puesto de maestro de capilla del Real Colegio del Corpus Christi en el que tendrá como alumno al joven Pedro Sosa, liderará las reformas musicales. Ripollés, que se inició con Pedrell en el terreno de la investigación, abogaba por la vuelta al canto gregoriano y a la polifonía

³³ GALBIS LÓPEZ, V.: *Orquesta de Valencia. 60 años de vida sinfónica (1943-2003)*, Palau de la Música, Valencia, 2004, p. 13.

³⁴ GALBIS LÓPEZ, V.: “Conjuntos instrumentales”, en VV.AA.: *Diccionario de la música valenciana, vol. I*, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, p. 249.

³⁵ GALBIS LÓPEZ, V.: “Valencia”, en VV.AA.: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, vol. X*, SGAE, Madrid, 2002. Citado por SAPENA MARTÍNEZ, S.: op. cit, p. 34.

³⁶ GALBIS LÓPEZ, V.: “Valencia”, en VV.AA.: *Diccionario de la música valenciana, vol. II*, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 531-532.

renacentista como manera de inspirar a los fieles durante el culto religioso, ideales que aparecerían en 1903 en el *Motu Proprio* de Pío X sobre la reforma de la música sacra.³⁷

En este contexto, Pedro Sosa llega a Valencia. En un principio se dedica a ayudar a su padre con el negocio familiar, probablemente situado en la c/ Turia nº 25-3º.³⁸ Aunque estaba en edad escolar, todavía pasaron algunos años antes de ingresar en el Real Colegio-Seminario de Corpus Christi (Patriarca), hecho que, como veremos más adelante, pudo ocurrir hacia 1898. Según recuerda Amparo Sosa, hija del compositor, la profunda religiosidad que mostró su padre a lo largo de toda su vida afloró a muy temprana edad. Antes de ser infantil, fue monaguillo en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia, por lo que acudía casi todos los días a la iglesia, a las seis de la mañana, para cumplir con sus obligaciones.³⁹

Durante estos años que transcurren entre la llegada a Valencia y el ingreso en 1902 como alumno en el Conservatorio de Música, Pedro Sosa realizó lo que podríamos considerar como estudios de educación primaria y empezó a formarse musicalmente. Esto debió ocurrir en los únicos dos centros en los que tenemos constancia que el compositor frecuentó: El Colegio del Patriarca y el Patronato de la Juventud Obrera.⁴⁰

El Patronato de la Juventud Obrera tenía como misión *instruir y moralizar a todos los niños pobres*. Había sido fundado por Gregorio Gea en la década de 1880 y, tal y como exigía el propio fundador, se trataba de una asociación de carácter totalmente apolítico.⁴¹ Se trata de una sociedad católica en la que tuvieron sus momentos de poder tanto los Jesuitas como los Hermanos Maristas, por lo que en el artículo 1º de su reglamento se recoge el deseo de *progreso moral e intelectual de la juventud obrera y se propone fomentar la instrucción y buenas costumbres de ésta según el espíritu católico, apartándola del vicio e inmoralidad*. Todo este objetivo se pretendía conseguir

³⁷ BOMBI, A.: “Ripollés Pérez, Vicente”, en VV.AA.: *Diccionario de la música valenciana*, vol. II, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 344-345.

³⁸ Esta es la única dirección de que tenemos constancia en la que vivieron los padres del compositor en Valencia. Solicitud de ingreso de Pedro Sosa en el Regimiento de Infantería Mallorca nº 13 de Valencia. Archivo General Militar de Guadalajara, R/1908.

³⁹ Entrevista realizada por el autor a Amparo Sosa, hija de Pedro Sosa, en 2004.

⁴⁰ Los diferentes artículos y escritos que hay sobre Sosa coinciden en que perteneció a estos dos centros de enseñanza. Debido a la falta de documentación, no es posible determinar los profesores con los que trabajó en cada uno de los centros así como los años que asistió a clase.

⁴¹ SÁNCHEZ ANDRÉS, A.: *El patronato de la juventud obrera de Valencia, 1880 – 1931*, Tesis de licenciatura, Universidad Literaria de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, Valencia, 1969, p. 19.

a través de *reuniones dominicales, escuelas diurnas y nocturnas, estudios de aplicación a las artes y oficios, una biblioteca popular...*⁴²

Aunque en un principio el Patronato surge de la actividad que desarrollaba su fundador con aprendices a los que instruía en su propia casa para diferentes oficios, la deficiente formación que tenían los jóvenes que ya habían hecho sus estudios de primaria llevó al Patronato a la creación de sus escuelas. Primeramente, se trató de escuelas dominicales y nocturnas, para trabajadores que querían completar su educación. Más tarde, llegarían las diurnas, aunque siempre gratuitas.⁴³ Las clases tenían lugar en la sede del Patronato que, desde 1895, se encontraba relativamente cercano al domicilio del compositor, en el Palacio del Barón de Ruaya y de Cortes, situado en la calle del Portal de Valldigna, nº 2.⁴⁴

Los contenidos que se trabajaban en estas escuelas eran los propios de las materias de la enseñanza primaria, además de clases de dibujo, modelado y música. El horario lectivo se desarrollaba desde las siete hasta las nueve de la noche, para facilitar la asistencia a los trabajadores, y entre el 1 de octubre y el 31 de mayo.⁴⁵

Por lo que respecta a las clases de música, se impartían estudios de solfeo divididos en tres niveles diferentes. Al final de cada uno de los cursos, se realizaba un examen a los alumnos tras el cual se decidía su paso o no al curso siguiente. Fue probablemente en estos exámenes en los que Pedro Sosa, siendo todavía estudiante, contactó por primera vez con Salvador Giner, puesto que era habitual la presencia del maestro en este tipo de pruebas. Giner fue durante años presidente de la sección de música del Círculo Católico Obrero de Valencia, muy relacionado con el Patronato desde 1892, fecha en que los alumnos de las escuelas nocturnas del Círculo Católico se incorporaron a las escuelas del Patronato.⁴⁶

Además del solfeo, se impartían clases de instrumento. Fue en el Patronato donde Pedro Sosa realizó sus estudios de trombón,⁴⁷ los cuales le ayudarán en el momento de

⁴² SÁNCHEZ ANDRÉS, A.: op. cit., pp. 45-46.

⁴³ Idem, pp. 91-92.

⁴⁴ Anteriormente a esta fecha, algunas de las sedes habían sido: calle de la Unión hasta 1894; calle de la Goleta hasta 1895. Ibidem, p. 38.

⁴⁵ Reglamento de las Escuelas Nocturnas del Patronato de la Juventud Obrera de Valencia, Parte General, artículos 2, 3 y 4. Ibidem, pp. 92-93.

⁴⁶ SÁNCHEZ ANDRÉS, A.: op. cit., p. 97.

⁴⁷ ADAM FERRERO, B.: *Músicos valencianos, vol. I*, Promotora Internacional de Publicaciones, Valencia, 1988, pp. 248-250; LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: *Compositores Valencianos del s.XX*, Generalitat Valenciana, Colección Contrapunto, nº4, Valencia, 1992, pp. 67-68. La falta de datos y documentación hace imposible saber los profesores con los que estudió tanto solfeo como trombón.

realizar el servicio militar. La dimensión que llegaron a tomar las clases de música fue tal que en el curso 1892-93 había 254 alumnos de solfeo y 73 alumnos de instrumento.⁴⁸ La oferta de instrumentos a estudiar debía ser importante, ya que, desde 1888, funcionaba una banda de música formada por los propios alumnos. En el año 1893 llegó a estar formada por treinta y seis músicos, los cuales, para formar parte de la misma tenían que *llevar algún tiempo de permanencia* [en la escuela del Patronato] y *haber dado muestras de seriedad y de constancia*. Según recoge el reglamento de la banda de música, la finalidad de ésta era *amenizar las fiestas y reuniones de la institución*.⁴⁹ No obstante, queda constancia de que la banda actuaba fuera del Patronato, como lo hizo en las fiestas del Corpus de Valencia de 1894 en que participó en los desfiles.⁵⁰

Debido a los gastos que suponía para el Patronato el mantenimiento de la banda de música en concepto de uniformes e instrumental, a principios del siglo XX desapareció, formándose en su lugar una rondalla y hasta un orfeón con los alumnos de solfeo.⁵¹

En el Colegio del Patriarca ingresó como infantil de coro recibiendo así formación tanto general, como musical y espiritual. No se puede concretar con exactitud el año en el que Sosa inició sus estudios en el Colegio. Lo que sí parece claro es que dejó de ser infantil después del verano de 1902, con quince años de edad, momento en el que inició sus estudios en el Conservatorio.

Según la inscripción del Colegio, Sosa ingresó en Enero de 1901, *con 11 '5 años de edad*.⁵² Teniendo en cuenta la fecha de nacimiento de Pedro Sosa (30 de enero de 1887), en enero de 1901 tenía trece o catorce años, edad un tanto tardía para su ingreso como infantil de coro. Si la edad es correcta, Sosa pasó a formar parte del coro del colegio en el verano de 1898. José Climent comenta en su estudio sobre *La saga de los Plasencia*⁵³ que *el registro de personal del Patriarca es un libro escrito a posteriori*, por lo que los cambios y las admisiones de personal no se recogían en el momento sino de memoria, de ahí los errores en las fechas. En el caso de los niños de coro era normal

⁴⁸ SÁNCHEZ ANDRÉS, A.: op. cit., pp. 98-99.

⁴⁹ Idem, p. 148.

⁵⁰ BEGUER ESTEVE, V.: *La música en Torrent, 1840-1970*, Caja de ahorros y Monte de Piedad de Torrente, Torrente, 1971, p. 60.

⁵¹ SÁNCHEZ ANDRÉS, A.: op. cit. p. 97.

⁵² Archivo del Colegio del Patriarca de Valencia. Libro de elecciones nº 9, p. 15. Pedro Sosa aparece inscrito con el número 207.

⁵³ CLIMENT BARBER, J.: *La saga de los Plasencia*, Real Academia de Cultura Valenciana (sección de musicología), Valencia, 2000, p. 55.

tenerlos de prueba durante algún tiempo antes de admitirlos en el colegio y registrarlos. En cualquier caso, durante los años en los que Pedro Sosa fue infantilillo hubo dos maestros de capilla de los que pudo recibir sus lecciones musicales. Desde enero de 1895 y hasta 1902 fue Vicente Ripollés el encargado de la capilla del colegio. Ese mismo año ocupó la plaza Francisco Peñarroja.⁵⁴ Puesto que varios autores han considerado a Sosa como discípulo, entre otros, de Peñarroja,⁵⁵ pudo ser en el Colegio donde el compositor tuvo la oportunidad de trabajar con el maestro.

Los infantilillos de coro realizaban una prueba de acceso antes de formar parte del coro, prueba a la que, como recuerda Amparo Sosa, se presentó el compositor sin decir nada a sus padres. Normalmente consistía en una simple prueba de voz, por lo que no era necesario tener excesivos conocimientos musicales. Los niños tenían la obligación de presentarse todas las mañanas para empezar cantando en los Oficios Divinos. Una vez finalizados estos, trabajaban los cantos ensayando con el maestro de capilla pero sin recibir clases de solfeo ni teoría de la música. Por las tardes continuaban con la participación en los Oficios, bien fuese día solemne o normal, tras los cuales recibían una clase de Cultura General, que venía a sustituir a la educación primaria.

De las conversaciones mantenidas con un antiguo alumno del Colegio del Patriarca⁵⁶ se desprende que, a pesar de no recibir una formación musical completa, sobre todo desde el punto de vista teórico, la práctica diaria del canto coral polifónico así como la correcta asimilación y comprensión, en todas sus dimensiones, del canto gregoriano, suponía para los niños de coro una base educativa musical inmejorable desde el punto de vista práctico. En este sentido, haciendo un recorrido por los principales músicos valencianos, nos encontramos un número importante de compositores, directores y docentes que, además de Pedro Sosa, se iniciaron musicalmente en el Patriarca. Ya a mediados del siglo XVII encontramos como infantilillo a Antonio Teodoro Ortells (1647?-1706), posterior capellán del Patriarca, maestro de capilla de la catedral de Valencia y compositor que destacó por sus

⁵⁴ Francisco Peñarroja ingresó en 1902 de forma interina como maestro de capilla y capellán de primera. Ya en 1910 aparece como titular de la plaza. Archivo del Colegio del Patriarca de Valencia, listado de personal del Colegio.

⁵⁵ ADAM FERRERO, B.: op. cit., p. 248; LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: op. cit., pp. 67-68 (Este autor lo sitúa como su maestro en el Conservatorio); GARCÍA BALLESTEROS, M.: op. cit., p. 588; DÍAZ GÓMEZ, R.: "Sosa López, Pedro", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. X, SGAE, Madrid, 1999, p. 33-34.

⁵⁶ Conversaciones del autor con Vicente Galbis García, infantilillo del Colegio del Patriarca de Valencia entre los años 1942 y 1949.

oratorios;⁵⁷ Manuel Narro Campos (1729-1776) fue, después de infantilillo, organista, compositor y uno de los teóricos más relevantes de su siglo;⁵⁸ Pedro Vidal Más (1690?-1744) posterior maestro del Patriarca y compositor de música religiosa;⁵⁹ de la saga de los Plasencia donde encontramos compositores, organistas, docentes y maestros de capilla, y que estuvo formada por los hermanos Mariano, Lamberto y Juan Bautista Plasencia Valls, Vicente Plasencia Torres (hijo de Vicente) y Juan Bautista Plasencia Aznar (hijo de Mariano), sólo este último no paso por el Patriarca durante su formación;⁶⁰ Manuel Penella Raga (1847-1909), autor de numerosos métodos de aprendizaje musical;⁶¹ Lamberto Alonso Torres (1863-1929) fue tenor en el Teatro Real de Madrid, estrenó en Valencia óperas de Salvador Giner y fue profesor de canto del Conservatorio de Valencia;⁶² Vicente Lleó Balbastre (1870-1922) fue empresario, director y compositor de género chico;⁶³ y el propio Vicente Galbis García (1935-2010), director, compositor y docente.⁶⁴

Con el bagaje musical que dejaba el paso por el Patriarca, era muy habitual, una vez finalizada la posibilidad de actuar como niño de coro, el ingreso en el Conservatorio, donde los alumnos demostraban la base musical adquirida. Como veremos más adelante, esto explicaría la facilidad y rapidez con la que Pedro Sosa realizó sus primeros estudios en el Conservatorio y los buenos resultados que obtuvo. Por otro lado, la seriedad litúrgica adquirida junto a la musicalidad y espíritu religioso, será otra impronta que tendremos ocasión de comprobar en el análisis de su música religiosa.

⁵⁷ CLIMENT BARBER, J.: “Los polifonistas del siglo XVII”, en VV.AA., *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, editorial Prensa Valenciana, Valencia, pp. 173-176.

⁵⁸ BUENO CAMEJO, F.C. y MADRID GÓMEZ, R.: “Manuel Narro y la teoría de la música española del siglo XVIII: Adición al compendio del arte de canto llano de Pedro Villasagra”, en *Ars longa: Cuadernos de arte, nº 9-10*, Universitat de València, Valencia, 2000, pp. 101-103.

⁵⁹ ISUSI FAGOAGA, R.: “Vidal y Mas, Pedro”, *Diccionario de la música valenciana, vol. II*, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 580-581.

⁶⁰ GALBIS LÓPEZ, V. y LÓPEZ CARRANZA, M^aC.: “Plasencia”, *Diccionario de la música valenciana, vol. II*, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 288-290.

⁶¹ GALBIS LÓPEZ, V.: “Penella Raga, Manuel”, *Diccionario de la música valenciana, vol. II*, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 245-246.

⁶² CLIMENT, J.: “Alonso Torres, Lamberto”, *Diccionario de la música valenciana, vol. I*, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 41-42.

⁶³ GALBIS LÓPEZ, V.: “Lleó Balbastre, Vicente”, *Diccionario de la música valenciana, vol. II*, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 15-20.

⁶⁴ DÍAZ GÓMEZ, R.: “Galbis García, Vicente”, *Diccionario de la música valenciana, vol. I*, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 408.

1.3 EL CONSERVATORIO DE VALENCIA Y SU ETAPA DE MÚSICO MILITAR (1902- 1910)

El Conservatorio de Valencia había iniciado su andadura en el curso 1879-80 gracias a la iniciativa de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, preocupada por la falta de un centro de enseñanza musical especializada en la ciudad.

Pedro Sosa ingresó como alumno en el Conservatorio en la primera década del siglo XX. El centro se encontraba ya situado en la plaza de San Esteban, edificio anteriormente ocupado por el Casino Nacional. Dirigido interrumpidamente durante esta primera década por Salvador Giner, seguía sin estar reconocido oficialmente, por lo que funcionaba, con bastantes problemas, gracias a subvenciones del Ayuntamiento y la Diputación Provincial, pero sobre todo por los socios que, de manera mensual, colaboraban económicamente con centro. Esta falta de oficialidad suponía una merma importante en el número de asignaturas que se podían cursar en comparación al Conservatorio de Madrid, por lo que los títulos que se expedían no serán, durante mucho tiempo, reconocidos fuera de Valencia. A pesar de la importancia que tenía ya en la ciudad el mundo bandístico, únicamente se podía estudiar en el Conservatorio instrumentos como Flauta y Clarinete, además de la cuerda y algunos instrumentos de teclado.⁶⁵ Como veremos, este hecho pudo condicionar los estudios de Sosa en el centro.

1.3.1 Estudios en el Conservatorio de Valencia

Todo el grueso de la formación musical que recibió Pedro Sosa es cien por cien valenciana, algo que se aprecia en sus composiciones musicales. En ningún momento debió sentir esa necesidad, que sí tuvieron compañeros suyos, de ampliar o perfeccionar sus conocimientos musicales en otra ciudad española o europea, de manera que inició y finalizó sus estudios musicales en Valencia.

Continuamente se ha hablado del maestro Sosa como discípulo de numerosos profesores valencianos de principios del siglo XX. Baltasar Martínez, Amancio Amorós, Francisco Peñarroja o Salvador Giner forman la lista. Su relación con algunos de estos maestros queda clara a través del Conservatorio de Valencia, mientras que en

⁶⁵ FONTESTAD PILES, A.: *El Conservatorio Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*, Tesis doctoral, UV, Facultad de Geografía e Historia, Valencia, 2005, p. 293-369.

otros casos debió darse fuera del ámbito institucional u oficial mediante clases privadas o a través de otros centros como pudieron ser el Patronato o el Colegio del Patriarca.

Con respecto a Salvador Giner, el último autor que lo coloca como el verdadero maestro de Pedro Sosa es José Ferriz.⁶⁶ Un biógrafo de Giner, Sancho García, afirma que durante los años 1906 y 1907, el compositor ejerció en el Conservatorio como Director y como profesor de composición. Si tenemos en cuenta que Sosa realizó en ese curso los dos primeros años de composición, podemos encontrar una relación de profesor-alumno entre ambos.⁶⁷ No obstante, en su estudio sobre el Conservatorio, Fontestad Piles afirma que precisamente en octubre de 1906, Salvador Giner dimitió en sus cargos de director técnico y profesor de composición por problemas de salud. Después de varios intentos fallidos por parte de los compañeros para que volviera al conservatorio, en 1908 no le fue admitida la dimisión a pesar de lo cual ya no se incorporaría al centro.⁶⁸ Como director del Conservatorio, Salvador Giner firmó en algunas de las actas de exámenes de Sosa en calidad de presidente del tribunal pero no como profesor. De hecho, la última acta de examen de Pedro Sosa en la que aparece la firma de Salvador Giner como presidente corresponde a junio de 1906 en el examen de 2º de armonía. En octubre de ese mismo año, en que se examinó de forma extraordinaria de 3º de armonía, Giner se encuentra ya de baja, por lo que aparece como presidente del tribunal José Mª Úbeda. A partir de aquí ya no aparece su firma en ningún acta.

De lo que no hay duda es de que el verdadero “maestro” de Pedro Sosa en el Conservatorio fue Amancio Amorós, quien aprobó la oposición para profesor de solfeo y armonía el mismo año en que Sosa ingresó en el centro.⁶⁹ Amancio Amorós Sirvent (1854-1925) había estudiado Armonía con Antonio Marco y Composición con José Mª Úbeda y Salvador Giner. Se hizo famoso en su época por su *facilidad para repentizar* al piano, por lo que era muy requerido como pianista acompañante. Otra de sus facetas importantes fue la de maestro director, sobre todo de música religiosa, aunque su labor pedagógica se lleva la palma, no solo por su trabajo en el Conservatorio de Valencia, sino por el que realizó en instituciones en las que fue profesor como la Institución para

⁶⁶ FERRIZ, J.: *Sesenta años de vida musical. Memorias*. Valencia, Instituto Valenciano de la Música, 2004, p. 30.

⁶⁷ SANCHO GARCÍA, M.: *El compositor Salvador Giner: Vida y obra musical*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2002, p. 86.

⁶⁸ FONTESTAD PILES, A.: op. cit., p. 346.

⁶⁹ El 26 de junio de 1902 habían sido las oposiciones, a las que se presentaron, además de Amancio Amorós, Eugenio Úbeda y José Fayos. Idem, p. 338.

la Enseñanza de la Mujer, donde impartió solfeo y piano, o el Colegio Andresiano de las Escuelas Pías. En este terreno publicó una *Teoría general del solfeo*, escrita en forma dialogada, y *Elementos del solfeo* (1890), con prólogo de Giner y catalogada por Pedrell como *una de las mejores [obras] en su género*.⁷⁰

Tal apelativo, el de “maestro”, para referirse a su profesor en el Conservatorio es del propio Pedro Sosa cuando le dedica el motete *Coeli enarrant gloriam Dei* para coro y órgano en los siguientes términos:

*A mi maestro Don Amancio Amorós*⁷¹

El ingreso de Sosa en el Conservatorio de Valencia se produjo en 1902, a los quince años de edad.⁷² Tal y como recoge el capítulo 15 del reglamento entonces vigente del Conservatorio, los alumnos debían realizar una prueba de conocimientos además de saber leer y escribir.⁷³ La formación adquirida por Sosa en el Colegio del Patriarca y en el Patronato le debió de ser de gran ayuda para los exámenes de ingreso.

Llegados a este punto hay que hacer una consideración importante con respecto a las posibilidades de formación que tenía Pedro Sosa en el Conservatorio. Todo lo aprendido en los anteriores centros de enseñanza musical por los que pasó le era de gran ayuda pero, decidido a estudiar la música de una manera profesional, debía optar por una especialidad y, como trombonista, se encontró con que su instrumento no formaba parte del elenco de asignaturas. Le quedaban dos posibilidades: en una de ellas partía con ventaja por su paso por el Colegio del Patriarca, era el canto; la otra, la opción adoptada, era la armonía y la composición. No sabemos cual hubiese sido su elección de haber podido estudiar trombón, instrumento que no se incorporó a las enseñanzas del Conservatorio hasta la segunda década del siglo XX.

En junio de 1903 se examinó de primer curso de solfeo obteniendo la calificación de Sobresaliente. Idéntico resultado obtuvo en los exámenes extraordinarios de septiembre de ese mismo año, en los que se examinó del segundo curso. En ambos casos, por lo que se desprende de las firmas de las actas de exámenes, su profesor fue Amancio Amorós. Él será quien dirija sus enseñanzas, no sólo de solfeo, sino también de armonía. Cuando

⁷⁰ SOBRINO, R.: “Amorós Sirvent, Amancio”, en VV.AA.: *Diccionario de la música valenciana*, vol. I, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, p. 47.

⁷¹ La dedicatoria aparece de puño y letra del autor en la portada de la partitura. Archivo familiar de Amparo Sosa.

⁷² ACSMV: Actas de exámenes de los diferentes años en cuestión.

⁷³ Reglamento orgánico del Conservatorio de Música de Valencia de 1893 y Proyecto de reforma de la enseñanza y de la administración de 1894, en FONTESTAD PILES, A.: op. cit., p. 730-775.

en 1906 inicie los estudios de composición, Amorós será el designado para sustituir a Giner en sus clases, por lo que será el profesor de Sosa también en composición hasta 1910, año en el que finalizó sus estudios.

En los dos cursos académicos que van de 1902 a 1904 Pedro Sosa realizó tres cursos de solfeo con *censura*⁷⁴ de sobresaliente. El solfeo era una de las pocas asignaturas que no contaban con un año de ampliación, llamado *año de concurso*, por lo que con tres años se daba por finalizada la asignatura. Era obligatorio tener aprobado el tercer curso de solfeo para poder empezar a cursar la armonía.⁷⁵ Los tres cursos que formaban esta asignatura los hizo entre 1904 y 1906.

Simultáneamente al primer curso de composición (1906-07), Sosa debió hacer cuarto de armonía. Dicho curso tenía carácter de concurso y, a pesar de no estar recogida en el reglamento la posibilidad de un año de ampliación en armonía, venía realizándose desde 1904, año en que había sido propuesto por el catedrático de la asignatura, Amancio Amorós. En el acta de creación del año de concurso⁷⁶ se especificaba la necesidad de haber obtenido sobresaliente en tercero, así como la posibilidad de simultañarlo con primero de composición.

En 1910, Sosa finalizaba los estudios de composición al obtener sobresaliente en el quinto curso. Al mismo tiempo que realizaba composición estudió Estética e Historia de la Música con el recientemente incorporado al Conservatorio Eduardo López-Chavarrí Marco,⁷⁷ aunque todavía no era una asignatura obligatoria para obtener la titulación de composición. Se interesó también por el estudio del piano, cursando el primer curso con Antonio Fernet Quilis. De esta forma, Sosa conseguía terminar todos los estudios de la especialidad de Composición.⁷⁸ Aunque no consta que Sosa realizara de manera oficial estudios de algún otro instrumento, parece ser que estuvo interesado siempre en

⁷⁴ Es el término que se utiliza en las actas de exámenes para referirse a la calificación o nota final.

⁷⁵ Reglamento orgánico del Conservatorio de Música de Valencia de 1893, cap.16, art.111, en FONTESTAD PILES, A.: op. cit. p. 755.

⁷⁶ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión Ordinaria de 1 de junio de 1904.

⁷⁷ Había sido nombrado por concurso de méritos profesor numerario con carácter interino ese mismo año. FONTESTAD PILES, A.: op. cit. p. 361.

⁷⁸ En el posterior Reglamento interior del Conservatorio, que ya no afectará a Sosa, para terminar Composición se requería: solfeo, armonía, estética e historia de la música y composición. ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 12 de marzo de 1912, *Reglamento interior del Conservatorio de Música y Declamación de Valencia*, cap. 4, art. 28.

aprender diferentes instrumentos, sobre todo de la orquesta, con el fin de conocer mejor sus posibilidades de cara a la composición.⁷⁹

El colofón a su carrera estudiantil en el Conservatorio lo puso en 1910, cuando obtuvo el premio fin de carrera de composición tras hacer un ejercicio consistente en la composición de una cantata a solo, coro y orquesta. Desde 1894, el día de Santa Cecilia era festivo en el centro y cada año se daba un concierto a cargo de los alumnos premiados el curso anterior. En dicho concierto se hacía entrega de los diplomas a los alumnos premiados.⁸⁰ Sosa recibió su diploma en un concierto que tuvo lugar en el conservatorio el 27 de noviembre de 1910.⁸¹

Amancio Amorós afirmaba que *el compositor necesita un fondo clásico y una cultura moderna*.⁸² Como veremos más adelante cuando tratemos el estilo compositivo de Sosa y su evolución, el compositor partió de los preceptos de su maestro. La concepción de sus obras desde un punto de vista estructural es clásica, sin entender por clásico lo referente única y exclusivamente al Clasicismo; al tiempo que su lenguaje encaja en lo que Amancio Amorós entiende por *cultura moderna*.

1.3.2 Su ingreso como músico militar

A principios del siglo XX era obligatorio el cumplimiento del servicio militar en España. Las posibilidades eran varias a la hora de servir al ejército según el oficio o los estudios con que contaran los aspirantes a soldado. En este sentido, las músicas militares siempre han sido una salida profesional para los instrumentistas. Así lo debió de entender Pedro Sosa cuando, a los 21 años, le llegó el momento de cumplir con sus obligaciones militares. Ese año, 1908, Sosa había finalizado los estudios de solfeo y armonía pero estaba todavía en el ecuador de los cinco años de composición, lo que le obligaría a compaginar el Conservatorio con el ejército.

El 27 de febrero de 1908 el Secretario habilitado de la Sección 5ª de Quintas de Valencia certificó el alistamiento de Pedro Sosa en ese mismo reemplazo. El resultado del sorteo le otorgó el número cincuenta y dos, reconociendo el propio documento que

⁷⁹ LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: “Ha fallecido el maestro Pedro Sosa”, *Las Provincias*, 22 de diciembre de 1953, p. 18.

⁸⁰ FONTESTAD PILES, A.: op. cit., p. 430.

⁸¹ Sin autor: “Conservatorio de Música y Declamación. Curso 1910-1911”, *Almanaque de Las Provincias*, año 1912, pp. 213-214.

⁸² SOBRINO, R.: “Amorós Sirvent, Amancio”, op. cit., p. 47.

era apto para cumplir con sus obligaciones militares.⁸³ Sólo dos días después, y ante la inminencia de su incorporación a filas, Sosa elevó un escrito al Coronel Jefe del Regimiento Infantería Mallorca nº13 de Valencia solicitando *ingresar en el Regimiento de su digno mando en clase de Educando de Música para seguir la carrera de las armas [...] [y] servir en el Ejército por el tiempo de cuatro años.*⁸⁴

El 1 de marzo, el médico de dicho Regimiento, cumpliendo órdenes del Coronel Jefe del Regimiento, ya había reconocido médicamente a Sosa afirmando que no presentaba *enfermedad ni defecto alguno [...] considerándolo por lo tanto útil para el servicio de las armas.*⁸⁵ Ese mismo día pasó a formar parte del Regimiento como *voluntario en clase de Educando de Música por el tiempo de cuatro años sin opción a premio* de reenganche. Tal y como consta en su ficha de filiación militar, su oficio era el de *artista*, estaba *soltero* y tenía una estatura de *1 metro y 545 milímetros [...] pelo corto, [...] ojos pardos, nariz regular, barba naciente, boca regular, color moreno, frente regular, aire marcial [y] producción buena.*⁸⁶ Tras un mes de instrucción militar en Valencia y previo pago de sesenta y tres pesetas en concepto de primera puesta de vestuario, *el día 1º de abril prestó juramento de fidelidad a las banderas*, lo que le permitió incorporarse como músico a la banda.

Dentro de las bandas de música militar, la jerarquía castrense colocaba a un Músico Mayor al frente de todo el aspecto musical. Era el director de la banda, el encargado de realizar los oportunos arreglos de papeles cuando eran necesarios y, puesto que funcionaba también como escuela de música, designaba a los músicos de primera clase que debían de instruir a cada educando. Por debajo de estos músicos, estaban los de segunda y tercera clase. Por último se encontraban los educandos. Como músico educando, Sosa estaba al servicio del Músico Mayor del Regimiento. Debió recibir clases de trombón de alguno de los músicos de primera clase de la banda, a la vez que tenía la obligación de *asistir a las academias generales de la música, y a todos los actos del servicio.*⁸⁷

⁸³ Certificado de la Secretaría de la Sección 5ª de Quintas de Valencia, Archivo General Militar de Guadalajara, R/1908.

⁸⁴ Carta del compositor al Coronel Jefe del Regimiento de Infantería Mallorca nº13, Archivo General Militar de Guadalajara, R/1908.

⁸⁵ Reconocimiento médico de Pedro Sosa López, Archivo General Militar de Guadalajara, R/1908.

⁸⁶ Documento de filiación, Archivo General Militar de Guadalajara, R/1908.

⁸⁷ “Reglamento para la organización de las músicas y charangas de los cuerpos de infantería y regimientos a pie de las demás armas e institutos, aprobado por real orden de 7 de Agosto de 1875”, *Colección Legislativa del Ejército*, nº 706, pp. 179-182.

Pocos meses después de la incorporación de Sosa a la banda, se convocaron oposiciones dentro de la misma *para proveer una plaza de Músico de 3ª con aplicación a Trombón*. Las pruebas tuvieron lugar el 14 de diciembre de 1908 y el tribunal, presidido por el coronel Gustavo Noguerol, estaba formado por *los músicos mayores Félix Soler Villalba del Regimiento de Infantería Guadalajara nº 20 y José Alcarria López del de Mallorca nº 13 y los Músicos de 1ª de este último cuerpo Rafael Baldrés Mateu, José Benet Mateu y Manuel Belando Martínez*.⁸⁸ Tras la realización de las pruebas, a las que sólo se presentó Sosa, el tribunal le adjudicó la plaza *por considerarlo todos con las condiciones necesarias para desempeñar su cometido*.⁸⁹ La nueva situación de Sosa como músico de 3ª hacía que dejara de recibir las clases de trombón pasando a estar a disposición directa del músico mayor para la copia de partituras. Por supuesto, seguía obligado a asistir a todos los actos del servicio como músico.⁹⁰

Pedro Sosa permaneció como músico de 3ª en la banda únicamente unos meses, desde su incorporación en diciembre de 1908 hasta el 4 de agosto de 1909. Probablemente, la causa hay que buscarla en la suerte que le deparó el sorteo de alistamiento de febrero de 1908 que le adjudicó el número cincuenta y dos. En su historial militar se dice que, *en virtud del número obtenido en el sorteo*, [le corresponde] *la suerte de servir en activo*. Esta suerte iba a terminar con su tranquilo servicio militar en la banda de música. Una Real Orden telegráfica del Ministerio de la Guerra de 2 de agosto de 1909 enviaba a la policía militar y al primer reemplazo de 1908, al que pertenecía el compositor, a reforzar las posiciones del ejército en Barcelona, declarado en estado de guerra.⁹¹ El día 4 de agosto salieron por ferrocarril dirección a Barcelona donde llegaron el día 5.

La experiencia de Sosa en Barcelona no debió ser nada gratificante. El carácter tranquilo del compositor, amante de la vida relajada y de la lectura poética, no congeniaba con el ejército y mucho menos en situación de conflicto. El 12 de

⁸⁸ Alguno de estos músicos de primera que formaron el tribunal debió ser el profesor trombón encargado de las enseñanzas de Sosa.

⁸⁹ Acta para proveer una plaza de Músico de 3ª vacante en este Regimiento con aplicación a Trombón, Archivo General Militar de Guadalajara, R/1908.

⁹⁰ “Reglamento para la organización de las músicas y charangas de los cuerpos de infantería y regimientos a pie de las demás armas e institutos, aprobado por real orden de 7 de Agosto de 1875”, *Colección Legislativa del Ejército*, nº 706, pp. 179-182.

⁹¹ Esta necesidad de refuerzos militares en Barcelona se vio motivada por los hechos que rodearon a la Semana Trágica de Barcelona.

septiembre de 1909 cayó enfermo y fue ingresado en el Hospital Militar de Barcelona aquejado de fiebres tifoideas. Según ha creído siempre su familia, el tratamiento de estas fiebres a base de quinina fue el causante de todos los problemas de salud que arrastraría el compositor durante el resto de su vida.⁹²

El 9 de noviembre de 1909 Sosa obtuvo cuatro meses de licencia por enfermedad por lo que regresó a Valencia. Ya en 1910, el 9 de marzo se reincorporó a sus obligaciones militares pero en su plaza de Valencia donde estuvo hasta el 20 de mayo. De nuevo consiguió un permiso hasta que el 6 de octubre fue llamado a filas. Esta fue su última incorporación puesto que el 2 de noviembre de 1910 consiguió una licencia ilimitada hasta que en febrero de 1911, por llevar tres años en servicio activo, se le expidió el pase a la Reserva activa. Dicha situación de Reserva duró hasta febrero de 1914 en que causó baja del Regimiento Infantería Mallorca nº13 para pasar a formar parte del Batallón de 2ª reserva de Valencia nº43. La licencia absoluta del ejército no la conseguiría hasta el 29 de febrero de 1920, tras haber cumplido 12 años de servicio.

⁹² Entrevista realizada por el autor a Amparo Sosa, hija de Pedro Sosa, en 2004.

II. SEGUNDA ETAPA (1910-1953: TRAYECTORIA PROFESIONAL

2.1 LA ACTIVIDAD DEL COMPOSITOR ANTES DEL CONSERVATORIO

El Pedro Sosa profesor y compositor fue al mismo tiempo marido y padre. En el apartado que dedicaremos a su labor pedagógica podremos ver algunos datos sobre la personalidad del compositor, veremos cómo sus alumnos y compañeros lo describían destacando su bondad, humildad e infinita paciencia con ellos. El maestro Ferriz, alumno de Sosa, destaca *sus dotes pedagógicas y humanas y su gran capacidad de amor hacia sus semejantes*. Tales calificativos corresponden a un hombre que visto por los ojos de José Ferriz se nos representa *de pequeña estatura, [no llegaba a 1'55 metros] pero bien proporcionada, la tez muy morena, labios gruesos y muy expresivos, personalidad agradable y simpática; [y añade que] sus acusados rasgos recordaban a nuestro antepasado moro*.¹

Fue, como veremos más adelante, un hombre especialmente volcado y comprometido con su trabajo. No obstante, había todavía otra cosa más importante en su vida: la familia. En este sentido, el día 7 de mayo de 1919 debió ser uno de sus días más importantes puesto que, a sus treinta y dos años, contrajo matrimonio en la Parroquia del Pilar con M^a Desamparados Arnau Gil, modista de profesión nacida en Valencia y casi dos años más joven que el compositor.² Es probable que la fecha de este día tan señalado no la escogiera Sosa ya que el mismo día se casaron a la vez las tres hermanas de la familia Arnau Gil, todas modistas en su negocio familiar.

La pareja vivió sus primeros años de matrimonio en la c/ Balmes nº 2. Aunque fueron varios los cambios de domicilio, todos ellos alquilados, tenían como denominador común la cercanía a la plaza de San Esteban, donde se encuentra el Conservatorio de Música y, por tanto, lugar de trabajo diario del compositor. En este primer domicilio familiar nacieron los dos hijos de la pareja. A los dos años de matrimonio, el 26 de septiembre de 1921, nació Pedro Sosa Arnau. La hija, Amparo Sosa Arnau, la cual ha aportado datos importantes sobre la familia y la personalidad del compositor, nació el 18 de julio de 1924. En la década de los 30, el domicilio familiar se

¹ FERRIZ, J.: *Sesenta años de vida musical. Memorias*, Instituto Valenciano de la Música, Valencia, 2004, pp. 30-31.

² Certificado de matrimonio de Pedro Sosa López y M^a Desamparados Arnau Gil, Archivo de la Parroquia de Nuestra Señora del Pilar, Valencia.

había trasladado ya a la c/ Leñas nº 4.³ El último traslado los llevaría a vivir justo detrás del Conservatorio, en la c/ Trinitarios, casa en la que ya fallecería el compositor, sobreviviéndole casi en veinte años su esposa.

Tal y como recuerda Amparo Sosa,⁴ su padre fue un gran lector y amante de la poesía. Consiguió transmitir esta afición a su familia de manera que eran habituales las reuniones familiares en las que el compositor leía poesía en voz alta para todos. Aunque los hijos de Sosa no se han dedicado profesionalmente a la música, ambos han contado con bastantes conocimientos musicales. Amparo hizo cinco cursos de piano y otros tantos de canto, y recuerda como su hermano Pedro tocaba también el piano. Con estas posibilidades musicales en casa de los Sosa, la música estaba omnipresente. Bien tocaba el hijo como tocaba el padre, mientras Amparo recuerda cantar las canciones que componía su progenitor.

En cuanto a su actividad profesional durante estos años, a finales de 1910 Pedro Sosa había finalizado, como ya hemos comentado con anterioridad, sus estudios de composición en el Conservatorio al mismo tiempo que obtuvo la licencia ilimitada y el posterior pase a reserva en el ejército por llevar ya tres años en activo. Puede considerarse, por tanto, este año como el fin de una época de estudiante y el inicio de su carrera profesional como músico. En los inicios de esta nueva etapa de su vida, es probable que el trombón le permitiera ganarse la vida de la misma forma que le había permitido hacer el servicio militar. La alumna y compañera de claustro del compositor M^a Teresa Oller⁵ recuerda cómo Sosa había tocado habitualmente en los teatros de Ruzafa y del Patronato en las representaciones de zarzuela que se daban cada domingo.⁶

No sabemos en qué momento el compositor sintió la llamada de la docencia o la necesidad de ganarse la vida a través de ésta. En 1912, Sosa se encuentra ya, como hemos comentado, en situación de reserva activa del Regimiento Infantería Mallorca nº13 donde había realizado el servicio militar. En su historial militar aparece la c/ Torno del Hospital nº 34 como su dirección, por lo que no sabemos si ese era el domicilio familiar o fue su primera vivienda, todavía de soltero, en la que organizó un pequeño

³ Sin autor: "Valencia", *Anuario Musical de España*, primer año, Boileau, Barcelona, 1930, pp. 346-347.

⁴ Entrevista realizada por el autor a Amparo Sosa, hija de Pedro Sosa, en 2004.

⁵ Entrevista realizada por el autor a Amparo Sosa, hija de Pedro Sosa, en 2004.

⁶ GARCÍA FRANCO, M. (1992) "El apogeo de la zarzuela" en *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, editorial Prensa Valenciana, Valencia, 1992, p. 296-297.

estudio por el que pasaron ya algunos de los que serán sus alumnos predilectos como José M^a Cervera Lloret.⁷

Esta nueva etapa de su vida la inició integrándose de lleno en la vida musical de Valencia. El 1 de noviembre de 1913 ingresó como socio de la Sociedad Filarmónica de Valencia junto a su amigo José Manuel Izquierdo, entre otros.⁸ Esta relación con la Filarmónica se extenderá a lo largo de los años. Sergio Sapena destaca a Pedro Sosa entre los compositores valencianos que tuvieron una especial relevancia en la vida de la Sociedad.⁹ En 1924 fue de los socios que apoyaron la creación de una orquesta que estuviese a disposición de la Filarmónica.¹⁰ En 1928 era miembro de la Junta de Gobierno en calidad de vocal y, en octubre de 1932, fue nombrado Socio Numerario.¹¹ En dos de los muchos conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica se interpretaron obras de Sosa.¹²

En 1914, tras abandonar ya su actividad como trombonista, fue designado por sus compañeros de profesión para desempeñar el cargo de presidente del Ateneo de Profesores de Música, denominado más tarde Asociación Benéfica y Montepío de Profesores Músicos de Valencia tras la fusión con la Asociación General de profesores de Orquesta. Esta Asociación general, tal y como veremos en el punto dedicado a la “Fundación del Montepío de Profesores Músicos”, venía funcionando de manera irregular desde 1902 *con el objetivo de velar por la situación laboral y económica de los profesores de orquesta, así como proteger sus intereses*.¹³ El cargo de máximo representante de los músicos asociados de Valencia debió de ejercerlo de manera intermitente, puesto que en abril de 1920 fue nombrado tesorero de la Federación de

⁷ Disertación realizada en Requena el 30 de enero de 1987 por José M^a Cervera Lloret durante los actos de conmemoración del centenario del nacimiento de Pedro Sosa López. Archivo de Marcial García Ballesteros. La dirección concreta está extraída del Archivo General Militar de Guadalajara, R/1908.

⁸ Junto a Sosa e Izquierdo se incorporaron, en esa misma fecha, Alberto Maragat y Francisca Bonet Galán. SAPENA MARTÍNEZ, S.: *La Sociedad Filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación*, Tesis doctoral, UPV, Valencia, 2007, p. 73.

⁹ Otros señalados también por el autor son Manuel Palau, Moreno Gans, Vicente Garcés, Vicente Asencio y Matilde Salvador. SAPENA MARTÍNEZ, S.: op. cit., p. 572.

¹⁰ *Idem*, p. 529.

¹¹ *Ibidem*, p. 449.

¹² El 30 de marzo de 1942, la Orquesta de Cámara de Valencia, dirigida por Daniel de Nueda y en el Teatro Principal interpretó *Endechas de amor*; y el 12 de marzo de 1945, la Orquesta Sinfónica de Valencia, dirigida por José Manuel Izquierdo en el Teatro Principal, interpretó *Valencianas*. *Ibidem*, pp. 1094 y 1146.

¹³ SANCHO GARCÍA, M.: *El sinfonismo en Valencia durante la restauración (1878 – 1916)*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, Valencia, 2003, p. 170.

Profesores de Orquesta¹⁴ y unos meses después Sosa volvió a ser nombrado Presidente.¹⁵

No fue este el único cargo que desempeñó en la vida musical valenciana. En 1916, Pedro Sosa, como vocal de la Orquesta Valenciana de Cámara y siendo ya, como veremos más adelante, profesor del Conservatorio, aparece *nombrado por unanimidad para representar a la orquesta en el Comité del Palacio Municipal de Bellas Artes*. Dicho comité pretendía la construcción en Valencia de una sala de conciertos que sería sede de la propia orquesta de cámara.¹⁶ En abril de 1918, tras el nombramiento de una nueva junta directiva, abandona su cargo directivo en la Orquesta de Cámara.¹⁷

Volviendo a 1914, éste fue un año importante para el futuro profesional de Pedro Sosa. Además de presidir el Ateneo de Profesores de Música, compuso la obra que, con 27 años de edad y todavía sin un trabajo estable, lo llevaría a la fama. La composición del pasodoble *Lo cant del valencià* y el regalo de la partitura a la banda de música del Círculo Católico de Torrente supuso el inicio de la única relación profesional conocida del compositor con las bandas de música. El 12 de diciembre de 1914 dimitió el director de dicha banda, José M^a Rius Lerma, oboísta de la Banda Municipal de Valencia, por lo que se encargó interinamente la dirección al subdirector y maestro de educandos José Paulino Mora, el cual nombró en calidad de asesor técnico al maestro Pedro Sosa.

Dos años más tarde, en 1916, Sosa tuvo la ocasión de dirigir, en Torrente, varias veces la Banda en una serie de conciertos al aire libre los días 13, 14 y 15 de Mayo, con ocasión de las fiestas en honor a la virgen de los Desamparados. En dichos conciertos el maestro presentó obras de estilos contrastados y autores variados. Como no podía ser de otra forma, Sosa recurrió al maestro Giner al interpretar *Es xopà hasta la moma*, y a su *Lo cant del valencià*. El resto de los programas lo formaron, entre otras, la obertura *Maila*, de C. Rousell; la obertura *Rollón*, de Parés; *El niño del principal*, de Crú; la jota

¹⁴ El cargo de tesorero mereció una foto en la portada de *La Voz Musical* del 30 de abril de 1920.

¹⁵ *Requena*, año II, nº 19, Requena 11 de julio de 1920. Citado por GARCÍA BALLESTEROS, M.: *Mariano Pérez Sánchez, 80 años de música requenense*, Centro de Estudios Requenses, Requena, 1996, p. 267.

¹⁶ La Orquesta Valenciana de Cámara había surgido en el seno del Ateneo Musical. Archivo del Palau de la Música de Valencia, caja sobre la Orquesta Valenciana de Cámara, Libro de comunicaciones y oficios: comunicación del día 16 de abril de 1916.

¹⁷ Idem, Comunicación del día 24 de abril de 1918.

de *La dolores*, de T. Bretón; *Carnaval noruego*, de Svendsen; y *El trust de los tenorios*, de J. Serrano.¹⁸

Por todo ello y siendo todavía un desconocido como compositor, Sosa recibió un primer homenaje de los muchos que tuvo en vida y tras su muerte. La directiva de la Banda del Círculo Católico de Torrente acordó, el 13 de junio de 1916, hacerle un reconocimiento en el día de su onomástica. El acuerdo especificaba el hecho de que Pedro Sosa no había querido recibir ninguna compensación económica por el trabajo realizado tanto como asesor técnico como por la dirección de los conciertos anteriormente citados. Tampoco había querido recibir nada a cambio del pasodoble, que había sido un regalo. El obsequio consistió en un pergamino en el que se hacía constar la admiración y el cariño de la Corporación para con el maestro.¹⁹

2.2 LABOR PEDAGÓGICA EN EL CONSERVATORIO (1915-1953)

2.2.1 Inicios y evolución como profesor en el Conservatorio

El inicio oficial de la carrera docente de Sosa en el Conservatorio de Valencia se había producido cuatro años antes de contraer matrimonio con su esposa M^a Desamparados Arnau. No obstante, Sosa recordó, en la charla que dio en el Conservatorio, haber empezado antes su andadura docente como profesor en el Ateneo Musical de Valencia.

Fue el 20 de septiembre de 1915, cuando el claustro de profesores del Conservatorio lo nombró Profesor Auxiliar Supernumerario *por necesidades de la enseñanza* y sin ningún tipo de remuneración económica. El término *por necesidades de la enseñanza* suponía que, como era habitual en estos casos, Sosa tenía que hacerse cargo de *la asignatura de solfeo, con obligación de interinar en caso de enfermedad o ausencia, las clases de nociones de armonía, formas musicales, armonía y composición*,²⁰ es decir, estar a disposición de la Junta Directiva para cubrir cualquier baja de las asignaturas en las que, por su titulación, estaba capacitado.

¹⁸ BEGUER ESTEVE, V.: *La música en Torrent, 1840-1970*, Caja de ahorros y Monte de Piedad de Torrente, 1971, pp. 104-105.

¹⁹ BEGUER ESTEVE, V.: op. cit., pp. 104-105.

²⁰ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 20 de septiembre de 1915.

Hay que hacer aquí un paréntesis para señalar que antes de ser profesor Auxiliar Supernumerario, Pedro Sosa hizo de Repetidor tal y como afirma León Tello.²¹ El cargo de Repetidor venía recogido en el artículo 129 del Reglamento de 1893,²² donde se concretaba que cuando un profesor tuviera *más de diez y seis alumnos, o cuando las necesidades de la enseñanza lo exijan, a su juicio, solicitarán de la Junta Directiva el nombramiento de alumnos repetidores, para que, bajo su inmediata dirección, se encarguen de un corto número de alumnos y sin sueldo*. También se dice en el artículo 130 que tendrán prioridad *los alumnos que hayan obtenido primeros premios en los concursos*, por lo que Sosa era un candidato a Repetidor.

Precisamente, los Repetidores representaban lo más bajo del escalafón que había en el Conservatorio de Valencia a principios del siglo XX. Se dedicaban a apoyar a algún profesor y no tenían sueldo. Les seguían los Supernumerarios o Auxiliares, los cuales daban sus propias clases aunque tampoco tenían sueldo. Los Interinos ocupaban ya un puesto de profesor numerario, con un sueldo establecido. Y por último, los Numerarios tenían su plaza en propiedad, pudiendo ser catedráticos.

En la práctica, durante los dos primeros cursos de los que tenemos constancia que estuvo como profesor, Sosa se hizo cargo únicamente de las clases de solfeo en sus diferentes niveles. Si en el curso 1915-16 tuvo un total de 28 alumnos oficiales repartidos en cuatro niveles diferentes, en el curso siguiente trabajó con 57 alumnos, además de hacerse cargo de los correspondientes exámenes libres, tanto en junio como en septiembre.²³ Aunque en 1912 el conservatorio tuvo que adoptar los libros de texto de la Escuela Nacional de Música y Declamación en solfeo y piano, los profesores que impartieron solfeo en 1º y 2º curso continuaron con los métodos de Amancio Amorós.

El 1 de septiembre de 1917 fue nombrado profesor honorario encargado de impartir las clases de coro.²⁴ Los profesores honorarios habían sido creados en 1910 para facilitar el cumplimiento de las exigencias a las que debía acogerse el Conservatorio con el fin de poder obtener la oficialidad desde el punto de vista académico. Eran los que se encargaban de las asignaturas que no pertenecían al cuadro de enseñanzas habituales del

²¹ Francisco José León Tello señala en su artículo “Un maestro de la escuela valenciana contemporánea de música: Pedro Sosa”, en *Revista de ideas estéticas*, nº67, julio-septiembre 1959, p. 218, que después de ser alumno del conservatorio fue repetidor.

²² Reglamento orgánico del Conservatorio de Música de Valencia de 1893, en FONTESTAD PILES, A.: *El Conservatorio Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, Facultad de Geografía e Historia, Valencia, 2005, p. 730-764.

²³ ACSMV: Actas de exámenes correspondientes a los cursos 1915-16 y 1916-17.

²⁴ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 1 de septiembre de 1918.

conservatorio pero que daban muy buena impresión de cara a la solicitud de validez de estudios al ampliar la oferta.²⁵ Contribuían también económicamente al desahogo del centro al no tener un sueldo asignado. Únicamente recibían el dinero que pagaban los alumnos por los derechos de matrícula y de examen de las asignaturas que impartían.²⁶ Dos años después, en septiembre de 1919, el claustro de profesores acuerda que los profesores supernumerarios que habían trabajado en cursos anteriores pasen a ser interinos. Pedro Sosa es designado profesor supernumerario de la clase de composición.²⁷

En 1920, la dirección del Conservatorio propuso el nombramiento de profesores auxiliares interinos, a tenor de lo dispuesto en los artículos 2º y 3º del Real Decreto de 8 de octubre de 1920.²⁸ Dicho Real Decreto confirmaba en sus cargos a los profesores adscritos a la plantilla del Conservatorio de Valencia con carácter retroactivo, es decir, profesores que estaban en activo cuando el conservatorio se incorporó a las enseñanzas del Estado (16 de noviembre de 1917), daba poder a la Junta de Profesores para proponer al Ministerio de Instrucción Pública la contratación de nuevo profesorado en aquellas cátedras cuya matrícula así lo demandara y recogía también la asignación de 4000 pesetas para los profesores confirmados en sus puestos. Los nombramientos debían de recaer en *personas de reconocida y acreditada competencia* y serían nombrados por el Ministerio con carácter de Auxiliares Interinos. Basándose en este Real Decreto, Sosa fue nombrado profesor auxiliar interino en la cátedra de Armonía con un sueldo anual de 2000 pesetas.²⁹ En ese momento la cátedra de Armonía estaba regentada por su maestro Amancio Amorós.

Precisamente, la baja del catedrático de Armonía en 1925, iba a abrir las puertas a Sosa para su ascenso en el escalafón docente del centro. El 17 de enero de ese año, el claustro aprobó *proponer a la Superioridad para el desempeño interino de la [cátedra] acumulada de Armonía,... a Pedro Sosa*.³⁰ La propuesta fue contestada en una Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en la que se reconocía el derecho de ascenso de los profesores *Auxiliares* del Conservatorio de Valencia a

²⁵ FONTESTAD PILES, A.: op. cit., p. 445.

²⁶ Reglamento Interior del Conservatorio de Música y Declamación de Valencia, cap. 2, recogido en ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 12 de marzo de 1912.

²⁷ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 17 de septiembre de 1919.

²⁸ *Gaceta de Madrid*, nº 283 de 9 de octubre de 1920, p. 159.

²⁹ El nombramiento oficial se produjo el 27 de noviembre de ese mismo año.

³⁰ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 17 de enero de 1925.

Cátedras de número vacantes, tal y como era este el caso. Después de equiparar a los profesores *Auxiliares* del Conservatorio de Valencia con los *Supernumerarios* del de Madrid, se aplicaba la disposición 3ª transitoria del Reglamento del Conservatorio de Madrid según la cual las vacantes de profesores numerarios se proveerían mediante concurso de méritos entre los profesores supernumerarios del conservatorio.³¹

El 24 de abril de 1928 se dio lectura en el Conservatorio al nombramiento oficial de Sosa como profesor numerario. La prensa especializada de la época se hizo eco de la noticia en los siguientes términos: *El ilustre músico valenciano, D. Pedro Sosa, autor del tan celebrado “Lo Cant del Valencia”, y que tanto se ha distinguido en la defensa de la clase profesional, ha sido ascendido a numerario en el cargo de Profesor de Armonía, que con tanto prestigio viene desempeñando en el Conservatorio.*³²

Hasta diciembre de 1953 Sosa será el encargado de administrar de manera casi ininterrumpida la cátedra de armonía del Conservatorio. Decimos casi ininterrumpida porque los problemas de salud que arrastró el compositor desde su enfermedad contraída durante el servicio militar, provocaron pequeños paréntesis en su trabajo docente y, como veremos más adelante, condicionaron también su labor creadora como compositor.

Amparo Sosa, hija del compositor, recuerda cómo en varias ocasiones su padre tuvo que recurrir a José Manuel Izquierdo, al que le unía una estrecha relación profesional y de amistad, para que le sustituyera en sus clases del conservatorio por tener alguna recaída en su enfermedad.³³ En otras ocasiones el compositor recurrió a su alumno Manuel Palau para que realizara sus clases de armonía tal y como se recoge en una carta escrita por Sosa a Palau desde el balneario de Hervideros de Cofrentes³⁴ el 4 de abril de 1929 en los siguientes términos: *Mi querido amigo y compañero, le saludo afectuosamente desde este balneario y ruego (según quedamos) me haga las clases unos días, muy pocos, hasta mi llegada a esa que supongo será del 15 al 16. Dios se lo pague todo y yo le quedaré muy agradecido. Saludos a D. Juan Cortés y D. Juan Tomás*

³¹ *Gaceta de Madrid*, nº 184 de 3 de julio de 1927, p. 57.

³² Sin autor: “Ecos musicales”, *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música*, Valencia, año II, nº 2, Enero 1928, p. 18.

³³ Entrevista realizada por el autor a Amparo Sosa, hija de Pedro Sosa, en 2004.

³⁴ Para la carta, Sosa utilizó papel con membrete del propio balneario en el que se recoge que se trataban *afecciones de hígado, estómago, estreñimiento, intestinos, nutrición y riñones*, lo cual coincide con los problemas de salud del compositor. SEGUÍ, S.: *La praxis armónica-contrapuntística en la obra de Manuel Palau*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universidad de Valencia, Valencia, 1994.

y a todos los queridos compañeros y usted reciba el abrazo más afectuoso de su incondicional y buen amigo, Fdo: Pedro Sosa.

Durante sus años como profesor al frente de la cátedra de armonía, poco a poco fue contando con la incorporación a su disciplina de profesores que, previamente, habían sido alumnos suyos. En 1933 se hizo una ampliación de varias cátedras del conservatorio proponiendo el propio Sosa a Manuel Palau como interino para la cátedra de armonía.³⁵ Años después, en abril de 1945, después de haber sido ya profesor Auxiliar de armonía, se incorporó a la cátedra el que terminará siendo el sucesor de Sosa, su alumno José M^a Cervera Lloret, tras aprobar la oposición para profesor numerario de armonía.³⁶ La última incorporación a la cátedra de armonía se produjo por necesidades de la enseñanza, es decir, por el mismo motivo por el que en su día Pedro Sosa empezó a trabajar en el Conservatorio. Se trató de la Repetidora Sra. Carañana, que en octubre de ese mismo año, se incorporó a la clase del compositor.³⁷

2.2.2 Desarrollo de su práctica docente

La huella dejada por la labor docente que desarrolló Pedro Sosa es considerable. Son muchos los alumnos que pasaron por sus manos a lo largo de los más de treinta y ocho años como profesor, tanto oficialmente en el conservatorio como de manera particular en su domicilio. De estos alumnos, no pocos han llegado a ser figuras clave en el posterior desarrollo musical de nuestro país: compositores como Manuel Palau, Jose M^a Cervera Lloret, Antón García Abril o Miguel Asins Arbó; intérpretes y profesores como Leopoldo Magenti o M^a Teresa Oller; directores como José Ferriz, etcétera.

Para analizar la labor docente realizada por Pedro Sosa, nada mejor que partir de las propias ideas del compositor sobre su función como pedagogo. A pesar de llegar a ser catedrático del Conservatorio, su profunda modestia, tantas veces resaltada por quienes le conocieron, le llevaba a no considerarse *verdadero maestro de ellos*, [sus alumnos, sino más bien] *iniciador y orientador técnico de sus primeros años musicales...*³⁸

³⁵ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 23 de noviembre de 1933.

³⁶ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 4 de abril de 1945.

³⁷ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 17 de octubre de 1945.

³⁸ Extraído de unas páginas manuscritas del propio Pedro Sosa destinadas a ser leídas en el Conservatorio en 1953 con motivo de un concierto-homenaje organizado por Manuel Palau. Archivo familiar de Amparo Sosa. Pedro Sosa ya no pudo asistir por problemas de salud.

En 1945 la revista *Ritmo* realizó una pregunta a numerosos músicos españoles.³⁹ La pregunta decía: *¿Qué desea usted para la música y los músicos españoles en el año 1946?*. Cada músico, según la actividad a la que se dedicara, pedía mejoras en su parcela. Los directores, mayor número de conciertos; los compositores, la interpretación y edición en España de sus partituras; etc. Pedro Sosa deseó para el nuevo año *que la enseñanza musical se hiciera obligatoria en todos los Centros oficiales y libres. Ello elevaría los sentimientos y el nivel artístico...* No cabe duda que se trata de una visión de la enseñanza general bastante moderna por la importancia que atribuye a las artes y, concretamente, a la música.

Este deseo de acercar la música a todos es destacado por la mayor parte de sus alumnos. León Tello⁴⁰ afirma que, en la práctica, *sus clases tenían un sentido paternal beneficioso para la inicial orientación y estímulo del joven discípulo.*⁴¹ Apoyado en su paciencia, bondad y humildad, sabía transmitir sus conocimientos a los alumnos. Sus grandes dotes para la enseñanza de la armonía le permitían atender incluso las necesidades personales de cada alumno, planificando ejercicios adaptados a cada uno según sus dificultades personales.⁴²

Un aspecto también muy destacado por sus alumnos y por quienes lo conocieron es su gran formación musical. Calificado como *teórico de la música [y] maestro de maestros,*⁴³ Manuel Palau afirma que *enseñaba como diez, pero estimulaba como mil.*⁴⁴ No cabe duda que su trabajo como compositor le obligó a estudiar continuamente los últimos procedimientos compositivos y los avances en la armonía, lo cual, es de suponer que repercutiría positivamente en su labor como profesor catedrático de armonía.

Llegados a este punto y antes de continuar con los planes de estudio y los textos que utilizaba Sosa en sus clases, es necesario aclarar que desde 1904 y a instancias del catedrático Amancio Amorós había cuatro cursos de armonía en el conservatorio de

³⁹ Sin autor: "¿Qué desea usted para la música y los músicos españoles en el año 1946?", *Ritmo*, año XVI, nº 192, diciembre 1945, p. 22-27.

⁴⁰ LEÓN TELLO, F.J.: op. cit., p. 219.

⁴¹ Esta relación casi paternal con sus alumnos es destacada por varios de ellos y por otros autores: por José M^a Cervera Lloret en su Disertación realizada en Requena el 30 de enero de 1987 durante los actos de conmemoración del centenario del nacimiento de Pedro Sosa López. Archivo de Marcial García Ballesteros; también por Vicente Javier Tena Meliá en la biografía manuscrita que precede las copias de obras del compositor. Biblioteca de Compositores Valencianos (Ayuntamiento de Valencia); etc.

⁴² Entrevista realizada por el autor a M^a Teresa Oller, en 2004.

⁴³ Disertación realizada en Requena el 30 de enero de 1987 por Rafael Bernabeu López durante los actos de conmemoración del centenario del nacimiento de Pedro Sosa López. Archivo de Marcial García Ballesteros.

⁴⁴ SEGUÍ, S.: op. cit., p. 26.

Valencia.⁴⁵ Con la aprobación en 1912 del *Reglamento interior del Conservatorio de Música y Declamación de Valencia*, los cursos de armonía se reducen a tres pero, según el Reglamento, todas las asignaturas tenían dos años de Ampliación, lo que da un total de cinco cursos. Para poder cursar los dos años de ampliación era obligatorio tener sobresaliente en tercero de armonía.⁴⁶ Cuatro años más tarde, en 1916, el propio Amancio Amorós presentó los contenidos del programa de la asignatura, esta vez secuenciados en dos niveles diferentes más un año de ampliación.⁴⁷

Es de suponer que Sosa empezó a trabajar como profesor de armonía utilizando la programación de su maestro aunque, en la práctica, tal y como se desprende de las actas de exámenes, no había tres cursos de armonía como constaba en la programación sino cuatro niveles diferentes.⁴⁸

Desde el punto de vista de los textos utilizados en sus clases, Sosa mantuvo las recomendaciones que, ya en 1911, había hecho el claustro de profesores a instancias de Amancio Amorós y que iban dirigidas hacia la utilización como método de armonía del libro de V. de Arín y P. Fontanilla: *Estudios de Harmonía, Lecciones teórico-prácticas para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declamación*. No obstante, tal y como consta en el acta, se daba la posibilidad de utilizar otros autores análogos a Arín y Fontanilla.⁴⁹ Con el tiempo, Sosa introduciría algunos cambios con respecto a los métodos, pasando a utilizar el libro de la Sociedad Didáctica Musical para el primer curso de armonía y manteniendo el Arín y Fontanilla de segundo, tercer y cuarto nivel para los cursos segundo, tercero y cuarto respectivamente.⁵⁰

Según la compositora y musicóloga M^a Teresa Oller, alumna de Sosa en el conservatorio, el nivel de los textos de Arín y Fontanilla era considerablemente bajo, hecho que aprovechaba el maestro para ampliar los contenidos e intentar, al mismo

⁴⁵ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 1 de junio de 1904. *A propuesta del Sr. Amorós, se acuerda la creación de un 4º curso de Armonía con carácter de año de concurso, siendo voluntario para los alumnos que obtengan Sobresaliente en 3º.*

⁴⁶ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión Ordinaria de 12 de marzo de 1912. *Reglamento interior del Conservatorio de Música y Declamación de Valencia*, cap. 4, art. 28.

⁴⁷ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 29 de octubre de 1916. En este mismo claustro se presentaron los planes de estudio de las asignaturas de Armonía y Composición, a cargo de Amancio Amorós y Francisco Peñarroja respectivamente.

⁴⁸ No aparece ninguno de los cuatro niveles distinguido como curso de ampliación. ACSMV: Actas de exámenes de los cursos correspondientes.

⁴⁹ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 8 de octubre de 1911.

⁵⁰ Entrevista realizada por el autor a M^a Teresa Oller, en 2004.

tiempo, ir más allá de la mera transmisión de los conceptos técnicos de la armonía.⁵¹ En sus clases siempre buscaba la inspiración propia de cada alumno, sin imponerles nada. En sus explicaciones era habitual el uso de ejemplos extramusicales, relacionando la música con la poesía y con otras artes.⁵² M^a Teresa Oller destaca la importancia que tenía la creatividad en las clases de armonía de Sosa. No sólo aprendían la teoría y el análisis de la armonía, sino que llegaban a componer pequeños fragmentos que les servían más tarde para sus análisis armónicos.⁵³

Antes incluso de convertirse en profesor de armonía, ya en sus clases de solfeo Sosa daba especial importancia a la musicalidad sin dejar de lado la teoría y la técnica. El maestro Ferriz recuerda que *lo que exigía* [en sus clases] *no era una lectura rutinaria* [de las lecciones]; *era interpretación, entonación, matices y cuidado en la calidad de la voz y el estilo según el carácter de la lección. Música era lo que enseñaba...Con él aprendías música y siempre música.*⁵⁴

El día de Santa Cecilia de 1952 Manuel Palau, Director del Conservatorio y antiguo alumno de Sosa, organizó un homenaje a su maestro. Entre los regalos que le hicieron todos los profesores, alumnos y exalumnos, Palau le obsequió con unas palabras escritas que resumen bastante bien la labor pedagógica desarrollada por Sosa: *Tú, Maestro Sosa, me enseñaste las rutas y me hiciste andar por los rectos caminos de la Música. Tu enseñanza fue mucho más que la transmisión de una técnica: me ayudaste a que se encendiera la llama de mi ideal y, siguiendo tu ejemplo, obedecí la voz interior de mi vocación. Dios, que te bendice, pagará ampliamente la deuda de nosotros, tus alumnos.*⁵⁵

Queda patente en estas palabras del maestro Palau la labor de Sosa como iniciador y orientador de sus alumnos. Por otro lado, de nuevo aparece una constante en el quehacer pedagógico del maestro Sosa al ir más allá en sus clases, superando la mera transmisión técnica de conceptos.

⁵¹ Según cuenta la hija del compositor, Jose M^a Cervera Lloret revisó y se llevó, a la muerte de su profesor, una gran cantidad de documentos y papeles personales del maestro que, en palabras de Cervera, eran muy importantes para continuar la labor pedagógica de Sosa en el Conservatorio, ya que aquellos papeles tenían igual o más valor que las propias obras del compositor. Perfectamente podría tratarse de los ejercicios de armonía que Sosa utilizaba para ampliar los contenidos de los libros.

⁵² Hay que recordar que, como afirma su hija Amparo, Sosa era un gran lector y amante de la poesía. Entrevista realizada por el autor a Amparo Sosa, hija de Pedro Sosa, en 2004.

⁵³ Entrevista realizada por el autor a M^a Teresa Oller, en 2004.

⁵⁴ FERRIZ, J.: op. cit., pp. 30-31.

⁵⁵ Dicho escrito se encuentra en el Archivo familiar de Amparo Sosa. Vease Anexo II.

La compositora Ethelvina Ofelia Raga realizó con el maestro de manera particular los estudios de solfeo y armonía, pasando al conservatorio con Jacinto Ruiz Manzanares para realizar sus estudios de composición. Recuerda como, incluso una vez terminados sus estudios con Pedro Sosa, le presentaba todos sus trabajos de composición antes de entregarlos en el conservatorio para que le realizara las correcciones oportunas y diera su visto bueno.⁵⁶

José Ferriz fue otro de los muchos alumnos que pasaron por su casa entre 1926 y 1929. Asegura no haber conocido mejor profesor; *su trato era afable y cariñoso, amaba su profesión, y era muy apreciado y querido*. Recuerda *con qué ilusión iba dos veces por semana a su casa, en la calle Balmes, por los alrededores del mercado central*. Además de destacar el carácter afable y tranquilo de su maestro, Ferriz señala lo exigente que llegaba a ser en sus clases, ya que *dos años fueron suficientes para terminar un solfeo concienzudo y los cuatro cursos de armonía*. Pero la preocupación y las ganas de ayudar a sus alumnos no empezaban y terminaban en sus clases. El 29 de Julio de 1926, por las mismas fechas en que José Ferriz empezó a estudiar con Sosa, el maestro envió una tarjeta de recomendación a su amigo José Manuel Izquierdo para que acogiera a su nuevo discípulo como alumno particular de violín.⁵⁷

Pero la admiración y el reconocimiento que Sosa recibía de sus alumnos era recíproco. En unas notas manuscritas del compositor destinadas a ser leídas en el conservatorio en 1953, hace un recorrido por algunos de sus alumnos destacando siempre sus cualidades positivas, tanto musicales como personales. *Excelente en mi ramo de armonía...* señala Sosa al hablar de José Roca; *finísimo temperamento como compositor...* cuando se refiere a Rafael Guzmán; destaca el *gran temperamento y comprensión...* de Leopoldo Magenti y Paco Balaguer; de *magnífico compositor...* califica a Miguel Asins Arbó; señala la *capacidad extraordinaria, por su gran talento y privilegiada memoria...* de Manuel Palau; etc.⁵⁸

Un año antes, en el homenaje que también le organizó el Director del Conservatorio, Manuel Palau, el día de Santa Cecilia de 1952, Sosa había recibido como regalo un álbum con las firmas de sus alumnos y exalumnos. Algunas de estas firmas corresponden a músicos como Jose M^a Cervera, Marina Fornés, Consuelo Ferrer

⁵⁶ Entrevista realizada por el autor a Ethelvina Ofelia Raga, en 2004.

⁵⁷ FERRIZ, J.: op. cit., p. 34.

⁵⁸ Páginas manuscritas del propio autor destinadas a ser leídas en el Conservatorio en 1953 con motivo de un concierto-homenaje organizado por Manuel Palau. Archivo familiar de Amparo Sosa.

Rodrigo, Amelia Bonfort, Isabel Algarra, Rosario Ferrer, Juan Vidal (alumno ciego), Mercedes Massi, M^a Aida de Maglia, Amparo Ripio, M^a Amparo Llisó-Marco, Llácer Plá, Soledad Vela, M^a del Socorro Aldás, Consuelo Forner, M^a Amparo Bellot, Ana M^a F. de Córdova, M^a Dolores Torres, Gregorio Castellano, Amparo López, Emilia Muñoz, Concepción Aldás, Josefina Gil Solís, M^a Teresa Rodríguez, Carmen Andujar, M^a Teresa Oller, José Roca, Carmen Benimeli, Francisco José León Tello, Ramón Corell, etc. Algunos alumnos se atrevieron con mensajes que, por un lado demuestran la buena relación con su maestro y, por otro lado, reconocen su excelente labor. Es el caso de Leopoldo Magenti que escribió: *Para ti, queridísimo Maestro y amigo fraterno*; o el de Antón García Abril: *A mi querido y gran Maestro que de manera tan grande ha obrado en mi manera de sentir el arte nuevo con gran cariño y admiración*.⁵⁹

En el mismo álbum aparecen también los reconocimientos de sus compañeros de claustro, como Palau, César Vercher, Leopoldo Magenti, Enrique Domínguez, José Roca, Ramón Corell, Antonio Fonet, Consuelo Lapiedra, Carmen Andujar, etc.

La alta consideración que Sosa tenía sobre la función docente y la importancia que el maestro otorgaba al reconocimiento de sus discípulos le llevó a escribirles las siguientes palabras: *Podéis creer que si en toda mi vida musical y de enseñanza, no hubiera recibido ninguna otra satisfacción, el solo hecho de dedicarme este recuerdo me sería bastante para compensar todo mi trabajo. Lo considero como la más preciosa joya que podré legar a mis hijos y nietos*.⁶⁰

2.3 FUNDACIÓN DEL MONTEPÍO DE PROFESORES MÚSICOS

A lo largo de su carrera profesional, Pedro Sosa se caracterizó por la defensa de la profesión de músico y el reconocimiento hacia la labor de los profesionales. Desde dentro del Conservatorio en su cargo de director y, sobre todo fuera de él, siempre estuvo especialmente comprometido con la vida musical de su ciudad de adopción.

Probablemente, el hecho que mejor sustenta esta tesis es la fundación del Montepío de Profesores de Música de Valencia.⁶¹ El origen de este Montepío hay que buscarlo

⁵⁹ Ambas dedicatorias aparecen junto a unos pocos compases escritos por los alumnos. Vease Anexo II.

⁶⁰ El recuerdo al que se refiere Sosa es el álbum con las firmas de sus alumnos y compañeros. Dichas palabras las escribió para el homenaje de 1953 en el Conservatorio.

⁶¹ Son varios los artículos que citan a Sosa como fundador del Montepío: Sin autor: "Ecos musicales", *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música*, Valencia, año II, nº 2, Enero 1928, p. 18; "El plor del valencià", *Jornada. Diario de la tarde*, Valencia, 24 de diciembre de 1953, p. 2; J.L.T.: "Personajes con nombre de calle", *El Mundo*, 23 de septiembre de 2001, p. 14.

muchos años antes de que viera la luz, coincidiendo con la fiebre asociacionista que se desarrolló en toda España en la segunda década del siglo XX dentro del mundo musical. Fue la Asociación de Profesores de Orquesta de Sevilla, denominada Sociedad Artístico-Musical “Eslava” la que, *movida por el espectáculo de desorganización que ofrecían las Asociaciones de Profesores de Música*, intentó una reorganización a nivel de Estado de todas las asociaciones.⁶²

Según señala Manuel Sancho García en su estudio sobre el Sinfonismo en Valencia, la Asociación General de Profesores de Orquesta de Valencia se fundó ya en 1902 *con el objetivo de velar por la situación laboral y económica de los profesores de orquesta, así como proteger sus intereses*.⁶³ Aunque organizó en parte la vida musical de la capital, no debió tener la Asociación unos inicios muy estables puesto que el primer boletín que publica la asociación de músicos de Sevilla señala que durante la primera década del siglo XX, la Asociación valenciana ya había dejado de funcionar.⁶⁴ No obstante, en ese mismo boletín se publica una carta del presidente del Círculo Musical de Valencia en la que da cuenta del buen camino por el que marcha la reorganización de la asociación valenciana y la predisposición, una vez organizada la asociación, a adherirse a la Federación Nacional de Profesores de Orquesta.⁶⁵

En 1912, la Federación Nacional, formada por las asociaciones de músicos de distintas ciudades españolas, ya está funcionando en pro de *la unión de todos los músicos de España y la defensa mutua de sus intereses*⁶⁶ después de haber redactado su Reglamento. En 1913 todavía la Asociación de Valencia no formaba parte estable de la Federación sino que estaba adherida, junto a Barcelona, Alicante y otras.⁶⁷ Sólo unos meses después, en enero de 1914, se formalizó la adhesión definitiva de Valencia, junto a Barcelona y Alicante, como miembros de la Federación Nacional. Precisamente en

⁶² JOSÉ OLIVA, R.: “Carta abierta”, *Boletín de la Federación Nacional de Profesores de Orquesta*, Sevilla, año I, nº 1, Enero 1911, p. 1-2.

⁶³ SANCHO GARCÍA, M.: op. cit., p. 170.

⁶⁴ Otras Asociaciones que carecían de actividad eran las de Málaga, Granada, Zaragoza y Jerez. JOSÉ OLIVA, R.: op. cit., p.1.

⁶⁵ Idem, p. 3. La carta está firmada por Enrique Vidal Hernández y fechada en Valencia el 7 de Diciembre de 1910.

⁶⁶ Sin autor: “Estatutos de la Federación Musical Española”, Art. 1, cap. 1º, *Boletín de la Federación Nacional de Profesores de Orquesta*, Sevilla, año III, nº 27, Diciembre de 1913, p. 9.

⁶⁷ La Federación la componen las Asociaciones de Madrid, Sevilla, Bilbao, Almería, Badajoz, Jerez, Cádiz, Córdoba, Guadalajara, Granada, Gijón, Huelva, Málaga, Pamplona, Puerto de Santa María, Reus, Ronda, Santander, San Sebastián, San Fernando, Toledo, Valladolid, Vigo, Sanlúcar de Barrameda, Zaragoza y alguna otra. Sin autor: “Bases que la Federación Musical Española presentará a la Sociedad de Autores Españoles”, *Boletín de la Federación Nacional de Profesores de Orquesta*, Sevilla, año III, nº 25, Octubre 1913, p. 1.

este mismo año, Pedro Sosa fue nombrado por los miembros de la Asociación de Profesores de Orquesta de Valencia presidente de la misma. Dicho cargo de máximo representante de los músicos asociados de Valencia debió de ejercerlo de manera intermitente puesto que, como hemos visto en el punto dedicado a su etapa profesional anterior a su incorporación en el Conservatorio de Valencia, en abril de 1920 fue nombrado tesorero de la asociación. Ese mismo año, a poco tiempo ya de la creación del Montepío, Sosa volvió a ser nombrado Presidente. La revista *Requena* argumenta este nombramiento *como prueba a sus buenos servicios y a su talento y después de ocupar el digno cargo de Catedrático de armonía y composición*.⁶⁸

En 1922, la denominada Asociación General de Profesores de Orquesta se fusionó con el Ateneo Musical de Valencia, dando lugar a la Asociación Benéfica y Montepío de Profesores Músicos de Valencia. La fusión fue acordada en las Juntas Generales de ambas asociaciones. La Junta General de la Asociación General de Profesores de Orquesta tuvo lugar el 20 de enero de 1922, y la del Ateneo el 7 de marzo del mismo año.⁶⁹

La nueva sociedad benéfica quedó oficialmente constituida de acuerdo con la ley de asociaciones, tras la presentación de su reglamento ante el Gobierno Provincial el 21 de noviembre de 1923. Al igual que las dos asociaciones que la precedieron, esta sociedad velaba por la profesión de los músicos instrumentistas. Se encargaba de gestionar los contratos de sus socios con los teatros y empresas que los contrataban con el fin de establecer unos precios justos para todos los instrumentos, según los servicios y el nivel de los instrumentistas. Gracias a unas cuotas anuales, cuando un socio caía enfermo tenía derecho a unas dietas de socorro (aunque limitadas en tiempo) mientras que otro socio lo sustituía.

Pero la parte más novedosa de la sociedad era la correspondiente al Montepío, cuya finalidad era la de *atender a las necesidades de los asociados en los casos en que por imposibilidad física o por avanzada edad no puedan dedicarse al ejercicio de la profesión*.⁷⁰ Únicamente tenían derecho al Montepío los socios Numerarios del grupo A.

⁶⁸ *Requena*, año II, nº 19, Requena 11 de julio de 1920. Citado por GARCÍA BALLESTEROS, M.: op. cit., p. 267. Hay que aclarar que, tal y como se explica en el punto dedicado a la labor pedagógica del compositor, en 1920 Pedro Sosa fue nombrado profesor interino en la cátedra de Armonía, por lo que todavía no era catedrático. Dicho puesto lo ocupaba todavía Amancio Amorós.

⁶⁹ *Reglamento para el régimen interior de la Asociación Benéfica y Montepío de Profesores Músicos de Valencia*, Imprenta sucesor de J. Ferrandis Vila, Valencia, 1925, art. 1º-b.

⁷⁰ *Idem*, art. 141.

Los del grupo B contribuían con sus cuotas únicamente a la administración de la sociedad y al socorro por enfermedad y supervivencia.⁷¹ Dentro del grupo A estaban, por un lado, los socios Fundadores, que eran antiguos socios de algunas de las dos sociedades precedentes y entre los que se encontraba Pedro Sosa y, por otro, los socios Numerarios, que eran los de nuevo ingreso tras la constitución de la nueva sociedad. Cuando ingresaba un nuevo socio numerario tenía que hacer frente al pago de la cuota de ingreso además de pagar las llamadas cuotas de nivelación, sin las cuales no adquirirían el derecho al Montepío. Sirva como ejemplo el ingreso en la sección de violines de la asociación de José Ferriz, el 22 de mayo de 1929. El maestro Ferriz tuvo que abonar *treinta pesetas como cuota de ingreso y además doscientas cincuenta pesetas en los derechos de Montepío*.⁷² No obstante, para percibir una pensión de invalidez era necesario llevar siete años en la asociación, y para el derecho a la jubilación se necesitaban como mínimo diez años de cotización.

El pago de la cuota de ingreso y de nivelación no era lo único que se exigía para formar parte de la asociación y tener derechos. La sección correspondiente, según la especialidad instrumental, realizaba al interesado un examen de su instrumento, el cual determinaba el nivel y, por tanto, si estaba o no capacitado para hacer frente a los trabajos de la asociación. Si el resultado era satisfactorio, la Junta Directiva de la Asociación admitía al interesado previa presentación de un certificado facultativo de no padecer enfermedad crónica ni contagiosa.

El funcionamiento de la organización permitía a los músicos no tener que preocuparse de los aspectos económicos ni tratar con los empresarios para sus salarios. El Maestro Ferriz recuerda en sus *Memorias* lo bien organizado que estaba el Montepío. *Nadie cobraba de la mano del empresario, se cobraba por semana. Tenían un cobrador que se paseaba todas las noches por teatros, cines, y cobraba*.⁷³ Luego era el propio Montepío el que pagaba a los músicos según las tarifas estipuladas para cada trabajo: zarzuelas, óperas, cines,...

Según parece, en abril de 1939 la Asociación Benéfica y Montepío de Profesores Músicos de Valencia ya no funcionaba.⁷⁴

⁷¹ Ibidem, art. 7.

⁷² FERRIZ, J.: op. cit., p. 115.

⁷³ Idem, p. 38.

⁷⁴ Ibidem, p. 85.

2.4 GESTIÓN DE SOSA AL FRENTE DEL CONSERVATORIO (1931-1933)

2.4.1 Nombramiento y primeras medidas

El establecimiento de la II República provocó una renovación de los cargos directivos del centro. Se llevó a cabo de una forma democrática, dando total autonomía a los órganos de gobierno del Conservatorio. Pedro Sosa fue nombrado director del Conservatorio de Música y Declamación de Valencia el 21 de Mayo de 1931 y cesó el 10 de Julio de 1933.

Ante la presencia del Rector de la Universidad como representante del Ministro de Instrucción Pública, el 22 de abril de 1931 se reunió el claustro de profesores.⁷⁵ Cuando se iba a proceder a la votación de una nueva directiva, el propio Rector propuso la creación, in situ, de una comisión formada por profesores y alumnos con el fin de presentar al claustro una propuesta de junta directiva. La opción que presentó la comisión fue: Director, Pedro Sosa; Vicedirector, Benjamín Lapiedra; Secretario, Ramón Martínez; Vicesecretario, Antonio Fonet; y Cajero-Contador, César Vercher. Dicha propuesta fue aprobada por todos los presentes en la reunión de claustro, por lo que sólo faltaba el visto bueno del Ministerio.

Un mes más tarde,⁷⁶ el gobierno envió al conservatorio los nombramientos definitivos a favor de Pedro Sosa como director, Ramón Martínez como secretario y César Vercher en calidad de contador. Dichos nombramientos fueron ratificados unánimemente por todo el profesorado y alumnado del conservatorio, dando así un importante voto de confianza a la nueva directiva.

El Conservatorio de Valencia estaba ya completamente incorporado a las enseñanzas oficiales del Estado (desde el 16 de noviembre de 1917).⁷⁷ No obstante, y a pesar de regirse por el reglamento del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, las deficiencias en comparación con el centro educativo de la capital eran importantes.⁷⁸

⁷⁵ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión extraordinaria de 22 de abril de 1931 presidida por el entonces director del centro José Bellver.

⁷⁶ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 26 de mayo de 1931. Esta sesión fue la primera presidida íntegramente por Pedro Sosa. En la sesión ordinaria anterior, el 15 de mayo, ya se había hecho el traspaso de poderes entre ambas directivas.

⁷⁷ *Gaceta de Madrid* de 17 de noviembre de 1917, p. 840.

⁷⁸ Son numerosas las ocasiones en las que el Ministerio de Instrucción Pública recuerda que el Conservatorio de Valencia se rige por el Reglamento del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.

Ante el claustro de profesorado y una representación de alumnos, Pedro Sosa expuso una especie de programa de gobierno expresando sus prioridades como director. Los puntos más destacados de dicho programa eran:

- Completar las enseñanzas de instrumentos de cuerda (violonchelo y contrabajo).
- Crear las clases de Repentización, Conjunto y Música de Salón.
- Implantar también las clases de todos los instrumentos de viento.
- El establecimiento del escalafón de profesores numerarios.

Dicho programa estaba perfectamente argumentado. Su desarrollo se basaba en un aumento de las relaciones con el Ministerio de Instrucción Pública. La creación de las clases de instrumento de viento las justificó Sosa como más *necesarias en nuestra región que en ninguna de España por el crecidísimo número de bandas que en toda la provincia existen*. También se dirigió, en la presentación de su programa, a los alumnos para que perseverasen *en sus estudios con un trabajo inteligente y firme, único medio de verdadera redención artística*, ofreciéndoles su apoyo en todo lo que necesitasen. A los profesores numerarios y auxiliares les ofreció también su colaboración para, entre todos, conseguir los objetivos marcados en el centro.⁷⁹

El 15 de Mayo de 1931 presentó su renuncia la directiva saliente, presidida por José Bellver. Tras un breve intercambio de elogios entre ambos directores, Sosa se puso al frente del centro, proponiendo como vicesecretario a Antonio Fonet, lo cual fue aceptado por el claustro.

Independientemente de los logros conseguidos por Pedro Sosa durante su corto mandato al frente del Conservatorio, su dedicación al cargo fue total. Si entre sus compromisos estaba el estrechamiento de las relaciones con las autoridades políticas del Ministerio de Instrucción Pública, siempre con el fin de mejorar en lo posible la situación del Conservatorio, lo consiguió con creces. Fueron muchos los viajes que realizó a Madrid para reunirse con el Director General de Enseñanzas Medias, o con la Junta Nacional de Música, como lo atestiguan las numerosas felicitaciones por parte de su claustro de profesores. En los poco más de dos años que estuvo al frente del Conservatorio, por lo menos en cinco ocasiones se agradeció a Sosa su dedicación y

⁷⁹ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 26 de mayo de 1931.

trabajo fuera de lo común.⁸⁰ También los testimonios de la familia van en la misma dirección.

No tardó en tomar sus primeras decisiones como nuevo director. En ellas se aprecia un intento de aplicar el reglamento por el que debía de regirse el Conservatorio. La primera medida fue la prolongación de las clases hasta el 1 de Junio, ya ese mismo año.⁸¹ En el artículo 7º del Reglamento⁸² se determina que las clases darán comienzo el 1 de octubre y terminarán el 31 de mayo, lo cual indica que en el conservatorio de Valencia se solían terminar antes de tiempo las clases cada año.

Otro tema importante fue el de los libros de texto para los alumnos no oficiales. Hasta ese momento, había libros impuestos para los alumnos que se examinaban por libre cada año. En Armonía, por ejemplo, era obligatorio el libro de Jacinto Ruiz Manzanares, profesor del Conservatorio. Aplicando el artículo 79 del Reglamento, Sosa decretó la libertad de libros de texto,⁸³ por lo que los alumnos libres basarían su preparación para los exámenes en lo estipulado en las programaciones oficiales de cada asignatura, pudiendo trabajar con cualquier libro de texto. Esta decisión de revalorizar las programaciones didácticas por encima de los libros de texto que se pudieran trabajar en cada momento y asignatura, demuestra que, desde el punto de vista pedagógico, Pedro Sosa se adelantaba a los tiempos que le tocó vivir en el Conservatorio.

En su afán por mejorar el funcionamiento del centro, hay que destacar otra decisión de las que tomó que evidencia su compromiso tanto con la educación musical de calidad como con el propio Conservatorio como institución. Decretó, aplicando también el Reglamento, juntas ordinarias del claustro entre el 1 y el 10 de cada mes.⁸⁴ De esta medida podemos hacer varias lecturas, además de lo ya comentado. Por una parte, la importancia de que Sosa se diera cuenta, en 1931, de lo necesario de la coordinación del profesorado para el buen funcionamiento de un centro educativo al establecer un claustro al mes. Por otra parte, se desprende cierta relajación en el Conservatorio anterior al periodo que tratamos, siempre desde el punto de vista del nuevo director.

⁸⁰ ACSMV: Actas de Claustros, Sesiones de 26 de mayo y 11 de septiembre de 1931, 21 de febrero y 2 de mayo de 1932 y 17 de junio de 1933.

⁸¹ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 15 de mayo de 1931.

⁸² Se refiere al Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Gaceta de Madrid* de 30 de agosto de 1917, pp. 545-551.

⁸³ Idem, p. 550. "Art. 79. Los alumnos libres verificarán los exámenes con sujeción a los programas oficiales".

⁸⁴ Idem, "Art. 87. El claustro se reunirá durante el curso, siempre que lo crea conveniente el Director o lo pidan seis Profesores numerarios".

Uno de los logros de Pedro Sosa como director fue la consecución del ansiado escalafón del profesorado. Como se comentó anteriormente, el Conservatorio de Valencia pertenecía al Estado desde 1917 pero, incluso en la década de los treinta, todavía estaba en inferioridad de condiciones con respecto al de Madrid.

Donde más se manifestaban estas diferencias era en la situación del profesorado. En el momento de la incorporación del Conservatorio al Estado, el centro siguió estando bajo el patrocinio de la Diputación Provincial y del Ayuntamiento. El entonces Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Felipe Rodés Baldrich, en su exposición previa al Real Decreto de incorporación del Conservatorio de Valencia al Estado, hace referencia a este patrocinio al afirmar que, *sin contar con las subvenciones con que la Diputación Provincial y el Ayuntamiento... coadyuvan a sostenerlo, [el Conservatorio] cubre holgadamente todas sus atenciones con sólo sus ingresos naturales de exámenes y matrículas*. Más adelante y en el mismo R.D., una vez afirmada la incorporación del Conservatorio, el artículo 2º recoge que *mientras las Cortes no voten la cantidad necesaria para el sostenimiento de dicho Centro docente, continuará éste a cargo de la Diputación Provincial y del Ayuntamiento...*⁸⁵ Hubo que esperar tres años, hasta 1920, para que el Ministerio, a través de un Real Decreto, confirmara en sus cargos a los profesores del Conservatorio de Valencia que ejercían en la fecha de incorporación al Estado, asignándoles un sueldo de 4000 pesetas.⁸⁶ Este sueldo venía a ser equivalente al que tenían asignado los profesores que menos cobraban en el Real Conservatorio de Madrid, pero en el año 1915.⁸⁷

Ante esta situación, Sosa se dedicó de lleno a las negociaciones con el Ministerio con el fin de equiparar la situación del profesorado de todos los conservatorios nacionales. Sólo cuatro meses después de su nombramiento como director, obtenía la primera recompensa a su trabajo. Con fecha de 4 de septiembre de 1931, el Ministerio reconocía en un Decreto lo injusto de la situación del profesorado de los conservatorios de Valencia, Córdoba y Málaga, *con un sueldo fijo inferior al que como de entrada se asigna a los demás Profesores de las enseñanzas de Bellas Artes*. Dicho Decreto señalaba la necesidad de crear un escalafón de Profesores de Enseñanzas Superiores que

⁸⁵ *Gaceta de Madrid* de 17 de noviembre de 1917, p. 840.

⁸⁶ *Gaceta de Madrid* de 9 de octubre de 1920, p. 159.

⁸⁷ *Gaceta de Madrid* de 10 de marzo de 1915, p. 754. En esta gaceta aparecen los sueldos de los profesores del Conservatorio de Madrid. Divididos en nueve escalafones, cobraban desde 3500 pesetas, hasta 11500 pesetas.

equiparase a todos los centros que impartieran las mismas enseñanzas. Por otra parte, reconocía la antigüedad de los profesores numerarios desde el momento de la incorporación del conservatorio al Estado. Y también concretó la plantilla y los sueldos de los profesores, más acorde al trabajo que realizaban.

Dicha plantilla quedaba formada por un profesor que recibiría un sueldo de 10000 pesetas, tres profesores que cobrarían 9000 pesetas, seis con 8000 pesetas, otros seis con 7000 pesetas, seis más que cobrarían 6000 pesetas y siete profesores que recibirían unos emolumentos de 5000 pesetas.⁸⁸

A pesar de todos estos logros, aún iban a tener que pasar unos años más de viajes al Ministerio y trabajo duro para que se equipararan los conservatorios de provincias al de Madrid. Dos años después de abandonar Sosa la dirección del centro, reconocía el gobierno que había profesores en Valencia que cobraban la mitad que sus colegas del Real Conservatorio desempeñando el mismo cargo.⁸⁹

Durante la gerencia de Sosa al frente del Conservatorio fueron también importantes las gestiones realizadas para la creación de las asignaturas de complemento y de las clases de todos los instrumentos de cuerda y viento, tal y como había expuesto en su programa de trabajo.

De la misma forma que la incorporación del Conservatorio al Estado no supuso una normalización del profesorado equiparándolo al de Madrid, ocurrió lo mismo con las asignaturas que se debían de impartir. Este punto fue especialmente tenido en cuenta por el claustro de profesores y la directiva del Conservatorio, ya que tanto Valencia como Córdoba se encontraban en inferioridad de condiciones con respecto a Madrid. Los alumnos que terminaban sus estudios y se titulaban, oficialmente no habían recibido la totalidad de las asignaturas, lo cual llevó a que se hiciera diferenciación entre los alumnos que habían finalizado los estudios en Madrid y los que lo habían hecho en otro conservatorio. En numerosos claustros presididos por Sosa se trató este tema, informándose de gestiones realizadas con el Ministerio y la Junta Nacional de Música por parte del director y otros profesores como Manuel Palau. En los claustros de septiembre y octubre de 1932 se recoge explícitamente el malestar de los profesores por

⁸⁸ *Gaceta de Madrid* de 5 de septiembre de 1931, p. 1654.

⁸⁹ *Gaceta de Madrid* de 14 de marzo de 1935, pp. 2115-2116.

este retraso y, una vez más, como ya hizo Sosa en la presentación de sus prioridades de dirección, se declara éste como tema prioritario a trabajar.⁹⁰

Todos estos esfuerzos darían su fruto ya fuera del mandato de Pedro Sosa. Será en marzo de 1935 cuando, de la misma forma que había ocurrido con el escalafón del profesorado, el Ministerio reconozca que el cuadro de enseñanzas del Conservatorio de Valencia no está acorde a lo estipulado ni tampoco al prestigio del centro, ya que poseía en esa época un volumen importante de alumnos, unos 1500 al año. Según el Gobierno, el Conservatorio no respondía *en su organización ni a las necesidades modernas del arte y del siglo*, ni contaba *con un cuadro de enseñanzas conveniente y razonado*.⁹¹

Se crearon todas las cátedras del cuarteto de cuerda, así como las de Acompañamiento al piano, Música de Salón, Vocal e Instrumental y Folclore. Los antecedentes de la creación de la cátedra de folclore hay que buscarlos en 1931 cuando Sosa, como director del Conservatorio, propuso la adhesión de todo el claustro de Valencia a una propuesta realizada por el Conservatorio de Madrid al Ministerio.⁹² En dicha propuesta, el claustro del Real Conservatorio solicitaba la creación de la cátedra de folclore en su centro y proponía como catedrático al compositor Oscar Esplá (por aquel entonces, presidente de la Junta Nacional de Música). Sosa apoyó la idea desde Valencia, que fue aceptada, creándose con fecha de 8 de julio de 1932 la *Cátedra de Folclore (folclore en la composición)*, con Oscar Esplá como catedrático.⁹³

Esto no demuestra sino las buenas relaciones exteriores que mantuvo Sosa mientras estuvo al frente del Conservatorio de Valencia. Con el Ministerio, con el resto de conservatorios, incluido el de Madrid, y con la Junta Nacional de Música.

2.4.2 Pedro Sosa y la Junta Nacional de Música

La preocupación de Pedro Sosa por la enseñanza de la música le llevó a impulsar proyectos importantes como fue la creación de la clase de Iniciación Musical en el Conservatorio.⁹⁴ Sólo un mes después de su nombramiento como director, planteó al claustro de profesores *la necesidad de elaborar un plan de reforma general de la enseñanza*, acorde a las necesidades particulares del centro y de cada una de las

⁹⁰ ACSMV: Actas de Claustros, Sesiones ordinarias de 12 de septiembre y 3 de octubre de 1932.

⁹¹ *Gaceta de Madrid* de 14 de marzo de 1935, pp. 2115-2116.

⁹² ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 29 de octubre de 1931.

⁹³ *Gaceta de Madrid* de 12 de julio de 1932, p. 290.

⁹⁴ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 12 de septiembre de 1932.

asignaturas. Para ello instó a todos los profesores a que meditaran sobre la necesidad de adaptar sus asignaturas a la nueva realidad que vivía el conservatorio y a la época.⁹⁵

Poco más se supo de esta iniciativa del director. Tal vez porque unos meses después, en febrero de 1932, la propia Junta Nacional de Música lanzó un amplio plan de enseñanzas con el fin de reformar la situación existente. Esta Junta Nacional, creada en 1931 por el Ministerio de la República, estaba formada por las más altas autoridades en materia musical del Estado. Presidida por Óscar Esplá y con Adolfo Salazar como secretario,⁹⁶ tenía entre sus objetivos el de transformar los conservatorios en Escuelas Nacionales de Música.⁹⁷ Como se desprende de las actas de claustros del Conservatorio de Valencia, dicha transformación supondría un cambio en el plan de enseñanzas de forma que las asignaturas serían *aumentadas en sabia estructuración técnica y cultural*. Por primera vez un gobierno recoge la necesidad de formar desde un punto de vista humanístico a los músicos, a través de asignaturas que terminen con lo que Emilio Casares denomina *el gran cáncer del músico español, su aculturación*. Este proyecto de reforma musical impulsado por la República, hizo que Pedro Sosa pidiera la colaboración de todo el claustro para cooperar con la Junta Nacional de Música en la elaboración de dicho plan. La reforma que planteaba la Junta debía de coincidir bastante con la idea que tenía Sosa para el Conservatorio. Esto hizo que el director pidiera permiso a los profesores para dar las gracias a Oscar Esplá y Adolfo Salazar por la reforma planteada.⁹⁸

La implicación del director en las reformas así como su talante democrático a la hora de realizarlas, hizo que en el mes de septiembre de ese mismo año enviara al Ministerio y a la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos un escrito solicitando que se tuvieran en consideración las aportaciones que catedráticos y alumnos de conservatorio pudieran hacer al nuevo plan de enseñanza, al mismo tiempo que pedía estar informado sobre los avances en las reformas.⁹⁹

La buena sintonía entre Pedro Sosa y los miembros de la Junta Nacional, nos da una visión de las ideas que tenía el director para mejorar la educación musical. Sin haber

⁹⁵ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 16 de junio de 1931.

⁹⁶ Como vicepresidente estaba Amadeo Vives y algunos de los vocales eran Falla, Turina, Conrado del Campo, Ernesto Halffter, Salvador Bacarisse, Arbos, etcétera. En CASARES RODICIO, E.: "La música española hasta 1939, o la restauración musical", Actas del Congreso Internacional *España en la música de occidente*, vol. II, INAEM, Madrid, 1987, pp. 315-322.

⁹⁷ *Gaceta de Madrid* de 4 de febrero de 1932, p. 895.

⁹⁸ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 21 de febrero de 1932.

⁹⁹ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 1 de septiembre de 1932.

salido de Valencia supo ver las necesidades que imperaban, coincidiendo en sus pensamientos con figuras de la talla de Oscar Esplá, Adolfo Salazar, Falla o Ernesto Halffter, entre otros, los cuales representaban la vanguardia musical al tiempo que una síntesis de las principales tendencias hasta el momento. Desde dar una mayor importancia a las asignaturas complementarias con el fin de conseguir una mayor cultura general entre los músicos, hasta la programación de audiciones sinfónicas con carácter educativo, pasando por la obligatoriedad de estrenar obras de compositores españoles (con un mínimo de calidad).¹⁰⁰ Estas eran algunas de las prioridades de esta Junta Nacional con la que tanto se identificó Pedro Sosa.

Desgraciadamente los cambios políticos y los sucesos acaecidos en años posteriores hicieron que los proyectos de la Junta Nacional de Música se quedaran en papel mojado.¹⁰¹

2.4.3 La gestión cotidiana de Sosa en el Conservatorio

Entre las atribuciones que tenía Pedro Sosa como director del conservatorio estaba la de nombrar y presidir los tribunales para los exámenes finales de cada curso, así como presidir los tribunales de oposiciones a premio, a los que sólo se podían presentar los alumnos que habían obtenido Sobresaliente en los exámenes finales.¹⁰²

El talante democrático de Sosa le hacía someter a consideración del claustro de profesores la formación de los tribunales de exámenes.¹⁰³ También presidió los tribunales a premio en las diferentes especialidades, excepto la de Armonía, por ser su asignatura.¹⁰⁴ El hecho de que el director no impusiera los tribunales sino que lo consultara con sus compañeros de claustro, no hay que considerarlo como falta de carácter o de capacidad para tomar decisiones. Muchos de los profesores del claustro al cual dirigía, eran compañeros suyos desde hacía más de quince años, por lo que Sosa siempre consideró al claustro como un equipo con un mismo objetivo, trabajar por y para el Conservatorio de Valencia.

Por el bien del Conservatorio y de la misma forma que había hecho en otros temas, aplicó siempre el reglamento vigente. Exigió que los alumnos oficiales de las clases de

¹⁰⁰ *Gaceta de Madrid* de 16 de septiembre de 1931, p. 1845.

¹⁰¹ CASARES RODICIO, E.: op. cit., pp. 315-322.

¹⁰² *Gaceta de Madrid* de 30 de agosto de 1917, pp. 545-551.

¹⁰³ Un ejemplo lo podemos observar en los exámenes de junio de 1932. ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 21 de mayo de 1932.

¹⁰⁴ ACSMV: Actas de Claustros, Sesiones ordinarias de 26 de junio de 1931 y 20 de junio de 1932.

instrumento, una vez terminado el grado elemental, realizaran las oportunas oposiciones para acceder al grado superior, sin acceder directamente, siempre en función del número de vacantes. No podemos saber si el director se refiere a la necesidad de que todos los instrumentistas realicen las oposiciones de acceso al grado superior, lo cual daría muestras del interés de Sosa por mejorar el nivel del alumnado exigiendo incluso más de lo estipulado en el Reglamento del Conservatorio de Madrid. El artículo 47 de dicho reglamento sólo preveía estos exámenes en el caso del Piano y el Violín. Esta decisión también nos hace pensar que, con anterioridad a la llegada de Sosa a la dirección, en el Conservatorio de Valencia no se aplicaba el reglamento en este sentido.

En los últimos exámenes finales en los que estuvo como director, marcó las líneas a seguir. En su línea de mejorar el nivel del alumnado pero ayudándole en todo momento, solicitó al profesorado un *deseable saneamiento no exento de benevolencia*.¹⁰⁵

En un ejemplo de enfoque pedagógico con visión de futuro, introdujo las nuevas tecnologías en el Conservatorio. Propuso la adquisición de la primera gramola para el centro con el fin de poder hacer audiciones en la clase de Estética e Historia de la Música.¹⁰⁶ Podemos imaginar la repercusión que tuvo dicha adquisición en la mejora de las clases teóricas de Historia y Estética. Algo tan básico como poder escuchar los ejemplos musicales sobre los que se estaba trabajando en clase no había sido posible hasta ese momento.

En la misma dirección que la decisión anterior, dio un empuje importante a la biblioteca del Conservatorio. Desconocemos el funcionamiento anterior de la biblioteca pero suponemos que, a pesar de que en el Reglamento del Conservatorio de Madrid aparece entre el personal del centro la figura del Bibliotecario del Cuerpo de Archivos,¹⁰⁷ la situación anómala del Conservatorio de Valencia hace suponer que no existía dicha figura en el centro. En una nueva muestra de confianza hacia el trabajo de los demás, fue más allá al aprobar en un claustro la reposición de todos los libros deteriorados y dejar la plena gestión de la biblioteca en manos de los alumnos.¹⁰⁸

El tema de los alumnos merece aquí un paréntesis. Su relación con el director debió ser de estrecha colaboración. Si es llamativo que se confíe la gestión de una biblioteca a los alumnos, también lo es que en las actas de los claustros aparezcan recogidas

¹⁰⁵ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 2 de junio de 1933.

¹⁰⁶ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 29 de octubre de 1931.

¹⁰⁷ *Gaceta de Madrid* de 30 de agosto de 1917, p. 547.

¹⁰⁸ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 10 de diciembre de 1932.

propuestas y opiniones de los alumnos cuando el Reglamento del Conservatorio de Madrid recogía claramente que el claustro debía estar formado por el *Director*, *Subdirector* y los *Profesores numerarios*, actuando como secretario el Secretario del centro.¹⁰⁹ No sabemos si se invitaba a representantes de los alumnos a las reuniones o si sus propuestas llegaban a través del profesorado. Lo cierto es que, en julio de 1932, los alumnos propusieron en el Claustro la posibilidad de realizar unos cursos de verano en el centro;¹¹⁰ en junio del siguiente curso presentaron algunas propuestas que, según recoge el acta, no gustaron al Director y, ese mismo mes, en el claustro en el que Sosa presentó su dimisión, le agradecieron haber tenido en cuenta sus propuestas al tiempo que propusieron una medida de carácter disciplinario, contra un exalumno, que fue aprobada por el Claustro.¹¹¹

Desde un punto de vista más administrativo, en octubre de 1931, Sosa consiguió para el Conservatorio la *franquicia de correos y la disposición regulando el reparto de las cantidades percibidas por expedientes, títulos y certificados de secretaría*, lo cual añadía más autonomía al centro.¹¹²

Como ya se ha podido observar, la relación de Sosa con sus compañeros profesores puede calificarse de buena. Desde su puesto de director atendió habitualmente las peticiones del profesorado auxiliar dirigidas hacia la necesidad de ampliar las cátedras más masificadas; la posibilidad de optar a la ocupación de las cátedras nuevas o de ampliación que hubiese en el Conservatorio mediante un concurso interno; y la urgencia de crear las clases de las asignaturas complementarias recogidas en el Reglamento, como eran Música de salón, Acompañamiento y Conjunto vocal e instrumental. También actuó de nexo de unión entre el profesorado auxiliar y el Ministerio con el fin de evitar la desaparición del profesorado interino: la Disposición Transitoria nº 2 del Reglamento del Conservatorio de Madrid, recogía la desaparición paulatina del profesorado auxiliar o supernumerario. El colectivo de profesores auxiliares del Conservatorio de Valencia solicitó en un claustro la intervención del director para intentar anular esta disposición. El director mostró su apoyo a los profesores.¹¹³

¹⁰⁹ *Gaceta de Madrid* de 30 de agosto de 1917, p. 550.

¹¹⁰ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 6 de julio de 1932.

¹¹¹ ACSMV: Actas de Claustros, Sesiones ordinarias de 2 y 17 de junio de 1933.

¹¹² ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 29 de octubre de 1931.

¹¹³ ACSMV: Actas de Claustros, Sesiones ordinarias de 3 de octubre y 26 de octubre de 1932.

Tuvo tiempo también para acordarse de su predecesor en el cargo, José Bellver, organizándole un homenaje consistente en un álbum con las firmas de todos los compañeros, alumnos y ex-alumnos.¹¹⁴ Elevó al Ministro una petición de nombramiento de profesor honorario del Conservatorio de Música y Declamación de Valencia a favor de José Iturbi, al tiempo que solicitó al Ayuntamiento de la ciudad que le pusiera el nombre de dicho músico a alguna calle o plaza.¹¹⁵ Los trámites de Sosa con el Ayuntamiento darían fruto un año después, cuando la comisión estadística del consistorio propuso que se rotulara *con el nombre de “José Iturbi” la calle... conocida por “Vía de Bétera” comprendida entre la calle de Sagunto y el Camino de Barcelona.*¹¹⁶

Estas últimas iniciativas demuestran el apoyo de Pedro Sosa a la música y los músicos valencianos. Con estas decisiones Sosa conseguía no solo el reconocimiento de un pueblo a una figura importante de la música, como lo era ya José Iturbi, sino acercar dicha figura a Valencia y al Conservatorio (hay que recordar que en aquella época José Iturbi vivía en EEUU). Iturbi debía ser un espejo, desde el punto de vista musical, en el que se miraran los alumnos del Conservatorio.

Las relaciones del Director tanto dentro como fuera del Conservatorio, fueron clave para la vida social del centro. Por ejemplo, poco tiempo después de tomar posesión de su cargo, consiguió, de la entidad Monte de Piedad, una subvención en metálico y otros premios para realizar un concurso público dirigido a los alumnos que hubieran obtenido el premio extraordinario del conservatorio.¹¹⁷ Es un hecho importante puesto que estimulaba a los alumnos al tiempo que enriquecía la proyección social del Conservatorio con conciertos.

Las primeras *oposiciones* de este tipo se realizaron los días 11 y 12 de marzo de 1932, abriendo una serie de audiciones que, en poco tiempo, se convirtieron en actos importantes para la vida del Conservatorio. Para los primeros premios de la clase de violín del curso 1932-33, tal y como lo recuerda José Ferriz en sus *Memorias*,¹¹⁸ el premio se convirtió en una beca para ampliación de estudios de violín en el extranjero,

¹¹⁴ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 3 de mayo de 1933.

¹¹⁵ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 25 de mayo de 1933.

¹¹⁶ Archivo Histórico Municipal de Valencia: Actas del Ayuntamiento, Sesión Ordinaria de 21 de julio de 1934, punto 96.

¹¹⁷ VALDÉS PERLASIA, E.: “Conservatorio de Música y Declamación”, *Ritmo*, año IV, nº52, marzo 1932, p. 11.

¹¹⁸ FERRIZ, J.: op. cit., p. 65.

además de un violín. Algunos vieron en estos actos un renacer del conservatorio *con orientaciones verdaderamente modernas*. Lo cierto es que Sosa puso mucho interés en estos actos, ya que él mismo se encargaba de escoger a los mejores alumnos de cada clase para las audiciones.¹¹⁹

No sólo eran actos musicales, ya que se aprovechaba para hacer entrega de los diplomas a los primeros premios del conservatorio, y en ocasiones estaban presididos por personalidades de la ciudad y del Ministerio. Sirva como ejemplo el primer ejercicio escolar de 1933, realizado el domingo día 15 de febrero. Estuvo presidido por el Director General de Bellas Artes (Ricardo Orueta y Duarte), al cual acompañaban el Capitán General de la Región, el Presidente de la Audiencia, la Directora de la Escuela Normal, el Delegado de Bellas Artes, Diputados de las Cortes, etc. Según cuentan las crónicas,¹²⁰ desde las primeras horas de la mañana, la sala de conciertos se encontraba llena de gente debido a la fama de estas audiciones. Al concluir estos actos eran comunes las manifestaciones de satisfacción de los concurrentes así como las felicitaciones al director y a todo el claustro de profesores.

En 1933, Pedro Sosa fue nombrado miembro del Comité de Honor de las colonias que solía organizar la Asociación Benéfica de Estudiantes de Magisterio. Estas colonias, dirigidas a niños de ambos sexos y sin recursos, tenían una finalidad higiénico-sanitaria y pedagógica. El Conservatorio participaba activamente en la realización de actos para la recaudación necesaria. En este sentido, sólo un año después de abandonar Sosa la dirección, la asociación de estudiantes de música y declamación organizó en el conservatorio *El Gran teatro del Mundo*, de Calderón de la Barca, bajo la dirección de Lluís Llana Moret.¹²¹

2.4.4 Homenajes y reconocimientos a su labor como director

A pesar de todos los éxitos que fue obteniendo Sosa en sus años de director, siempre se mostró como una persona humilde, comprometida y trabajadora rebasando, en ocasiones, los límites que le imponía su quebrantada salud. En su nombramiento como

¹¹⁹ VALDÉS PERLASIA, E.: op. cit., p. 11.

¹²⁰ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, L.: “En el Conservatorio de Valencia”, *Ritmo*, año V, nº 65, febrero 1933, pp. 9-10.

¹²¹ RUIZ RODRIGO, C.: *Política y Educación en la II República (1931-1936)*, Universidad de Valencia, Valencia, 1993, p. 156.

máximo representante del centro, atribuyó a la bondad de sus compañeros, y no a sus méritos propios, dicho nombramiento.¹²²

De todos los reconocimientos que recibió, no cabe duda que fueron las diferentes felicitaciones de sus compañeros de claustro en las propias reuniones de profesores las que más le llenaron de satisfacción. En septiembre de 1931 le reconocen y agradecen su trabajo y dedicación por la dirección del centro;¹²³ en febrero de 1932 se proponen votos de gracias por sus gestiones en Madrid;¹²⁴ en marzo del mismo año, se le organizó un homenaje *por sus desvelos y sacrificios*. Según recoge el acta del claustro, *el Sr. Director, profundamente emocionado [dice que esto no le hace sino] consagrar su vida entera a la defensa de los intereses y aspiraciones de este Claustro*.¹²⁵ Los alumnos se sumaron también a los agradecimientos, y en junio de 1933 mostraron su gratitud a la dirección del Conservatorio por haber tenido en cuenta sus propuestas.¹²⁶

Cuando todavía no llevaba un año de director, en marzo de 1932, el claustro le hizo un homenaje. Le hicieron entrega de *una hermosa placa de plata y oro labrados, obra del gran artista valenciano Señor Marco*. Las crónicas reconocen el merecimiento del homenaje, *pues a pesar de su quebrantada salud, siempre se ha mostrado incansable para hacer frente a los contratiempos que su cargo le ocasionan para poner de relieve y elevar a la altura que se merece a este Conservatorio*. El acto debió de emocionar profundamente al director, ya que le arrancó *algunas lágrimas*,¹²⁷ a la vez que reconoció que estos actos no le hacían sino *consagrar su vida entera a la defensa de los intereses y aspiraciones del Conservatorio*.¹²⁸

En la reunión de Claustro en la que Sosa informó a sus compañeros de su inminente dimisión como director del Conservatorio, volvió a esgrimir los mismos principios y argumentos que le habían acompañado durante sus años en el cargo. Manifestó una vez más *haber sido un enamorado del Centro* cuya única *vocación* había sido levantar el espíritu y velar por el prestigio del centro. *Por lo cansado y agotado por el exceso de trabajo y lo delicado de su salud se [ve] obligado a dar cuenta al Claustro de la*

¹²² ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 26 de mayo de 1931.

¹²³ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 11 de septiembre de 1931.

¹²⁴ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 21 de febrero de 1932.

¹²⁵ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 2 de marzo de 1932.

¹²⁶ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 17 de junio de 1933.

¹²⁷ VALDÉS PERLASIA, E.: op. cit., p. 11.

¹²⁸ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 2 de marzo de 1932.

dimisión de su cargo. No obstante, su compromiso con el Conservatorio seguía siendo total, mostrándose *dispuesto siempre a colaborar, en cumplimiento del deber...*¹²⁹

Aunque la actividad profesional del compositor tuvo siempre como punto de referencia al Conservatorio, ya hemos visto en puntos anteriores la gran actividad que desarrolló en defensa de la profesión de músico y de la actividad musical valenciana a través de la Sociedad Filarmónica, la Orquesta de Cámara o la Asociación de Profesores de Orquesta. Por este motivo, las iniciativas encaminadas a reconocer su labor profesional llegaron también desde fuera del Conservatorio.

Cuando hacía un año de la dimisión de Sosa como director, la Asociación Valenciana de Autores envió un escrito al centro solicitando la adhesión del claustro a la iniciativa promovida por dicha asociación a favor de que el Ayuntamiento de Valencia diese el nombre del compositor a una de sus calles. La humildad del compositor, poco aficionado a ser el centro de atención, le llevó a pedir al claustro que no apoyase la iniciativa de una forma un tanto tajante. El acta de la reunión del claustro en el que se trató el tema recoge que Pedro Sosa *no acepta de ninguna manera el homenaje. A pesar de lo delicado que él comprende que resulta el contestar a la petición con una negativa que parece un desprecio, no lo es, porque él está muy reconocido a la fuerza de la Sociedad Valenciana de Autores pero comprendiendo que no está de ninguna forma en condiciones de merecerlo, no puede ni debe aceptarlo.*

El acta continúa con la argumentación de la negativa. *No quiere, dice, ser motivo de sonrisas maliciosas y más que nada, perteneciendo al Conservatorio, no quiere que nadie por este asunto pueda hacer ironías. Las cosas, añade, no pueden sacarse de su justo medio y en este caso, con plausible deseo de distinguirme, traspasando los límites de lo sublime, entráramos en lo otro.*¹³⁰

Probablemente, la negativa tan rotunda del compositor tenga algo que ver con su etapa recién finalizada como director, en la que si bien se le reconoció en numerosas ocasiones, como hemos visto, su labor al frente del centro, debió estar expuesto a numerosas críticas negativas, tanto internas desde el Conservatorio como externas desde fuera. Quiso evitar también los ataques al Conservatorio a través de su persona como homenajeado pero, sobre todo, su forma de ser le lleva a pedir moderación en los halagos.

¹²⁹ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 17 de junio de 1933.

¹³⁰ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 3 de julio de 1934.

No sirvió de mucho la disposición contraria del compositor a tal homenaje ya que la solicitud de la Sociedad Valenciana de Autores llegó al Ayuntamiento. A pesar de que no era nada habitual dar el nombre de una calle a una persona todavía en vida, en el mismo pleno en el que el Consistorio accedió a la petición del claustro del Conservatorio de dar el nombre de José Iturbi a una calle, la comisión estadística del Ayuntamiento propuso que *la calle sin denominación oficial, conocida por Villa de Utiel, comprendida entre las de San Vicente y Jesús, se rotule para lo sucesivo con el nombre de Maestro Sosa*.¹³¹

Ese mismo año, en 1934, sólo un año después de que Pedro Sosa abandonara la dirección del Conservatorio, Requena también se sumó a los homenajes mediante la dedicatoria de una de sus calles más céntricas. La calle que va desde la calle del Carmen hasta la plaza Consistorial, pasó a denominarse “Calle del Músico Sosa”.¹³²

2.5 LA PARTICIPACIÓN DE SOSA EN TRIBUNALES DE CERTÁMENES, CONCURSOS Y OPOSICIONES

Como hemos podido apreciar hasta el momento, Pedro Sosa fue una figura reconocida musicalmente gracias a su éxito con el pasodoble *Lo cant del valencià* y a su aplicada labor como profesor de armonía en el Conservatorio de Valencia. No cabe duda que dichos méritos fueron suficiente para que en diversas ocasiones, los organizadores de certámenes y concursos de bandas civiles de música requirieran sus servicios con el fin de juzgar a los participantes.

De estos concursos, el de mayor solera era el Certamen Regional de Bandas Civiles que se organizaba en Valencia con motivo de la Feria de Julio. En 1922 Pedro Sosa, como profesor del Conservatorio, aparece entre los miembros del jurado. Junto a él se encontraban José Subirá, crítico musical de Madrid, y José M^a Navarro, Músico Mayor del Regimiento de Mallorca.¹³³ Aquel año el certamen presentó una novedad con respecto a lo que se realizaba habitualmente y es que, además de los premios a las mejores interpretaciones de cada sección, se concedió otro al mejor pasodoble, lo que

¹³¹ AHMV: Actas del Ayuntamiento, Sesión Ordinaria de 21 de julio de 1934, punto 97.

¹³² YEVES DESCALZO, F.A.: *Guía historiada del callejero requenense*, Caja Campo, Requena, 2003, pp. 132-133.

¹³³ RUIZ CERVERÓ. A.: *Una historia irrepetible en el mundo musical. Certamen internacional de bandas de música Ciudad de Valencia, vol. I*, Editorial Piles, Valencia, 2011, p. 172.

explicaría la presencia del compositor, por entonces ya reconocido su *Lo cant del valencià*, aunque todavía profesor interino de armonía.¹³⁴

En 1924, Sosa volvió a ser jurado del Certamen junto con Juan Cortés, profesor del Conservatorio de Valencia, y José M^a Navarro, director de la banda del Regimiento Mallorca n^o 13. En este caso, los miembros del jurado habían sido elegidos por los propios directores de las bandas concursantes, lo que avala nuestra tesis sobre la popularidad del compositor en el mundo bandístico.¹³⁵

Cinco años después, en 1929, Pedro Sosa volvió a ser requerido para formar parte del jurado del mismo Certamen pero sus problemas de salud, a los cuales hemos aludido en varias ocasiones, le impidieron acudir a la cita.¹³⁶ En 1931 sí pudo formar parte de nuevo del jurado, en este caso como director ya del Conservatorio. Estuvo formado en esta ocasión por los compositores y directores de orquesta Enrique Fernández Arbós, entonces director de la Orquesta Sinfónica de Madrid, y José M^a Franco, además de Pedro Sosa.¹³⁷ A ellos se unieron, como era habitual, personalidades de la política municipal, como el presidente de la comisión de ferias y concejal del Ayuntamiento, señor Saborit.¹³⁸

El último año en que Pedro Sosa forma parte de un jurado del Certamen es 1944. Con Sosa estaban, además de los políticos del Ayuntamiento, el entonces Director del Conservatorio de Valencia Tomás Aldás, los profesores de dicho centro Enrique González y Fernando Gimeno, y el Director de la Banda del Regimiento de Guadalajara n^o 20 Néstor Martínez.¹³⁹

La enorme tradición bandística de Valencia hacía que el Certamen de la Feria de Julio no fuera el único evento de este tipo organizado por el Ayuntamiento de la ciudad. Las fiestas de mayo, que duraban casi todo el mes, eran también una buena excusa para disfrutar de la música para banda más específica. De esta forma, en 1927, se organizó

¹³⁴ Sin autor: “El Certamen Musical y el sudamen de los músicos”, *Las Provincias*, 1 de agosto de 1922, p. 3; Sin autor: “Programas y festejos: el corazoncito del pueblo”, *Las Provincias*, 2 de agosto de 1922, p. 2; Sin autor: “El certamen regional de bandas civiles”, *El Mercantil Valenciano*, 1 de agosto de 1922, p. 3; Sin autor: “El certamen regional de bandas civiles”, 2 de agosto de 1922, p. 1. Curiosamente el ganador del concurso de pasodobles fue el compositor Mariano Pérez Sánchez, compositor también de Requena como Pedro Sosa.

¹³⁵ RUIZ CERVERÓ. A.: op. cit., p. 181.

¹³⁶ Idem, p. 214.

¹³⁷ Ibidem, p. 233.

¹³⁸ *Las Provincias*, 23 de julio de 1931, p. 6. La fotografía apareció publicada en *Las Provincias*, 24 de julio, p. 20.

¹³⁹ RUIZ CERVERÓ. A.: op. cit., p. 278.

una Feria del Pasodoble que venía a ser una especie de certamen de bandas. En secciones diferentes, las bandas desfilaban en la plaza de toros e interpretaban dos piezas, una obligada y otra libre. Pedro Sosa formó parte del jurado en dicha ocasión junto a Leopoldo Querol, pianista; y Angel Peñalver Téllez, Músico Mayor del Regimiento de Guadalajara. *Lo cant del valencià* fue el pasodoble obligado para la 1ª sección aunque no fue el único pasodoble propio que escuchó el maestro.¹⁴⁰

La prensa de la época resalta la importancia de este evento no solo por su efecto como divulgador de una cultura musical propia sino por el apoyo que supuso a la creación musical, y no solo a la interpretación, al instaurar un premio al mejor pasodoble original compuesto para la ocasión.¹⁴¹

Otro lugar en el que el maestro Sosa aparece asiduamente como jurado en los certámenes de bandas es Requena. Gracias al trabajo y la tenacidad del compositor requenense Mariano Pérez Sánchez, en 1926 tuvo lugar el primer Concurso de Bandas de Música. Pedro Sosa formó parte del jurado junto a José Navarro, el propio Mariano Pérez, Casimiro Pino y, como secretario, el señor Ibáñez. A partir de aquí y en los años sucesivos fue asidua la presencia de Sosa en dichos certámenes. Según recoge *La voz de Requena*, en 1927 *el Jurado lo componían nuestros paisanos los aplaudidos compositores Sres. Pérez Sánchez y Sosa, el notable Músico Mayor del Regimiento de Vizcaya Señor [Juan] Benlloch, el profesor de música Sr. García y el competente profesional Sr. Blasco. Actuó de secretario el que lo era de la Comisión del Certamen, el culto maestro nacional señor Llopis.*¹⁴²

La estrecha relación que mantenía Pedro Sosa con el Ayuntamiento de su localidad natal gracias a la presencia del compositor en casi todos los eventos musicales de la población, hizo que en 1928 formara parte del tribunal encargado de seleccionar un director para la banda. En el propio Ayuntamiento se acordó *nombrar a Don Pedro Sosa López, Don Juan Bautista Tomás Andrés, ambos del Conservatorio de Música y Don José María Navarro Ros, músico mayor del Regimiento de Mallorca, individuos del Tribunal encargados de juzgar y resolver el concurso abierto para nombramiento*

¹⁴⁰ La banda de Picassent, que participó en la segunda sección, interpretó *Canción del Montañés* como pasodoble de libre elección. *El Mercantil Valenciano*, 21 de mayo de 1927, p. 3.

¹⁴¹ *El Mercantil Valenciano*, 21 de mayo de 1927, p. 3

¹⁴² GARCÍA BALLESTEROS, M.: op. cit., pp. 330-340.

de Director de la Banda de Música Municipal, concurso que finalizaría con el compositor Mariano Pérez Sánchez al frente de la citada banda.¹⁴³

En otro orden de cosas, Pedro Sosa participó en varias ocasiones como miembro de los tribunales que debían cubrir las plazas de profesor o catedrático de armonía en otros conservatorios, como el de Madrid.

En julio de 1934, un año después de dejar la dirección del Conservatorio, fue propuesto por sus compañeros de claustro para participar en el tribunal de oposiciones a la cátedra de armonía del Conservatorio de Madrid.¹⁴⁴

En otra ocasión, se informó también a los miembros del claustro del Conservatorio de Valencia que Sosa había estado en Madrid participando en otro tribunal de oposiciones.¹⁴⁵

2.6 HOMENAJES Y RECONOCIMIENTOS PÓSTUMOS

Pedro Sosa López murió el 21 de diciembre de 1953 a los 66 años de edad. Su compañero de claustro Eduardo López-Chavarrí Andujar, señala en su recorrido por los cien años de historia del conservatorio, que a lo largo de su trayectoria profesional Pedro Sosa fue enemigo de discordias y disputas profesionales.¹⁴⁶ Pero sin saberlo, con su muerte iba a provocar una polémica en el mundo musical valenciano al más alto nivel.

Algunas crónicas de la época recogen una murmuración popular surgida ya en el entierro del maestro, en Valencia, y provocada por la ausencia oficial de autoridades del Ayuntamiento así como por la no presencia de la Banda Municipal de Valencia.¹⁴⁷ La revista musical Pentagrama se hizo eco del *estado de opinión que en la misma tarde del entierro y al día siguiente se manifestó unánimemente dolida de lo ocurrido* por no haber hecho, el Conservatorio, *los honores debidos al cadáver del maestro Sosa, que [según la citada revista] fue en vida un miembro destacado del centro*. Según recoge

¹⁴³ Ayuntamiento de Requena: Sesión ordinaria del 27 de febrero de 1928 y Sesión ordinaria del 5 de marzo de 1928; citado por GARCÍA BALLESTEROS, M.: op. cit., pp. 348-349.

¹⁴⁴ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 6 de julio de 1934. En la sesión de claustro del 1 de octubre de ese mismo año, se informó que había llegado el nombramiento oficial como miembro del tribunal.

¹⁴⁵ ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 1 de diciembre de 1943.

¹⁴⁶ LOPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*, Publicaciones del CSMV, Valencia, 1979, p. 43.

¹⁴⁷ “El plor del valencià”, *Jornada. Diario de la tarde*, 24 de diciembre de 1953, p. 2.

Chavarri, el malestar expuesto por la revista *Pentagrama* contra el Conservatorio fue contestado con un desaire por parte del director Manuel Palau, que a su vez obtuvo una respuesta de la revista, recogida en su nº 11, de marzo de 1954.¹⁴⁸

El rifirrafe entre la revista y el director del Conservatorio, Manuel Palau, duró varios meses, hasta que la revista decidió zanjarlo. Como recuerdo al maestro desaparecido y con el fin de suavizar el ambiente entorno al compositor, publicó un poema en su memoria escrito por un exalumno suyo:

A la memoria del gran maestro compositor Don Pedro Sosa.

A una gran figura le llora hoy Valencia;

a un sabio, a un gran músico al que Dios ya llamó;

a un hijo al que el mundo, por su arte, juzgó

al oír sus notas de gran eminencia.

Bondades y musa, siempre en competencia,

vio en él niveladas quien le conoció;

por bueno, el afecto de todos logró;

por su arte, entre grandes... logró preferencia.

Digno valenciano, quien engalanaba

los cantos del pueblo que al alma llevaba

como en sus poemas demostrado está.

¡Qué inmortal recuerdo tras él han dejado

los bellos compases que le han consagrado

de su hermosa marcha Lo cant del Valencia!

*FRANCISCO ANDRÉS ROMERO*¹⁴⁹

Pocos años después de su muerte, los pueblos con los que el maestro había tenido una relación especial empezaron a reconocerle tanto a nivel profesional como personal. En este sentido, por la estrecha vinculación que tuvo con Torrent y con la banda del Círculo Católico de dicha localidad, el 27 de noviembre de 1955, el Ayuntamiento organizó un acto de homenaje al compositor junto a la Banda del Círculo Católico que

¹⁴⁸ LOPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: op. cit. p. 44.

¹⁴⁹ Reproducido por LOPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: op. cit. p. 45.

consistió en rotular una calle con su nombre, concretamente *la calle que, partiendo del final de la de Gómez Ferrer, cerca del puente de entrada a la población, a mano derecha, con dirección a Valencia, llega hasta la calle de Benisaet*.¹⁵⁰

A pesar de la polémica suscitada con la muerte de Pedro Sosa entre la revista *Pentagrama* y el Conservatorio, el centro aprovechó la primera ocasión que tuvo para recordar la figura de Pedro Sosa. Fue cuando se cumplían cinco años de la muerte del compositor, en 1958, cuando el Conservatorio organizó una conferencia-concierto sobre la vida y, sobre todo, la obra del maestro. El peso del acto conmemorativo recayó en Francisco José León Tello, compañero de claustro desde 1947 y amigo personal de Sosa con el que estuvo hasta los últimos momentos de su vida. Según el propio León Tello, no pudo ser él el pianista encargado del concierto, papel que recayó en Pascual Asencio. Pero sí escribió una larga disertación para la conferencia en la que analiza la obra de Pedro Sosa y el lugar que ocupa en la historia de la música valenciana, examinando con detenimiento las obras más importantes del maestro, por supuesto, vistas desde el punto de vista de un amigo.¹⁵¹

El 28 de octubre de 1986 se constituyó en Requena, ciudad natal del compositor, la Comisión Pro-centenario del Nacimiento de Pedro Sosa ante la inminencia de dicha efemérides en enero de 1987.¹⁵² El acto de inauguración del centenario tuvo lugar el 30 de enero de 1987, justo 100 años después de su nacimiento, en el Salón de Actos del Museo de Requena, con discursos y disertaciones sobre la persona del compositor a cargo de Rafael Bernabeu López y José M^a Cervera Lloret. Los dos hijos del compositor inauguraron una exposición en el propio museo formada por fotografías y partituras de Sosa así como artículos de prensa referidos al maestro.

¹⁵⁰ BEGUER ESTEVE, V.: *La música en Torrente, 1840-1970*, Caja de ahorros y Monte de Piedad de Torrente, Torrente, 1971, pp. 104-105.

¹⁵¹ Entrevista del autor a Francisco José León Tello, realizada en la Academia San Carlos de Valencia en abril de 2006. El texto de la conferencia fue publicado un año después con el título “Un maestro de la escuela valenciana contemporánea de música: Pedro Sosa”, en la *Revista de Ideas Estéticas*...

¹⁵² Dicha Comisión la formaron: Emilio Brizuela Fernández (Concejal de Cultura) como Presidente; Marcial García Ballesteros (escritor e investigador musical) como Secretario; y como vocales, Rafael Bernabeu López (cronista de la ciudad), Feliciano Antonio Yeves Descalzo (Director de la Biblioteca y Museo Municipales), Daniel Martínez Marín y Antonio Motos Domínguez (Director y Presidente, respectivamente, de la Banda y Sociedad Musical “Santa Cecilia” de Requena), y Mercedes Peris Chanzá y Luís Nicolás García García (Concejales).

La lista de actos musicales de reconocimiento al compositor que tuvieron lugar a lo largo de todo el año 1987 fue importante.

El 24 de abril tuvo lugar un concierto a cargo de la soprano M^a Ángeles López Artiga y la pianista Margarita Conte en el Salón de la Sociedad Musical “Santa Cecilia” de Requena. El mismo concierto se repitió el 28 de abril en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Valencia. En el programa, la primera parte la formaban obras de compositores valencianos como López-Chavarrí, Gomá y Palau. La segunda parte estuvo dedicada a Sosa con las canciones *La bohemia Azul*, *Cançó de bresol*, *Marqueseta valenciana*, *Oración de madre*, *Española*, *Morenica*, y *Petrilla la rosquillera*.¹⁵³

El 12 de mayo tuvo lugar un homenaje-concierto en el Salón de Actos de la Casa-Palacio de San Pio V, organizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Tras una primera parte de discursos sobre el compositor, en la segunda actuaron el pianista Perfecto García Chornet y la soprano M^a Isabel Rey. Interpretaron las obras para piano sólo *Tonades d’amor*, *Cançó de bresol* y las dos piezas que forman *Impresiones españolas*. Para voz y piano interpretaron *Los mayos*, *Marqueseta valenciana*, *Morenica* y *A la voreta del riu*.¹⁵⁴

El 15 de mayo, Perfecto García Chornet dio un recital de piano en la Sala de Audiciones de la Sociedad Musical “Santa Cecilia” de Requena. Organizado, como todos los anteriores, por la Comisión Pro-centenario, dedicó la primera parte al compositor requenense Mariano Pérez Sánchez y la segunda a Pedro Sosa, repitiendo las obras del último concierto a las que añadió el pequeño vals *Los magos*.¹⁵⁵

El 24 de octubre se dio el acto musical más multitudinario de todo el centenario. Treinta y dos bandas de música de la Comunidad Valenciana se reunieron en Requena para homenajear al compositor. Después de desfilar las bandas por la ciudad, se reunieron los músicos en la Plaza del Portal para interpretar, bajo la dirección de José M^a Cervera Lloret, *Lo cant del valencià*.¹⁵⁶

¹⁵³ Notas a los respectivos programas de conciertos. Archivo de Marcial García Ballesteros, secretario de la Comisión Pro-centenario del Nacimiento de Pedro Sosa.

¹⁵⁴ LOPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: “Concierto-Centenario Pedro Sosa, en la Academia”, *Las Provincias*, 14 de mayo de 1987, p. 37.

¹⁵⁵ Notas al programa. Archivo de Marcial García Ballesteros, secretario de la Comisión Pro-centenario del Nacimiento de Pedro Sosa.

¹⁵⁶ Las bandas que participaron fueron: las alicantinas Sociedad Musical “La Magdalena”, de Tibi; Sociedad Musical “La Artística”, de Monovar; y la Sociedad Musical “La Paz”, de San Juan. Las de Castellón Sociedad Filarmónica Burrianense, de Burriana; Unión Musical “Santa Cecilia”, de Viver; y la

Dentro del Centenario, la Diputación Provincial de Valencia produjo un disco dedicado a la obra pianística y vocal de Pedro Sosa. El pianista Perfecto García Chornet grabó las *Impresiones españolas*, *Cançó de breçol* y *Tonades d'amor*, estas dos últimas obras en sus versiones para piano del propio compositor. También acompañó a la soprano M^a Isabel Rey en las canciones *A la voreta del riu*, *Marqueseta valenciana*, *Los mayos*, *Morenica* y *Petrilla la rosquillera*.¹⁵⁷

La música coral del compositor también formó parte del centenario gracias a la Coral Polifónica “Virgen del Castillo” de Chiva. Dirigida por Juan Luís Martínez Navarro, programó cuatro obras polifónicas de Pedro Sosa en su concierto del 28 de noviembre de 1987: *¡Ay!, ¡Ay!, ¡Ay!, que fuertes penas*, *Ave María*, *Kyrie a tres voces* y *De lamentatione Jeremiae Propheta*.

La Revista *Requena Musical*, que edita la Sociedad Musical Santa Cecilia de Requena, recogió, en su edición de 1987, el homenaje personal que le quiso hacer Filo Carmen Gorris Pedros, alumna del compositor, en forma de poesía.¹⁵⁸ Reproducimos a continuación el texto del citado poema:

Sociedad Musical “Ciudad de Benicarló”. De Valencia, la Sociedad Musical “Círculo Católico”, de Torrente; la Agrupación Musical “La Amistad”, de Quart de Poblet; Unión Musical “Santa Cecilia”, de Guadasuar; Sociedad Musical “Amics de la Música”, de Favara; Banda Juvenil Comarcal, del Canal de Navarrés-Enguera; Agrupación Artístico-Musical “Santa Bárbara”, de Piles; Sociedad Musical “La Entusiasta”, de Benifairó de Vallidigna; Unión Musical, de Montesa; Sociedad Musical “La Primitiva Setabense”, de Játiva; Sociedad Musical “La Primitiva”, de Serra; Agrupación “El Renacimiento Musical”, de Vilanesa; Unión Musical, de Moncada; Unión Musical Cultural, de Estivella; Centro Instructivo “Unión Musical”, de Sot de Chera; Centro Instructivo Musical “La Armónica”, de Buñol; Sociedad Musical “La Filarmónica”, de Jarafuel; Unión Musical “La Mar Chica”, de Camporrobles; Agrupación Musical “El Ángel”, de Caudete de las Fuentes; Sociedad Musical “Santa Cecilia”, de Chera; Sociedad Musical “La Armónica”, de San Antonio de Requena; Unión Musical “El Arte”, de Sinarcas; Sociedad “Unión Musical Utielana”, de Utiel; Sociedad “Unión Musical”, de Venta del Moro; Unión Musical, de Fuenterrobles; Sociedad Musical “Santa Cecilia”, de Las Cuevas de Utiel; Unión Musical “San Roque”, de Villargordo del Cabriel; y la Sociedad Musical “Santa Cecilia”, de Requena. Archivo de Marcial García Ballesteros. También se hizo eco del acto la prensa regional: LUQUE, A.: “El homenaje al maestro Sosa reúne a 30 bandas de música de Alicante, Castellón y Valencia”, *Las Provincias*, 22 de octubre de 1987, p. 43; BALANZÁ SIRVENT, P.: “Homenaje de las bandas de música al maestro Sosa en Requena”, *Las Provincias*, 27 de octubre de 1987, p. 73; BALANZÁ SIRVENT, P.: “Encuentro de músicos valencianos en Requena como homenaje a Pedro Sosa López en el primer centenario de su nacimiento”, *Música y pueblo*, nº 52, septiembre-diciembre de 1987, pp. 14-16; SEDEÑO, R.: “Mil músicos recuerdan al Maestro Sosa”, Redacción del diario *Levante-EMV*, 13 de octubre de 1987, p. 38.

¹⁵⁷ LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: “Un disco para el centenario de Sosa”, *Las Provincias*, 21 de octubre de 1987.

¹⁵⁸ GORRIS PEDROS, F.C.: “Lo cant”, *Requena Musical*, Sociedad Musical Santa Cecilia, Requena, noviembre, 1987, p. 21.

*« En les hortes, en les eres,
en la montanya i el pla,
les onades plaenteres,
son lo cant del valencià. »*

*En este año que de Sosa,
se celebra el Centenario
Requena lleva a su labio
el: fa, mi, do, si, re,
que en pentagrama de gozo
escribió, hoy ya glorioso,
un hombre de estirpe genial.*

*Pues todo artista que crea
y entre sus manos genera
volutas de ideal,
tiene un lugar en la Patria
que, para el artista, es la gracia
del Don espiritual.*

*Y Sosa que navegó:
“entre onades plaenteres”
que caminó:
“per la muntanya i el pla”
que recorrió:
“les hortes i les eres”
nos dejó:
“lo cant del valencià”.*

*La canción del valenciano
que es esencia y cimiento.
Y conciencia de ser ciento
los que engrandecen con su voz
la tierra donde nacieron.*

*La tierra donde sintieron
la inspiración maravillosa,
de crear, con siete notas hermosas
cien torrentes de armonías.*

*Con siete colores,
-de un arco-íris celestial-
adornar las paredes de la tierra
de belleza.*

*Con cincel y escoplo esculpir,
imágenes a quienes confiar
penas y alegrías.*

*Con una pluma (o similar)
hablar de prosa y poesía...*

*Y, con un corazón,
verdadero; que ama
la entraña que lo engendró
ofrendar la alegría
de ser hijo, de esta Madre.*

De su, Valencianía...

*Y Sosa demostró,
con su “Cant” y su “Cançó”,
con su inspiración,
con su amor,
ser digno,
de esta Región...*

Por eso:

*Yo que siento la Poesía,
la Música y la Melodía
de esta Tierra generosa
quiero ofrecerle la rosa
de mi recuerdo de ayer.*

*Y ensalzo su nombre;
y su figura de hombre
que bien supo entender;
de lo Alto del Misterio,
de la luz; y del salterio
-donde se expresa el gozo-
la libertad de crear,
los cien torrentes de armonía
de una sola Verdad...*

*(La que Cristo generoso
al artista quiso dar,
para que a su vez, transmitiera,
al hermano en esta carrera
como se puede expresar:
cuanto en el alma se lleva
y a otro, se quiere entregar...
Sencillamente, en un Cantar...)*

El concierto que sirvió de clausura al centenario tuvo lugar el 20 diciembre. La Sociedad Musical “Santa Cecilia” de Requena, dirigida por Daniel Martínez Marín, interpretó un programa que, sin ser monográfico de Pedro Sosa, estaba conformado por obras de autores que tuvieron estrecha relación con el compositor. A las composiciones *Canción del Montañés*, *Tonades d’amor* y *Lo cant del valencià*, se unieron *Paisaje levantino*, de José M^a Cervera Lloret; *Marcha burlasca*, de Manuel Palau Boix; y *Sait*, de Rafael Giner.

Además de todos estos actos, en el transcurso de 1987 hubo numerosas adhesiones al centenario fuera de la localidad natal del compositor. Muchos conciertos de agrupaciones como la Banda Municipal de Palma de Mallorca, el Centro Instructivo Musical “La Armónica” de Buñol, “La Primitiva” y “La Unión” de Liria, la Banda Municipal de Valencia, la Banda del Círculo Católico de Torrent, la Música de la División de Infantería Motorizada “Maestrazgo nº3” de Valencia o la Orquesta

Municipal de Valencia, programaron obras de Pedro Sosa.¹⁵⁹

El último homenaje tuvo lugar en octubre de 2004. Como hemos podido ver en puntos anteriores de este mismo trabajo, Pedro Sosa ejerció de manera activa la defensa de los intereses de los músicos profesionales. Desde que en 1914 accediera por nombramiento de los socios a la presidencia de la Asociación de Profesores de Orquesta de Valencia, su labor fue constante. Años más tarde sería uno de los implicados en la creación de la Asociación Benéfica y Montepío de Profesores Músicos de Valencia.

Por toda esta labor y compromiso, la Asociación de Profesores Músicos de Santa Cecilia de Valencia nombró a Pedro Sosa, en noviembre de 2004, *insigne de la música valenciana a título póstumo por su destacada y meritoria labor en pro de la Música y los Músicos Valencianos*. Así consta en el diploma que recibió la familia del compositor en un acto celebrado con motivo de la patrona de la música de dicho año.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Archivo de Marcial García Ballesteros, secretario de la Comisión Pro-centenario del Nacimiento de Pedro Sosa.

¹⁶⁰ Archivo familiar. El acta está fechada el 6 de octubre de 2004.

III. LABOR CREADORA

3.1 CATÁLOGO DE OBRAS

Para la catalogación de la obra compositiva de Pedro Sosa se han diseñado unas fichas en las que se recoge la información más relevante sobre cada obra. El diseño de dichas fichas es el resultado del estudio de diferentes fuentes de catalogación como las *Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas* o las normas de catalogación de la *SGAE*, adaptando las propuestas de ambas fuentes a las necesidades reales de la obra catalogada.

El resultado es una serie de ítems ordenados de forma alfabética. En la ficha de cada composición aparecen únicamente los ítems necesarios según los datos de que disponemos sobre la obra en cuestión.

En el caso de los instrumentos con nombre compuesto cuyo segundo nombre hace alusión a su tesitura, se indica la abreviatura de ese segundo nombre en minúscula, para diferenciarlos de las voces, que aparecen en mayúscula.

Es muy común que aparezcan varias versiones de una misma obra. En estos casos, todos los datos sobre la obra se especifican en la versión original, indicándose en el resto de versiones sólo aquellos datos que varían con respecto al original.

Las abreviaturas utilizadas son las siguientes:

A / a: Contralto, alto

A = Archivo o custodia de la partitura en el caso de las obras no impresas

AV = Ámbito vocal (índice acústico franco-belga)

Arr. = Arreglo

B / b: Bajo

bandur = Bandurria

Bariton / bariton: Barítono

bombar = Bombardino

c-in = corno inglés

C = Año de composición o de arreglo cuando se trata de otros compositores

Cap: Capítulo

cb: Contrabajo

cl = Clarinete

cor = Trompa, tromba

cu: Cuerda

disc: Discográfica
D = Duración
DE = Dedicatoria
Dir: Director o dirección
E = Estreno o primera audición absoluta
ed: Editado
fag = Fagot
FD = Fuentes documentales del estreno
fl = Flauta
fl.picc = Flautín
flis = Fliscorno
FM = Forma musical
G = Grabación fonográfica en disco, CD o cinta magnetofónica
GE = Género
guit = Guitarra
I = Plantilla instrumental o vocal
IT = Idioma del texto
ob = Oboe
OT = Otros títulos o subtítulos
OV = Otras versiones
P = Publicación impresa de la partitura
perc = percusión
PV = Primer verso del texto poético
Ref = Número de referencia del registro en la SGAE
req = Requinto
S / s: Soprano, Tiple
sf = Sin fecha
sax = Saxofón
SGAE = Partitura registrada en la SGAE y fecha de registro
T / t = Tenor
tb = Tuba, bajo
tim = timbales
Tpo = Tempo (indicado en la partitura)
tr = Trompeta

trb = Trombón
vers: Versículo
vl: Violín
vla: Viola
vlc: Violonchelo

3.1.1 Obras escénicas

3.1.1.1 Zarzuelas

Bohemia azul (sf)

Zarzuela

Escrita en colaboración con el Director de la Orquesta Sinfónica de Valencia Jose Manuel Izquierdo.

A = Archivo familiar

E = Teatro Apolo, a finales de 1925

FD = Amparo Sosa, hija del compositor

IT = Castellano

Hay una canción para voz y piano con el mismo nombre

El gran mandarín (sf)

Zarzuela

Escrita en colaboración con el Director de la Orquesta Sinfónica de Valencia Jose Manuel Izquierdo.

A = Archivo familiar

C = Entre 1929 y 1935

FD = Amparo Sosa, hija del compositor

GE = Género chico

IT = Castellano

Violeta (1949)

Texto de Antonio Paso Díaz y José Reverter Aixeres.

La partitura está escrita por Pedro Sosa en colaboración con Julio Pérez Manglano y José Manuel Izquierdo.

SGAE = Ref. 5801163 (29/08/1949)¹

3.1.1.2 Opereta

Sagunto (sf)

A = Archivo familiar (únicamente está el guión del Acto 2º, escena 4ª)

En este acto 2º aparecen los temas del Amor, de Febas, de Halcón y de los Sacerdotes. Puesto que estos temas están expuestos en la portada de acto, Sosa debió recurrir a ellos como leitmotiv.

Parece que el argumento de la ópera mezcla el amor y la mitología

SGAE = Ref. 2372714 (28/07/1992)²

3.1.1.3 Revista

Tra-ca-trac (sf)

Escrita en colaboración con José Manuel Izquierdo

3.1.2 Obras para orquesta

3.1.2.1 Orquesta sola

El chispero y las majas (sf)

Pasodoble

A = Archivo familiar (sólo se conservan las partes de violín, violonchelo y contrabajo)

Endechas (sf)³

7'

vl1ºA.vl1ºB – vl2ºA.vl2ºB – vla1ª.vla2ª - vlc - cb

A = Archivo familiar

OT = La misma partitura aparece con el título de *Tonades d'amor: nº1*

¹ El registro de la SGAE de esta obra a nombre de Antonio Paso Díaz es de 24/05/2004

² Aparece registrada como Background (Música incidental o música de fondo)

³ El tiempo lo indica el compositor en la partitura.

Gitanerías (1909)

Pasodoble

1.1.1.0 – 0.1.0.1 – piano – cu (sin vla)

A = Archivo familiar

GE = Profano

Lo cant del valencià (sf)

Pasodoble

2+1.1+1.2+1.2 – 4.2.3+1.1 – perc – cu

A = Archivo familiar

Existen versiones para piano, Quinteto de Cuerdas, Banda y, por parte de otros compositores, para Rondalla.

Peñas arriba (sf)

Pasodoble

1.0.1.0 – 0.0.1.0 – cornetín – piano – cu

A = Archivo familiar

GE = Profano

Tonades d'amor: n° 1 Idil·li (sf)

vl1°A.vl1°B – vl2°A.vl2°B – vla1^a.vla2^a - vlc - cb

A = Archivo familiar

E = Orquesta Valenciana – Dir. Benjamín Lapiedra. 1936

FD = Revista ritmo, año VIII, n°125, febrero 1936

OT = La misma partitura aparece con el título de *Endechas*

Tonades d'amor: n° 2 Valencianas (sf)

Poema sinfónico

La partitura aparece encabezada por unos versos del poeta Francés Badenes Dalmau

2+1.2+1.2+1.2 – 4.3.2+1.1 – arpa – celesta – perc – cu

A = Archivo familiar

E = Orquesta Sinfónica de Valencia. 24 de noviembre de 1944

FD = Portada de la partitura

GE = Programático

OT = Aparece subtitulada como *Canciones y Danzas*

SGAE = Ref. 661116 (01/05/1951) (*Tonades d'amor*)⁴; Ref. 4886327 (01/01/1980) (*Valencianas*)⁵

Existe una versión para piano y un arreglo de otro compositor para banda

3.1.2.2 Voz y orquesta

Cançó de bressol (sf)

La meva xiqueta es l'ama de la casa y del carrer...

Canción de cuna

Texto de Eduardo Buil

2+1.1+1.2.2 – 2.2.3.1 – perc – cu – piano – S – coro a 3 voces

AV = S(Fa#3 – La4); Coro (La2 – Sol4)

A = Archivo familiar

DE = Compuesta para la hija de Eduardo Buil Navarro

E = Conservatorio de Música y Declamación de Valencia

FD = BUIL, E. *A través d'una vida: versos valencians*, Publicación de L'Agrupació Amigos de la poesía, Valencia, 1972⁶

GE = Profano

IT = Valenciano

SGAE = Ref. 4292760 (01/05/1951)⁷

Tpo = *Lento*

Existen versiones para voz y piano y para piano solo

In exitu (sf)

In exitu Israel de Egipto...

Salmos

cu – órgano – coro mixto

AV = S (Do#3 – Fa4); A(Mi2 – La3); T(Re#2 – Fa3); B(Fa1 – Re3)

⁴ Aparece registrada como “Canción”.

⁵ Aparece registrada como “Música ligera”.

⁶ Como encabezamiento del poema publicado en dicho libro se puede leer: *L'immortal autor de Lo cant del valencià va dirigir la execució d'èsta cançó meua, inspirada en el folklore popular, cantada per més de cinquanta veus blanques en solemne vel-lada en el Conservatori de Música i Declamació de Valencia ahón tinguerem u dels moments més hermosos de nostra vida artística.*

⁷ Aparece registrada como “Sinfónicos”. En el registro tiene un título alternativo: *Que somniará*

A = Colegio Corpus Christie de Valencia

GE = Religioso

IT = Latín

Tpo = *Moderato*

La nueva parábola del sembrador (sf)

Y he aquí en la tarde serena y azul...

Canción

Texto de Adolfo Aponte, basado en el Nuevo Testamento: Marcos Cap. 4, vers. 1-20

2.1+1.2.2 – 2.0.0.0 – tim – cu – solista – coro⁸

AV = Solista (Sol3 – La4); coro (Do#3 – Fa#4)

A = Archivo familiar

GE = Religioso

IT = Castellano

OT = La partitura aparece encabezada con la frase *Paisajes de Almas*

Existe otra versión para voz y piano

Llaurador enamorat (sf)

En l'horta plena de llum i de color...

Canción

Voz, piano y orquesta de cuerda

AV = Re3 – Si4

A = Archivo familiar

GE = Profano

IT = Valenciano

Tpo = *Moderato – Animado – Primo tempo – Muy lento*

Salve a la Virgen de los Dolores (1922)

Salve, salve dolorosa...

Gozos

⁸ Aunque en el caso de los instrumentos de viento hay una voz por cada instrumento, en la partitura aparecen los nombres en plural, excepto el del oboe y el corno inglés. Hay que pensar que Sosa pretendía duplicar el resto de voces.

1.1.1.1 – 2.0.1+1.0 – cu – órgano – T – Bariton – coro (S-T-B)

AV = Solistas: T(Fa#2 – Sol3); Bariton(La1 – Fa3). Coro: S(Fa#3 – Fa4); T(Sib1 – Fa3); B(La1 – Fa3)

A = Archivo familiar

AT = C. López

DE = *Dedicada a nuestra excelsa patrona la Virgen de los Dolores, por Pedro Sosa*

E = 1924

FD = *La voz de Requena*, 13 de abril de 1924.

GE = Religioso

IT = Castellano

Tpo = *Lento*, ♩ = 60

Hay otra versión para Rondalla

Súplica a la Santísima Virgen (sf)

Bajo tu amparo nos acogemos...

Voz y orquesta de cuerdas

AV = Mib3 – Fa4

A = Archivo familiar

DE = A la Virgen de los Desamparados

GE = Religioso

IT = Castellano

Tpo = Hay varias indicaciones en la partitura: ♩ = 80; ♩ = 160; ♩ = 190

Existe otra versión para voz y órgano

3.1.3 Obras para banda

3.1.3.1 Banda sola

Canción del montañés (1920 aprox.)

Marcha popular (Pasodoble)

2 fl, 2 ob, req, cl-pral, cl 1º, cl 2º, cl 3º, cl-b, sax-s, sax-a, sax-t, sax-bariton, 2 fag, 2 tr (sib), 2 flis, 2 bariton, 3 cor (fa), 2 cor (mib), 3 trb, 2 bombar, 2 tb, perc.

DE = Al Exmo. Sr. D. Rafael Pastor, Rector de la Universidad de Valencia.

E = Banda Municipal de Valencia. 2 de agosto de 1920.

FD = RUIZ CERVERÓ, A.: *Una historia irrepitible en el mundo musical. Certamen internacional de bandas de música Ciudad de Valencia*, Piles, Valencia, 2011, p. 161.

GE = Popular

IT = Castellano

P = Unión Musical Española, 1921

SGAE = Ref. 392606 (01/05/1951)⁹

Tpo = *Lento*

Existe una versión para piano

Cantos de los niños (20 de diciembre de 1919)

Poema sinfónico

La partitura aparece encabezada por unos versos del poeta José M^a Gabriel y Galán

2 fl, 2 ob, 2 req, cl 1º, cl 2º, cl 3º, cl-b, sax-s, sax-a, sax-t, sax-bariton, sax-b, 2 fag, tr (mi b), 2 tr (si b), 2 flis, 2 bariton, 2 cor (fa), 3 cor (mi b), 3 trb 1º, 3 trb 2º, trb-b, 2 bombar, 2 tb, perc.

A = Archivo familiar

GE = Programática

IT = Castellano

Hay otra versión para trío de cuerda con piano

El chispero y las majas (sf)

Pasodoble

A = No se conserva la partitura. Únicamente hay papel de violín, violonchelo y contrabajo.

GE = Popular

⁹ Aparece registrada como "Canción".

Lo cant del valencià (C = 1914¹⁰)

Pasodoble

Inspirado en una poesía de Francesch Badenes Dalmau titulda *L'Albada*

fl.picc, 2 fl, 2 ob, c-in, req, cl-pral, cl 1º, cl 2º, cl 3º, cl-b, sax-a, sax-t, sax-bariton, sax-b, 2 fag, 2 tr, 2 flis-a, 2 flis-t, 4 cor (mib), 3 trb, 2 bombar, 2 tb, perc.

A = Archivo familiar

DE = A la Banda del Círculo Católico de Torrente

E = Banda del Círculo Católico de Torrente – dir: sr. Rius. Certamen de Valencia de 1914.

FD = BEGUER ESTEVE, V.: *La música en Torrent, 1840-1970*, ayto. Torrente; y RUIZ CERVERÓ, A.: op. cit., p. 128.

G = Banda Municipal de Valencia – dir: Luis Ayllón, formato disco de pizarra, disc: Columbia Compañía del Gramófono (octubre de 1928)

Banda Municipal de Valencia, formato 45 r.p.m. disc: Orlando (Dep. Leg. DL B. 36644-1969), Círculo de Lectores

Banda Municipal de Valencia – dir: José Ferriz, formato LP, disc: Columbia (19 de febrero de 1976). Posteriormente digitalizado.¹¹

Banda Municipal de Valencia – dir: Joan Garcés, formato 33 r.p.m. disc: Diapasón (Dep. Leg. DL M. 5396-1985)¹²

Banda Sinfónica La Artística de Buñol, formato CD titulado “Pasodobles 2” (Ref. PIL-GCD739)

Seguro que hay más grabaciones...

GE = Profano

P = Editorial Piles, 1960¹³

SGAE = Ref. 406 (27/11/1964)¹⁴

Existen versiones para piano, para voz y banda, para Quinteto de Cuerdas, para Orquesta, y un arreglo de otro compositor para Rondalla

¹⁰ De esta fecha discrepa el Padre Tena (Vicente Javier Tena Meliá) quien, en la introducción al volumen con las obras de Pedro Sosa, señala que el pasodoble fue compuesto cuando Sosa tenía 20 años (1907).

¹¹ ASTRUPELLS MORENO, S.: *La banda municipal de música y su aportación a la historia de la música valenciana*, Tesis Doctoral, Departamento de Filosofía, Universidad de Valencia, 2003, p. 229.

¹² *Banda Municipal de Valencia: 100 años de Música*, Ayuntamiento de Valencia, 2003. Citado por ASTRUPELLS MORENO, S.: Idem, p. 260.

¹³ Existen por lo menos seis ediciones de esta publicación

¹⁴ Aparece registrada como “Música ligera”. En el registro aparece como título alternativo *Cant del valencia*, registrada como “Canción”.

3.1.3.2 Voz y banda

Himno a Requena (sf)

Fiel ciudad leal y buena...

Himno

Texto de José M^a Juan García¹⁵

2 fl, 2 ob, req, cl-pral, cl 1º, cl 2º, cl 3º, sax-s, sax-a, sax-t, fag, 2 tr, 2 flis-a, 2 cor (fa), 3 trb, 2 bombar, 2 tb, perc, coro a 2 voces y solista

AV = Sib2 – Fa4

A = Archivo familiar

DE = A su ciudad natal de Requena

GE = Profano

IT = Castellano

Hay otra versión para voz y piano

3.1.4 Obras A capella

3.1.4.1 Voz solista A capella

Canssons del abuelo al net (29 de octubre de 1946)

Canción de cuna

Texto del propio autor

Voz sola

AV = Do3 – Fa4

A = Archivo familiar

DE = A su nieto Vicente Miguel y Sosa

IT = Valenciano

Tpo = *Allegretto*

Coplas a la Nieta (29 de enero de 1949)

Esta nieta tan bonita...

Canción de cuna

¹⁵ BERNABEU LÓPEZ, R.: *Historia de Requena*, Requena, Ayuntamiento de Requena, 1983, p. 62.

Texto del propio autor

Voz sola

AV = Si2 – Si3

A = Archivo familiar

DE = A su nieta Amparo Miguel Sosa

IT = Castellano

Tpo = *Lento*

3.1.4.2 Voz solista y coro *A capella*

Ave María (sf)

4'30''

Ave María gratia plena...

Coro mixto (S – A – T – Bariton – B) y voz solista

AV = Voz solista: Do3 – Mib4

A = Archivo familiar

G = Existe una grabación en directo no editada a cargo de la Coral Polifónica “Virgen del Castillo” de Chiva. Dir. Juan Luis Martínez Navarro

Hay una versión para voz y piano y otra para voz y cuarteto de cuerda

Deja llorar a tus ojos (sf)

Deja llorar a tus ojos...

Canción de cuna

Texto del propio autor¹⁶

Contralto solista y voces femeninas

AV = Re3 – Re4

A = archivo familiar

E = En la Filarmónica de Requena, por el coro de M^a Teresa Oller

FD = M^a Teresa Oller

IT = Castellano

Hay una versión para voz y piano

SGAE = Ref. 4802 (02/06/1959)¹⁷

¹⁶ Entrevista realizada a M^a Teresa Oller, 2004

¹⁷ Aparece registrada como “Música ligera”.

3.1.4.3 Coro A capella

¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Que fuertes penas! (sf)

¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Que fuertes penas!...

Romanza

Texto anónimo medieval

Coro mixto (S – A – T – B)

AV = S(Re#3 – Sol4); A(Sol#2 – Do4); T(Re#2 – Fa#3); B(Sol1 – Do3)

A = Archivo familiar

E = Coral Polifónica Valentina, 1944

FD = Revista Ritmo¹⁸

GE = Profano

IT = Castellano (antiguo)

De lamentatione Jeremiae propheta (sf)

5'07''

Quomodo obscuratum est aurum matatus est color optimus...

Lamentación

Texto bíblico

Coro mixto (S – A – T – B)

AV = S(Re#3 – Fa4); A(Sol2 – Sib3); T(Mib2 – Fa3); B(Sol1 – Sib2)

A = Archivo familiar

G = Existe una grabación en directo no editada a cargo de la Coral Polifónica

“Virgen del Castillo” de Chiva. Dir. Juan Luis Martínez Navarro

GE = Religioso

IT = Latín

Tpo = *Allegro*

¹⁸ MIR, J.: “Valencia”, *Ritmo*, año XV, nº174, marzo 1944, pp. 16-17. José Mir recoge el estreno con las siguientes palabras: *El Catedrático de Armonía de nuestro Conservatorio nos ha dado a conocer una bellísima página musical basada en una leyenda medieval sobre el rey Don Pedro de Portugal. Con [esta obra] nos encontramos con un Sosa completamente nuevo, poseedor de una técnica de última hora y con una emoción vibrante y tensa,... es una obra en la cual el autor nos transporta a un ambiente completamente de la Edad Media, sin que olvidemos, no obstante, que vivimos en el siglo XX.*

3.1.5 Obras para voz y acompañamiento

3.1.5.1 Voz solista y piano

A la voreta del riu (sf) 5'33''

Blanca y neta com un niu...

Canción

Texto anónimo popular

Voz y piano

AV = Do#3 – Fa#4

A = Archivo familiar

G = LP ed. Diputación de Valencia, 1987. M^a Isabel Rey, soprano – Perfecto García Chornet, piano

GE = Popular valenciano

IT = Valenciano

SGAE = Ref. 4162142 (01/05/1951)¹⁹

Tpo = *Allegretto*

Existe otra versión, también para voz y piano pero con texto en castellano, titulada *Blanca Barraca*

Ave María (sf)

Ave María gratia plena...

Voz y piano

AV = Re3 – Fa4

A = Archivo familiar

Existen versiones para coro *A capella* y para voz y cuarteto de cuerda

Blanca Barraca (sf)

Como palacio de amor...

Canción

Voz y piano

AV = Do#3 – Fa#4

¹⁹ Aparece registrada como “Sinfónicos”.

A = Archivo familiar

GE = Popular valenciano

IT = Castellano

Existe otra versión, también para voz y piano pero con texto en valenciano, titulada
A la voreta del riu

Bohemia azul (sf)

2'42''²⁰

Por una senda azulina...

Canción

Voz y piano

AV = Re3 – Sol4

A = Archivo familiar

G = Existe una grabación en directo no editada a cargo de M^a Ángeles López Artiga,
soprano – Margarita Conte, piano

GE = Profano

IT = Castellano

Aparece subtitulada como *Canción Gitana*

Se trata de una canción extraída del nº 2 del acto I de la Zarzuela del mismo nombre

Busca con amor (sf)

Busca, busca con amor a Jesús en el Sagrario...

Canción

2 voces y piano (según el padre Tena, 1 y 2 voces y órgano)

AV = Do3 – Re4

A = Archivo familiar

GE = Religioso

IT = Castellano

Tpo = *Lento*

Deja llorar a tus ojos (sf)

Deja llorar a tus ojos...

²⁰ En la grabación que tiene esta duración no aparece una de las estrofas del texto.

Voz y piano

AV = Re3 – Re4

A = Archivo familiar

Hay otra versión para coro *A capella*

Duerme muñeca de cartón (sf)

¡Non! ¡Non! Duerme muñeca de cartón...

Canción de cuna

Texto del propio autor

Voz y piano

AV = Re3 – Sol4

A = Archivo familiar

IT = Castellano

SGAE = Ref. 4644530 (01/05/1951)²¹

El sembrador (sf)

¡Sembrador! A sembrar por los campos la vida...

Canción

Voz y piano

AV = Fa#3 – Fa#4

A = Archivo familiar

GE = Religioso

IT = Castellano

Española (sf)

3'51''

Español de pura raza...

Canción

Texto popular

Voz y piano

AV = Si2 – Mi4

A = Archivo familiar

²¹ El título del registro es *Mi muñeca duerme*, y aparece registrada como “Música ligera”.

G = Existe una grabación en directo no editada a cargo de M^a Ángeles López Artiga,
soprano – Margarita Conte, piano

GE = Popular

IT = Castellano

Tpo = Allegretto

Himno de la misión (1949)

Acudid presurosos que os llama Jesucristo...

Himno

Texto de Francisco J. Torrent²²

Voz y piano

AV = Si#2 – Re4

A = Archivo familiar

GE = Religioso

IT = Castellano

Labradora valenciana (sf)

En una blanca barraca...

Canción

Voz y piano

AV = Do3 – Sol4

A = Archivo familiar

GE = Popular valenciano

IT = Castellano

Tpo = Allegretto

SGAE = La partitura lleva el sello de la SGAE pero no aparece entre las obras registradas.

Existe otra versión titulada *Marqueseta Valenciana*

Los mayos (sf)

3'18''

Ha venido Mayo, bien venido sea...

Canción

²² *Salvación*, Boletín de la Santa Misión y Congreso Eucarístico Arciprestal, n° 7, julio, 1949, p. 3.

Texto del propio autor

Voz y piano

AV = Sol#3 – Sol4

A = Archivo familiar

DE = Como todos los Mayos, está dedicado a la llegada de la primavera

G = LP ed. Diputación de Valencia, 1987. M^a Isabel Rey, soprano – Perfecto García

Chornet, piano

GE = Popular

IT = Castellano

Tpo = Allegretto

Marqueseta valenciana (sf)

2'25''

Sor dameta valenciana...

Canción

Voz y piano

AV = Do3 – Sol4

A = Archivo familiar

G = Existe una grabación en directo no editada a cargo de M^a Ángeles López Artiga,

soprano – Margarita Conte, piano

GE = Popular valenciano

IT = Valenciano

Tpo = Allegretto

Posiblemente pertenezca a la zarzuela Bohemia Azul

Existe otra versión titulada *Labradora Valenciana*

Morenica (sf)

2'40''

Aunque soy hija de pobre y morenica de cara...

Canción

Voz y piano

AV = Fa#3 – Sol4

A = Archivo familiar

DE = A una muchacha asturiana que, por su color moreno de cara, se identificaba con los versos

G = LP ed. Diputación de Valencia, 1987. M^a Isabel Rey, soprano – Perfecto García Chornet, piano

GE = Canción profana

IT = Castellano

Tpo = Lento – Allegro – Lento

Aparece subtitulada como *Pequeña canción*

Oración de madre (Durante la Guerra civil)

3'06''

Dulce Jesús que estas dormido...

Lied ternario

Texto de María Lejárraga

Voz y piano

AV = Re3 – Sol4

A = Archivo familiar

DE = A su hijo Pedro Sosa

G = Existe una grabación en directo no editada a cargo de M^a Ángeles López Artiga, soprano – Margarita Conte, piano

GE = Religioso

IT = Castellano

SGAE = Registrada con el código 4698070 (01/05/1951)²³

Tpo = Lento

Petrilla la rosquillera (17 de noviembre de 1926)

4'41''

Al lado de la fuente de maravillas...

Tonadilla

Texto de J. Luque

Voz y piano

AV = Mi3 – La4

A = Archivo familiar

G = LP ed. Diputación de Valencia, 1987. M^a Isabel Rey, soprano – Perfecto García Chornet, piano

IT = Castellano

²³ Aparece registrada como “Canción”.

Santa Magdalena (sf)

¡Corazón de oro! ¡cara de azucena!...

Canción

Texto de J. Luque

Voz y piano

AV = Mi3 – Sol4

A = Archivo familiar

DE = Está dedicada a una amiga del compositor llamada Magdalena

FM = Canción

GE = Religioso

IT = Castellano

3.1.5.2 Voz y órgano

Coeli enarrant gloriam Dei (sf)

Coeli enarrant gloriam dei...

Motete

Texto extraído del Antiguo Testamento

Voces blancas y órgano

AV = Fa#3 – Re4

A = Archivo familiar

DE = Dedicada a su maestro Amancio Amorós

GE = Religioso

IT = Latín

Tpo = ♩ = 92-94

Aparece subtítulo como *Motete unisonal*

Himne per a la coronació pontificia de la Verge dels Desamparats (1923)

La terra llevantina reviu en ta Capella...

Himno

Texto de José M^a Juan García

Coro y órgano

AV = S(Mi3 – Re4); A(La2 – La3); T(Mi2 – Do3); B(Si1 – Do#2)

A = Archivo familiar

DE = A la Virgen de los Desamparados

GE = Religioso

IT = Valenciano

Kyrie a tres voces (sf)

5'35''

Kyrie eleison...

Misa (*Kyrie*)

Voces masculinas y órgano

AV = T1° (Re2 – Sol3); T2° (Re2 – Mi3); B(La1 – Do#3)

A = Conservatorio de Música de Valencia

G = Existe una grabación en directo no editada a cargo de la Coral Polifónica “Virgen del Castillo” de Chiva. Dir. Juan Luis Martínez Navarro

GE = Litúrgico

IT = Griego

Tpo = Moderato

Súplica a la Santísima Virgen (sf)

Voz y órgano

AV = Mib3 – Fa4

A = Archivo familiar

Hay una versión para voz y orquesta de cuerda

3.1.5.3 Coro y piano

Cançó de bressol (sf)

No plores angelet...

Canción de cuna

Coro a 3 voces, soprano solista y piano

AV = S(Fa#3 – La4); Coro (La2 – Sol4)

A = Archivo familiar

Tpo = *Lento*

Existen versiones para voz, piano y orquesta y otra para piano. No obstante, en estas versiones no aparece un recitado, desde el compás 5 hasta el 20, que sí lo hay en la versión de coro y piano.

Esas... ¡no volverán! (sf)

Volverán las oscuras golondrinas...

Canción

Texto de Gustavo Adolfo Bécquer

Coro de niños y piano

AV = Lab2 – Sol4

A = Archivo familiar

GE = Profano

IT = Castellano

Himno a Requena (sf)

Fiel ciudad leal y buena...

Himno

Texto de Jose M^a Juan García²⁴

Piano, coro a 2 voces y solista

AV = Do3 – Sol4

A = Archivo familiar

Hay otra versión para voces y banda

Esta versión con piano está un tono por encima de la versión para banda

La nueva parábola del sembrador (sf)

Y he aquí en la tarde serena y azul...

Canción

Texto de Adolfo Aponte, basado en el Nuevo Testamento: Marcos Cap. 4, vers. 1-20

Voz solista, coro y piano

AV = Solista (Fa3 – Sol4); coro (Si2 – Mi3)

A = Archivo familiar

²⁴ BERNABEU LÓPEZ, R.: op. cit. p. 62.

GE = Religioso

IT = Castellano

La partitura aparece encabezada con la frase *Paisajes de Almas*

Hay otra versión para voz y orquesta.

Los sin tabaco (Durante la Guerra Civil)

Estamos sin tabaco llorosos y afligidos...

Canción

Texto de Pedro Sosa y Francisco Miguel Andreu (cuñado de Amparo Sosa)

Voz solista, coro y piano

AV = Coro (La2 – Do4); Solista (Re3 – Mi4)

A = Archivo familiar

DE = A los fumadores

GE = Popular

IT = Castellano

Tpo = Moderato

3.1.6 Obras para conjunto instrumental

3.1.6.1 Trío de cuerda y piano

Cantos de los niños (19 de enero de 1929)

vl, vcl y piano

A = Archivo familiar

Hay otra versión para banda

En esta versión la partitura está encabezada únicamente por la segunda de las dos estrofas que introducen la versión para banda del poema *Mi música*, de José M^a Gabriel y Galán.

3.1.6.2 Quinteto de cuerda

Lo cant del valencià (sf)

vl 1º, vl 2º, vla, vlc, cb

A = Archivo familiar

Hay muchas versiones de esta obra: para piano, para voz y banda, para banda sola, para Orquesta, incluso un arreglo de otro compositor para Rondalla

3.1.6.3 Rondalla

Salve a la Virgen de los Dolores (sf)

Entre los papeles de esta composición han aparecido dos papeles para bandurria.

3.1.6.4 Voz y cuarteto de cuerda

Ave María (1945)

Ave María gratia plena...

Texto basado en el Nuevo Testamento: Lucas Cap.1, vers.42

Doble cuarteto de cuerda y voces blancas (vl1°A.vl1°B – vl2°A.vl2°B – vla1^a.vla2^a - vlc1°.vlc2°)

AV = Re3 – Fa4

A = Archivo familiar

DE = Fue compuesta para la boda de su hija Amparo Sosa

E = En la Basílica de la Virgen de los Desamparados, el 1 de septiembre de 1945

FD = Amparo Sosa, hija del compositor

GE = Religioso

IT = Latín

Hay versiones para coro *A capella* y para voces y piano.

3.1.7 Obras para piano

Canción del montañés (1922)

Pasodoble

DE = A su discípulo Cándido Flores, *como prueba de verdadero afecto*

Existe la versión para banda

Cançó de bressol (sf)

Canción de cuna

A = Archivo familiar

G = LP ed. Diputación de Valencia, 1987. Perfecto García Chornet, piano

Tpo = *Lento*

Hay versiones para voz, piano y orquesta, y para voz y piano.

De la Sevilla mora (sf)

Danza

A = Archivo familiar

GE = Profano

P = Revista *La voz musical*, 1920²⁵

Impresiones españolas (1952)

9'30''

Suite

A = Archivo familiar

E = 1952

FD = LEÓN TELLO, F.J.: op. cit

G = LP ed. Diputación de Valencia, 1987. Perfecto García Chornet, piano

SGAE = Ref. 4556297 (11/08/1953)²⁶

- ***Andalucía***

4'16''

SGAE = Ref. 4204702 (20/08/1957)²⁷

- ***Levantina***

5'14''

SGAE = Ref. 4556297 (11/08/1953)²⁸

Lo cant del valencià (sf)

Pasodoble

Hay otras versiones para Banda, para voz y banda, para Quinteto de Cuerdas, para Orquesta, y un arreglo de otro compositor para Rondalla

²⁵ *La voz musical*, año II, nº12, 30 de abril de 1920, p. 6. La partitura aparece publicada en este número por estar dedicado a Pedro Sosa como Tesorero de la Federación de Profesores de Orquesta.

²⁶ Aparece registrada como "Sinfónicos".

²⁷ Aparece registrada como "Sinfónicos".

²⁸ Aparece registrada como "Sinfónicos".

P = Ediciones Jaime Piles (6ª edición). Puede haber versiones diferentes editadas

Los magos (sf)

Vals

A = Archivo familiar

DE = En la partitura pone: *Regalo D. Reyes*

GE = Danza

Tonades d`amor: n° 1 Idil·li (sf)

E = Ateneo Musical de Valencia – Piano: Leopoldo Magenti. 1916

FD = OLMOS GIL, M.: *Leopoldo Magenti: Música Alberiqueny (1894-1969)*

Existe la versión para orquesta de cuerda

Tonades d`amor: n° 2 Valencianas (sf)

8'28''

A= Archivo familiar

G = LP ed. Diputación de Valencia. Perfecto García Chornet, piano

Existe una versión para orquesta y un arreglo de otro compositor para banda

3.1.8 Versiones de otros compositores sobre obras de Pedro Sosa

3.1.8.1 Obras para banda

Himno a Requena (2004)

Versión de Francisco Melero Belmonte²⁹

E = Banda Sinfónica “Santa Cecilia” de Requena – Dir. Francisco Melero Belmonte, 28 de Noviembre de 2004

Tonades d`amor: n° 2 Valencianas (1953)

6'

Parece que hay dos transcripciones, una de Victoriano Guijarro y otra de Jose M^a Cervera Lloret, esta última por petición del propio Sosa

²⁹ Se trata de una versión instrumental, sin voces.

fl.picc, 2 fl, 2 ob, corno inglés, req, cl-pral, cl 1º, cl 2º, cl 3º, cl-b, sax-a 1º, sax-a 2º, sax-t 1º, sax-t 2º, sax-bariton, sax-b, 2 fag, 3 tr, 2 flis, 4 cor (fa), 3 trb, 2 bombar, tb, vcl, cb y perc (timbales, bombo, caja, platillos, pandereta, casrañuelas, gong y triángulo)

E = En Liria, por la Banda Primitiva de Liria. Dir. Jose Mª Cervera Lloret

FD = Jose Mª Cervera Lloret

P = Editorial Piles; Diputación de Valencia, 1984

3.1.8.2 Obras para rondalla

Lo cant del valencià (1951)

Pasodoble

Arreglo de José Jarque

bandur 1ª - bandur 2ª - Laud 1ª - Laud 2ª - guit.

DE = A D. Pedro Sosa, con mi más profunda admiración y aprecio

Tpo = *Moderatto*

En esta versión, se cambia la tonalidad a *La Mayor*

3.1.9 Obras de otros compositores dedicadas a Pedro Sosa

Paisaje Levantino, de José Mª Cervera Lloret

Este Poema Sinfónico para banda obtuvo el premio de composición “Ciudad de Murcia” en 1970

In pace, Motete de Ofelia Raga

3.2 COMENTARIO Y ANÁLISIS DE SU OBRA

3.2.1 Obras escénicas

3.2.1.1 Zarzuelas

El gran mandarín

Esta zarzuela la podríamos encuadrar, por diferentes motivos, dentro del denominado Género Chico. Hay que apuntar que, para el trabajo de análisis de esta

obra, únicamente hemos contado con el guión del apuntador, donde aparece una reducción de la partitura para voces y piano, y en el que falta algún número instrumental.

Por una parte, sus dimensiones son bastante reducidas. Consta de un preludeo y ocho fragmentos musicales de los que, el número 2, se supone que por ser instrumental, no aparece en esta partitura.

Por otro lado, el número de personajes también es reducido: *Catalino, Botones, Intérprete, Gerente, Mendigos, Lola, Chulo, Muñequitas, Camareros y Camareras*.

La historia y su planteamiento tienen carácter cómico: un supuesto chino llega a hospedarse a Madrid. En el hostel u hotel, todo se revoluciona; el gerente, por el dinero que va a dejar; el botones y las camareras por las posibles propinas; las camareras hacen planes para enamorarlo. Después de besarlo todas las camareras e intentar que baile un schotis, el propio Catalino, que no es de China, destapa el engaño cantando un cuplé.

Por último, pertenece al Género Chico por el tipo de vocabulario que utiliza, con incorrecciones típicas del habla castiza:

Lola: *Es el Schotis el baile de Madriz más cadencioso y delicioso,
venga usted aquí y arrímese hacia mí, que mi deseo es que
aprenda usted.*

Catalino: *Aprenderé.*

*Para bailar me tendrá que enseñar
ese baile agarrao que ya me tié intrigao.*

[...]

Lola: *Cójase, so atontao.*

Catalino: *Ya estoy agarrao.*

No podemos situar cronológicamente la composición de esta zarzuela, al igual que ocurre con una gran cantidad de obras de Pedro Sosa. No obstante, se trata de un argumento poco usual para este tipo de obras, al tiempo que tiene ciertas similitudes, guardando las distancias, con la ópera *Turandot*, del italiano G. Puccini. La ambientación o relación con el país asiático, está clara en ambos casos. La utilización de personajes de carácter más o menos cómico y en número de tres, también puede ser o no una coincidencia; los personajes Ping, Pang y Pong tienen su paralelismo en varias intervenciones que se producen en la zarzuela a cargo del Gerente, el Botones y el Intérprete. Por último, el protagonista de la zarzuela, Catalino, se hace pasar por chino,

mientras en la ópera de Puccini, Caláf, el último pretendiente de Turandot, oculta durante toda la obra su identidad, descubriéndose sólo al final.

Con todo lo anterior y sin poder afirmarlo, podemos plantear la hipótesis de que Pedro Sosa pudo escribirla después de conocer la ópera en cuestión. Pudo asistir al estreno de Turandot en Valencia, que tuvo lugar el 11 de marzo de 1929,³⁰ o a alguna representación posterior. Esto, situaría la composición de la zarzuela en fecha posterior, como mínimo, al estreno. Por otra parte, en la portada de la partitura de apuntador que se conserva, aparece una fecha. Aunque se lee con dificultad y, en cualquier caso, podría referirse a la creación de dicha parte de apuntador y no a la fecha de composición de la zarzuela, parece citar como fecha de creación el 7 de marzo de 1935.³¹

Con el fin de poder ver mejor la estructura de esta obra, reproducimos el texto íntegro, de las partes vocales, previo al esquema de la zarzuela.³²

Nº1

Bot: *¿Vosotras no sabéis?*

Hay una novedad

Cras: *Pues dila pronto chico.*

Abre enseguida el pico

que a mí me mata la ansiedad.

Bot: *Un gran mandarín chino*

dicen que ha de venir

y que por largo tiempo

se va a hospedar aquí.

Cros: *¿Un gran mandarín chino?*

no sé lo que será.

Todos: *Habrá que ver las propis*

que el chino nos dará.

Bot: *En el bolsillo es bien seguro*

que ha de caernos más de algún duro

pues no son parcos en dar propina

los mandarines esos de China.

Croas: *En los bolsillos es bien seguro*

que ha de caernos más de algún duro

pues no son parcos en dar propina

los mandarines esos de China

y más si le acompaña su mandarina.

Cra1^a: *¿Será soltero?*

Bot: *Yo no lo se.*

Cra2^a: *¿Tendrá dinero?*

Bot?: *Ves a saber.*

Unas: *¡Ay!*

Otras: *¡Ay!*

Bot: *Hay. No os hagáis ilusiones eh?*

Un tío de esos no es pa vosotras.

Cras: *Un gran mandarín chino*

dicen que va a llegar.

Veré si cuando venga

le puedo enamorar.

Cros: *Un gran mandarín chino no se lo que*

será.

Croas: *¡Hay que ver las propinas*

que el chino nos dará!

Cantemos, bailemos que el cuerpo lo pide

y por un momento vivamos felices.

³⁰ Sin autor: "Turandot", Diario *El Pueblo* de 12 de marzo de 1929, p. 9.

³¹ *El gran mandarín*, parte del apuntador, portada. Archivo familiar

³² Abreviaturas de los personajes: Bot (Botones), Cras (Camareras), Cros (Camareros), Cra (Camarera), Croas (Camareros y Camareras), Ger (Gerente), Cat (Catalino), Int (Intérprete), Ch (Chulo).

Nº3

Bot: ¡Ya suben! ¡Ya suben!

Ger: ¿Y cuántos me has dicho antes que son?

Bot: ¡Seis mandarines, Gerente!

Ger: ¡Oh, que inmensa felicidad!

Cat: *Salud.*

Ger, Bot e Int: *Salud, salud a los viajeros.*

Cat: *Salud.*

Ger, Bot e Int: *Salud, salud de los reinos
floridos.*

Cat: *Salud.*

Ger, Bot e Int: *Salud.*

Coro: *Salud.*

Ger, Bot e Int: *Salud, salud y Dios haga
extranjeros
seáis bienvenidos.*

Coro: *Salud, salud y Dios haga extranjeros
seáis bienvenidos.*

Cat: *Salud.*

Ger, Bot e Int: *Salud, salud.*

Coro: *Salud.*

Ger: *Yo te deseo gran mandarían,
como a vosotros hijos del sol,
muchas venturas dichas sin fin,
en este lindo suelo español.*

Cat: *No sabré como responder,
ni hayo palabras es la verdad,
para poderos agradecer,
tales muestras de cordialidad.*

Bot (a las Cras): *Al gran mandarín chino,
ya lo tenéis aquí.*

Cras: *Qué guapo, qué gallardo
es el gran mandarín.*

Ger e Int: *Salud, salud gran mandarín.*

Ger, Int, Bot y Cras: *Te deseamos dichas sin
fin, gran mandarín.*

*Te deseamos gran mandarín,
como a vosotros hijos del sol,
muchas venturas dichas sin fin,
en este lindo suelo español.*

Cat y Men: *Chim, chim, chim, cham, chim, chom
chim, chim, cham, chim, chom,
chim, chim, chim, cham, chim, chom,
chim, chim, cham, chim, chom.*

Coro: *Te deseamos gran mandarín,
como a vosotros hijos del sol,
muchas venturas dichas sin fin,
en este lindo suelo español.*

Cat: *Salud.*

Ger: *Salud, salud, salud a los viajeros.*

Int, Bot y Cras: *Salud, salud a los viajeros.*

Cat: *Salud.*

Ger: *Salud, salud, de los reinos floridos.*

Int, Bot y Cras: *Salud de los reinos floridos.*

Cat: *Salud.*

Ger: *Salud, salud.*

Int, Bot y Cras: *Salud.*

Cat: *Salud.*

Ger: *Salud, salud, y Dios haga extranjeros
seáis bienvenidos.*

Int, Bot y Cras: *Salud, Dios haga extranjeros
seáis bienvenidos.*

Cat: *Salud.*

Ger: *Salud, salud.*

Int, Bot y Cras: *Salud.*

Nº4

(Salen corriendo las camareras alborotadamente)

Cras: ¡Gran mandarín!

¡Hijo del Sol!

Cat: Dios que muchachas,
qué lindas son.

Cras: Ven hacia aquí

¡Oh gran señor!

y dinos dulces cosas de amor.

Cat: Todas las gentes de España

ponen en mí su atención,
y no es que yo me dé maña
por causar expectación.

Se me rifan,

se me rifan las mujeres,

y me asedian,

me asedian sin cesar.

¡Si!

Se me rifan las mujeres

y me asedian sin cesar,

y de dicen sus quereres

siempre que me ven pasar.

¡Oh! Chinolín, ¡Oh! Chinolín,

¡Oh! Por tu porte mandarín

debes ser tú de Pequín

¡¡Quisiera hacerte tilín!!

¡Velay! ¡Velay! ¡Velay! ¡Velay!

¡Ay! He nacido yo en Tunghai

y lactáronme en Shingai,

¡¡Dejadme ya en paz, caray!!

Cra: Solo por besar esos labios rojos
diera yo el mirar de mis lindos ojos,
deja que te bese, hazme ese favor
a fin de que cese la sed de mi amor.

Cat: Ven chiquilla y besa

te hago ese favor,

a ver si así cesa

la sed de tu amor.

Cra: La sed de mi amor.

Cra y Cat: La sed de mi (tu) amor,
la sed de mi (tu) amor.

Cra: ¡Oh! Chinolín, ¡Oh! Chinolín,

¡Oh! Por tu porte mandarín

debes ser tú de Pequín

¡¡Quisiera hacerte tilín!!

(Catalino besa a cada una de las camareras, que van haciendo mutis bailando, menos la camarera 1ª que al besarlo [la última] se deja caer en sus brazos reclinando la cabeza sobre su hombro)

Nº5

Lola: Es el schotis el baile de Madriz

más cadencioso y delicioso

venga usted aquí y arrímese a mí,

que mi deseo es que aprenda usted.

Cat: Aprenderé.

Para bailar me tendrá que enseñar

ese baile agarrao que ya me tié intrigao.

Lola: Alza los brazos

véngase hacia aquí

marcando bien los pasos

fíjese usted en mí.

Se va fijando.

Cat: Claro que sí.

Lola: Habrá que ver un chino

marcándose un schotis.

Cat: *Ay cuando aquí se enteren de que este
chino,
en el mundo responde por Catalino,
tengo la convicción
que me hacen salchichón.*

Lola: *Cójase so atontao.*

Cat: *Ya estoy agarrao.*

Cat: *¡Lola! Yo no doy pie con bola
si me mira usted así
¡no se que siento aquí!
¡Lola! Yo ya la dejo a usted sola.*

Lola: *¿Qué me deja usted a mí?*

Cat: *¡Ya verá como sí!*

Ch: *¡Lola! Como te deje sola es tío pasmao
di que te la has ganao.*

Nº 6

*(Da el Maitre unas palmadas y queda el teatro
completamente a oscuras; vuelve después a
darlas de nuevo, y aparecen, sentadas en el
suelo, vestidas con leves camisas y descalzas,
adoptando la actitud y el gesto de los Besamés,
alumbradas con luz de color, muñequitas)
(Kysmes=Besamés)*

Todas: *Rodando, rodando locas de pasión
vamos por el mundo en busca de un
corazón,
en el de los hombres no se puede hallar
ninguno lo tiene bien dispuesto para amar.*

Una: *Somos muñequitas del amor
llenas de nostalgia, de dolor,
como los hombres no saben amar
siempre soñando tenemos que estar.*

Todas: *Somos muñequitas del amor
llenas de nostalgia, de dolor,
como los hombres no saben amar
siempre soñando tenemos que estar.*

Una: *A dormir, a soñar
que el hada nos traiga la felicidad.*

Todas: *A soñar, a dormir
que el hombre no sabe que amar es vivir.*

Una: *Una muñequita se casó
y de nuestro lado se marchó,
como su esposo no la supo amar
vuelve de nuevo a dormir y a soñar.*

Todas: *Y así por el mundo locas de pasión
iremos rodando en busca de un corazón,
que en el de los hombres no se puede hallar
ninguno lo tiene bien dispuesto para amar.*

Nº 7

Lola: *Yo llevo al alma encendida
en amores soy tirana,
doy el néctar de la vida
con estos labios de grana.
Si formo dulces cadenas
con mis brazos no hay enojos
quito las más hondas penas
con el mirar de mis ojos.
Son mis ojos hervidero de pasiones
que palpitan en el fondo de mi entraña,
y mis labios dos claveles reventones
de los mágicos jardines de mi España.
¡Mi España!
Yo soy madrileña castiza
hija del barrio de Chamberí
llevo en mí esa sal y esa alegría
que Dios nos da a todas las hijas de
Madrid.
Yo llevo en mí esa sal y esa alegría
que Dios nos da a todas las hijas de
Madrid,
las hijas de Madrid.
(Aplauden)*

Nº 8

(Dándose [Catalino] mucha importancia)

Cat: *Es magnífica la fiesta
de sin igual esplendor,
jamás vi ninguna como esta
organizada en mi honor.
Queriendo pues demostrarles
lo agradecido que estoy
un cuplé voy a cantarles.*

Todos: *¿Un cuplé?*

Cat: *Si, si, allá voy.
Muchas veces se equivoca
el refranero español,
se convencerán ustedes
con esta demostración.*

Que “donde las dan las toman”

*dicen y no es verdá,
donde dan moneda falsa
no la vuelven a tomar.
Y esto ocurre aquí
y esto ocurre allá
y nadie eso a mí me lo negará.
Dígame si no tengo yo razón*

*que esto pasa lo mismo en España
que en la China y el Japón.*

Todos: *Dice el mandarín y tiene razón,
que esto pasa lo mismo en España
que en la China y el Japón.*

	Personajes	Estructura	Compases	Tonalidad
Preludio Allegro vivo		Intro	1-23	La M
		A	24-39	
		A`	40-55	
		A``	56-71	
		Coda	72-75	
Nº1	Botones Camareros Camareras	Preludio Con recitado	1-24	Re m
		A	25-40	
		B	41-62	
		C Diálogo	63-76	Re M
		A'	77-153	Re m
		Coda	154-162	
Nº2				
Nº2 bis (Intermedio) Bolero español				

Nº3 Allegro Moderatto	Catalino Botones Intérprete Mendigos Camareras	Preludio		1-24	Do M
		A Coro		25-42	Fa M
		B		43-58	Sib M
		A (Nº1)		59-76	Re m
		B		77-84	Sib M
		A Coro		85-104	Fa M
Nº4 Allegro Moderatto (Tpo de Fox)	Catalino Camareras	Intro		1-10	Mi m
		A	Tpo de Fox	11-37	
		B		38-92	Mi M
Nº5 Tpo Schotis	Lola	A		1-38	Re M
	Catalino Chulo	B		39-102	Sol M
Nº6 (Muñequitas) Lento	Muñequitas	Intro		1-2	Sol M
		A		3-12	
		B		13-52	Sol
		A		53-61	Sol M
		Coda		62-77	
Nº7 Allegro Moderatto	Lola Catalino	A Instr.		1-16	Re M
		B		17-52	Re m
		A		53-91	Re M
Nº8 Maestoso	Catalino Coro	Intro		1-16	Re M
		A [^] Preludio		17-123	La M

La zarzuela se inicia, como es habitual en ese género, con un preludio instrumental. En él podemos apreciar algunas de las características más habituales del lenguaje musical de Sosa. Todo este movimiento está basado en un motivo musical de cuatro notas construido sobre la escala pentatónica de la en modo de do. La presentación del motivo se hace en negras, aunque reaparecerá más veces variado por disminución. Aunque podemos afirmar que, en general, hay poca interrelación temática en toda la obra, es decir, los motivos o melodías no se reutilizan demasiado, este primer motivo reaparecerá en el último número. Armónicamente, hay abundancia de pedales de tónica y dominante, aunque de vez en cuando encontramos sorpresas, como el acorde por cuartas del compás 53.

El gran mandarín, Preludio (cc 1-4)

El gran mandarín, Preludio (cc 52-59)

El primer número se inicia con una introducción instrumental. Hay que destacar que es norma general en esta obra la aparición de estos preludios con un peso estructural importante y que, a veces, introducen diálogos o textos recitados, como es el caso de este número uno. El primer tema, que lo introducen el botones y los camareros y camareras anunciando la llegada del chino, reaparecerá de nuevo en el número tres, cuando de nuevo el botones y las camareras dicen que el chino ya está aquí.

Botones

Un gran man-da-rín chi-no di - cen queha de ve - nir . y que por lar-go

Camareros

Bot

tiem-po se vaahos-pe-dar a - qui .

Cros

¿Un gran man-da-rín chi-no no se lo que se-

30

Bot

¡Ha - brá que ver las pro - pis queel chi - no nos da - rá!

Todos

Cros

¡Ha - brá que ver las pro - pis queel chi - no nos da - rá!

36

El gran mandarín, N°1 (cc 25-40)

Pero lo más destacable, desde el punto de vista armónico, en este fragmento es la utilización de acordes de séptima (cc. 72 y 74) y novena (último acorde del compás 72) con gran carga de tensión expresiva en momentos clave del texto.

El gran mandarín, Nº1 (cc 69-74)

El número uno finaliza con un baile, tras el que se baja el telón. El número dos está dividido en dos partes, aunque no tenemos la partitura. La segunda es un intermedio con tempo de bolero, tal y como se puede ver en el esquema.

Esto hace que el número tres vuelva a contar con un preludio, durante el cual se sube el telón de nuevo y se producen unos diálogos. A continuación, el compositor juega con los diferentes personajes, que van haciendo pequeñas intervenciones imitándose unos a otros.

Poco menos

Catalino *f* Sa - lud

Gerente e Intérprete *f* Sa - lud, Sa - lud, - - - sa - lud a los via -

Coro *Unís.* Sa - lud, sa - lud a los via -

Poco menos

28

Cat Sa - lud

Ger Int je - ros Sa - lud, sa - lud, de los rei-nos flo - ri-dos.

Coro je - ros Sa lud, - - - (Bajos) - - - de - los rei-nos flo - ri-dos. -

28

El gran mandarín, N°3 (cc.25-32)

En la parte final de la sección B de este número, la orquesta dobla la voz en todo momento, aunque para romper la monotonía del fraseo regular, en la última frase la melodía la hace la orquesta y el solista hace una especie de recitativo.

Catalino

No sa - bré co - mo co - rres - pon - der - , niña - llo pa - la - bras es la ver -

Cat

54
dad - , pa - ra po - de - ros a - gra - de - cer - , ta - les

Cat

57
mues - tras de cor - dia - li - dad - - -

El gran mandarín, N°3 (cc.51-58)

Tras la reaparición del tema de la sección A del número uno, hay una breve transición en la que encontramos armonías modales producidas por la utilización del modo de fa frigio.

y Botones y Camareras

Intérprete

Sa - lud, sa - lud gran man - da - rin te de - se - a - mos dichas sin fin gran man - da - rin

El gran mandarín, N°3 (cc.71-76)

Reaparece el tema B en el coro, sobre el que los personajes salen *saludando a la manera china*. Con una nueva sección de saludos imitativos, se cierra el número.

El número cuatro se inicia con una introducción de 10 compases, con texto, tras la cual toma todo el protagonismo Catalino en una larga intervención sobre un tempo de *Fox*. El carácter oriental, si en otros pasajes lo aporta la utilización de escalas pentatónicas, en este caso viene dado por el uso de acordes paralelos para acompañar a la voz, contruidos sobre pedales de tónica.

Catalino

Tpo de Fox

15

Cat

To - das las gen - tes de Es - pa - ña, po - nen en mí sua - ten -

18 **Cat**

ción, y noes que yo me de ma - ña, por cau -

18 *8^{va}* *loco*

21 **Cat**

sar es - pec - ta - ción, se me ri - fan

21

24 **Cat**

se me ri - fan las mu - je - res, y mea - se - dian,

24

28 **Cat**

y mea - se - dian sin ce - sar.

28 *cres. . .*

El gran mandarín, N°4 (cc.11-29)

El número cinco es un schotis. Es aquí donde se utiliza un vocabulario más castizo que, unido a la música, le dan el carácter madrileño a la obra. Hay que destacar, que algunos finales de frases dejan de ser cantados para declamarse sin altura determinada.

The musical score is divided into three systems. The first system shows the vocal lines for Lola and Catalino, both of whom are silent in this section, and the piano accompaniment. The piano part begins with a forte (*ff*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system shows Lola singing the lyrics: "Es el Schotis el baile de Madrid más cadencioso y delicioso". Her vocal line includes a *rit.* (ritardando) marking and a *loco* section. The piano accompaniment in this system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *rit.* marking. The third system continues the piano accompaniment with a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

8 *rit.*

Lola

ven-gaus-tea - qui ya - rri - me-seha - ci mí que mi de - se - o

Cat

8 *p*

11

Lola

es quea-pren-daus - té

Cat

11 *rit.* *atpo.*

A - pren - de - ré. Pa - ra bai - lar me ten - drá queen-se-

11 *mf* *rit.* *atpo.*

14

Lola

A - bra los bra-zos ven-ga-seha-ciaa-

Cat

14

fiar e - se bai - léa-ga - rrao que ya me tién-tri - gao.

18

Lola

qui mar - can - do bien los pa - sos fi - je - seus - téen mí.

Cat

El gran mandarín, N°5 (cc.1-20)

El número seis lleva el título de muñequitas. Si eliminamos la introducción de dos compases y la coda de este número, la forma general es ternaria. Pero a su vez, la sección B también sigue una forma interna en tres partes. Esta forma tripartita, es la que más se da en toda la zarzuela. Como podemos apreciar en el siguiente ejemplo, el compositor vuelve a utilizar de nuevo armonías modales (sol eolio o sol menor natural).

Una
(Muñequita)

So-mos mu-ñe-qui-tas del a-mor, lle-nas de nos-tal-gia de do-lor . Co-mo los

Una

17

hom - bres no sa - ben a - mar siem - pre so - ñan - do te - ne - mos quees - tar.

17

dim. rit. a tempo

dim. rit.

afret

afret

pp

El gran mandarín, N°6 (cc.13-20)

El séptimo número se inicia con una introducción orquestal que, melódicamente, puede recordar pasajes de obras de inspiración valenciana del compositor. La melodía vuelve a aparecer en la tercera sección del número, esta vez cantada. La sencillez del texto en el que Lola expone sus orígenes madrileños, se traduce con una extrema sencillez armónica.

Lola

ff Yo soy ma - dri - le - ñá cas - ti - za , hi - ja

57 del ba - rrio de Cham - be - ri - - - , lle - voen mí e - sa sal

57

62 ye - saa - le - grí - a que Dios nos daa to₃ - das las hi - jas de Ma - drid.

62

El gran mandarín, N°7 (cc.53-67)

El último número se inicia con una introducción en la que el protagonista, Catalino, da las gracias por las atenciones recibidas y prepara el terreno para deshacer el engaño

sobre sus orígenes, lo cual hará cantando, para sorpresa del resto, un cuplé. Como introducción instrumental al cuplé, reaparece el motivo principal del Preludio construido sobre la escala pentatónica de la, lo que produce un choque de estilos.

The musical score is divided into four systems. The first system shows the piano introduction with a treble clef and a bass clef, both in D major (two sharps) and 2/4 time. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piano introduction, starting at measure 24. The third system introduces the vocal line (labeled 'Cat') starting at measure 31, with the lyrics 'Mu-chas'. The piano accompaniment continues below the vocal line. The fourth system continues the vocal line (labeled 'Cat') starting at measure 38, with the lyrics 've-ces see-qui-vo-ca' and 'el re-fra-ne-roes-pa-fiol,'. The piano accompaniment continues below the vocal line.

El gran mandarín, N°8 (cc.18-53)

Después del cuplé, musicalmente, todo gira en torno al motivo pentatónico, hasta el final de la partitura.

3.2.2 Obras para orquesta

3.2.2.1 Orquesta sola

Gitanerías

De todas las composiciones que hemos podido situar cronológicamente en su año de composición, este pasodoble figuraría como el opus nº1 del catálogo. Fue compuesta en 1909,³³ año en el que el compositor, tal y como hemos podido comprobar en los puntos anteriores, estaba finalizando los estudios de composición, al tiempo que realizaba el servicio militar como trombonista en la banda del Regimiento Infantería Mallorca nº13 de Valencia.

³³ GARCÍA BALLESTEROS, M.: *Mariano Pérez Sánchez, 80 años de música requenense*, Centro de estudios requenenses, Requena, 1996, p. 489.

La instrumentación de la pieza es totalmente atípica para el género de que se trata: Flauta, oboe, clarinete en sib, trompeta en do, violín 1º y 2º, violonchelo, contrabajo y piano. Puesto que el pasodoble pierde aquí su finalidad de desfile por la presencia del piano, es probable que se trate de una pieza hecha para la clase de composición del Conservatorio o que tuviera un carácter circunstancial, incluso incidental. Una posibilidad que no hay que descartar es que, por la instrumentación, se trate de una pieza compuesta para ser interpretada en alguno de los cafés que había en Valencia, en los que había música en directo y en los que se ganaban la vida no pocos músicos de la época. José Ferriz, en su libro de memorias, habla de la existencia de sextetos y tríos que tocaban en los cafés de la ciudad de Valencia en los años previos a la II República.³⁴ Por otra parte, Vicente Galbis señala también la presencia de grupos de solistas instrumentales que interpretaban en algunos cafés, versiones reducidas de las óperas programadas en los teatros de la ciudad.³⁵

Con respecto a las fuentes documentales de las partituras conservadas, hay que señalar que en la biblioteca de Compositores Valencianos se conserva una partitura con la instrumentación completa y otra en la que aparece únicamente la parte del piano. Nos puede llevar a equívoco el considerar dicha parte como una reducción de la obra para piano, ya que no lo es al faltarle voces de las partes instrumentales.

Desde el punto de vista estructural sigue, en general, el esquema típico de los pasodobles. La tonalidad principal la encontramos en el trío (si bemol mayor) mientras que el inicio del pasodoble se produce en la dominante.

		Compases	Nº ensayo	Tonalidades	Dinámicas
Intro		1-13		Fa m	f
A	A1	14-33	1-2		p
	A1'	34-44	3		f
	A1	45-53	4		p
	A1''	54-71	5-6		pp
B	B	72-79	7	Sib m	mf
	B'	80-87	8	Mib m	
Trío	T	88-102	9	Si b M	p

³⁴ FERRIZ, J.: *Sesenta años de vida musical. Memorias*, Instituto Valenciano de la Música, Valencia, 2004, citado por GARCÍA, J.: "Jazz", en VV.AA.: *Diccionario de la música valenciana, vol. I*, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 509-510.

³⁵ GALBIS LÓPEZ, V.: "Valencia", en VV.AA.: *Diccionario de la música valenciana, vol. II*, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 534-535.

	T'	103-119	10	Fa M	
B	B'	120-127	11	Mib m	mf
Trío	T	128-141	12	Sib M	f
	T''	142-165	13-14	Fa M	p / cresc.
Coda		166-172	15	Sib M	ff

El pasodoble empieza con una introducción cargada de fuerza rítmica gracias a su inicio a contratiempo. Construida con acordes de séptima la mayoría, enlaza con la siguiente sección mediante una cadencia rota. El primer tema también empieza a contratiempo. Tras su presentación a cargo de las maderas que se alternan en intervenciones solistas, reaparece el tema en un fuerte *tutti* con ligeras variaciones, entre ellas, una breve incursión en re bemol mayor. Tras volver a escuchar el tema *piano*, como al inicio, en la cuarta aparición de lo que hemos considerado el tema, A1'', la importancia recae en un contrapunto de chelos y clarinete.

Gitanerías (cc.1-14)

Musical score for the piece "Gitanerías (cc.1-14)". The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Flauta, Oboe, Clarinete en Sib, Trompeta en Do, Tuba, Violín I, Violín II, Cello, and Piano. The music is in 2/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into measures, with various musical notations including dynamics (f, ten.), articulation (>), and phrasing slurs. The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The Flauta, Oboe, Violín I, and Violín II parts include a "ten." marking. The Clarinete en Sib, Trompeta en Do, and Cello parts include a "f" marking. The Violín I, Violín II, and Cello parts include a "3" marking. The Tuba part includes a "f" marking. The Piano part includes a "3" marking.

The image shows a page of a musical score for 'Gitanerías (cc.1-14)'. The score is written for a full orchestra and piano. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Trumpet in D (Tpt. Do), Tuba, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The music is in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The score begins at measure 8. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, often in groups of three (trios). The piano part features a complex rhythmic pattern with many triplets. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) for the Tuba and *ff* (fortissimo) for the strings and piano. A 'Solo expres.' marking is present for the Oboe. The score is marked with measure numbers 8, 9, 10, 11, 12, 13, and 14.

Gitanerías (cc.1-14)

El tema B contrasta en carácter y tonalidad con el anterior. Del lirismo de A se pasa a un tema en el que prima el aspecto rítmico. Cabe destacar la utilización de acordes de quinta aumentada (cc. 72, 74, 76, 70,...) en la parte débil del compás así como la indicación de carácter *como guitarras* escrita en la partitura.

Gitanerías (cc.72-79)

rit. A tpo

Flauta

Oboe

Clarinete en Sib

Trompeta en Do

Tuba

Violín I

Violín II

Cello

Piano

Como guitarras

77 *acel. y cres* *Molto rit.*

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Tpt. Do

Tuba

Vln. I

Vln. II

Vc.

Pno.

Gitanerías (cc.72-79)

El trío queda dividido en dos partes con pequeñas diferencias melódicas pero, sobre todo, contrastadas por la tonalidad. Si en la sección T, el chelo presenta la melodía principal en si bemol mayor mixta, en T' se le une el clarinete y desarrollan dicho tema en la dominante de la tonalidad anterior (fa mayor mixta).

Flauta
Pianissimo

Oboe
Pianissimo

Clarinete en Sib
Pianissimo

Trompeta en Do

Tuba
ppp

Violín I
4ª cuerda (en defecto)

Violín II
4ª cuerda (en defecto)

Cello
Solo
f

Piano
pp

Gitanerías (cc.88-92)

Antes de la típica repetición del trío en una dinámica fuerte para finalizar el pasodoble, reaparece la segunda parte del tema B. En esta repetición del trío, la melodía recae más en los vientos, mientras la cuerda realiza acompañamientos rítmico-armónicos. Una última frase añadida al final del trío sirve de enlace con la coda final que establece la tonalidad principal.

Gitanerías (cc.142-172)

The musical score is for the piece "Gitanerías" (measures 142-172). It is written in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes parts for Flauta, Oboe, Clarinete en Sib, Trompeta en Do, Tuba, Violin I, Violin II, Cello, and Piano. The Flauta and Oboe parts begin with a *p* dynamic. The Clarinete en Sib part enters in the fourth measure with a *mf* dynamic. The Tuba part starts with a *pp* dynamic. The Violin I part begins with a *p* dynamic. The Cello part enters in the fourth measure with a *mf* dynamic. The Piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand, with a *p* dynamic. A *Cres.* marking is present in the Flauta part towards the end of the score.

This page of a musical score, numbered 130, features ten staves for various instruments. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and begins at measure 148. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 151.
- Ob. (Oboe):** Mirrors the flute's melodic line.
- Cl. Sib. (Clarinet in B-flat):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Tpt. Do (Trumpet in D):** Mirrors the flute and oboe parts.
- Tuba:** Provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Vln. I (Violin I):** Mirrors the flute and oboe parts.
- Vln. II (Violin II):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Vc. (Violoncello):** Mirrors the flute and oboe parts.
- Pno. (Piano):** Features a complex accompaniment with chords and arpeggiated figures.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The key signature remains consistent throughout the page.

161 *Menos movido*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. Sib

Tpt. Do *ff*

Tuba *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II

Vc.

Pno. *ff*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 161 to 165. The tempo is marked *Menos movido*. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat) and brass section (Trumpet in D, Tuba) play a melodic line starting in measure 164, marked *ff*. The strings (Violins I and II, Viola) provide harmonic support. The piano part features a rhythmic accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand, also marked *ff*. Measure 161 includes a first ending bracket and a triplet in the woodwinds.

Gitanerías (cc.142-172)

Peñas arriba

Como también ha ocurrido con otras obras de Pedro Sosa, este pasodoble es una versión desconocida de otro bastante interpretado por agrupaciones bandísticas³⁶ titulado *Canciones del montañés*, mientras que el título de *Peñas arriba* esconde una versión que podríamos calificar de experimento. Esto se debe a que la instrumentación, en base a la cual lo incluimos entre las obras para orquesta, es cuanto menos sorprendente tratándose del género del que se trata. La formación instrumental está formada por flauta, clarinete, cornetín, trombón, violín 1º, violín 2º, viola, violonchelo y contrabajo. En este sentido encontramos un paralelismo importante con el pasodoble

³⁶ Lo mismo ocurre con el número 1 de *Tonades d'amor* y *Endechas*, títulos diferentes de una misma composición, incluso con la misma instrumentación.

Gitanerías. En la misma partitura en que aparecen todos los instrumentos, encontramos un sistema de dos pentagramas que bien podrían corresponder al piano, aunque no aparece su nombre, tratándose de un instrumento más del conjunto, puesto que no recoge todas las partes de la instrumentación. Nos encontramos aquí con las mismas hipótesis planteadas en el pasodoble *Gitanerías*.³⁷

La estructura del pasodoble, desde el punto de vista de las secciones que lo forman y su estructura tonal, corresponden a la generalidad de este tipo de género musical. Lo podemos esquematizar con el siguiente cuadro:

	Compases	Tonalidades	Dinámicas
Intro	1-12	La m	f / p
A	13-48		p
Puente	49-52		f
B	53-70	La M	p
A'	71-92	La m	p / f
Trío	93-122	Rem	p
	123-152		f

Las dos grandes secciones que normalmente forman un pasodoble son: una primera sección, que en este caso la forman los temas A y B, que suele tener forma tripartita al repetirse la primera parte; y la sección que corresponde al llamado trío. Toda la primera sección se desarrolla normalmente en torno a la dominante, en nuestro caso la, de la tonalidad principal, que aparecerá en el trío (re m). El uso de esta dominante, siempre en modo menor, da pie a la utilización del modo frigio, característico de la música andaluza y muy presente en los pasodobles, tal y como se puede apreciar en el ejemplo donde la introducción del si bemol convierte la menor en la frigio.

La instrumentación se puede considerar poco hábil, puesto que en la introducción se presenta el tema al unísono, y en el tema A (c. 13 en adelante) llama la atención que las cuerdas vayan al unísono con el trombón realizando el tema, o el clarinete con el cornetín en las armonías. La flauta, junto al piano en ocasiones y al clarinete en otras, realiza una melodía ornamental.

³⁷ Ver *Gitanerías*.

Peñas arriba (cc.1-33)

Musical score for Peñas arriba (cc.1-33). The score is in 2/4 time and G major. It features a woodwind section (Flauta, Clarinete, Cornetín, Trombón), a string section (Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, Contrabajo), and a piano. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the piano provides harmonic support. Dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). The score includes various performance markings such as accents, slurs, and *Pizz* (pizzicato) for the strings.

Flauta *f* *p*

Clarinete

Cornetín *f*

Trombón

Violín I *f*

Violín II *pp*

Viola *f*

Violoncello *Pizz* *mf*

Contrabajo *Pizz* *mf*

Piano *f* *mf* *pp*

10

Fl. *p*

Cl. Sib *p*

Cnt. *p*

Tbn. *pp*

Vln. I *p* (4ª cuerda)

Vln. II

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Pno. *p* (en defecto)

Detailed description: This page of a musical score covers measures 10 through 14. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Cello (Cnt.), Trombone (Tbn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Piano (Pno.). The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 10 begins with a dynamic marking of *p* (piano). The Flute part features a melodic line starting in measure 11 with a *p* dynamic. The Clarinet in B-flat part has a melodic line starting in measure 11 with a *p* dynamic. The Cello part has a melodic line starting in measure 11 with a *p* dynamic. The Trombone part has a rhythmic accompaniment starting in measure 11 with a *pp* dynamic. The Violin I part has a melodic line starting in measure 11 with a *p* dynamic, and a specific instruction "(4ª cuerda)" is noted above the staff. The Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Viola part has a rhythmic accompaniment. The Cello part has a rhythmic accompaniment. The Piano part has a complex accompaniment with a melodic line starting in measure 11 with a *p* dynamic, and a specific instruction "(en defecto)" is noted above the staff.

19

Fl. *p*

Cl. Sib *p*

Cnt. *p* *pp*

Tbn. *pp*

Vln. I *p* (4ª cuerda)

Vln. II

Vla. *p*

Vc.

Cb.

Pno. *p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 19 through 24. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Flute (Fl.) part begins in measure 19 with a rest, followed by a melodic line starting in measure 20 marked *p*. The Clarinet in B-flat (Cl. Sib) plays a sustained note in measure 19, then a melodic line in measure 20 marked *p*. The Cello (Cnt.) part has a melodic line in measure 19 marked *p*, followed by a rest in measure 20, and then a melodic line in measure 21 marked *pp*. The Trombone (Tbn.) part has a melodic line in measure 19, followed by a rest in measure 20, and then a melodic line in measure 21 marked *pp*. The Violin I (Vln. I) part has a melodic line in measure 19, followed by a rest in measure 20, and then a melodic line in measure 21 marked *p*, with a specific instruction "(4ª cuerda)" above the staff. The Violin II (Vln. II) part has a melodic line in measure 19, followed by a rest in measure 20, and then a melodic line in measure 21. The Viola (Vla.) part has a melodic line in measure 19, followed by a rest in measure 20, and then a melodic line in measure 21 marked *p*. The Violoncello (Vc.) part has a melodic line in measure 19, followed by a rest in measure 20, and then a melodic line in measure 21. The Contrabass (Cb.) part has a melodic line in measure 19, followed by a rest in measure 20, and then a melodic line in measure 21. The Piano (Pno.) part has a melodic line in measure 19, followed by a rest in measure 20, and then a melodic line in measure 21 marked *p*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

28

Fl.

Cl. Sib.

Cnt.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pno.

p

p

pp

p

p

Peñas arriba (cc.1-33)

Tras un pequeño puente en el que reaparece el tema de la introducción, esta vez armonizado, aparece el segundo tema (c. 53). Clarinete, cornetín, trombón, viola, violonchelo y piano exponen el tema, los violines realizan un acompañamiento rítmico en corcheas y la flauta sigue con sus ornamentaciones formadas por pasajes en semicorcheas. Poco antes de finalizar el tema, trombón, violonchelo y contrabajo recuerdan el tema de la introducción.

Peñas arriba (cc.53-71)

Musical score for Peñas arriba (cc.53-71). The score is in 2/4 time and G major. It features a woodwind section (Flauta, Clarinete, Cornetín, Trombón), a string section (Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, Contrabajo), and a piano. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the piano provides harmonic support with chords and arpeggios. Dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). The Flauta part includes an 8va marking. The Violín I and II parts are marked *Pizz* (pizzicato). The score is divided into measures by vertical bar lines, with dynamic markings placed above or below the notes.

60 (8^{va})

Fl.

Cl. Sib.

Cnt.

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pno.

mf

Cres.

f

tr

Arco

Peñas arriba (cc.53-71)

La reexposición del tema A (c. 71) está más elaborada armónicamente y mejor instrumentada. Clarinete, cornetín y trombón hacen el tema y violín 1º y flauta realizan una especie de contrapunto basado en las semicorcheas que servían de ornamento en la exposición. En la breve reaparición del tema de la introducción sorprende una modulación a la mayor (cc. 83-84) que, tras una cadencia rota, pasa a fa mayor (cc. 85-86) para ir oscilando en torno a la dominante (cc. 87-92) y llegar al trío en re menor. Todas estas modulaciones se aprecian claramente aun fijándonos sólo en la parte del piano, de manera que se facilita la lectura y su comprensión.

Peñas arriba (cc.71-93)

Musical score for the piece "Peñas arriba" (measures 71-93). The score is written for a full orchestra and piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The instruments and their parts are:

- Flauta:** Starts with a rest, then enters with a melodic line marked *f* (forte) and *8va* (octave). It features a dynamic shift to *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).
- Clarinete:** Plays a rhythmic accompaniment, starting with *f* and moving to *p*.
- Cornetín:** Plays a rhythmic accompaniment, starting with *f* and moving to *mf*.
- Trombón:** Plays a rhythmic accompaniment, starting with *f* and moving to *mf*.
- Violín I & II:** Play a rhythmic accompaniment, starting with *f* and moving to *p*. The Violín I part includes a *Pizz* (pizzicato) marking.
- Viola:** Plays a rhythmic accompaniment, starting with *f* and moving to *p*.
- Violoncello:** Plays a rhythmic accompaniment, starting with *f* and moving to *p*.
- Contrabajo:** Plays a rhythmic accompaniment, starting with *f* and moving to *p*. The part includes a *Pizz* marking.
- Piano:** Provides harmonic support, starting with *f* and moving to *mf*.

78 *Molto cres.* *ff*

Fl.

Cl. Sib. *Molto cres.* *ff*

Cnt. *Molto cres.* *ff*

Tbn. *Molto cres.* *ff*

Vln. I *Molto cres.* *ff*

Vln. II *Molto cres.* *ff*

Vla.

Vc.

Cb.

Pno. *Molto cres.* *ff*

Peñas arriba (cc.71-93)

Es muy significativa la alternancia en las dinámicas que realiza el compositor, característica muy importante para la comprensión de cualquier pasodoble. El trío aparece primero *piano* y la melodía corre a cargo del clarinete. La mano derecha del piano realiza el característico acompañamiento rítmico, aunque armonizado, mientras que la mano izquierda y el contrabajo hacen la base armónica. Hacia la segunda mitad, inician el contrabajo y el chelo una especie de contrapunto al que se unen más tarde violín 1º y flauta para finalizar esta primera presentación del trío. En la repetición *forte* del trío, flauta, cornetín, violines y piano hacen el tema. El clarinete, que inicia el tema, pronto se pasa al contrapunto junto a trombón y violonchelo. El pasodoble termina con un acorde de re pero en modo mayor.

Peñas arriba (cc.144-152)

The image shows a page of a musical score for the piece "Peñas arriba" (measures 144-152). The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Flauta (Flute), Clarinete (Clarinet), Cornetín (Cornet), Trombón (Trumpet), Violín I (Violin I), Violín II (Violin II), Viola, Violoncello (Cello), Contrabajo (Double Bass), and Piano. The music is in 3/4 time and the key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as dynamics (piano, forte), articulation (accents), and performance instructions like "Cres." and "8va".

8va----- Cres.

Flauta

Clarinete

Cornetín

Trombón

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

Piano

The image shows a page of a musical score for the piece 'Peñas arriba' (measures 144-152). The score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. From top to bottom, the staves are: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Cello (Cnt.), Trombone (Tbn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Piano (Pno.). The music is in 3/4 time and features a melodic line in the upper strings and woodwinds, with a rhythmic accompaniment in the lower strings and piano. The dynamic marking is 'fff' (fortissimo). There are also some markings like '(8va)' and 'ff'.

Peñas arriba (cc.144-152)

Tonades d'amor: Canciones y Danzas

Dentro de este título tan sugerente, el compositor incluye dos números musicales con suerte desigual. Mientras el primero es prácticamente desconocido y carece de otro nombre que lo identifique, el segundo viene subtítulo como *Valencianas* y es la composición orquestal más interpretada de Sosa.

La hemos incluido en este catálogo, dentro de las composiciones para orquesta, por ser la versión más difundida actualmente.

La partitura conservada de la primera parte de la obra es para orquesta aunque, como veremos más adelante, la primera referencia que tenemos de su interpretación, fue en versión pianística. Por su parte, se conservan una versión orquestal y otra para piano de la segunda parte.

No sabemos con exactitud el año de composición de *Tonades d'amor*. La primera referencia que hemos encontrado sobre esta obra data de 1916, lo que sitúa su composición en los años en los que Sosa había empezado a dar clases de Solfeo en el Conservatorio como auxiliar, y poco tiempo después de haber compuesto *Lo cant del valencià*. La revista *Arte Musical* de aquel año afirmaba lo siguiente:

*En el Ateneo Musical [de Valencia] ha dado un concierto el joven e inteligente pianista Leopoldo Magenti [...] La tercera parte de este concierto estuvo dedicada a los autores valencianos. Interpretó Magenti, una Melodía, de Pérez Aleixandre, Tonades d'amor, del joven compositor Sosa y la linda pieza de López-Chavarri, El viejo castillo moro.*³⁸

Aunque en esta reseña no se especifica si Magenti interpretó los dos números de la partitura o alguno de ellos de manera independiente, Manuel Olmos Gil, en su estudio sobre Magenti detalla el programa del concierto, que tuvo lugar el 10 de febrero de 1916, en el que aparece la interpretación del N° 1, *Idil·li*, de *Tonades d'amor*.³⁹

Si bien dichos datos no nos dan la fecha de composición de la obra, sí nos permiten situar en el origen de la composición la versión pianística, sobre la que, bastantes años más tarde, Sosa realizaría la orquestación.

1. *Idil·li*

Como acabamos de ver, el estreno pianístico de *Idil·li* se remonta a 1916. No obstante, de esta primera parte solo nos ha llegado la versión orquestal. Está escrita para orquesta de cuerda formada por violines 1ªA y violines 1ªB, violines 2ªA y violines 2ªB, violas 1ª, violas 2ª, violonchelos y contrabajos. Fue estrenada en el Conservatorio de Valencia en enero de 1936 por la Orquesta Clásica Valenciana, formada por alumnos, exalumnos y profesores del Conservatorio, bajo la dirección del catedrático Benjamín Lapiedra.⁴⁰ Según la crónica de la época, el trabajo de la *orquesta fue magnífico salvando todas las dificultades que encierra esta preciosa composición. Al final... se*

³⁸ Sin autor: "Crónica. Provincias. Valencia", *Arte Musical*, Madrid, año II, n° 28, 29 de febrero de 1916, pp. 6; citado en GARCÍA BALLESTEROS, M.: op. cit, p. 230.

³⁹ OLMOS GIL, M.: *Leopoldo Magenti: Músic Alberiqueny (1894-1969)*, Ajuntament d'Alberic, Alberic, 2009, pp. 21-22.

⁴⁰ Sin autor: "Valencia. Acontecimiento artístico en el Conservatorio de Música y Declamación de Valencia", *Ritmo*, año VIII, n° 125, febrero de 1936, pp. 9-10; HERNÁNDEZ FARINÓS, J.P.: *La composición orquestal valenciana, a través de la aportación del grupo de los jóvenes (1925-1960)*, Tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2010, p. 40. En la crónica de la revista no se especifica que la orquesta tocara únicamente el n° 1 de *Tonades d'amor*. No obstante, si consideramos el comentario que recoge dicha crónica sobre la obra interpretada, corresponde a la estructura interna de este número.

desbordó el entusiasmo en honor de los dos compositores,⁴¹ en referencia a Manuel Palau y Pedro Sosa.

Se trata de una obra en un solo movimiento en la que el compositor vuelve a dar muestra, como hizo en tantas otras composiciones, de su capacidad para absorber el carácter más popular de la música valenciana y transcribirlo, elevándolo al nivel de lenguaje culto gracias a su praxis compositiva. La crónica del estreno destaca la inspiración de la obra, *de rasgos modernísimos, pero de un sabor netamente valenciano, de lo más popular*. Continua señalando la belleza de algunas de sus melodías así como el acierto con el que Sosa trata la danza popular en forma de fuga.⁴²

Un hecho curioso con respecto a esta partitura es que Pedro Sosa la escribió dos veces, realizó dos copias manuscritas, desde el punto de vista musical exactamente iguales, pero con títulos diferentes. Si una de ellas la conocemos como *Tonades d'amor*, sin subtítulo, la otra partitura viene titulada como *Endechas*. De esta segunda partitura no tenemos constancia de nada, ni estreno, ni fecha de composición. Únicamente su título, definido por la Real Academia Española como *canción triste o de lamento*,⁴³ nos desvela las intenciones del compositor.

En otro orden de cosas, este primer número de *Tonades d'amor* tiene una forma poliseccional, en cuatro secciones claramente contrastantes.

	Compases	Melodías / Motivos	Tonalidad	Tempo
1ª sec.	1-12	a	Sol m	<i>Andante mosso</i>
	13-20	b		
	21-30	a'		
	31-48	c (solo de violonchelo)	Sol m / Sib M	
	49-51	a''	Do m / Sol m	
	52-62	b'		
Copla	63-80	d	Mib M	<i>Más movido</i>
Danza	81-119	e (sujeto) b'' (contrasujeto)	Sol M	<i>Danza-Más vivo</i>
Final	120-136	c (violonchelos y violines 2º) f (violines 1º)	Sol m / Sib M	<i>A tempo</i>
Coda	137-141	e'	Sol m	<i>Lento</i>

⁴¹ Sin autor: "Valencia. Acontecimiento artístico en el Conservatorio de Música y Declamación de Valencia", *Ritmo*, año VIII, nº 125, febrero de 1936, pp. 9-10.

⁴² Op. cit. pp. 9-10.

⁴³ *Diccionario de la lengua española*, Tomo I, Real Academia Española, Espasa, Madrid, 1992, p. 829.

En la primera sección, dividida internamente en tres partes, nos encontramos con la tonalidad favorita de Pedro Sosa: sol menor, a la que corresponde la armadura y con la que finalizará la obra. En el primer compás nos encontramos ya dos acordes de onceava cargados de disonancias.

The image shows a musical score for the first measure of 'Idil·li (c.1)'. The score is in 3/4 time and G minor. It features a piano introduction with a tempo marking of 'Andante Mosso'. The instruments are Violín I A and B, Violín II A and B, Viola 1 and 2, Cello, and Contrabajo. The first measure shows a complex chord structure with dissonances. The Cello and Contrabajo parts start with a forte (ff) dynamic.

Idil·li (c.1)

Aparece el primer diseño melódico de carácter lírico en los compases 2 y 3, a cargo de las violas, y de un sabor netamente valenciano. Después de pasar por los diferentes instrumentos de la orquesta a modo de imitación, con alguna entrada en estrecho y en diferentes tonalidades, aparece el motivo rítmico que hace de contraste con el anterior.

En este caso la textura es vertical (cc. 13-15). Llama la atención la utilización de acordes de quinta aumentada de manera paralela (cc. 13-14), armonías atrevidas junto a los acordes del primer compás que, unido al sabor popular que transmiten las melodías, hacen que esta música sea a la vez popular y culta.

Idil-li (cc.2-15)

The musical score is for the piece "Idil-li" (measures 2-15). It is written for a string ensemble in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score consists of eight staves:

- Violín I A:** Treble clef, starts with a rest in measure 2, then plays a melodic line with a triplet in measure 4. Dynamics include *mf*.
- Violín I B:** Treble clef, identical to Violín I A.
- Violín II A:** Treble clef, plays a harmonic accompaniment of chords, starting with a *p* dynamic.
- Violín II B:** Treble clef, plays a rhythmic accompaniment of sixteenth notes with a *p* dynamic.
- Viola 1:** Alto clef, plays a melodic line with a triplet in measure 4. Dynamics include *mf*.
- Viola 2:** Alto clef, identical to Viola 1.
- Cello:** Bass clef, plays a melodic line with a *p* dynamic.
- Contrabajo:** Bass clef, plays a melodic line with a *p* dynamic.

6
Vln. I A *Cres. y afret.* 3
Vln. I B 3
Vln. II A *Cres. y afret.*
Vln. II B 6 6 6 6 6 6 6 6 6
Vla. 1 3
Vla. 2 3
Vc. 3
Cb. 3

Detailed description: This is a page of a musical score for a string ensemble. It features seven staves: Violin I A, Violin I B, Violin II A, Violin II B, Viola 1, Viola 2, Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The music is in a minor key, indicated by a flat sign in the key signature. The Violin I parts (A and B) and Violin II A play melodic lines with accents and a crescendo followed by a fretting instruction (*Cres. y afret.*). The Violin II B part plays a rhythmic pattern of sixteenth notes, with the number '6' written above the notes. The Viola parts (1 and 2) play a similar melodic line to the Violin I parts. The Violoncello and Contrabasso parts play a lower melodic line, also with accents and a triplet of eighth notes. The number '3' is written below the triplet in each of these parts. The page number '151' is located at the bottom right.

The image shows a page of a musical score for the piece "Idil-li (cc.2-15)". The score is arranged in a standard orchestral format with eight staves. From top to bottom, the staves are: Vln. I A, Vln. I B, Vln. II A, Vln. II B, Vla. 1, Vla. 2, Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The music is in a minor key, indicated by the key signature of two flats. The score begins at measure 12. The Vln. I parts play a melodic line with accents and slurs. The Vln. II parts play a rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns. The Vla. parts play a similar rhythmic accompaniment. The Vc. part plays a simple bass line. The Cb. part plays a simple bass line. The score includes dynamic markings such as "Mas movido", "rit.", and "Lento". There are also performance instructions like "tr" (trill) and "6" (sixteenth notes). The score ends with a fermata over the final note.

Idil-li (cc.2-15)

Una pequeña reexposición del primer tema pero una cuarta por arriba, da paso a la primera sorpresa. Tras un pequeño calderón, el violonchelo se erige como solista con una melodía de un lirismo que podríamos decir que es típicamente valenciano, y que recuerda mucho al famoso sólo de bombardino de *Lo cant del valencià*. La instrumentación está ideada para que sobresalga sin problemas el instrumento solista, ya que Sosa prescinde de los registros graves; violines y violas hacen el acompañamiento, estas últimas incluso en tesituras más propias de los violines.

Idil-li (cc.31-48)

Violín I A *p* *con sordina*

Violín I B *con sordina*

Violín II A *con sordina*

Violín II B *con sordina*

Viola 1

Viola 2

Cello *Solo Expressivo* *mf* *ten.* *Más movido*

Contrabajo *pizz.*

The musical score is for a 3/4 time piece in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). The Violin I parts (A and B) play a melodic line with a dynamic of *p* and *con sordina*. The Violin II parts (A and B) play a similar melodic line with a dynamic of *con sordina*. The Viola parts (1 and 2) are silent. The Cello part is marked *Solo Expressivo* and *mf*, with dynamics *ten.* and *Más movido*. The Contrabajo part is marked *pizz.*

37 *ten.*

Vln. I A

Vln. I B

Vln. II A

Vln. II B

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

con sordina

3

3

3

3

Detailed description: This is a page of a musical score for a string ensemble. It consists of eight staves. The top two staves are Violin I (Vln. I A and Vln. I B), the next two are Violin II (Vln. II A and Vln. II B), followed by Viola I (Vla. 1) and Viola II (Vla. 2), then Violoncello (Vc.), and finally Violoncello (Cb.). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first measure is marked with '37' and 'ten.' (tension). The Violin I parts feature rapid sixteenth-note passages with slurs and accents. The Violin II parts play chords and some sixteenth-note patterns. The Viola parts enter in the third measure with a triplet of eighth notes, marked 'con sordina' and '3'. The Violoncello parts play a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The image displays a musical score for the piece "Idil-li" (measures 31-48). The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Violin I A, Violin I B, Violin II A, Violin II B, Viola 1, Viola 2, and Violoncello (Vc.). Below the Vc. staff is the Contrabajo (Cb.) staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score features several musical elements:

- Violin I A:** Starts at measure 43 with a triplet of eighth notes, followed by a series of chords and a triplet of sixteenth notes.
- Violin II B:** Features a triplet of eighth notes in measure 43.
- Viola 1 and 2:** Both play a triplet of eighth notes in measure 43.
- Vc.:** Enters in measure 44 with a forte (*ff*) dynamic, playing a melodic line with a quintuplet (marked '5') and a decelerando (*rit.*) followed by a return to tempo (*A tiempo*).
- Cb.:** Provides a bass line with a decelerando (*rit.*) and a return to tempo (*A tiempo*).

Idil-li (cc.31-48)

El propio violonchelo enlaza su intervención con la vuelta al primer diseño melódico tras el que los instrumentos agudos de la orquesta retoman el diseño rítmico a través del cual desembocarán en la segunda sección.

De manera fiel a las estructuras utilizadas por el compositor en sus composiciones de carácter nacionalista, no podía faltar en esta partitura el momento de copla valenciana (cc. 63 en adelante). Violines 1º, violines 2º A y violas 1ª desarrollan la melodía principal mientras que los violonchelos realizan el contrapunto.

Idil-li (cc.63-69)

Después de esta sección que, por su naturaleza, podríamos considerar de carácter libre en cuanto al tempo se refiere, Sosa presenta una danza en forma de fuga. Como se puede apreciar en la partitura, la construcción de la parte expositiva de la fuga es fiel a la teoría. Violines 1ª A presentan el sujeto en sol mayor, de cuatro compases; tras ellos, violines 2º A, violas 1ª y violonchelos completan las cuatro entradas en las que el compositor respeta tanto las longitudes de sujetos y respuestas como las tonalidades. El sujeto de la fuga recuerda por su carácter los toques de dulzaina típicos del folclore valenciano. Como contrasujeto, el compositor retoma el diseño rítmico aparecido en la primera sección de la obra. Violonchelos y Contrabajos realizan un acompañamiento rítmico, en ocasiones en ostinato, a modo de pedal que pasa de tónica a dominante y viceversa. Sólo el violonchelo abandona el acompañamiento para realizar la cuarta entrada de la fuga. Tras la exposición de la fuga, las imitaciones se suceden de forma más estrecha (cc. 98 en adelante). En el breve desarrollo que realiza, Sosa incluye seis

compases que contrastan con la fuga por su lirismo (cc. 107-112) en los que aparece un motivo melódico de un compás que será utilizado en composiciones posteriores.⁴⁴

Idil·li (cc.81-119)

The image displays a musical score for the piece "Idil·li" (measures 81-119). The score is written for a string ensemble and includes the following parts: Violín I A, Violín I B, Violín II A, Violín II B, Viola 1, Viola 2, Cello, and Contrabajo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Allegretto". The Violín I A part begins with a "solo" marking and a dynamic of *p* (piano). The Cello and Contrabajo parts are marked with *pizz.* (pizzicato) and *f* (forte). The score shows a melodic motif in the Violín I A part that is contrasted with the fugue. The Cello and Contrabajo parts play a rhythmic pattern of eighth notes.

⁴⁴ Ver *Cançó de bressol*, compás 7.

86

Vln. I A

Vln. I B

Vln. II A

Vln. II B

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

solo

p

loco

loco

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 86 through 89. The score is written for a string ensemble consisting of Violin I A, Violin I B, Violin II A, Violin II B, Viola 1, Viola 2, Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. In measure 86, Vln. I A has a melodic line with slurs and accents. Vln. II A has a 'solo' marking and a dynamic marking of 'p' (piano) with a hairpin. The Viola parts (Vla. 1 and Vla. 2) are silent. The Vc. and Cb. parts play a steady eighth-note accompaniment marked 'loco'. Measures 87 and 88 continue these patterns. Measure 89 shows a continuation of the Vln. I A line and the Vln. II A accompaniment.

90

Vln. I A

Vln. I B

Vln. II A

Vln. II B

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

tr *tr* *tr* *tr*

p

solo

8^{vb}

8^{vb}

98 *tr*

Vln. I A *f*

Vln. I B *f*

Vln. II A *f*

Vln. II B *f*

Vla. 1 *f*

Vla. 2 *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 98 through 101. It features eight staves: Violin I A and B, Violin II A and B, Viola 1 and 2, Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 98 starts with a dynamic marking of *f* and a trill (*tr*) over the first note. Violins I A and B play a rhythmic pattern of eighth notes. Violins II A and B play a melodic line with a trill. Violas 1 and 2 play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello and Double Bass play a rhythmic pattern of eighth notes. The score concludes with a long note in the Violoncello and Double Bass staves.

102

Vln. I A

Vln. I B

Vln. II A

Vln. II B

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

dim.

dim.

dim.

106 *Más vivo*

Vln. I A *f* *rit.* *a tiempo* *ff*

Vln. I B *f* *rit.* *a tiempo* *ff*

Vln. II A *f* *rit.* *a tiempo* *ff*

Vln. II B *f* *rit.* *a tiempo* *ff*

Vla. 1 *rit.* *a tiempo* *f*

Vla. 2 *rit.* *a tiempo* *f*

Vc. *tr.* *rit.* *ff a tiempo* *ff*

Cb. *arco*

110

The image shows a musical score for measures 110 to 113. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola 1, Viola 2), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with multiple melodic lines and dynamic markings. The string parts (Vln. I A, Vln. I B, Vln. II A, Vln. II B) play a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The woodwind parts (Vla. 1, Vla. 2, Vc., Cb.) provide harmonic support and melodic counterpoints. Dynamic markings include *rit. cresc.*, *cresc.*, *rit.*, *ff*, *f*, *p*, and *pizz.*. The score is divided into four measures, with a repeat sign at the end of the fourth measure.

Vln. I A

Vln. I B

Vln. II A

Vln. II B

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

rit. cresc.

rit. cresc.

rit. cresc.

rit. cresc.

cresc.

rit.

ff

f

p

rit.

pizz.

a tempo

114

Vln. I A

Vln. I B

Vln. II A

Vln. II B

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

p

8^{va}

Detailed description: This is a page of a musical score for a string quartet and woodwinds. It contains measures 114, 115, and 116. The score is written for Violin I (A and B), Violin II (A and B), Viola (1 and 2), Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first violin parts (Vln. I A and B) play a melodic line starting in measure 115 with a dynamic marking of *p*. The second violin parts (Vln. II A and B) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The viola parts (Vla. 1 and 2) play a similar rhythmic accompaniment. The cello (Vc.) and contrabasso (Cb.) parts play a steady eighth-note accompaniment. The cello part has an *8^{va}* marking in measure 115. The score ends with a fermata in measure 116.

The image displays a musical score for the piece "Idil-li (cc.81-119)". The score is arranged in a system of eight staves, labeled from top to bottom as Vln. I A, Vln. I B, Vln. II A, Vln. II B, Vla. 1, Vla. 2, Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score begins at measure 117. The Violin I parts (A and B) feature a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes, marked with a hairpin crescendo and a slur. The Violin II parts (A and B) play a simpler, more melodic line. The Viola parts (1 and 2) play a similar melodic line to the Violin II parts. The Violoncello (Vc.) and Double Bass (Cb.) parts play a melodic line that is more lyrical and slower in character, marked with a hairpin crescendo and a slur. The word "loco" is written above the Cello staff, and "arco" is written below the Double Bass staff. The score ends with a "rit." (ritardando) marking above the Violin I B staff.

Idil-li (cc.81-119)

En la última gran sección, de nuevo en sol menor, los violines 1º, aprovechando el impulso rítmico de la fuga, continúan hasta el final con un pasaje donde prima por encima de todo el virtuosismo. Al mismo tiempo y en claro contraste, los violonchelos retoman la melodía lírica expuesta con anterioridad por el solista.

Idil-li (cc.120-129)

A tempo

The musical score is for the piece "Idil-li" (measures 120-129). It is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is marked "A tempo". The score includes parts for Violin I A, Violin I B, Violin II A, Violin II B, Viola 1, Viola 2, Cello, and Contrabasso. The Violin I A part features a rapid sixteenth-note pattern starting with an accent and a forte (*f*) dynamic. The Violin I B and Violin II A parts play a melodic line on the 4th string, marked *ff* and "Muy destacado" (very accented), with accents and a ritardando (*rit.*) at the end. The Violin II B part plays a simple quarter-note accompaniment starting with a forte (*f*) dynamic. The Viola 1 and Viola 2 parts play a similar quarter-note accompaniment, also starting with a forte (*f*) dynamic. The Cello part plays a melodic line similar to the Violin I B and II A parts, marked *ff* and "Muy destacado", with accents and a ritardando (*rit.*) at the end. The Contrabasso part plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *Pizz.* (pizzicato).

126

Vln. I A

Vln. I B

Vln. II A

Vln. II B

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

A tempo

rit.

3

3

3

Idil-li (cc.120-129)

La coda final, lenta, reproduce el compás anterior a la fuga seguido del sujeto de la misma, en una estrechísima imitación final de tan solo un tiempo.

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are Violín I A, Violín I B, Violín II A, Violín II B, Viola 1, Viola 2, Cello, and Contrabajo. The music is written in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The tempo is marked 'Lento'. Dynamics include 'p' (piano) and 'Pizz.' (pizzicato). The score consists of eight staves, each with its instrument name and musical notation. The first staff (Violín I A) starts with a 'Lento' marking and a 'p' dynamic. The second staff (Violín I B) also starts with 'Lento' and 'p'. The third staff (Violín II A) starts with 'Lento' and 'p'. The fourth staff (Violín II B) starts with 'Lento' and 'p'. The fifth staff (Viola 1) starts with 'Lento' and 'p'. The sixth staff (Viola 2) starts with 'Lento' and 'p'. The seventh staff (Cello) starts with 'Lento' and 'p'. The eighth staff (Contrabajo) starts with 'Lento' and 'p'. The score is divided into three measures. The first measure is marked 'Lento' and 'p'. The second measure is marked 'p'. The third measure is marked 'Pizz.'.

Idil-li (cc.137-141)

Para concluir, decir que este primer número de *Tonades d'amor*, recoge las características de la práctica compositiva de Pedro Sosa en sus primeras obras. Nos encontramos, al igual que podemos ver en *Lo cant del valencià*, con una partitura inspirada en lo más cercano que tenía el compositor como era la música del folclore valenciano. Por tratarse de una partitura temprana, da la impresión de que pesaban todavía mucho las enseñanzas del conservatorio, lo que no le impide mostrar, en ocasiones, acordes inusuales por su carácter disonante que no hacen sino anticipar lo que terminará siendo, con los años, su lenguaje armónico. Como señalamos con anterioridad, la revista ritmo recogió la crónica del estreno resumiendo de manera acertada y en pocas palabras, las características principales de la obra: *Se trata de una inspirada composición, de rasgos modernísimos, pero de un sabor netamente*

valenciano, de lo más popular, sobresaliendo una bella canción... y una popular danza, en forma de fuga, tratada magistralmente por su autor.⁴⁵

2. Valencianas

De este nº 2 de *Tonades d'amor* nos ha quedado tanto la partitura original para piano como la posterior orquestación. Según reza en la portada de la partitura manuscrita para orquesta, dicha versión fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Valencia el 24 de noviembre de 1944. Una tercera versión, incluso más interpretada que la orquestal, es la que realizó el alumno del Maestro Sosa, José M^a Cervera Lloret, para banda. Según el propio Cervera, fue un encargo de Sosa, y el estreno se produjo en Liria por la Banda Primitiva en el año 1953, bajo la dirección del propio Cervera y en presencia de Pedro Sosa.⁴⁶

Por tratarse, como ya comentamos unas líneas más arriba, de la partitura para orquesta más interpretada del catálogo del Maestro Sosa, son muchos los críticos y músicos que le han dedicado una mínima atención, destacando algunas de sus cualidades, tal y como veremos más adelante.⁴⁷ Lo primero que destaca al abrir la partitura es la inmensa instrumentación utilizada, donde aparecen instrumentos que aportan una riqueza tímbrica a la orquestación que recuerda a las grandes orquestas de los compositores nacionalistas europeos de finales del siglo XIX: 2 flautas y flautín, 2 oboes y corno inglés, 2 clarinetes y clarinete bajo, 2 fagotes, 4 trompas en fa, 3 trompetas en do, 2 trombones y trombón bajo, tuba, timbales y percusión (pandereta, triángulo, castañuela, lira, tam-tam, bombo, caja, plato) celesta, arpa y cuerdas.

De nuevo, los versos de un poeta valenciano vuelven a ser el estímulo y la referencia inspirativa para una composición, que ha recibido calificativos como los de *homenaje al canto popular del labrador valenciano*, *aportación sinfónica del nacionalismo de Sosa*, o *animado cuadro musical valenciano*,⁴⁸ y muchos otros, todos en el sentido de resaltar su inspiración y el lugar que ocupa en la historia de la música valenciana. Dicho poeta

⁴⁵ Sin autor: "Valencia. Acontecimiento artístico en el Conservatorio de Música y Declamación de Valencia", *Ritmo*, año VIII, nº 125, febrero de 1936, pp. 9-10.

⁴⁶ CERVERA LLORET, J.M^a.: Disertación realizada en Requena en 1987 con motivo del centenario del nacimiento del compositor. Archivo de Marcial García Ballesteros.

⁴⁷ Además de Francisco José León Tello en su artículo sobre Pedro Sosa, otros que han escrito o dejado constancia sobre esta obra son: PONS ALCANTARILLA, M.: "Valencia", *Ritmo*, año XVI, nº 192, diciembre 1945, pp. 37-38; CERVERA LLORET, J.M^a.: Disertación...; Programa de mano del concierto de la Orquesta Municipal que tuvo lugar el 18 de enero de 1948 bajo la dirección de José Manuel Izquierdo, donde se reproducen comentarios de López-Chavarri sobre la obra.

⁴⁸ LEÓN TELLO, F.J.: "Un maestro de la escuela valenciana contemporánea: Pedro Sosa" en *Revista de Ideas Estéticas*, nº 67, año 1959, p. 222-223.

es Francesch Badenes Dalmau, el cual *perteneció a la segunda generación de la Renaixença. Socio de Lo Rat Penat desde su fundación en 1878, fue presidente de la sección de literatura y obtuvo la Flor Natural en los Juegos Florales de 1898. Su poesía, de corte abiertamente romántico, aunque participa de la forma típicamente floralisca, destaca por la viveza del lenguaje y la habilidad en las descripciones del paisaje. Escribió libros de poemas, tradujo al castellano a Jacinto Verdaguer y colaboró con numerosas publicaciones periódicas.*⁴⁹

Una estrofa suya aparece en la portada de la partitura recogiendo el estímulo más directo de la obra:

*Es la cançó encisadora
amb que el poble riu o plora
besant en ella son cor
quan trista angoixa el devora
o l'abrusa tendre amor.*

Desde el punto de vista formal, la composición tiene una estructura poliseccional en diferentes episodios contrastantes, como se puede apreciar en el siguiente esquema, muy bien enlazados por el Maestro Sosa.

	Compases	Melodías / Motivos	Tonalidades
Lento	1	Acordes	
Animado	2-51	a	Sol m
		b	Fa frigio
Puente	52-57	c	Si b M
1ª Copla	58-79	d	Fa m (Frigio)
Puente	80-93	a'	
		Acordes	
2ª Copla	94-105	e	Re
Animado	2-49, 106-107	a	Sol m
		b	Fa m
Puente	108-112	c'	Sol m
3ª Copla	113-135	d'	

⁴⁹ CERDÁ, M: “Badenes Dalmau, Francesc”, en *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana*, Tomo 2, Prensa valenciana, Valencia, 2005, p. 245.

Puente	136-141	Acordes	Sol m
Lento	142-145	e'	

En el primer compás, al igual que realiza en otras obras, tres acordes descendentes cromáticamente abren la partitura. Como se puede apreciar en el ejemplo, Sosa consigue una ambigüedad tonal importante en este inicio al construir acordes sin ninguna función tonal. La utilización de acordes cargados de tritonos los convierte en posibles acordes de dominante de numerosas tonalidades. A priori, dichos acordes carecen de interés especial pero, en el transcurso de la composición, aparecerán en varias ocasiones, variados y desarrollados.

Valencianas (Acordes c.1)

El corno inglés, instrumento muy utilizado en la música orquestal de corte nacionalista, es el encargado de introducir el motivo de dos compases que dará lugar al primer tema melódico del *animado*, y que se irá desarrollando en las maderas y los violines.

Allegretto $\text{♩} = 90$

Valencianas (cc.2-15)

Armónicamente, es constante en toda esta sección la utilización de acordes tríada con la segunda y la sexta añadidas, lo que da un colorido cercano al Impresionismo. Hacia el mismo estilo apunta también el constante uso de armonías paralelas. Intervalos de segunda y octava paralelas o series de cuartas contribuyen a esta atmósfera.

Animado

Piano

Valencianas (cc.2-15)

El tema b, de un corte muy parecido al anterior, vuelve a ser introducido por el corno y, de nuevo, desarrollado por maderas y violines. La intensidad crece considerablemente en este segundo tema debido a la participación de toda la orquesta. Un puente, de carácter más rítmico, en el que el compositor estiliza lo que podrían ser toques de dulzaina, sirve para dar paso a la primera copla.

De nuevo el corno inglés se convierte en el solista. De las cinco frases que componen esta copla, el corno expone la primera, la tercera y la quinta, mientras que los instrumentos de viento madera se alternan en las respuestas al solista. La instrumentación permite, en este pasaje, escuchar con claridad las intervenciones solistas. Melódicamente, encontramos, una vez más, coincidencias en esta copla con otros pasajes pertenecientes a composiciones del propio Sosa. En este caso hay una coincidencia importante con el solo de violonchelo del nº 1 de esta misma obra, de *Tonades d'amor*, y por ende, con el tema del bombardino de *Lo cant del valencià*, tanto desde el punto de vista melódico como de los giros cadenciales. El contrapunto necesario a la copla corre a cargo de las cuerdas, que llenan los finales de cada frase con diseños en semicorcheas.

Valencianas (cc.58-74)

This page contains a musical score for the piece "Valencianas" (measures 58-74). The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Flautas I y II
- Flautin
- Oboes I y II
- Corno Inglés
- Clarinetes en Sib I y II
- Clarinete Bajo
- Fagotes I y II
- Trompas I y II
- Trompas en Fa III y IV
- Trompetas en Do I, II y III
- Trombones I y II
- Trombón III (Bajo) Tuba
- Timbales
- Percusión
- Coloche
- Alpa
- Violín I
- Violín II
- Viola
- Cello
- Contrabajo

The score features various musical notations, including dynamics (e.g., *pp*, *f*, *mf*, *ppp*, *fff*), articulation (e.g., *acc.*, *rit.*, *ritard.*), and performance instructions (e.g., *Solo*, *Ad tempo*, *Subito solo*). The piece is in 3/4 time and has a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

The image displays a page of a musical score for an orchestra. The score is written in 3/4 time and features various musical notations including dynamics (f, mf, p), articulation (acc), and phrasing slurs. The instruments listed on the left side of the score are: Fl. I, Fl. II, Ob., C. in B., Cl. B., Fag., Tpt. I y II, Tpt. III y IV, Tpt. Do I, II y III, Tbn. I y II, Tbn. II, Tbn., Tmb., Cel., Hp., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are several measures of rest indicated by a 'z' symbol.

Valencianas (cc.58-74)

Para enlazar con la segunda copla, el compositor retoma parte del primer motivo de la obra, variado por disminución y complementado por pasajes virtuosísticos de flautas y violines. De manera hábil, también variados por disminución, reaparecen los tres acordes del principio que sirven para enfrentar a las familias orquestales. A los instrumentos agudos de la madera y la cuerda que presentan los acordes en primer lugar, les responden los graves y los metales en varias ocasiones, hasta que se unen todos en un tutti final. Un largo trino de los instrumentos de cuerda con el resto de la orquesta en silencio resuelve en la segunda copla.

Valencianas (cc.80-93)

Musical score for Valencianas (cc.80-93). The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various performance markings such as dynamics (p, f, sf, ff, mf, f), articulation (acc, stacc, marcato), and phrasing (rit, ritard, rall, accel). The instruments listed on the left are: Flautas 1 y 2, Flautín, Oboes 1 y 2, Cuerno Inglés, Clarinetes en Sol 1 y 2, Clarinete Bajo, Fagotes 1 y 2, Trompas en Fa 1 y 2, Trompas en Si 3 y 4, Trompetas en Do 1, 2 y 3, Trombones 1 y 2, Trombón III (Bajo) Tuba, Timbales, Percusión (Carambolas, Platanos, Bumbo), Celista, Arpa, Violín I, Violín II, Viola, Cello, and Contrabajo. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the music is written in a clear, professional notation style.

The image displays a page of a musical score for a symphony, likely from the Valencia cycle (cc.80-93). The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the page are: Fl (Flute), Fla (Flauto), Ob (Oboe), C. In (Clarinet in E-flat), C. Sib (Clarinet in B-flat), Cl. B (Clarinet in B), Fag (Bassoon), Tpa. I y II (Trumpets I and II), Tpa. III y IV (Trumpets III and IV), Tbn. Dc. I y III (Trombones I and III), Tbn. I y II (Trombones I and II), Tbn. B (Trombone B), Tbn. (Tuba), Timb (Timpani), Cxt (Cymbals), Sn (Snare Drum), Hrp (Harp), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla (Viola), Vcl (Cello), and Cb (Contrabass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'piano', 'crescendo', and 'ritardando'. There are also performance instructions like 'A tempo' and 'Crescendo'. The page number '180' is visible at the bottom right.

Valencianas (cc.80-93)

Las tres frases que forman esta copla desarrollan muy brevemente una bella canción valenciana. Los diálogos entre los instrumentos de viento, con papel protagonista para el flautín, destacan gracias a una instrumentación casi transparente, en la que el arpa y la celesta acompañan armónicamente con acordes disonantes en los que son constantes las segundas y cuartas añadidas.

The image shows a page of a musical score for a symphony, likely from the 'Valencianas' suite. The score is written for a large orchestra and includes staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Flautas I y II, Flautín, Oboes I y II, Corno Inglés, Clarinetes en Sib I y II, Clarinete Bajo, Fagotes I y II, Trompas I y II, Trompas en Fa III y IV, Trompetas en Do I, II y III, Trombones I y II, Trombón III (Bajo) Tuba, Timbales, Percusión, Celista, Arpa, Violín I, Violín II, Viola, Cello, and Contrabajo. The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ff*, and tempo markings like *Cantando* and *Allegretto*. There are also performance instructions like "Mío mundo y eres" and "Sin sordina".

Valencianas (cc.94-105)

La reexposición del *animado* cumple su papel en la organización estructural de la obra. El posterior puente, sirve al compositor para preparar tonalmente la tercera copla, en la que retoma el tema de la primera copla modulado a otra tonalidad, constituyendo este pasaje el momento de mayor intensidad de la partitura; el tema aparece acompañado por los motivos de violas y violonchelos en semicorcheas y las intervenciones virtuosísticas de flautas y flautín con trinos y grupetos de fusas.

Valencianas (cc.113-124)

De nuevo otro puente, en el que se aprecia el trabajo temático realizado sobre los acordes del principio, lleva al epílogo en el que, tras un calderón, flautín, oboe y corno a solo, recuerdan el motivo de la canción valenciana que formó la segunda copla. Finaliza la composición con un acorde que resume la armonía general de la obra.

Valencianas (cc.142-145)

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The score is written for various instruments, including Flautas 1 y 2, Flautín, Oboes 1 y 2, Corno Inglés, Clarinetes en Sib 1 y 2, Clarinete Bajo, Fagotes 1 y 2, Trompas 1 y 2, Trompas en Fa 3 y 4, Trompetas en Do 1, 2 y 3, Trombones 1 y 2, Trombón III (Bajo) Tuba, Timbales, Percusión, Celista, Arpa, Violín I, Violín II, Viola, Cello, and Contrabajo. The score includes dynamic markings such as 'Lento', 'p', 'f', 'ff', and 'Sicc'. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of one flat.

Valencianas (cc.142-145)

No tenemos datos sobre las veces que se ha interpretado *Tonades d'amor* en su versión orquestal, pero, siendo una de las partituras más reproducidas, en su versión para banda, solo dos veces ha sido programada por la Banda Municipal de Valencia,⁵⁰ apareciendo en cuatro conciertos. Francisco José León Tello, en las páginas que dedicó a esta obra, hizo una reflexión sobre la falta de interés que, a mediados del siglo pasado, mostraban las orquestas sobre las composiciones de la mayoría de músicos españoles. Contrasta este desinterés por obras como *Tonades d'amor* con la crítica que un año después de su estreno, en 1945, aparecía en la revista musical *Ritmo* firmada por Pons Alcantarilla:

⁵⁰ Archivo del Palau de la Música de Valencia. Base de datos de obras interpretadas por la Banda Municipal de Valencia.

Es una composición de muy difícil ejecución, que une a su fresca y lozana inspiración una técnica depurada y cuidadísima. Sosa, artista sobre todas las cosas, lleva dentro del alma el lirismo óptimo de Valencia. Su huerta, sus costumbres, sus cánticos están bien impresos en el sentimiento del compositor, el que no ha de hacer sino dar rienda suelta a su fantasía para que Valencia cante con él. La armonización es todo un curso, ha sabido hacer de las escuelas antigua y moderna un estilo característico, un modo propio, bello y singular, fuente en la que aconsejamos beber a los jóvenes compositores en formación. Las formas armónicas están resueltas con la seguridad más equilibrada. Las disonancias no dejan perplejo al oyente; lo sorprenden agradablemente, y así logró Sosa interesar al auditorio desde el comienzo de la obra.

En la instrumentación no cabe mayor exactitud en el empleo de los timbres. Sabiamente usados éstos en sus combinaciones e intensidad, suena la orquesta con empaque aristocrático. Sus solos son delicados. Sus tuttis, coloristas y emotivos, que prestan a la obra un interés inusitado. Aun en los momentos de mayor polifonía instrumentas, la idea temática, que dejó expuesta el corno, aparece plenamente definida y adquiere toda la sencilla poesía de la placidez amorosa, manteniéndose como airón flotando al viento, sustentado por un basamento de arquitectura barroca.

[...]

Una salva de aplausos sonó al finalizar la obra y se prolongaron durante bastante tiempo, echo que demuestra la forma afectiva con que el público recibió esta nueva producción de Sosa, a la que deseamos otra compañera que enriquezca la suite Valenciana.⁵¹

3.2.2.2 Voz y orquesta

Cançó de bressol

El poema de Eduardo Buil, sobre el que Sosa compuso esta partitura, está basado en un tema del folclore popular, muy característico en las canciones de cuna de numerosas localidades de la provincia de Valencia. Si consideramos únicamente las canciones de cuna en lengua valenciana, recogidas en el *Cancionero musical de la provincia de Valencia*, más de la mitad tratan este tema en sus diferentes variantes textuales y

⁵¹ PONS ALCANTARILLA, M.: op. cit., pp. 37-38.

musicales, como se aprecia en los siguientes ejemplos pertenecientes respectivamente a Benaguacil y Alcácer.⁵²

La me - ua xi - que - taés l'a - ma la me - ua xi - que - taés

l'a - ma del car - rer i del cor - ral 3

Nana, Benaguacil

La me - ua xi - que - taés l'a - ma sa ma - re no ne té més,

sen a - ni - rem a la fi - ra a com - prar - ne dos o tres.

Nana, Alcácer

Eduardo Buil presenta su canción en forma de diálogo, distribuyendo las frases entre las diferentes voces solistas y el coro. Según relata el propio Sosa, este texto le llegó de la mano de su autor para que le pusiera música:

A un poeta molt valencia, li concedí el señor una filleta. La primera, ¡y que bonica! y que valenciana! ¡ningu tenia filleta mes que ell! Per lo meins él així e u creia. Li feu estos versets y mels dugne. Primer la mare li canta una canço molt popular que diu: la meua xiqueta es l'ama, etc. Después seguís cantanli otra canço, esta de bressol, y mentres ultimament repetís la 1^o canço, el angelet de llant li van recordant y mesclant la de bressol, y arrullanla, arrullanla, la nena, es dorm com si estiguera en mich del cel. [sic]⁵³

En su libro titulado *A través d'una vida: versos valencians*, el poeta inserta su canción entre el grupo de textos concebidos entre los años 1928 y 1938, fechas entre las que cabe situar la creación musical. Por el contenido sentimental que llevó al poeta a la

⁵² SEGUÍ, S.: *Cancionero musical de la provincia de Valencia*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1980, pp. 17-43.

⁵³ Extraído de unas notas autógrafas de Pedro Sosa para una conferencia-concierto en el conservatorio en 1953, que no llegó a pronunciar.

creación de la canción, el estreno fue un momento especialmente inolvidable para él, tal y como lo expresa en el encabezamiento del texto:

*L'inmortal autor de Lo cant del valencià va dirigir la execució d'èsta cançó meua, inspirada en el folklore popular, cantada per més de cinquanta veus blanques en solemne vel-lada en el Conservatori de Música i Declamació de Valencia ahón tingueren m u dels moments més hermosos de nostra vida artística.*⁵⁴

Si comparamos el texto original, recogido en el libro de Eduardo Buil anteriormente citado, con el utilizado por Pedro Sosa en la partitura, las diferencias son considerables. En la partitura aparecen las frases escritas por el poeta, pero en orden diferente y cantadas por voces distintas a las señaladas en el libro.

La versión original está escrita para una orquesta formada por 2 flautas y flautín, oboe y corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas en fa, 2 trompetas en do, 3 trombones, 1 tuba, timbales, triángulo, plato, cuerdas y piano. En cuanto a las voces, si tenemos en cuenta las que aparecen en la versión para piano, éstas serían Soprano solista y coro de voces blancas.

Con respecto a la versión pianística, hay que señalar que la reducción de la partitura orquestal permite tanto la interpretación con voces como sin ellas, ya que las partes vocales están incluidas en la reducción.

A continuación, antes del esquema analítico de la obra, reproducimos el texto de la partitura tal y como lo escribió Pedro Sosa. En el mismo, se respeta fielmente su ortografía, en lugar del texto original de Eduardo Buil, con el fin de poder hacer referencias a él en el análisis de la composición.

(Recitado)

No plores angelet, flor de la vida, capoll humà, que hui vens al meu cor.

Dorm tranquil, angelet, que jo vaig a cantarte amorosida.

Tot en tú, serafí al amor convida, els ulls tan càndids y la voca en flor y ta sonrisa pura qu'es tresor, llum de la aurora clara y beneida.

Dorm en mos brazos, dolça criatura, dan ton calor per qui mon cor reviu, y sonriu tota blanca y tota pura.

Siguen mos brazos amoros delin y per a tú, en ta negra desventura, tinguen la forta proteccio d'un niu. [sic]

⁵⁴ BUIL, E.: *A través d'una vida: versos valencians*, Publicacions de l'agrupació literaria Amigos de la poesia, Valencia, 1972, pp. 117-118.

(Soprano solista)

- 1 *La meua xiqueta és l'ama*
de la casa y del carrer,
- 3 *de la fruta de la parra*
y la flor del taroncher.
(La meua xiqueta es l'ama
de la casa y del carrer.
Nana, Nana,)
- 5 *vine así, reina meua dormis-te ara,*
miran-te me se ompli de amor el anima,
[Nana]
- 7 *¡Pobre angelet!*
no plores qu'en cariño jo te voldré
- 9 *dorm sense nosa*
jo velaré el teu somni color de rosa.
- 11 *¿Que somniaràs?*
com somnien els angels
- 13 *tu somniaràs.*
(La meua xiqueta és l'ama
de la casa y del carrer,...)

(Coro)

(¿Que somniaràs?
com somnien els angels
tu somniaràs.)
[Angelet.
Nana, Nana.]

(Soprano solista)

- (...de la fruta de la parra*
y la flor del taronger.
La meua xiqueta és l'ama
de la casa y del carrer.)
- 14 *Ja la tinc dormideta*
Ja'sta en mich del cel.

	Compases	Melodías			Texto / Versos		Tonalidad
		Instr.	Soprano	Coro			
A	1-2	Intro			Recitado		Sol
	3-5	a					
	6-9	b					
	10-12	a					
	13-16	b'					
	17-20	b					
B	21-25		c		1-2		
	26-30		c'		3-4		
	31-35		b		1-2		
C	36-43		d		5-6		La M / La m
	44-54		e		7-8-9-10		
	55-63		e'		11-12-13		
B	64-71		c	e'	1-2	11-12-13	Sol
	72-75		c'		3-4		
	76-79		b		1-2		
Coda	80-86		f		14-15		Sol m

Desde el punto de vista musical, esta canción de cuna es una muestra más del quehacer de Sosa por crear una canción puramente valenciana. Además del texto, aparecen numerosos temas musicales de origen popular, denominados por León Tello como *motivos de nana levantina*.⁵⁵ A los giros melódicos valencianos hay que añadir los característicos momentos de copla, todo ello con un considerable lirismo conseguido, en parte, por el empleo de octavas paralelas en los momentos melódicamente claves.

Armónicamente, si bien no es de las obras más avanzadas del autor, en 1936, la crítica musical de la época ya destacaba las modernidades de la obra, *pero todas de buen gusto*.⁵⁶ Los dos primeros compases ya dan muestra de ello; finalizan en dos acordes que van a condicionar los giros armónicos de las células de A. Un acorde de novena de dominante mayor sobre fa con la quinta aumentada, que resuelve en una

⁵⁵ LEÓN TELLO, F.J.: op. cit. p. 228.

⁵⁶ Sin autor: "Festival de música valenciana moderna", *Ritmo*, año VIII, nº 131, Junio de 1936, p. 12. Dicho festival tuvo lugar en el Teatro Principal, el domingo 24 de mayo. Fue numerosa la prensa de la época que recogió el evento: Sin autor: "Crónica musical: Festival de música valenciana moderna", *Diario de Valencia*, de 26 de mayo de 1936, p. 10; Sin autor: "Festival de música valenciana en el Teatro Principal", *La Voz Valenciana*, de 25 de mayo de 1936, p. 8; FIDELIO: "Festival de música valenciana moderna", *El Mercantil Valenciano*, de 28 de mayo de 1936, p. 6.

séptima de dominante sobre re con sexta añadida que sólo podría llevar a la tonalidad de sol, pero Sosa introduce una quinta disminuida (la bemol) que induce a un sol frigio.

The image shows a musical score for Piano, consisting of two staves. The music is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). A blue bracket on the left side of the staves is labeled "Piano". The score includes several annotations: "Siempre muy ligado" in green above the first staff, "mf" in green above the first staff, and "pp" in green above the second staff. A red slur spans across both staves, covering the first two measures. A red "8va" marking with a dashed line is positioned above the second staff in the third measure. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

Cançó de bressol (cc.1-2)

Toda la sección A se desarrolla en torno a sol sobre un doble pedal de tónica y dominante. Mientras la voz hace el recitado, la melodía principal, así como los diseños de contrapunto, se alternan entre las cuerdas y las maderas con una instrumentación bastante clara y transparente.

Cançó de bressol (cc.3-21)

This page contains a full orchestral score for the piece "Cançó de bressol" (cc.3-21). The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Flauta 1
- Flauta 2
- Oboe
- Clarinete en Sib 1
- Clarinete en Sib 2
- Fagot
- Trompa en Fa 1
- Trompa en Fa 2
- Trompa en Do 1
- Trompa en Do 2
- Trombon 1
- Trombon 2
- Trombon 3
- Tuba
- Timbals
- Triàngula
- Plata
- Flautó
- Soprano
- Veu
- Violín principal
- Violín 1
- Violín 2
- Violín 3
- Viola
- Violoncel·lo
- Contrabaix

The score features various musical notations, including dynamics such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte), and performance instructions like *poco abito* and *rit. molto*. The vocal line includes lyrics in Catalan: "No puc agitar-me de la tua quietud, ja heu tornat a veure'ns. Però sempre agitaré que jo veig i el caranyo amuntat, heu de veure'ns i el caranyo amuntat, heu de veure'ns i el caranyo amuntat." The score is presented in a standard musical notation format with multiple staves for each instrument and voice part.

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony. It features multiple staves for different instruments and a vocal line. The instruments listed on the left include Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinets (Cl. Sb. 1, Cl. Sb. 2), Bassoon (Fag.), Trumpets (Tpt. 1, Tpt. 2), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), Snare Drum (Tpt.), Cymbals (Plat.), Percussion (Perc.), and Strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). The vocal line includes lyrics in Spanish: "Dormir en sus brazos, sólo en brazos / Así tal calor por que me es tan caro y amoroso me quieres / Y que me haces descansar sólo y por ti, en la noche dormitaré / Y que te voy a besar en la boca". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'ppp' and 'pp'.

Cançó de bressol (cc.3-21)

En la sección B, el protagonismo melódico recae en la voz, doblada en diferentes momentos por oboe, clarinete, flauta o cuerdas pero por separado, creando así contrastes tímbricos que recuerdan a las instrumentaciones de los compositores impresionistas. Armónicamente, se desarrolla todo sobre un pedal acórdico de sol menor, aunque observamos diferentes usos modales en la voz y en los acompañamientos. Las disonancias añadidas en los tiempos débiles de algún compás (cc. 21 y 23) contribuyen al colorido impresionista. Si la voz empieza en modo de sol mixolidio, el acompañamiento utiliza el modo dórico. Esta sección termina con un elemento anacrónico, propio de otras épocas y estilos. La tercera de Picardía del último acorde (c.

35) no nos lleva al sol mayor esperado, ya que la sección C se inicia directamente en la mayor.

Cançó de bressol (cc.20-35)

Flauta 1

Flauta 2

Oboe

Coro Inglés

Clarinete en Sib. 1

Clarinete en Sib. 2

Fagot

Trompa en Fa 1

Trompa en Fa 2

Tromboni en Do 1

Tromboni en Do 2

Tromboni 1

Tromboni 2

Tromboni 3

Tuba

Timbales

Triángulo

Plata

Plata

Sopranos

Viola

Violín part.

Violín 1

Violín 2

Viola

Viola

Violoncello

Contrabajo

Lyrics: La mar - sa - ni - da - na de sa - na - na de mar - sa - na - na de sa - na - na de sa - na - na

Cançó de bressol (cc.20-35)

Con una orquestración refinada y colorista, cercana al Impresionismo, ante la escasez de *tutti* y el uso camerístico de los instrumentos, llegamos a la coda final de nuevo desde el acorde de sol mayor (tercera de Picardía). Hay que destacar la indefinición tonal de este final, que contrasta con la sencillez de la cadencia perfecta final.

Cançó de bressol (cc.79-86)

In exitu

Se trata de una composición para coro mixto a cuatro voces, orquesta de cuerdas y órgano. El texto está sacado del Salmo 113 según versión de la *Biblia Vulgata*. Se cantaba en el templo durante la inmolación del Cordero Pascual, en recuerdo de uno de los temas más populares de la épica hebrea, como es la liberación de Israel de la esclavitud faraónica por parte de Egipto.

Hay que decir que en versiones posteriores de la biblia,⁵⁷ dicho salmo está dividido en dos, de manera que hasta el verso 8 forma el Salmo 114 y desde el 9 hasta el 27 pertenecen al Salmo 115. Pedro Sosa añade dos versos más, como se puede apreciar en

⁵⁷ MARTÍN NIETO, E.: *La Santa Biblia*, San Pablo, Madrid, 1988, pp. 744-746.

el texto completo que reproducimos a continuación, correspondientes a la doxología trinitaria, la más utilizada en el mundo cristiano. Estos versos finales no aparecen en los textos del Salmo, aunque sí lo hacen en el *Liber Usualis*.⁵⁸

- 1 In exitu Israel de Ægypto,
domus Jacob de populo barbaro,
- 2 facta est Judæa sanctificatio ejus;
Israel potestas ejus.
- 3 Mare vidit, et fugit;
Jordanis conversus est retrorsum.
- 4 Montes exsultaverunt ut arietes,
et colles sicut agni ovium.
- 5 Quid est tibi, mare, quod fugisti?
et tu, Jordanis, quia conversus es retrorsum?
- 6 montes, exsultastis sicut arietes?
et colles, sicut agni ovium?
- 7 A facie Domini mota est terra,
a facie Dei Jacob:
- 8 qui convertit petram in stagna aquarum,
et rupem in fontes aquarum.
- 9 Non nobis, Domine, non nobis,
sed nomini tuo da gloriam:
- 10 super misericordia tua et veritate tua;
nequando dicant gentes: ubi est Deus eorum?
- 11 Deus autem noster in cælo;
omnia quæcumque voluit fecit.
- 12 Simulacra gentium argentum et aurum,
opera manuum hominum.
- 13 Os habent, et non loquentur;
oculos habent, et non videbunt.
- 14 Aures habent, et non audient;
nares habent, et non odorabunt.
- 15 Manus habent, et non palpabunt;
pedes habent, et non ambulabunt;
non clamabunt in gutture suo.
- 16 Similes illis fiant qui faciunt ea,
et omnes qui confidunt in eis.

⁵⁸ *The Liber Usualis*, The Benedictines Solesmes, Nueva York, 1961, pp. 160-161.

- 17 Domus Israel speravit in Domino;
adjutor eorum et protector eorum est.
- 18 Domus Aaron speravit in Domino;
adjutor eorum et protector eorum est.
- 19 Qui timent Dominum speraverunt in Domino;
adjutor eorum et protector eorum est.
- 20 Dominus memor fuit nostri,
et benedixit nobis.
- 21 Benedixit domui Israel;
benedixit domui Aaron.
- 22 Benedixit omnibus qui timent Dominum,
pusillis cum majoribus.
- 23 Adjiciat Dominus super vos,
super vos et super filios vestros.
- 24 Benedicti vos a Domino,
qui fecit cælum et terram.
- 25 Cælum cæli Domino;
terram autem dedit filiis hominum.
- 26 Non mortui laudabunt te, Domine,
neque omnes qui descendunt in infernum:
- 27 sed nos qui vivimus, benedicimus Domino,
ex hoc nunc et usque in sæculum.
- 28 Gloria Patri, et Filio,
Et Spiritui Sancto.
- 29 Sicut erat in principio, et nunc, et Semper,
Et in saecula saeculorum. Amen.

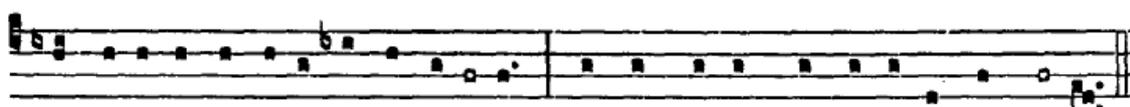
TRADUCCIÓN

- 1 Cuando Israel salió de Egipto,
cuando la casa de Jacob dejó un pueblo extranjero,
- 2 Judá llegó a ser su santuario,
e Israel su dominio.
- 3 El mar, al verlo, huyó,
y el Jordán retrocedió;
- 4 los montes brincaron lo mismo que carneros,
y las colinas igual que corderillos.
- 5 ¿Qué te pasa, mar, para que huyas,
y a ti, Jordán, para volver atrás;
- 6 montes, para saltar como carneros,
y colinas, como corderillos?

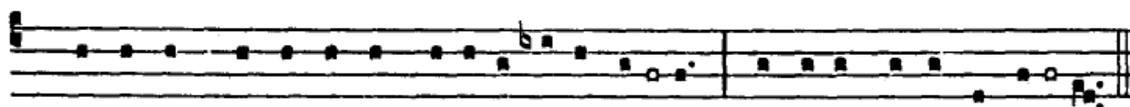
- 7 Tiembla, oh tierra, delante del Señor,
delante del Dios de Jacob;
- 8 que convirtió la peña en un estanque,
y el granito en una fuente.
- 9 No a nosotros, señor, no a nosotros,
sino a tu nombre da la gloria,
por tu amor u tu fidelidad.
- 10 Por qué han de decir las gentes:
“En dónde está su Dios”?
- 11 Nuestro Dios está en los cielos,
él hace todo lo que quiere.
- 12 Sus oídos son de oro y plata,
hechura de la mano del hombre;
- 13 tiene boca y no hablan,
tienen ojos y no ven,
- 14 tienen orejas y no oyen,
tienen nariz, pero no huelen,
- 15 tienen manos y no tocan,
tienen pies y no andan,
no sale una voz de su garganta.
- 16 Los que los fabrican, serán iguales que ellos,
y todos los que en ellos se confían.
- 17 La casa de Israel confía en el Señor,
él es su auxilio y su escudo.
- 18 La casa de Aarón confía en el Señor,
él es su auxilio y su escudo.
- 19 Los fieles del Señor confían en el Señor,
él es su auxilio y su escudo.
- 20 El Señor se acuerda de nosotros y nos bendecirá,
21 bendecirá a la casa de Israel,
bendecirá a la casa de Aarón,
22 bendecirá a los fieles del Señor,
chicos y grandes.
- 23 Que el Señor os haga prosperar
a vosotros y a vuestros hijos;
- 24 que os bendiga el Señor
creador del cielo y de la tierra.
- 25 El cielo es el cielo del Señor,
y la tierra se la ha dado a los hombres.
- 26 No son los muertos los que alaban al Señor,

- ni ninguno de los que bajan al silencio;
 27 somos nosotros los que bendecimos al Señor
 ahora y por siempre.
 28 Gloria al Padre, y al hijo,
 y al Espíritu Santo.
 29 Como era en el principio, ahora y siempre,
 por los siglos de los siglos. Amén.

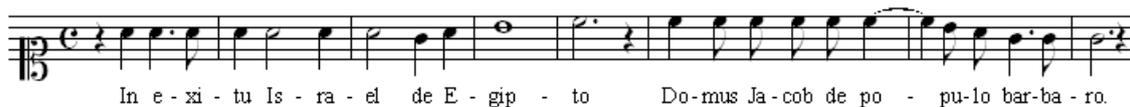
Musicalmente, no podemos advertir una estructura formal clara, y en este sentido, no se comprende el hecho de que Sosa omitiera el verso 18 [*Domus Aaron speravit in Domino; adjutor eorum et protector eorum est*] para la musicalización. Solo la utilización del tono de la, para abrir y cerrar la partitura, da cierto carácter organizativo a la pieza, al tiempo que nos presenta la relación entre la partitura que estamos analizando y el Salmo 113 del *Liber Usualis* en *Tonus Peregrinus*.



1. In éxi-tu Isra-el de Aegy-pto, * dómus Jácob de pópu-lo bárbaro :



2. Fácta est Judaé-a sancti-ficá-ti-o é- jus : * Isra-el pot-ésta-s é- jus.



En los ejemplos anteriores, además de apreciar cómo el tono de la es el tono de recitación del Salmo en ambos casos, también podemos apreciar de qué manera Pedro Sosa intenta, en algunos de los versos, respetar las sílabas en las que se producen las

inflexiones melódicas del recitativo.⁵⁹ En el texto del *Liber Usualis*, las sílabas del texto especialmente importantes se indican con cursivas y negritas, condicionando en muchos casos la dirección de la melodía. Sosa realza dichos momentos con giros melódicos, rítmicos o cambios de duración de las notas. Esto se puede apreciar en el primer verso, en el que la primera inflexión de la melodía del *Usualis* tras la repetición del tenor, se produce en las sílabas en cursiva y se prolonga hasta la coma del texto, de forma que la melodía desciende después de un salto ascendente. Esta inflexión de la melodía corresponde a la *mediatio*. Sosa, en las mismas sílabas, hace descender la melodía un intervalo de segunda después de alargar las duraciones con una blanca, para ascender hasta la coma del texto. En la segunda parte del verso, la inflexión melódica después del nuevo tono de recitación, se vuelve a producir prácticamente en las mismas sílabas en ambas versiones, correspondiendo a la cadencia *terminatio*.⁶⁰

La partitura se inicia con una pequeña introducción o preludio instrumental de tres compases, en la menor natural (modo eolio) que volveremos a escuchar en el postludio final de la obra con variantes interesantes. En la entrada de las voces podemos advertir ya la utilización de un recurso como el falsobordón, muy utilizado en el Renacimiento ya que permitía componer de manera rápida *las numerosas notas repetidas de las melodías de los salmos*.[...] *Los cantantes declamaban el texto como si estuvieran hablando naturalmente*.⁶¹

Aunque aparecen alternados pasajes contrapuntísticos con otros homofónicos, podemos decir que en las voces predomina esta última textura encajando plenamente en la definición que hace el *Diccionario Akal/Grove de la música* del falsobordón: *...estilo de recitación acordal basado en tríadas en posición fundamental y con forma y melodía de la Salmodia Gregoriana...*⁶²

En el siguiente ejemplo podemos observar también un pasaje contrapuntístico con imitaciones tanto de voces como de instrumentos. Va a ser habitual a lo largo de toda la obra la coincidencia en el tiempo de instrumentos y voces agrupados por tésituras.

⁵⁹ Una fórmula salmódica completa consta de: *initium*, *tenor* y *cadencias* (*flexa*, *mediatio* y *terminatio*) Las cadencias son las inflexiones melódicas que se desvían del *tenor* y que se localizan en diferentes lugares del versículo. No siempre aparecen, sobre todo la *flexa*.

⁶⁰ El tonus peregrinus (tono extranjero o exótico) es el único tono salmódico que utiliza un tenor en la primera parte de cada versículo (la) y otro diferente en la segunda parte (sol). HOPPIN, R.: *La música medieval*, Akal, Madrid, 1991, pp. 95-96.

⁶¹ ATLAS, A.: *La música del Renacimiento*, Akal, Madrid, 2002, p. 721.

⁶² SADIE, S.: *Diccionario Akal/Grove de la música*, Akal, Madrid, 2000, p. 329.

Por último hay que señalar también la alternancia de áreas modales, emparentadas más con la aparición de secuencias melódicas de salmo, y otras tonales, sobre todo en cambios de área armónica, partes más instrumentales o momentos contrapuntísticos.

In exitu (cc.1-19)

The musical score is for the piece "In exitu" (cc.1-19). It features a vocal quartet and a string ensemble. The vocal parts (Tiple, Alto, Tenor, and Bajo) are in a common time signature (C) and sing the lyrics "In e - xi - tu Is - ra - el de E - gip -". The instrumental parts include Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabajo, and Órgano. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *ff*, and performance instructions like "Con sordina" and "Sin sordina". The organ part is in a key signature of one sharp (F#) and common time. The vocal parts have a "Poco más" instruction above them. The string parts have a *p* marking at the beginning of the section.

8

S
to Do-mus Ja-cob de po - pu-lo bar-ba - ro. Fac - ta est Ju -

CAlt.
to Do-mus Ja-cob de po - pu-lo bar-ba - ro. Fac - ta est Ju -

T
to Do-mus Ja-cob de po - pu-lo bar-ba - ro. Fac - ta est Ju - dea a sanc - ti - fi -

B
to Do-mus Ja-cob de po - pu-lo bar-ba - ro. Fac - ta est Ju - de-a sanc-ti - fi - ca - - -
Más movido

Vln. I
p Más movido

Vln. II
Más movido Cres...

Vla.
Más movido Cres...

Vc.
Más movido Cres...

Cb.
Más movido Cres...

Órg.
Cres...
Ped.

15

S
dea sanc-ti-fi-ca-ti-o e - jus Is - ra - el po - tes - tas e - jus.

CAlt.
dea sanc-ti-fi-ca-ti-o e - jus Is - ra - el po - tes - tas e - jus.

T
ca - ti - o e - - - - jus Is - ra - el po - tes - tas - e - jus.

B
ti - o e - - jus Is - - - ra - el po - tes - - - tas e - jus.

Vln. I
Cres...

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Órg.
15

In exitu (cc.1-19)

Como vimos al principio, el salmo 113 aparece dividido en dos salmos independientes en versiones bíblicas posteriores a la *Vulgata*. Coincidiendo con el que sería el inicio del segundo salmo, en el verso 9, se produce un cambio de armadura a sol eolio. Se inicia aquí una progresión en la que las cuerdas, con el silencio absoluto del órgano, van desarrollando el tema del preludio. Las voces se emparejan de dos en dos en contrapunto. Si nos fijamos en el texto del verso que cantan, podemos observar en cursiva la sílabas importantes que Sosa realza de manera rítmica.

Non nobis, *Domine*, non **nó**bis, sed nomini tuo *da gló*riam

[No a nosotros, señor, no a nosotros, sino a tu nombre da la gloria]

In exitu (cc.57-64)

57

Tiple *ff* Non no - bis Do - mi - ne non no - bis

Alto Non no - bis Do - mi - ne non

Tenor Non no - bis Do - mi - ne non no - bis

Bajo *pp* Non no - bis Do - mi - ne non

Moderato

Violin I *p* Cres...

Violin II *p* Cres...

Viola

Violoncello *p* Cres...

Contrabajo

61

S
sed no - - - mi - ni tu - o da glo - ri - am

CAlt.
no - bis su - per mi - se - ri -

T
sed no - mi - ni tu - o da glo - ri - am

B
no - bis

Vln. I
mf *f*

Vln. II
mf *f*

Vla.

Vc.

Cb.

In exitu (cc.57-64)

La progresión del pasaje anterior culmina en un momento del texto importante, en el que se expone el poder de Dios:

Deus autem *noster* in **ca**élo; omnia quaecumque voluit **f**écit.

Simulacra gentium *argentum et á*urum, ópera mánuum **h**óminum.

[Nuestro Dios está en los cielos, él hace todo lo que quiere.

Sus oídos son de oro y plata, hechura de la mano del hombre]

Con la finalidad de transmitir el texto de la forma más inteligible posible, el compositor hace cantar a las voces al unísono (en octavas) como si se tratase de canto llano, mientras los instrumentos, ahora sí con el órgano, acompañan con el tema del

preludio. Las inflexiones de la salmodia se aprecian mediante cambios en las duraciones o en las alturas de algunos sonidos.

In exitu (cc.72-86)

The musical score is for the piece "In exitu" (cc.72-86). It features a vocal quartet (Tiple, Alto, Tenor, Bajo) and an instrumental ensemble (Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, Contrabajo, Órgano). The score is in 4/4 time and begins at measure 72. The vocal parts sing the Latin text: "De - us au - tem nos - ter in cae - lo om - ni - a quae - cumque vo - lu - it". The instrumental parts include triplets and dynamic markings such as *ff* and *f*. The organ part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures.

79 dim...
 S fe - cit si - mu - la - cra gen - ti - um ar - gen - tum et au - rum o - pe - ra ma - nu - um ho - mi - num.
 CAlt. fe - cit si - mu - la - cra gen - ti - um ar - gen - tum et au - rum o - pe - ra ma - nu - um ho - mi - num.
 T fe - cit si - mu - la - cra gen - ti - um ar - gen - tum et au - rum o - pe - ra ma - nu - um ho - mi - num.
 B fe - cit si - mu - la - cra gen - ti - um ar - gen - tum et au - rum o - pe - ra ma - nu - um ho - mi - num.
 Vln. I *ff* *mf*
 Vln. II *ff* *mf* *p*
 Vla. *mf* *p*
 Vc. *ff* *mf*
 Cb. *p*
 Órg. *mf* *p*

In exitu (cc.72-86)

Los tres siguientes versos son aparentemente menos importantes desde el punto de vista conceptual. Parecen más bien una enumeración:

Os habent, et *non loquéntur*; óculos hábent, et non *vidébunt*.

Aures hábent, et *non áudient*; náres hábent, et non *odorábunt*.

Mánus hábent, et non *palpábunt*; pédes hábent, et *non ambulábunt*;...

[tienen boca y no hablan, tienen ojos y no ven,
 tienen orejas y no oyen, tienen nariz, pero no huelen,
 tienen manos y no tocan, tienen pies y no andan;...]

Pedro Sosa utiliza aquí una técnica muy empleada durante siglos para musicalizar las partes con más texto de las misas (Gloria o Credo). Se trata de llegar casi a superponer los textos de forma que en pocos compases se avanza mucho. Al mismo tiempo, presenta las voces agrupadas por parejas; las voces femeninas aparecen acompañadas por las cuerdas, mientras que las masculinas lo hacen por el órgano. Cabe destacar la progresión armónica por terceras que se produce en los compases 89-91, compensada en los compases 93-97 con otra descendente, también por terceras.

Para la última parte del verso 15, que cierra este fragmento, el compositor utiliza el tono de mi bemol lidio. Se retoman las imitaciones entre las tres voces más graves, mientras que las sopranos realizan el recitativo sobre el tono de recitación (si bemol).

In exitu (cc.87-102)

87 Poco más

Tiple
et non lo-quen - tur et non vi-de - bunt et non au - di-

Alto
et non lo-quen - tur et non vi-de - bunt et non au - di-

Tenor
p Os ha-bent o - cu - lus ha - bent au - res ha - bent

Bajo
mf Os ha-bent o - cu - lus ha - bent au - res ha - bent

Violín I
Poco más *p* *mf* *f*

Violín II
Poco más

Viola

Violoncello
Poco más

Contrabajo

Órgano
87 A tempo
p *mf* *f*

Detailed description: This is a page of a musical score for a choral and instrumental ensemble. It features five vocal parts (Tiple, Alto, Tenor, Bajo) and five instrumental parts (Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, Contrabajo) and an Órgano. The score is in 4/4 time and begins at measure 87. The vocal parts have lyrics in Latin: 'et non lo-quen - tur et non vi-de - bunt et non au - di-' for the upper parts, and 'Os ha-bent o - cu - lus ha - bent au - res ha - bent' for the lower parts. The instrumental parts are marked with dynamics like *p*, *mf*, and *f*, and include the instruction 'Poco más' and 'A tempo'. The organ part has a more complex texture with chords and moving lines.

93

S
ent et non a-do-ra - bunt et non pal - pa - bunt et non am-bu - la -

CAlt.
ent et non a-do-ra - bunt et non pal - pa - bunt et non am-bu - la -

T
na - res ha - bent Ma - nus ha - bent pe - des ha - bent

B
ne - res ha - bent Ma - nus ha - bent pe - des ha - bent

Vln. I
mf *p* *pp*

Vln. II

Vla.
mf *p* *pp*

Vc.
mf *p* *pp*

Cb.
mf *p* *pp*

Órg.
mf *p* *pp*

99

S
bunt non cla - ma - bunt in gu - - - - tu - re su - o

CAlt.
bunt non cla - ma - bunt in gu - tu - re su - o

T
non - cla - ma - bunt in gu - tu - re su - o

B
non - cla - ma - bunt in gu - tu - re su - - - - - o

Vln. I
mf

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Órg.

In exitu (cc.87-102)

Con el verso 20 se inicia una nueva textura mucho más transparente. Las sopranos realizan la recitación salmódica con el único soporte de las cuerdas y sin contrabajo. La tonalidad de si mayor, unida a las tesituras agudas del pasaje y a las líneas ascendentes tanto del recitado como de los motivos instrumentales, le dan al momento un brillo especial que desemboca en un fragmento *A capella* en el que Sosa prescinde de las contraltos, dando libertad melódica a las sopranos y haciendo que se muevan de manera homofónica tenores y bajos.

In exitu (cc.125-138)

125

Tiple
Do - mi-nus me - nor fu - it nos - - - tri, et be - ne - di - xit no - - -

Alto

Tenor

Bajo

Violin I
dim... *ppp*

Violin II
p dim... dim... *pp*

Viola
p dim... *pp*

Violoncello
p dim...

Contrabajo

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'In exitu' (measures 125-138). The score is arranged in two systems. The top system contains the vocal parts: Tiple (Soprano), Alto, Tenor, and Bajo (Bass). The Tiple part has lyrics: 'Do - mi-nus me - nor fu - it nos - - - tri, et be - ne - di - xit no - - -'. The bottom system contains the instrumental parts: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabajo (Double Bass). The Violin I part features dynamics like 'dim...' and 'ppp'. The Violin II part starts with 'p' and has 'dim...' markings. The Viola part starts with 'p' and has 'pp' markings. The Violoncello part starts with 'p' and has 'dim...' markings. The Alto, Tenor, and Contrabajo parts are mostly silent in this section. The score is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#).

131 Lento

S bis - . Be - ne - di - xit do - mu - i Is - ra - el Be - ne - di - xit do - mu - i A - a - ron.

CAlt. Lento

T Lento
p Be - ne - di - xit do - mu - i Is - ra - el be - ne - di - xit do - mu - i A - a - ron. Be - ne -

B Lento
pp Be - ne - di - xit do - mu - i Is - ra - el be - ne - di - xit do - mu - i A - a - ron. Be - ne -

Vln. I Lento
(8va)-----

Vln. II Lento
ppp

Vla. Lento
ppp

Vc. Lento

Cb. Lento

In exitu (cc.125-138)

En el verso 26 hay una vuelta al tono principal de la. Las voces van entrando en imitación por cuartas y quintas como si se tratara de una fuga. Una vez más están apoyadas por los instrumentos pero respetando las tesituras: tenores con violas, contraltos con violines II, sopranos con violines I y bajos con chelos y contrabajos. En este caso, el órgano refuerza todas las entradas.

El verso 27 se resuelve en muy pocos compases gracias de nuevo a la politextualidad. No obstante, se resuelve dicho verso de manera homofónica para dar más sensación de final.

In exitu (cc.162-176)

Más movido

162

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

Órgano

Non mor - tu - i lau -
Non mor - tu - i lau - da - bunt te Do-mi-ne ne-que om - nes qui des -
mor - tu - i lau - da - bunt et Do - mi - ne ne - que om - nes qui - des - cen - dunt in in - fer - num Sed nos qui vi -

Más movido

Más movido

Destacatto

167

S
da - bunt te Do-mi-ne ne-que om-nes qui des-cen-dunt in in-fer - num Sed nos qui vi - vi - mus

CAlt.
cen-dunt in in-fer - num Sed nos qui vi - vi - - - mus be - ne - di - ci-mus

T
vi - mus be-ne - di - ci-mus Do - mi - no

B
Non mor - tu - i lau - da - bunt te Do-mi-ne neque omnes qui des-cen-dunt in in - fer - num.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Órg.

mf

172

S
ex hoc nunc et us - que et us - que in *pp* sae - - - cu - lum.

CA
Do - mi - no et us - que in sae - - - cu - lum.

T
ex hoc nunc et us - que et us - que in sae - - - cu - lum.

B
Sed nos qui vi - vi - mus et us - que in sae - - - cu - lum.

Vln. I
pp

Vln. II
p *pp*

Vla.
p *pp*

Vc.
mf *pp*

Cb.
mf *pp*

Órg.
pp *pp*

In exitu (cc.162-176)

Los dos últimos versos, correspondientes a la doxología más utilizada en el cristianismo, son de vital importancia:

Glória Pátri, et Fílio, et Spirítui Sáncto.

Sicut érat in princípío, et *nunc*, et *sémp*er, et in saécula saeculórum. Amen.

[Gloria al Padre, y al hijo, y al Espíritu Santo.

Como era en el principio, ahora y siempre, por los siglos de los siglos.

Amén.]

En la tonalidad de la mayor, cantan únicamente las sopranos utilizando como tono de recitación el de mi. De nuevo Sosa nos hace mirar hacia arriba, hacia Dios: voces agudas, tonalidad mayor, tesitura aguda en los instrumentos prescindiendo del contrabajo. Se puede apreciar otra vez cómo transcribe en música el compositor las pequeñas inflexiones del recitativo salmódico con detalles tanto rítmicos como melódicos.

El postludio final de cuatro compases reproduce el preludio inicial una octava más arriba, haciendo una redistribución de instrumentos.

In exitu (cc.177-192)

177

Tiple
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o - - - et spi - ri - tu - i Sanc - to.

Alto

Tenor

Bajo

Violín I
Lento
ppp Con sordina

Violín II
ppp Con sordina

Viola
Lento
ppp Con sordina

Violoncello
ppp

Contrabajo

Órgano
Lento
Delicado *ppp*

183

S
Sicut e - rat in prin - ci - ip - o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum a -

CAlt.

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Órg.

Detailed description of the musical score: The score is for page 183 and is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. It features a vocal line for Soprano (S) with the lyrics 'Sicut e - rat in prin - ci - ip - o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum a -'. The vocal line is supported by four vocal parts: Alto (CAlt.), Tenor (T), and Bass (B), which are currently silent. The instrumental ensemble includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.), all playing sustained notes with long slurs. The Organ (Órg.) part is active, playing a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, with a '8ve' (8va) marking indicating an octave shift.

189

S
men.

CAlt.

T

B

Vln. I
pppp
Perdiéndose

Vln. II
pppp
Perdiéndose

Vla.
ppp
Perdiéndose

Vc.
pppp
dim...
Perdiéndose
Pizz.

Cb.

Órg.

In exitu (cc.177-192)

La nueva parábola del sembrador

De nuevo nos encontramos con una composición no solo de inspiración religiosa sino que reproduce un pasaje bíblico. Como ya se desprende del título, se trata de la *Parábola del sembrador*, parábola perteneciente al Nuevo Testamento, Evangelio de San Marcos, capítulo nº 4, versículos 1-20. No obstante hay una diferencia importante con respecto a otras partituras en las que el compositor buscaba la cita bíblica de una forma directa,⁶³ y es que en este caso utiliza al poeta coruñés Adolfo Aponte⁶⁴ quien, en

⁶³ Así ocurre en obras como el *Ave María*, *Lamentatione Jeremiae Propheta* o *Coeli enarrant gloriam Dei*.

⁶⁴ SEGURA DE LA GARMILLA, R.: *Poetas españoles del siglo XX*, Librería Fernando Fe, Madrid, 1922, pp. 34-35.

ser interpretada por la voz solista, el coro y la orquesta; y otra en la que la orquesta queda reducida a un piano. Si la versión pianística gira entorno a la tonalidad de sol menor, la tonalidad más utilizada por el autor en el conjunto de su obra, la versión orquestal está un tono por encima. Hay pequeñas diferencias en determinados momentos en los que el acompañamiento arpegiado del piano, tan utilizado por Sosa, adquiere figuraciones diferentes en los instrumentos de cuerda de la orquesta. La versión orquestal tiene un compás más al inicio de la sección A, formado únicamente por armonías estáticas que pierden sentido en la reducción para piano por la dificultad en mantener dicho estatismo. Sí cabe señalar dos momentos en los que encontramos diferencias: como en el que el clarinete realiza un pequeño diseño melódico que no aparece en la versión con piano (c. 33); o en otro momento en el que la trompa dobla a la voz, recurso melódico no utilizado en la versión no orquestal (cc. 44-46). Aunque no se puede saber cuál fue la versión original, pequeños detalles de la partitura indican que tal vez Sosa compusiera primero la canción para piano, realizando la orquestación a posteriori.

La orquestación esta configurada para flautas, oboe, corno inglés, clarinetes en si bemol, fagotes, trompas en fa, timbales, cuerdas, voz solista y coro a 2 voces. Como se puede observar, en los instrumentos de viento de utiliza en algunos casos el singular y en otros el plural, tal y como aparece en la partitura.⁶⁶ Puesto que el único que aparece en singular es el oboe, y hay partitura para corno inglés, es de suponer que las voces estarán dobladas aunque no sería estrictamente necesario por razones de partitura.

En el siguiente esquema presentamos la estructura de la obra partiendo de la versión orquestal. Como ya se comentó unas líneas más arriba, la sección A de la versión para piano tiene un compás menos, por lo que todas las secciones se recorren un compás, finalizando la pieza en el compás 99. Con respecto a las tonalidades, será necesario modificarlas en un tono descendente para obtener las tonalidades de la reducción para piano.

⁶⁶ Hay que tener en cuenta que la partitura sobre la que se ha trabajado es la copia que realizó Gregorio Castellano bajo la dirección de Vicente J. Tena en 1975 y que forma parte de *Obras musicales de Pedro Sosa, vol. I y II*, guardadas en la Biblioteca de compositores valencianos, en Valencia. Suponemos que respetó la denominación de cada instrumento al realizar la copia.

	Intro	A	B	C	B'	Coda
Compases	1-4	5-51	52-75	76-87	88-94	95-100
Voz		Solista		Coro	Solista + Coro	
Versos		1-12	13-22	23-26	27-28	29-30
Tonalidad	La dórico		Si / La dórico	La dórico		
Compás	6/8 – 2/4			2/4	6/8 – 2/4	

Desde un punto de vista melódico, llama la atención el hecho de que cada vez que aparece el término *sembrador*, sobre todo cuando lo hace en los diálogos, Sosa utiliza un diseño ascendente de tres sonidos en forma de llamada integrado por los grados de tónica y dominante variando el orden. Se trata de un recurso ya utilizado por el compositor en su canción *El sembrador*, y con la misma finalidad en destacar la palabra que da título. Armónicamente, utiliza para esta llamada acordes generadores de tensión que conducen a la tónica, como son la sexta aumentada italiana⁶⁷ seguida de la sexta aumentada francesa⁶⁸ y resolución en la dórico con la sexta añadida.⁶⁹

The image shows a musical score for the song 'La nueva parábola del sembrador'. It consists of two staves: 'Voz' (Vocal) and 'Piano'. The vocal staff is in 6/8 time and has the lyrics 'tó. Sem - bra - dor, yo te'. The piano staff is in 6/8 and 2/4 time. The piano part features a melodic line with red annotations and a bass line with a red 'S.M.A.' marking.

La nueva parábola del sembrador (cc.69-70)

Por lo demás, el carácter general de la melodía es calificado por León Tello como *de austeridad próxima al recitativo*. De hecho, el dibujo melódico es totalmente horizontal, de forma que se pronuncian frases enteras sobre una misma nota, principalmente sobre las notas la (primer grado tonal) y mi (dominante). Este estilo recitado y estático nos recuerda una de las características habituales y ya comentadas del compositor. La continua presencia del acorde de tónica con la sexta añadida (fa sostenido) permite al

⁶⁷ Acorde de quinta disminuida con la tercera rebajada y en 1ª inversión.

⁶⁸ Acorde de séptima de dominante con la quinta rebajada y en 2ª inversión.

⁶⁹ Con la finalidad de hacer más comprensibles las armonías, se reproducen en la versión para piano y voz aunque con la tonalidad de la versión orquestal a la que estamos haciendo referencia constantemente.

compositor bascular entre los modos de la menor, la mayor y la dórico, lo cual hace constantemente a lo largo de la composición, creando una atmósfera modal y estática. El uso de acompañamientos formados por grupos de dos notas alternadas con relativa rapidez, contribuye a dicho estatismo, creando la base necesaria para los recitados. En la versión pianística, estos batidos de notas se convierten en arpeggios, recurso habitual del compositor.

Con el fin de reconocer los comentarios armónicos realizados, reproducimos un fragmento de la versión para piano pero en la tonalidad orquestal.

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. Both systems are in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand of both systems plays a rhythmic pattern of eighth notes in pairs, often beamed together, with some notes marked with a '2' indicating a second finger. The left hand plays a simple bass line with long notes and rests. Red markings highlight specific notes in the right hand of both systems.

La nueva parábola del sembrador (cc.5-9)

9

Fl.

Ob.

C. In.

Cl. Sib.

Fag.

Tpa.

Timb.

Voz

Coro

Vln. I 1

Vln. I 2

Vln. II 1

Vln. II 2

Vla.

Ve.

Cb.

Yhe a - quien la no - che se - re - na ya - zul un sem - bra - dor que sem - bra - ba su

Detailed description: This is a page of a musical score, likely for a symphony with vocal soloist and choir. The score is written for a full orchestra and includes vocal parts. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (C. In.), Clarinet in Sib (Cl. Sib.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpa.), Timpani (Timb.), Voice (Voz), and Chorus (Coro). The string section includes Violins I (Vln. I 1, Vln. I 2), Violins II (Vln. II 1, Vln. II 2), Viola (Vla.), Violoncello (Ve.), and Contrabass (Cb.). The vocal part features a soloist (Voz) and a chorus (Coro). The lyrics are in Spanish: "Yhe a - quien la no - che se - re - na ya - zul un sem - bra - dor que sem - bra - ba su". The score is marked with a '9' at the beginning of each staff, indicating the measure number. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal line has a melodic line with lyrics underneath. The instrumental parts include various textures, including triplets in the string sections and sustained chords in the woodwinds and strings.

15

Fl.

Ob.

C. In.

Cl. Sib.

Fag.

Tpa.

Timb.

Voz

Coro

Vln. I 1

Vln. I 2

Vln. II 1

Vln. II 2

Vla.

Vc.

Cb.

tri - go - - - - - En las pu - pi - las ex - tá - ti - cas y hu - medas de los dos bue - yes dean - dar pensa -

Detailed description: This is a page of a musical score, likely for a symphony with vocal soloist and choir. The score is written for a full orchestra and includes vocal parts. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (C. In.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Bassoon (Fag.), Trompa (Tpa.), Timpani (Timb.), Voice (Voz), and Chorus (Coro). The string section includes Violins I (Vln. I 1, Vln. I 2), Violins II (Vln. II 1, Vln. II 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with a rehearsal sign '15' at the beginning of the first measure. The vocal line has lyrics in Spanish: 'tri - go - - - - - En las pu - pi - las ex - tá - ti - cas y hu - medas de los dos bue - yes dean - dar pensa -'. The music features various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., '2', '3'). The string parts show complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

La nueva parábola del sembrador (cc. 1-25)

El carácter recitado-salmódico adquiere un tinte más melódico cuando, en el texto, Cristo habla al sembrador y éste le responde. Armónicamente, sigue siendo un pasaje estático sobre el pedal de tónica.

La nueva parábola del sembrador (cc.58-66)

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flautas (Flutes)
- Oboe
- Corno Inglés (English Horn)
- Clarinetes en Sib (Clarinets in B-flat)
- Fagotes (Bassoons)
- Trompas en Fa (Trumpets in F)
- Timbales (Tympani)
- Voz (Soloist)
- Coro (Chorus)
- Violín I 1
- Violín I 2
- Violín II 1
- Violín II 2
- Viola
- Violoncello (Cello)
- Contrabajo (Double Bass)

The score is in 6/8 time and G major. The vocal line includes the lyrics: "Buen sem-brador que cul-ti-vas tus tie-rras, buen sem-brador de las bar-bas dear-mi-nio ¿Por qué-én tus huer-tos no siem-bras ro-". Performance markings include *Div.* (divisi) and *pp* (pianissimo).

La nueva parábola del sembrador (cc.58-66)

Por otra parte, la longitud del poema hace que el estilo utilizado sea el silábico, lo que, añadido a la predominancia de figuras de corta duración, como corcheas y semicorcheas, permite no extender en exceso la partitura a pesar de algunas pequeñas intervenciones solistas de los instrumentos de la orquesta. El viento es utilizado principalmente para dar toques de color tímbrico alternándolos sobre idénticas melodías, mientras que la cuerda es utilizada de forma bastante rígida y a bloque excepto algunos *divisis* de violines 1º y 2º (cc. 5-23 por ejemplo)

En cuanto al coro, que se inicia con la sección C sobre un la mixolídio, tiene un papel secundario. León Tello señala su *intervención epilodal... cuya polifonía se reduce a movimientos paralelos de terceras y sextas: como puede suponerse, su misión es de*

mero fondo de sonoridad decorativa.⁷⁰ En efecto, el texto cantado por las dos voces del coro se reduce a los versos 23-26:

23 *Cuida que tu campo, [sembrador]
sea a un tiempo mismo*

25 *un óptimo huerto
[y un] jardín florecido.*

*[que...]
[...florido]*

La nueva parábola del sembrador (cc.76-88)

The musical score is for a choral and orchestral work. It features the following parts:

- Flautas:** Flutes, marked *pp* (pianissimo).
- Oboe:** Oboe.
- Corno Inglés:** English Horn.
- Clarinetes en Sib:** Clarinets in B-flat.
- Fagotes:** Bassoons.
- Trompas en Fa:** Trumpets in F.
- Timbales:** Timpani.
- Voz:** Voice.
- Coro:** Chorus, with lyrics: *Cui - da que tu cam - po, sem - bra - dor sem - bra - dor se - a un tiem - po mis - mo sem - bra -*
- Violín I 1:** Violin I 1.
- Violín I 2:** Violin I 2.
- Violín II 1:** Violin II 1.
- Violín II 2:** Violin II 2.
- Viola:** Viola, marked *Pizz.* (Pizzicato).
- Violoncello:** Cello, marked *Pizz.* (Pizzicato).
- Contrabajo:** Double Bass, marked *Pizz.* (Pizzicato).

⁷⁰ LEÓN TELLO, F.J.: op. cit. p. 224.

La nueva parábola del sembrador (cc. 76-88)

B' retoma el tema de B sobre un acorde de tónica con sexta añadida en ostinato pero con unas armonías más libres. Finalizado el papel del coro, sus intervenciones se reducen a algunas llamadas al *sembrador* en los finales de frase de las últimas melodías de la voz principal.

La nueva parábola del sembrador (cc.87-92)

La coda se desarrolla, melódicamente, con un recitado sobre la nota la, bajo el cual se suceden acordes de quinta aumentada paralelos descendentemente, hasta llegar al acorde de tónica final, con un carácter poco conclusivo. Si la séptima mayor (sol sostenido) diluye la sensación de final, para añadir más, aparece en 1ª inversión. Sin duda parece un acorde muy adecuado al carácter abierto e inconcluso del final del texto:

29 *Y he aquí en la tarde que ya se moría
que el caminante siguió su camino...*

La nueva parábola del sembrador (cc.95-100)

Llaurador enamorat

Según León Tello, se trata de una composición temprana que podríamos catalogar dentro de las obras de carácter nacionalista valenciano. El texto, cuyo autor desconocemos, se encuentra escrito en lengua vernácula y cuenta la historia, a través de un narrador, de un labrador que canta a su labradora amada para que olvide sus penas:

- 1 *En l'horta plena de llum y de color*
diu cantan un llaurador
- 3 *“Llauradoretta deixat de plorar*
eres la roseta
- 5 *y el que bullga humillarte*

- s'haurà d'humillar.*
- 7 *Obri ton pit*
al recort de l'amor
- 9 *y aparta sempre d'ell*
la pena y la tristor.
- 11 *¡Qui fora l'aire*
que al entrar en ta barraca
- 13 *te du el perfum qu'escapa*
de les rosers del teu chardí
- 15 *tot llum y color!*
- ¡¡Naixca l'alegria!!*
- 17 *¡Torne la festa de l'alqueria!*
Sone la donsaina y el tabalet
- 19 *¡Torne ya, torne ya l'alegria!"*
Mentres li cantaba
- 21 *la llauradora trista ploraba*
que l'aflichia pena d'amor
- 23 *¡¡Pobra llauradora!!*
¡¡Pobre llaurador!!
- 25 *Y tot lo dia*
ella el pasaba
- 27 *recordant trista*
lo que cantaba
- 29 *¡¡L'enamorat llaurador!!*
"Obri ton pit
- 31 *al recort de l'amor*
ya porta sempre d'ell
- 33 *la pena y la tristor.*
¡Qui fora l'aire
- 35 *que al entrar en ta barraca*
te du el perfum qu'escapa
- 37 *de les rosers del teu chardí*
tot llum y color!"
- 39 *¡¡Pobra llauradora!!*
¡¡Pobre llaurador!!
- 41 *¡¡Pobre llaurador!!*

La partitura tiene forma tripartita, como se puede apreciar en el siguiente esquema, alternando las diferentes partes con breves puentes de enlace basados en unos mismos motivos musicales. La obra está concebida para voz solista, piano y orquesta de cuerda.

	Intr	A		Puente	B				A'		Puente	Coda
Compases	1-12	13-46		47-51	52-82				83-108		109-117	118-121
Melodías	I	a	b	I'	c	d	c	d'	a'	b	I''	
Versos		1-6	7-15		16-17	18-19	20-21	22-24	25-29	30-38	39-40	41
Tonalidad	Re M	Re m			Re M				Re m		Re M	
Tempo	<i>Moderato</i>				Animado				<i>Tº 1</i>		<i>Muy lento</i>	

En la introducción instrumental, se pueden apreciar detalles característicos del compositor. Como hemos señalado con anterioridad, León Tello apunta que se trata de una obra temprana, pero influida ya por la estética impresionista, a juzgar por los recursos armónicos y melódicos empleados. La escala de tonos enteros aparece en varios de los motivos instrumentales que conforman la introducción, y que aparecerán a lo largo de la obra, principalmente en los puentes.

The image shows a musical score for the piece 'Llaurador enamorat (cc.1-12)'. The score is arranged for a vocal line and a string ensemble. The instruments included are Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The piano part features a 'rit.' (ritardando) marking. The Viola part begins with a 'p' (piano) dynamic marking. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Llaurador enamorat (cc.1-12)

En la primera melodía de la sección A, Sosa presenta una cuadratura perfecta, donde la voz adquiere un total protagonismo. La orquesta acompaña con acordes mientras el piano recuerda algunos motivos de la introducción. Solo los chelos contribuyen melódicamente con un contrapunto a la voz.

La segunda melodía, expuesta en el siguiente ejemplo, tiene forma de progresión, consiguiendo la máxima tensión en la última frase (cc. 40-46) en la que el compositor escribe *con pasión*, haciendo que los chelos doblen a la voz solista. Armónicamente, esta sección se encuentra en modo de la mixolidio. Hay que destacar los acordes paralelos típicos del impresionismo, con quintas y octavas paralelas vacías (c. 39). El primer puente (cc. 47-51) que sirve de enlace con la sección B, está basado íntegramente en la escala de tonos enteros sobre un motivo de la introducción.

Llaurador enamorat (cc.39-51)

Con pasión

Voz
¡Qui fo - rael ai - re quealen - trar en ta ba - rra - ca te

Piano
p
Muy ligado

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello
Cres.

Contrabajo

Detailed description: This is a musical score for a scene from 'Llaurador enamorat'. It features a vocal line and piano accompaniment, with string parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The music is in 3/4 time and B-flat major. The vocal line begins with the lyrics '¡Qui fo - rael ai - re quealen - trar en ta ba - rra - ca te'. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and is marked 'Muy ligado'. The string parts provide harmonic support, with the cello and bassoon showing a crescendo (*Cres.*) in the later measures.

44 *rit.*
 du el per-fum qu'es - ca - pa dels ro-sers del teu char - di tot llum y co - lor.

Pno. *p*

Vln. I *rit.* *Molto rit.*

Vln. II

Vla. *rit.* *Molto rit.*

Vc.

Cb.

The image shows a musical score for measures 48 to 51. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are: Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The Piano part features a complex accompaniment with triplets and a double pedal ostinato. The Violin I and II parts play sustained chords with some melodic movement. The Viola and Violoncello parts also feature triplets and sustained notes. The Contrabajo part is mostly silent, with some notes in the final measure.

La sección B, de carácter alegre y en modo mayor, recuerda los toques de dulzaina con el acompañamiento del *tabalet*. Siguiendo el significado de esta parte del texto, el compositor realiza un acompañamiento que recuerda los redobles y ritmos del tambor, mediante un doble pedal ostinato de tónica y dominante. Rítmicamente, la utilización del 2/4 en la voz y el 6/8 en los instrumentos provoca un efecto de hemiola. Sosa consigue un efecto modal al introducir la cuarta aumentada lidia (sol sostenido) en la armonización (c. 53). Hay que destacar de nuevo la utilización de escalas mixtas (cc. 58-59) como la de re mayor, así como la escala hexátona (cc. 66-67).

58

ri - a! So - ne la don - sai - na - yel ta - ba -

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

63
let ¡Tor - ne ya tor - ne ya l'a - le - gri - a!

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Llaurador enamorat (cc.52-67)

Finalizado en pasaje de fiesta y alegría, vuelve A'. En la primera melodía, Sosa trabaja muy bien lo ya expuesto al inicio: la melodía a que aparecía en la voz, aparece ahora en la orquesta, mientras la voz realiza un contrapunto que sirve de complemento a la melodía principal. Hay que destacar un elemento muy utilizado por el compositor en otras obras como es el acompañamiento con arpeggios sobre la escala hexátónica, en este caso a cargo del piano.

Llaurador enamorat (cc.82-91)

The musical score is arranged in a system with six staves. The top staff is for the Voice (Voz), with lyrics: *mf* Y tot lo di - a e - llael pa - . The piano accompaniment (Piano) consists of two staves, with the right hand playing a rhythmic pattern of eighth notes and the left hand providing harmonic support. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The Violin I and II parts are marked *pp* and *4^a cuerda*, with a *Cres.* marking. The Viola, Violoncello, and Contrabajo parts are also marked *pp* and *Cres.*. The score is in a key signature of one flat and a 2/4 time signature, with a 6/8 time signature indicated for the first measure of the piano accompaniment.

85

sa - ba re - cor - dant tris - ta lo que can -

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cres.

Cres.

Cres.

Cres.

Cres.

88
ta - - ba - - - - - ¡¡L'e - na - mo - rat llau - ra - dor - !!
(8^{va})
Pno.
88
loco
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Llaurador enamorat (cc.82-91)

Después de b, el puente vuelve a presentar los motivos del primer puente y la introducción, en modo mayor, pero de manera original: las frases de la introducción aparecen en orden contrario a su primera aparición al inicio de la obra. La composición finaliza con una breve coda que reafirma la tonalidad de re mayor.

Llaurador enamorat (cc.109-121)

The musical score is for the piece "Llaurador enamorat" (measures 109-121). It is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The score includes the following parts:

- Voz (Voice):** The vocal line begins with a whole note rest, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are: "lor!!", "¡Po-bra llau-ra - do - ra!", and "¡va- ¡Po- - bre".
- Piano:** The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays chords in the first two measures, then a melodic line with eighth notes in the third and fourth measures. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes in the first two measures, then a melodic line with eighth notes in the third and fourth measures. Dynamics include *pp* and *p*.
- Violín I:** Plays sustained chords in the first two measures and then rests.
- Violín II:** Plays sustained chords in the first two measures and then rests.
- Viola:** Plays a melodic line with eighth notes in the first two measures and then rests.
- Violoncello:** Rests throughout the entire passage.
- Contrabajo:** Rests throughout the entire passage.

114 *Muy lento*

(8^{va}) - ¡la - ra - dor!

8^{va} - ¡Po - bre -

Pno. (8^{va}) - - - - , loco

Vln. I 3 *p*

Vln. II 3 *p*

Vla. *p*

Vc.

Cb.

Llaurador enamorat (cc.109-121)

Salve a la Virgen de los Dolores

Se trata de una composición muy poco conocida fuera del ámbito para el que fue concebida. Dedicada a la Virgen de los Dolores, patrona de la ciudad de Requena (Valencia), la obra debió ser compuesta en los inicios de la segunda década del siglo XX, teniendo en cuenta las referencias que tenemos y que iremos desgranando a continuación.

La primera cuestión a tratar sobre esta obra es la disparidad de títulos que se le atribuyen. Tanto Guzmán Cárcel, músico de Buñol, en su copia manuscrita fechada el 16 de noviembre de 1949 y cuñada por la Alcaldía Nacional de Requena, como José Sanchís Bosch, autor de las partituras un año después, utilizan el título de *Salve a la Virgen de los Dolores*.⁷¹ Es bastante probable que este sea el título escogido por Sosa, teniendo en cuenta el texto de la obra. A pesar de esto, el compositor José M^a Cervera

⁷¹ Este manuscrito se encuentra en manos de la familia Sosa.

Lloret, alumno de Pedro Sosa, se refiere a esta obra como *Gozos a la Virgen de los Dolores*, pensando tal vez en la forma interna de la composición.⁷² Por otra parte, Marcial García Ballesteros, biógrafo de Mariano Pérez Sánchez, compositor requenense contemporáneo de Sosa, se refiere a la obra como *Episodio lírico-dramático* dividido en cinco cuadros.⁷³

Con respecto a la fecha de composición, García Ballesteros la sitúa en 1922.⁷⁴ Dos años después tenemos la primera referencia de su interpretación. La prensa recogía el concierto que tuvo lugar en la iglesia del Carmen de Requena en abril de 1924, con motivo de la Novena de la Patrona de la Ciudad. En el artículo periodístico se aseguraba que la música de dicha obra era de *Sosa y Cervera*, refiriéndose por Cervera a José Cervera, músico de Requena contemporáneo de Pedro Sosa.⁷⁵ Es la única fuente que hace referencia a una coautoría de la obra. Ya no hay noticias de una nueva ejecución de la obra hasta 1943, por lo que no debió ser una obra muy interpretada.⁷⁶

Sobre el autor o autora del texto también encontramos contrariedades, puesto que no aparece su nombre en las partituras manuscritas. García Ballesteros atribuye el texto original al poeta Venancio Serrano Clavero, y la adaptación del libreto a Enric Mollà Ripoll.⁷⁷ Serrano Clavero fue un periodista y escritor que, en su faceta periodística, trabajó en diarios como *El Eco de la Región*, *El Baluarte* o *El Somatén* en Requena; *El Progreso*, *Las Provincias* o *El Mercantil Valenciano* en Valencia; *El Noticiero Universal* en Barcelona; y *El Diario Español* en Buenos Aires. En su producción literaria hay dramas, poemas, libretos de zarzuela,...⁷⁸ Por otra parte, según Rafael Bernabeu, el texto es obra del poeta José M^a Juan García, amigo de Sosa.⁷⁹ Este poeta y sacerdote había nacido en Valencia en 1884 y destacó como “autor de numerosas obras teatrales –juguetes cómicos-, *llibrets* de fallas y *miracles*”.⁸⁰ Una última versión que, por razones obvias, parece más creíble, es la que expuso la prensa local de Requena en

⁷² CERVERA LLORET, J.M^a.: Disertación realizada en Requena en 1987 con motivo del centenario del nacimiento del compositor. Archivo de Marcial García Ballesteros.

⁷³ CERVERA LLORET, J.M^a.: Disertación...

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Junto a la obra en cuestión, se interpretó en ese mismo concierto los *Gozos a la Virgen de los Dolores*, de Mariano Pérez Sánchez. El acto fue recogido por *La voz de Requena*, 13 de abril de 1924. Citado en: GARCÍA BALLESTEROS, M.: op. cit. p. 304.

⁷⁶ GARCÍA BALLESTEROS, M.: op. cit. p. 304 y 454.

⁷⁷ CERVERA LLORET, J.M^a.: Disertación...

⁷⁸ CERDÁ, M: “Serrano Clavero, Venancio”, en *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana*, Tomo 15, Prensa valenciana, Valencia, 2005, p. 142.

⁷⁹ BERNABEU, R: Disertación realizada en Requena en 1987 con motivo del centenario del nacimiento del compositor. Archivo de Marcial García Ballesteros.

⁸⁰ CERDÁ, M: “Juan García, José María”, en *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana*, Tomo 8, Prensa valenciana, Valencia, 2005, p. 348.

1924, con motivo de la interpretación de la obra, en la que se atribuye la letra a C. López.⁸¹

Con todo esto, la conclusión a la que se llega es que las pocas palabras que se han dicho sobre esta composición no han servido sino para crear confusión.

Si nos centramos en los aspectos más técnicos de la partitura, lo primero que hay que señalar es la instrumentación: flauta, oboe, clarinete, fagot, 2 trompas en fa, trombón tenor y trombón bajo, cuerdas, órgano, coro a 3 voces (sopranos, tenores y bajos), tenor solista y barítono solista.

La estructura de la obra sigue la estructura del texto, que reproducimos a continuación, utilizando como tonalidad principal sol menor, tonalidad del estribillo.

(Estribillo)

- 1 Salve, salve dolorosa
tierna rosa, casta flor
- 3 siempre gimes noche y día
tu agonía y tu dolor.
- 5 Salve, salve dolorosa
tierna rosa, casta flor
- 7 siempre gimes noche y día
tu agonía y tu dolor.

(1ª estrofa)

- 9 La luz de tus ojos
tan dulces y bellos
- 11 de cuyos destellos
emana la paz
- 13 velando se encuentra
¡pobre nazarena!
- 15 por la amarga pena
que te hace llorar.
- 17 La luz de tus ojos
tan dulces y bellos
- 19 de cuyos misterios
emana la paz
- 21 velando se encuentra
¡pobre nazarena!

⁸¹ GARCÍA BALLESTEROS, M.: op. cit. p. 304.

23 por la amarga pena
que te hace llorar.

(Estribillo)

25 Salve, salve dolorosa
tierna rosa, casta flor
27 siempre gimes noche y día
tu agonía y tu dolor.
29 Salve, salve dolorosa
tierna rosa, casta flor
31 siempre gimes noche y día
tu agonía y tu dolor

(2ª estrofa)

33 Escucha madre divina
nuestra oración fervorosa,
35 y sálvanos cariñosa
del pecado que nos mina.
37 Se tú cual la golondrina
que con piar lastimero
39 las espinas con esmero
arrancó a Jesús el Santo
41 y escúdanos con tu manto
en el momento postrero.

(Estribillo)

43 Salve, salve dolorosa
tierna rosa, casta flor
45 siempre gimes noche y día
tu agonía y tu dolor.
47 Salve, salve dolorosa
tierna rosa, casta flor
49 siempre gimes noche y día
tu agonía y tu dolor.

	Compases	Melodías	Versos	Voces	Tonalidad	Compás
Intro	1-5	I				
Estribillo	6-39	a1	1-2	Coro popular	Sol m	2/4
		a2	3-4			
		b	5-6			
		a2	7-8			
1ª estrofa	40-73	c	9-16	Tenor	Re eólio	
		c'	17-24	Barítono (Tenor y Coro)	Re m / Sol m	
Estribillo	6-39	a	25-28	Coro popular	Sol m	
		b	29-30			
		a'	31-32			
Puente	74-76	I'			Do m	
2ª estrofa	77-95	d	33-36	Coro (Tenor)	Do m / Sol m	
		d'	37-40		Do m / Sol m	
		d''	41-42		Do m / Sol m	
Estribillo	96, 6-39	a	43-46	Coro popular	Sol m	2/4
		b	47-48			
		a'	49-50			
Final	97-102	I'				

Como se aprecia en el esquema de la obra, el compositor busca la participación del pueblo en la interpretación de la composición religiosa en cada una de las repeticiones del estribillo. La denominación de “coro popular” hace referencia a un coro que canta al unísono. Incluso en la partitura, cuando la melodía asciende a sonidos un tanto agudos para una voz natural, dicha melodía aparece escrita en octavas paralelas para facilitar su lectura. En el estribillo se aprecian agrupamientos tímbricos diferenciados. El coro es reforzado por maderas agudas y violines primeros. Un ostinato grave que actúa de pedal corre a cargo de las cuerdas graves, fagot y trombón. Las armonías recaen en la mano derecha del órgano, violines segundos, violas y trompas. Durante todo el estribillo, llama la atención la gran cantidad de acordes triadas en primera inversión que recuerdan al fabordón.

The image shows a page of a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is in 2/4 time and B-flat major. The vocal line is in the center, with lyrics: "Sal - ve Sal - ve do - lo - ro - sa tier - na ro - cas - ta flor." The instrumental parts include Flauta, Oboe, Clarinete en Sib, Fagot, Trompa en Fa, Trombón Bajo, Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, Contrabajo, and Órgano. Performance markings include "Cres. y afret." and "rit.".

Salve a la Virgen de los Dolores (cc.23-30)

La primera estrofa corre a cargo de los solistas. En la primera parte, el tenor expone una melodía en re menor natural o re eolio. Con el fin de transmitir fuerza y dramatismo a la frase del texto *¡pobre nazarena!*, Sosa utiliza un motivo cromático descendente que se repetirá a lo largo de toda la estrofa en las diferentes tonalidades. Finalizada la intervención del tenor, el barítono reexpone la misma melodía a modo de respuesta fugada, una quinta por debajo. Tras breves intervenciones del coro y del tenor solista con el motivo cromático del *¡pobre nazarena!*, el barítono concluye la estrofa con un acorde de re mayor, dominante de la tonalidad del estribillo, lo que permite el enlace perfecto para volver a escucharlo.

Durante toda esta primera estrofa, los instrumentos de viento, y en menor medida la cuerda, apoyan a la voz, realizando en ocasiones diálogos con breves intervenciones.

Salve a la Virgen de los Dolores (cc.58-73)

The musical score is arranged in a system with 15 staves. The instruments and parts are as follows:

- Flauta:** Treble clef, 4/4 time, *a tpo* marking.
- Oboe:** Treble clef, 4/4 time.
- Clarinete en Sib:** Treble clef, 4/4 time.
- Fagot:** Bass clef, 4/4 time.
- Trompa en Fa:** Treble clef, 4/4 time.
- Trombón:** Bass clef, 4/4 time.
- Trombón Bajo:** Bass clef, 4/4 time, includes a triplet of eighth notes.
- Voz:** Treble clef, 4/4 time, *a tpo* marking.
- Tenor:** Treble clef, 4/4 time, lyrics: ¡Po - bre na - za - re - na! ¡Po - bre!
- Baritono:** Bass clef, 4/4 time, lyrics: La luz de tus o - jos tan dul - ces y be - llos de cu - yos mis - te - rios e - ma - na la
- Violin I:** Treble clef, 4/4 time, *a tpo* marking.
- Violin II:** Treble clef, 4/4 time.
- Viola:** Alto clef, 4/4 time.
- Violoncello:** Bass clef, 4/4 time.
- Contrabajo:** Bass clef, 4/4 time, includes a triplet of eighth notes.
- Órgano:** Grand staff (treble and bass clefs), 4/4 time, includes a triplet of eighth notes.

Salve a la Virgen de los Dolores (cc.58-73)

Si el paso del estribillo a la primera estrofa fue directo, antes de la segunda estrofa aparece un puente instrumental basado en la introducción. Esta segunda estrofa está basada en una melodía que aparece tres veces produciéndose una evolución tonal en los tres casos de do menor a sol menor. Melódicamente, se produce un diálogo entre el tenor solista y el coro al completo, este último apoyado en todo momento por las cuerdas, los metales y el fagot, mientras las maderas agudas dan tintes de color, a veces coincidiendo con las intervenciones del tenor solista.

Salve a la Virgen de los Dolores (cc.74-83)

Después de la vuelta al estribillo, en el final, volvemos a escuchar una repetición del puente instrumental sobre un pedal de sol, para finalizar con la tonalidad principal.

Súplica a la Santísima Virgen

En esta partitura, el compositor pide protección y amparo a su venerada Virgen a través de un texto que bien podría ser del propio autor de la música:

- 1 *Bajo tu amparo nos acogemos
Santa Madre de Dios.
Bajo tu amparo nos acogemos*

- 4 *no desprecies nuestras súplicas en las necesidades,*
Santa Madre de Dios.
- 6 *Antes bien, libranos siempre de todos los peligros*
- 7 *virgen gloriosa y bendita,*
Santa Madre de Dios.

Escrita en la tonalidad de sol menor, Sosa utiliza un estilo muy sencillo incluso en la escritura, al utilizar la figura de blanca como unidad de tiempo en la versión para órgano y voz, lo cual facilita enormemente la lectura. El frecuente doblaje instrumental de la voz puede hacernos pensar que no fue concebida para ser interpretada por un solista vocal o coro profesional.

Hemos constatado una diferencia entre las dos versiones de la partitura en cuanto al número de compases. Si la introducción en su versión orquestal consta de siete compases, en la de órgano y voz Sosa convierte las redondas y blancas de los compases cuatro y cinco en negras, pasando así la introducción de siete a seis compases, tal y como se puede apreciar en los siguientes ejemplos:

The image shows a musical score for organ and voice. The organ part is written in the treble clef, and the voice part is in the bass clef. The organ part starts with a red '8' and 'mf' marking. The voice part has 'rit.' markings. A red bracket highlights the difference in the organ part's introduction, showing it being shortened from 7 to 6 measures. The organ part has a 'Menos' marking and another 'rit.' marking. The voice part has a 'rit.' marking.

Súplica a la Santísima Virgen (cc.1-6)

Súplica a la Santísima Virgen (cc.1-7)

Desde el punto de vista armónico, fiel a sus recursos más utilizados, la tonalidad de sol menor se convierte con mucha frecuencia en sol dórico, y algo menos en sol mayor, lo que añade al resultado sonoro los colores característicos de las armonías del compositor. Dentro de esta sencillez, como se puede apreciar en los ejemplos reproducidos con anterioridad, cabe destacar el uso de acordes tríada y de novena menor sin la tercera, lo que, unido a la continua utilización de cuartas y quintas paralelas, le da a la partitura un carácter arcaico que nos retrotrae, salvando las distancias, al organum medieval.

En cuanto a la estructura, podemos sintetizarla en el siguiente esquema:

	Intro	A	B	C	A'	Coda
Compases	1-7	8-24	25-34	35-44	45-53	54-59
Versos		1-3	4-5	6	7-8	
Tonalidad	Sol m					
Compás	2/2, 3/2					

Con el fin de dar coherencia a la estructura, Sosa utiliza varios elementos. Salta a la vista la repetición que realiza de la sección A antes de finalizar la pieza. Pero por otro

lado, en la introducción de siete compases, los cuatro primeros presenta una melodía en cuartas paralelas que será la encargada de cerrar la coda final, esta vez con quintas paralelas añadidas, después de haber aparecido de forma sesgada a lo largo de la obra y siempre en las intervenciones de los instrumentos.

The musical score consists of six staves. The top staff is for the voice (Voz), starting with the word 'Dios'. Below it are the staves for Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score is in 3/4 time and B-flat major. The instrumental parts show a dynamic shift from piano (p) to fortissimo (ff) across the measures. Red and blue annotations highlight specific musical features and measure boundaries.

Súplica a la Santísima Virgen (cc.55-59)

3.2.3 Obras para banda

3.2.3.1 Banda sola

Canción del montañés

Tal y como señala Rafael Bernabeu, si *Lo cant del valencià* estaba dirigido a la huerta valenciana, la *Canción del montañés* está dirigida, sin duda, a los de secano, dicho de otra forma, a su Requena natal.⁸² La primera interpretación de que tenemos constancia es de 1920, cuando la Banda Municipal de Valencia lo interpretó en el

⁸² Así lo expresó Rafael Bernabeu, alumno y amigo del compositor, a la vez que cronista oficial de Requena, en su Disertación realizada en Requena en 1987 con motivo del centenario del nacimiento del compositor. Archivo de Marcial García Ballesteros.

concierto de clausura del Certamen de Valencia.⁸³ El destino y la inspiración de este pasodoble vienen corroborados por el hecho de que, durante el verano de 1922 y en uno de los muchos conciertos que la Unión Musical Requense realizó en la ciudad natal del compositor, éste ofreció el pasodoble al director de dicha banda, Enrique Almiñana.⁸⁴ A partir de este momento, fue interpretado en el Certamen Regional de Bandas Civiles de Valencia por diversas agrupaciones participantes, la primera en 1922, por la Unión Musical de Liria, precisamente el primer año que Pedro Sosa fue miembro del jurado del certamen.⁸⁵ A pesar de no conocer con exactitud la fecha de composición del pasodoble, todos estos datos, unidos al hecho de que el *copyright*, en manos de Unión Musical Española de Editores, data de 1921, nos lleva a concluir que fue escrito antes de 1920.

Otro dato que nos permite afinar más sobre la fecha de composición, es la dedicatoria de la partitura editada por la Unión Musical: *Al Excmo. Sr. D. Rafael Pastor, Rector de la Universidad de Valencia*. Rafael Pastor fue médico y catedrático de patología de la Universidad de Valencia. *Director de número del Centro de Cultura Valenciana y Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*.⁸⁶ Fue rector entre 1916 y 1927, lo que nos permite situar la composición de este pasodoble entre 1916 y 1920.

Pensando en la instrumentación de *Peñas arriba*⁸⁷ y su coincidencia con *Gitanerías*, compuesto en 1909, podríamos colocar el origen de estas *Canciones del montañés* en la etapa final de estudiante de composición en el Conservatorio.

La partitura está encabezada por los siguientes versos del poeta salmantino José M^a Gabriel y Galán, pertenecientes al poema *Mi música*:

*Popular algarabía
de la alegre romería
que ya el valle va a dejar*

⁸³ RUIZ CERVERÓ, A.: *Una historia irreplicable en el mundo musical. Certamen internacional de bandas de música Ciudad de Valencia*, Piles, Valencia, 2011, p. 161.

⁸⁴ BERNABEU LÓPEZ, R.: "Tribuna pública. De Música", *La voz de Requena*, año III, nº 104, Requena, 10 de septiembre de 1922, p. 2. Citado por GARCÍA BALLESTEROS, M.: op. cit. p. 293.

⁸⁵ Sin autor: "El Certamen Musical y el sudamen de los músicos", *Las Provincias*, 1 de agosto de 1922, p. 3; y RUIZ CERVERÓ, A.: op. cit., pp. 161-739.

⁸⁶ CERDÁ, M: "Pastor González, Rafael", en *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana*, Tomo 12, Prensa valenciana, Valencia, 2005, p. 58.

⁸⁷ Hay que recordar que *Peñas Arriba* y *Canción del montañés* son la misma composición. La primera de ellas, escrita para orquesta, está analizada en el apartado correspondiente, por lo que no se reproduce aquí el análisis formal.

*con jijeos y cantares
que en cañadas y encinares
se repiten sin cesar.
Mi música.*

Se trata del pasodoble más interpretado, después de *Lo cant del valencià*. Solo la Banda Municipal de Valencia lo ha interpretado en 42 ocasiones entre 1920 y 1992.⁸⁸

Cuenta con una instrumentación completa formada por 2 flautas, 2 oboes, requinto, clarinete principal, clarinetes 1os, 2os y 3os, clarinete bajo, saxofones sopranos, altos, tenores y barítonos, 2 fagotes, 2 trompetas en si bemol, 2 fliscornos, 2 barítonos, 3 trompas en fa y 2 en mi bemol, 3 trombones, 2 bombardinos, 2 tubas y percusión.

Desde el punto de vista estructural, podemos ver su forma en la obra *Peñas arriba*, ya comentada. Como es habitual, tonalmente la versión para banda se encuentra un tono por debajo de la versión orquestal. También hay que destacar anotaciones de texto en la partitura de banda que no encontramos en otras versiones, como *Cantos de romería* (aparecen en la partitura de banda)

Cantos de los niños

Este poema sinfónico para banda fue compuesto durante el primer año de matrimonio del compositor. La partitura aparece firmada con fecha de 20 de diciembre de 1919, y solo un mes después, el 19 de enero de 1920, firma ya una versión de la misma obra para trío de cuerda con piano.

No sabemos a ciencia cierta el motivo que impulsó a Sosa a llevar a cabo esta composición. Tal vez su nueva situación familiar y el deseo de tener rápidamente descendencia le llevó a escoger un título tan sugerente. Lo que sí demuestra estos *Cantos de los niños* es la ya comentada afición del compositor a la poesía y la búsqueda en ésta de la inspiración musical para componer. En este sentido, el procedimiento de creación de este tipo de obras se puede calificar de romántico.

El poema elegido tiene por título *Mi música* y pertenece al poeta salmantino José M^a Gabriel y Galán (1870-1905). La poesía de Gabriel y Galán fue ajena a las innovaciones

⁸⁸ Archivo del Palau de la Música de Valencia. Análisis de repertorio por el número total de interpretaciones de cada obra y su fecha de estreno.

*líricas del modernismo, su bucolismo... exalta las virtudes tradicionales y cristianas.*⁸⁹ Se advierte aquí una coincidencia importante en la fuente de inspiración que mueve tanto al poeta como al compositor. Como se señalará más adelante, Sosa utiliza su tierra valenciana y la naturaleza que en ella se representa como uno de los principales gérmenes para sus composiciones. Según afirma José Prieto Marugán en su estudio titulado *José M^a Gabriel y Galán: la música de la naturaleza*, el poeta escribe en este poema que *la naturaleza y el pueblo son su fuente inspiradora; que la música está presente en todas partes, y que él sabe encontrarla en el esquilón de la ermita, en el son de la lluvia, en el callado manantial o en cualquier parte.*⁹⁰

Mi música

<i>Naturales armonías, populares cantarías cuyo acento musical no es engendro artificioso, sino aliento vigoroso de la vida natural:</i>	<i>que despierta sonriendo las que estuvieron durmiendo fuerzas vitales de ayer; brava música sincera de la ronda callejera de los mozos del lugar, que con guitarras sonoras y bandurrias trinadoras acompañan su cantar; alegre esquilón de ermita, voz de amores que recita la romántica canción;</i>	<i>cuchicheos de las brisas, melodías indecisas del tranquilo atardecer, aletazos de paloma, balbuceos del idioma que empieza el niño a aprender;</i>
<i>vuestras notas, vuestros ruidos, vuestros ecos repetidos en retornelo hablador, son mis goces más risueños, son el arte de mis sueños, ¡son mi música mejor!</i>	<i>rumores que en la alquería reventan con alegría del dorado amanecer,</i>	<i>jugueteos musicales que modula entre zarzales el callado manantial cuyo hilillo intermitente da la nota transparente de una lira de cristal; melancólicos murmullos, sabrosísimos arrullos, vibraciones del sentir,</i>

⁸⁹ Sin autor: "Gabriel y Galán, José María", en *La enciclopedia*, vol. IX, Salvat editores-El país; Madrid, 2003, p. 6549.

⁹⁰ PRIETO MARUGÁN, J.: "José M^a Gabriel y Galán: la música de la naturaleza", en *Música y educación*, año XVI, n^o 53, marzo 2003, pp. 75-93.

*que la madre en su cariño
le dedica al tierno niño
invitándole a dormir;*

*claro timbre plañidero
del balido lastimero
del inquieto recental;
eco triste del bramido
del becerrillo perdido
que sestea en el erial;*

*grave zumbar pregonero
del tábano volandero
que arrullo en la siesta da;
que murmulla, que se queja,
que se acerca, que se aleja,
que retorna, que se va...*

*hálitos del bosque frío,
lejano zumbar de río,
hachazos de leñador,
explosivos en la sierra,
eco incógnito que yerra,
hijo ignoto de un rumor;*

*suspiro de muda pena
que no vibra, que no suena,
pero se siente sonar;*

*sollozos del pensamiento
que solo del sentimiento
quieren dejarse escuchar;*

*vuelo sereno de ave,
ritmo de aliento suave,
beso que arranca el querer,
nombre de madre adorada,
voz de la mujer amada,
llanto de niño al nacer;*

*tonadilla peregrina
que modula en la colina
la gaitilla del zagal,
la que vierte blancas notas
que de miel parecen gotas
desprendidas del panal;*

*besos del aura y la parra,
lágrimas de la guitarra
latidos del corazón,
quedas pláticas discretas,
palabras de amor secretas,
lamentos de honda pasión;*

*pintoresca algarabía
de la alegre pastoría
derramada en la heredad,
trajinar de los lugares,
tonadillas populares,
tamboril de Navidad;*

*trino de alondra que el vuelo
levanta, cantando, al cielo,
de donde su voz tomó;
canto llano de sonora
codorniz madrugadora
que a la aurora se enceló;*

*ecos lánguidos que envía
de la vaga lejanía
la tonada del gañán,
que en la tibia sementera*

*canta y ara en la ladera
que la da trabajo y pan;*

*dulces coros de oraciones
suspiros de devociones,
sollozos de pecador,
voz del órgano suave
que llora con ritmo grave
la elegía del dolor;*

*popular algarabía
de la alegre romería
que ya el valle va a dejar
con jijeos y cantares
que en cañadas y encinares
se repiten sin cesar;*

*aire quedo de alameda
que una música remeda
que el alma nunca entendió,
una música increada
que en el seno de la nada
para siempre se quedó;*

*manso zumbar de colmena
que trabaja en la serena
tarde plácida de abril;
coro que llena de ruidos
la de niños que va a nidos
sonora tropa gentil;*

*bellas rimas del poeta
cuya música interpreta
los arrullos del amor,
los estruendos de la orgía,
la calmante poesía
que hay disuelta en el dolor.*

<i>Las injurias de la suerte,</i>	<i>Yo os lo dije; vuestros ruidos,</i>
<i>los horrores de la muerte,</i>	<i>vuestros ecos repetidos</i>
<i>los misterios del sentir</i>	<i>en retomelo hablador,</i>
<i>y el secreto religioso</i>	<i>son el pan de mi deseo,</i>
<i>del encanto doloroso</i>	<i>son el arte en que yo creo,</i>
<i>de la pena de vivir...</i>	<i>¡son mi música mejor!</i>

La interpretación que José Prieto realiza del poema sería fácilmente extrapolable a muchas de las obras del maestro inspiradas en su tierra. Aun más, esa música a la que hace referencia el poema y que *está presente en todas partes*, sería la música a la que aspiró a atrapar y a transcribir en papel el compositor.

La partitura aparece encabezada por algunos de los versos del poema. Son dos estrofas de seis versos pero que no respetan el orden original en el que aparecen en el poema. En primer lugar Sosa utiliza la sexta estrofa, para continuar con la segunda estrofa del poema original.

*Cuchicheos de las brisas,
melodías indecisas
del tranquilo atardecer,
aletazos de paloma,
balbuceos del idioma
que empieza el niño a aprender.*

*Vuestras notas, vuestros ruidos,
vuestros ecos repetidos
en ritornelo hablador,
son mis goces más risueños,
son el arte de mis sueños,
¡son mi música mejor!*

Para la concreción musical del poema, el cual, como vimos anteriormente, hace referencia a la fuente de inspiración natural que es el pueblo y la tierra propios del artista, Sosa busca su material temático en el folclore más popular. Como veremos más adelante, presenta retazos de canciones que, por su carácter de juego infantil, da respuesta al título elegido por el autor para la obra.

En cuanto a las dos versiones realizadas por el compositor, tal y como se señaló anteriormente, la versión original para banda se encuentra un tono por debajo de la versión camerística para trío de cuerdas con piano. La formación requerida en esta obra es la habitual de la banda, sin instrumentos extraños a la agrupación: 2 flautas, 2 oboes, 2 requintos, clarinetes divididos en tres grupos (1º, 2º y 3º) más clarinete bajo, saxofones sopranos, altos, tenores, barítonos y bajo, 2 fagotes, 1 trompeta en mi bemol y 2 trompetas en si bemol, 2 fliscornos, 2 barítonos en si bemol, 2 trompas en fa y 3 en mi bemol, 6 trombones divididos en dos grupos (1º y 2º) y 1 trombón bajo, 2 bombardinos, 2 tubas y percusión.

Desde un punto de vista estructural, podemos dividir la obra en dos grandes secciones separadas sobre todo físicamente por un cambio en la armadura.

	A				B		
Secciones	Intro	a	b	a'	c	b'	Coda
Compases	1-7	8-48	49-78	79-89	90-127	128-138	139-147
Tonalidad	Do M	Do m –Sol m	Do M		Fa M		
Compás	2/4						

Desde el primer compás, la obra desprende ya el carácter desenfadado y alegre típico de una composición infantil. Como se aprecia en el primer ejemplo que vamos a ver y que reproduce la partitura desde el inicio hasta el compás 26, los siete primeros compases, que sirven de introducción, presentan una melodía característica de cualquier juego de niños: fácil de entonar por estar construida con las notas del acorde de do, con ritmos y motivos repetitivos y con una cuadratura de ocho compases; sin aventurarnos en demasía podríamos buscarle una referencia melódica a la primera semifrase de la canción popular *Tengo una muñeca vestida de azul*, levemente variada tanto rítmica como melódicamente. Para exponer esta primera melodía, Sosa hace sonar a casi todos los instrumentos de la banda al unísono.

A partir de aquí, el compositor va a seguir utilizando el procedimiento compositivo de aludir, en unos casos y citar, en otros, material temático del folclore popular español de carácter infantil. La sección a se inicia con un tema alegre, a priori original, a cargo de las maderas agudas y basado en corcheas sueltas. Las maderas graves responden cada dos compases con un diseño ligado en semicorcheas que contrasta con el tema principal, mientras los metales graves marcan los tiempos y contratiempos en corcheas reforzando rítmicamente las voces agudas. Desde el punto de vista armónico, se aprecian detalles que buscan cierta indefinición tonal. Desde una tendencia a eludir cadencias conclusivas en los finales de frases o secciones (cc. 7-8) hasta la utilización de acordes sin sensible en dichas cadencias (cc. 11-12 y 16-19).

Cantos de los niños (cc.1-20)

De repente (c. 22) aparece la primera cita; maderas y metales agudos se unen para entonar la segunda parte de la canción popular castellana *Tres hojitas, madre*, variada rítmicamente al aparecer en corcheas repetidas tal y como se puede apreciar en el mismo ejemplo al que aludíamos anteriormente. Esta sección finaliza tras la repetición de lo ya expuesto, con modulaciones cercanas para concluir en el tono inicial.

Cantos de los niños (cc.1-26)

This is a full orchestral score for the piece "Cantos de los niños (cc.1-26)". The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Flautas
- Oboes
- Requintos
- 1^o Clarinetes
- 2^o Clarinetes
- 3^o Clarinetes
- Bajo
- Sesopanos
- Alto
- Saxofones Tenores
- Baritone
- Bajo
- Fagotes
- Mb.
- Trompetas
- Sib.
- Flicornos
- Baritone
- Trombas
- Trompa en Fa
- 1^o
- Trombones 2^o
- Bajo
- Bombardinos
- Tabas
- Percepción

The score features a variety of musical notations, including dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and articulation marks like accents and slurs. The percussion section includes parts for Caja (snare), Bumbo (bass drum), and Batería (drum set).

The image displays a page of a musical score for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Middle C (Cl. Mib.), Clarinet in B-flat 1 (Cl. Sb-1), Clarinet in B-flat 2 (Cl. Sb-2), Clarinet in B-flat 3 (Cl. Sb-3), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Saxophone Soprano (Sax. S.), Saxophone Alto 1 (Sax. A.1), Saxophone Alto 2 (Sax. A.2), Saxophone Tenor 1 (Sax. T.1), Saxophone Tenor 2 (Sax. T.2), Bassoon (Fag.), Trumpet in B-flat 1 (Tpt. Sb-1), Trumpet in B-flat 2 (Tpt. Sb-2), Trombone (Tbn.), Baritone (Bar.), Saxophone Alto 3 (Sax. A.3), Trumpet in C (Tpt.), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone B-flat (Tbn. B.), Baritone (Bar.), Tuba (Tuba), and Percussion (Perc.). The score includes dynamic markings such as 'Cres. más' (Crescendo more) and 'p' (piano). The music is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

Cantos de los niños (cc.1-26)

La segunda sección, que denominamos b, empieza con una progresión ascendente de dos motivos que desembocan en una alusión a una canción popular utilizada anteriormente por compositores como Isaac Albéniz. La insinuación que el compositor realiza de la *Tarara* es la menos clara de toda la partitura, tal y como se puede apreciar en el siguiente fragmento. La primera parte (A) finaliza con una pequeña coda en la que se recuerda el tema alegre con el que se iniciaba la sección a.

Cantos de los niños (cc.59-78)

La segunda gran parte está dedicada a dos melodías populares. Tras el cambio en la armadura del compás 90, las maderas agudas inician un acompañamiento rítmico en corcheas y semicorcheas, típico de los pasodobles, sobre el que saxofones y trompas entonan una pequeña variación de la canción de pascua valenciana *Un perro blanco y negro*. Algunas coincidencias melódicas entre el inicio de esta canción y el tema de la *Tarara* permiten aquí al compositor enlazar ambos temas sin ningún tipo de corte, contraste o cambio de carácter.

Cantos de los niños (cc.90-115)

Flautas
Oboes
Cuartetos 1º
Cuartetos 2º
Clarinetes 1º
Clarinetes 2º
Bajo
Sopranos
Alto
Saxofones Tenores
Baritone
Bajos
Fagotes
Mib
Trompetas Sib
Fliscornos
Baritone
Trombon
Trompa en Fa 1º
Trombones 1º
Trombones 2º
Bajo
Bombardinos
Tubos
Percusión

Cantos de los niños (cc.90-115)

El poema sinfónico infantil, finaliza con una coda en la que los metales entonan el tema de la introducción basado en la canción *Tengo una muñeca vestida de azul*, esta vez con la necesaria resolución en fa mayor.

The image displays a page of a musical score for a band. The score is arranged in a system of staves, each labeled with an instrument. The instruments listed from top to bottom are: Flautas (Flutes), Oboes, Clarinetes (Clarinets), Bajos (Bassoons), Trompetas (Trumpets), Trombones (Trombones), and Batería (Drum). The score is in 2/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is a page from a larger work, as indicated by the page number 273 at the bottom right.

Cantos de los niños (cc.139-147)

Lo cant del valencià

Es una de las partituras más interpretadas en el mundo bandístico de la Comunidad Valenciana. Aunque se trata de un pasodoble o marcha popular, tiene una clara inspiración en la tierra valenciana mediante unos versos de *L'Albada*, del poeta Francesch Badenes Dalmau, con los que ganó la Flor Natural en los Juegos Florales de Lo Rat Penat de 1898. La poesía finaliza con los siguientes versos:

*En les hortes, en les eres,
en les festes bullangueres,*

*en la montanya i el pla,
les alba des plahenteres,
son lo cant del valencià.*

Dicha poesía llegó a oídos de Sosa por boca de su amigo y poeta José M^a Juan García, el cual le incitó a componer una obra con el título *Les alba des plahenteres, son lo cant del valencià*.⁹¹ Evidentemente, el título quedaría reducido al último verso del poema.

Sobre el estreno y las primeras interpretaciones del pasodoble hay discrepancias entre los que recuerdan los hechos. Hay quien señala que fue concebido para un concurso de pasodobles en Valencia y en el año de su estreno, *ni fue premiado ni se le apreció algún mérito siquiera, como ha sucedido con tantas obras después célebres, constituyendo una decepción en el ánimo de su autor, que lo escondió bajo siete llaves*.⁹² Otras fuentes sí comprobadas señalan que fue el pasodoble de desfile de la Banda del Patronato de la Juventud Obrera de Torrente en el desfile del Certamen de Bandas de la Feria de Julio de 1914, bajo la dirección de D. José M^a Rius Lerma. La banda obtuvo el primer premio en la sección primera.⁹³

Un año después fue reestrenado por la Banda Municipal de Valencia, no sin anécdota ni controversia. Varios autores citan 1916 como fecha del reestreno,⁹⁴ pero fue interpretado por primera vez el 30 de mayo de 1915.⁹⁵ Según parece pudo ser la propia esposa de Sosa la que, a instancias del entonces director de la Banda Municipal, Luis Ayllón, le entregó la partitura. Sosa, que fue invitado a asistir al ensayo general, fue *aclamado por todos [los músicos], diciéndole el maestro-director, señor Ayllón: "Lo cant del valencia vivirá más que su autor"*.⁹⁶

Tras el reestreno, que tuvo lugar en los jardines del Parterre de Valencia, sucedió esta anécdota, contada por José M^a Cervera Lloret: *entusiasmado, un labrador de la huerta valenciana, por la audición de esta marcha, decidió ir a conocer personalmente*

⁹¹ BERNABEU LÓPEZ, R.: Disertación...

⁹² AGUT Y SASTRE, N.: "Lo cant del valencià", en *Requena Musical*, Sociedad Musical Santa Cecilia, Requena, noviembre, 1985, p. 44-45. Agut y Sastre señala en el artículo como fuente de información una conversación con el propio Pedro Sosa.

⁹³ BEGUER ESTEVE, V.: *La música en Torrente, 1840-1970*, Caja de ahorros y Monte de Piedad de Torrente, Torrente, 1971, pp. 104-105; y RUIZ CERVERÓ, A.: op. cit., pp. 128-131.

⁹⁴ BALANZA SIRVENT, M^a P.: "Pedro Sosa López", en *Diario Las Provincias*, 28 de agosto de 1987, pp. 28-29; AGUT Y SASTRE, N.: op. cit.

⁹⁵ Archivo del Palau de la Música de Valencia. Análisis de repertorio por el número total de representaciones de cada obra y su fecha de estreno.

⁹⁶ AGUT Y SASTRE, N.: op. cit.

al autor y ofrecerle un obsequio consistente en un gran ramo de naranjas, y allá que fue a llevárselas con su flamante cabriolet y su engalanada jaca. Llamó a la puerta y salió el maestro a recibirle: “¿Así viu el mestre Sosa?”. Respondiole: “Soy yo”. “Vosté es el mestre Sosa, el autor del Cant del Valencia?, yo creía que era un home molt alt i molt gros”. Respondiole el maestro: “Los hombres no se miden por su estatura, sino por su inteligencia”, dándole un abrazo de agradecimiento.⁹⁷

Son muchos los datos y anécdotas que atestiguan la inmensa popularidad de este pasodoble. Un ejemplo son las 140 veces que ha sido interpretado únicamente por la Banda Municipal de Valencia entre los años 1915 y 2001.⁹⁸ Si tomamos como referencia el Certamen Internacional de bandas de música de Valencia, entre 1914 y 2009 ha sido interpretado en 41 ocasiones, considerando tanto las bandas a concurso como las bandas invitadas y la Banda Municipal de Valencia.⁹⁹ También el hecho de que se haya utilizado durante años de manera diaria como fondo musical para el cierre comercial de los supermercados de El Corte Inglés en Valencia, ha contribuido a su popularidad. En la Comunidad Valenciana puede considerarse, tal y como señala Rafael Bernabeu, como uno de los tres pilares musicales que solemnizan cualquier acto bandístico junto a *L'entrà de la murta*, del Maestro Giner, y el *Himno Regional*, del Maestro Serrano.¹⁰⁰ Esta tesis de Bernabeu viene corroborada por el estudio de Ruiz Cerveró sobre el Certamen de Bandas de Valencia en el que se recogen las diferentes ocasiones en que la Banda Municipal solía interpretar, al finalizar sus actuaciones y en forma de bis, los pasodobles de Sosa y Giner justo antes del Himno Regional.¹⁰¹

Antes de analizar musicalmente la partitura de *Lo cant del valencià*, hay que apuntar que es con diferencia, la obra que cuenta con más versiones diferentes de todo el catálogo de Pedro Sosa. Como se puede apreciar si consultamos el catálogo de obras, hay versiones de otros autores sobre este pasodoble, como es el caso de la partitura para rondalla, obra de José Jarque. En el archivo familiar se ha encontrado, además de las partituras de todas las versiones citadas en el catálogo, dos partes sueltas; una

⁹⁷ CERVERA LLORET, J. M.: Disertación realizada en Requena en 1987 con motivo del centenario del nacimiento del compositor. Archivo de Marcial García Ballesteros.

⁹⁸ Archivo del Palau de la Música de Valencia. Entre todas estas interpretaciones hay que destacar la que tuvo lugar bajo la batuta de la primera mujer que dirigió la banda, Ethelvina Ofelia Raga, el 19 de mayo de 1957. Alumna del Maestro Sosa, además del pasodoble, interpretó el motete para coro *In pace*, de la obra *Homenaje al Maestro Sosa*, obra de la propia directora.

⁹⁹ RUIZ CERVERÓ, A.: op. cit., pp. 128-739. El pasodoble aparece 13 veces en los desfiles de las bandas concursantes.

¹⁰⁰ BERNABEU LÓPEZ, R.: Disertación...

¹⁰¹ RUIZ CERVERÓ, A.: op. cit., pp. 143-282. Entre 1916 y 1945, hemos encontrado, en el ámbito del Certamen, 10 veces en las que se interpretaron las tres composiciones juntas.

corresponde a un papel de bandurria que no coincide con la partitura del arreglo de José Jarque, puesto que el arreglo para rondalla respeta el compás original (compasillo binario 2/2) y esta partitura está escrita en 2/4, de lo que se deduce que puede existir otro arreglo diferente para rondalla. La otra parte aparecida está escrita para voz, concretamente para *tiples*, con el texto firmado por Lola Penadés. Por la tonalidad empleada (do mayor) no parece hecho para ser cantado con la banda, y por el compás empleado (2/4) no puede interpretarse con ninguna de las versiones de Pedro Sosa, por lo que únicamente coincide con el papel suelto de bandurria.¹⁰²

Nos parece interesante aquí la reproducción del texto, más que por su calidad literaria, como ejemplo de la inspiración que consigue transmitir el compositor a través del pasodoble.

*Es Valencia la tierra del sol, Valencia de mis amores,
es valencia la tierra del mar, de la huerta y de las flores,
Valencia de mis amores.
Lalalaaalalala, lalalaaalalala,
es Valencia con sus fiestas y sus galas lo mejor
cuna de artistas y de España resplandor.
Desde el llano a la montaña reverbera el tesoro de sus campos sin igual,
verdes huertas y arrozales, vides inmensas y el oro del naranjal.
Desde el campo a la montaña nos ofrece el tesoro de sus bellezas sin par,
Valencia tierra del mar, es Valencia la tierra del Sol (bis)
Desde el llano a la montaña nos ofrece el tesoro de sus bellezas sin par,
Valencia tierra del mar, ¡Ah! ¡Ah! Valencia tierra del mar.
En el campo y en el mar vibra siempre la misma canción,
dulce canto que es himno de paz, copla de gloria y amor,
siempre, siempre es Lo cant del valencià.
Suena siempre la misma canción,
dulce cantar, dulce cantar sin igual, copla de amor.
En el campo y en el mar vibra siempre la misma canción
Dulce canto que es himno de paz, copla de gloria y amor,*

¹⁰² La tesitura de dicha partitura para tiples va del si 2 al la bemol 4. No obstante, todos los pasajes que llegan o sobrepasan el fa 4 están escritos una octava baja paralela, pensando, probablemente, en que pueda ser cantado por voces no educadas.

siempre, siempre es Lo cant del valencià.
Suena siempre la misma canción,
Dulce cantar, dulce cantar, copla de gloria y amor.

Hay otros textos, al margen del de Lola Penadés, inspirados por *Lo cant del valencià*, que en lugar de ensalzar la tierra valenciana y sus riquezas se centran en la figura de la valenciana Virgen de los Desamparados. Es el caso del texto interpretado por el cantante y versador valenciano Enric Pastor “Pastoret”, que dice así:

Valenciana, dolça i gentil,
eres tú la més bonica del món,
eres rosa, clavel i jazmín,
portes l’alegria en lo cor
i a nostra mare deueta hissà al pit,
eres reina de la terra del meu,
del meu amor
terra de llum i sol,
la més bonica del món.

Centrándonos ya en el análisis de la partitura, en el siguiente cuadro exponemos las diferentes secciones y también las tonalidades correspondientes a cada versión. No obstante, durante la explicación tomaremos como referencia siempre la versión original, es decir, la versión para banda.

		Compases	Tonalidades según versiones	
			Banda	Orquesta / Quinteto cuerda / Piano / Voz
Introducción	I1	1-4	Sib M	Do M
	I2	5-8		
	I1'	9-12	Re M	Mi M
	I2'	13-16		
	I2	17-20	Sib M	Do M
Tema A	A1	21-28	Sib m	Do m
	A1'	29-37		
Tema B	B1	38-45	Sib M	Do M

	B2	46-53	Mib m - Sib m	Fa m - Do m
	B1'	54-60	Sib M - Reb M - Sib M	Do M - Mib M - Do M
Tema C	C1	61-73	Sib M	Do M
	C1'	74-79	Re m - Re M	Mi m - Mi M
Tema B	B1'	80-86	Sib M - Reb M - Sib M	Do M - Mib M - Do M
Puente	Motivo de C	87-93	Sib M - Solb M - Mib m	Do M - Lab M - Fa m
Tema D (trío)	D1	94-126	Mib m - Solb M - Mib m	Fa m - Lab M - Fa m
	D1'	127-158		

Desde un punto de vista musical, León Tello señala el *matiz lírico que domina toda la pieza* [superando] *el utilitarismo finalista de la marcha*. Lo primero que llama la atención al oyente son *los dos primeros compases en acorde tónico de do*, [si bemol en la versión original para banda] seguidos por el acorde *de dominante del relativo*, que *resuelve inesperadamente en el anterior*. *El carácter majestuoso de este tema de introducción acentúa la eficacia del sol sostenido*; [fa sostenido para banda] *su repetición, transportada precisamente a la tercera, contribuye a solicitar y fijar la atención*.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic, marked with a green 'f', and later transitions to a piano (*p*) dynamic, marked with a green 'p'. A red horizontal line spans across the piano part in the first system. The second system continues the piano accompaniment, featuring a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a green 'f', and another red horizontal line. The vocal line in the second system has a red slur under the first few notes.

Lo cant del valencià (cc.1-16)

Dicho cambio de armonías fue igualmente alabado y considerado como original por parte de la clavecinista y compositora polaca Wanda Landowska.¹⁰³

¹⁰³ LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: “Ha fallecido el maestro Pedro Sosa”, *Las Provincias*, 22 de diciembre de 1953, p. 18.

Lo cant del valencià (cc.1-16)

Tras esta acertada introducción, hemos señalado un primer tema de ocho compases en modo menor, repetido dos veces, en el que dialogan motivos de fuerte carácter con otros delicados y melódicos.

Un nuevo tema, que hemos llamado B, del que León Tello destaca su *brillante efusión* y que también tiene una duración de ocho compases, va a aparecer tres veces. En el siguiente ejemplo se reproduce íntegramente (cc. 38-60). La primera vez, muy fuerte y en modo mayor, será contestada por una variante en piano y en modo menor, en la que cabe destacar un diseño cromático descendente en los graves que aportan un colorido diferente (cc. 46-47). Para la tercera repetición, de intensidad moderada,

retoma el tema original pero con una leve modulación a re bemol. Es interesante la ambigüedad que consigue el compositor entre los modos mayor y menor.

Lo cant del valencià (cc.38-60)

The image displays a page of a musical score for a large orchestra, specifically for the piece "Lo cant del valencià" (measures 38-60). The score is written in a 2/4 time signature and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The instruments listed on the left side of the page are: Flauto, Oboe, Fagotto, Clarinetto in Sol, Clarinetto in Sib, Clarinetto in Sib, Clarinetto Basso, Saxo Alto, Saxo Tenore, Saxo Baritono, Cornetti 1, Cornetti 2, Trompetta in Sib, Trompetta in Sib, Flicorno 1, Flicorno 2, Tromba 1, Tromba 2, Tromboni 1, Tromboni 2 y 3, Bombardino 1, Bombardino 2, Basso, Cajo, and Bombo. The score is divided into measures, with dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo) visible throughout. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs, indicating a complex and expressive musical passage.

Lo cant del valencià (cc.38-60)

La identificación que existe entre Valencia y *Lo cant del valencià* se debe al acierto del compositor a la hora de *expresar los sentimientos de amor y de fiesta* del pueblo valenciano.¹⁰⁴ Las melodías están impregnadas del carácter popular y hasta se vislumbran coincidencias literales con el actual *Himno Regional* del Maestro Serrano.¹⁰⁵ Así ocurre en la tercera sección después de la introducción en la que Sosa imita las llamadas iniciales a cargo de los instrumentos de metal del todavía llamado en 1914 *Himno de la Exposición*. La primera vez que introduce este motivo lo hace con las notas propias del acorde de tónica (cc. 61-62); en la segunda utiliza el acorde sobre la sensible

¹⁰⁴ LEÓN TELLO, F.J.: op. cit. p. 222.

¹⁰⁵ Las llamadas iniciales a cargo de los instrumentos de metal en el inicio del todavía “Himno de la Exposición” en 1914 (actualmente *Himno Regional*) tienen su reflejo en *Lo cant del valencià*.

(cc. 67-70), para presentar el motivo por tercera vez (cc. 75-79) en re mayor (según la versión para banda), es decir, vuelve a modular tal y como lo hizo tan acertadamente en la introducción. Entre las llamadas, el autor introduce un motivo contrastante de carácter melódico sobre un fondo armónico estable, de escaso movimiento, que le servirá para su modulación.

Lo cant del valencià (cc.61-79)

The image displays a page of a musical score for a band. The score is written for various instruments, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsu.), Clarinet in C (Cl. Prof.), Clarinet in Bb (Cl. Sb. 1, 2, 3), Clarinet in Bb (Cl. B.), Saxophone Alto (Sax. A.), Saxophone Tenor (Sax. T.), Saxophone Baritone (Sax. Bar.), Cor Anglais (Cor. 1, 2), Trumpet in Bb (Tpe. Sb. 1, 2), Flute in C (Flc. 1, 2), Trumpet in Bb (Tpu. 1, 2), Trombone in Bb (Tbn. 1, 2, 3), Bassoon in Bb (Bso. 1, 2), Bassoon in Bb (Bso.), Bass Drum (Bjo.), Cymbal (Caja), and Snare Drum (Bombo). The score is in a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as 'ppp', 'Cres', and 'mf'. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for each instrument.

Lo cant del valencià (cc.61-79)

Una aparición del segundo tema de carácter brillante en modo mayor, da paso a lo que hemos considerado como puente modulante. Basado en el motivo principal extraído del *Himno Regional*, armónicamente Sosa utiliza el si bemol (versión para banda) como tónica de la tonalidad y a la vez como dominante de la nueva tonalidad principal del trío, que será mi bemol menor.

Musical score system 1, measures 80-83. The system consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line features a melodic line with two triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The piano accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line. A dynamic marking of *mf* is present in the right-hand piano part.

Musical score system 2, measures 84-87. The system consists of three staves. The vocal line is mostly silent, with a few notes at the beginning. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. A dynamic marking of *f* is present in the right-hand piano part.

Musical score system 3, measures 88-91. The system consists of three staves. The vocal line has a melodic line with several triplet markings. The piano accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line. A dynamic marking of *f* is present in the right-hand piano part.

Musical score system 4, measures 92-94. The system consists of three staves. The vocal line has a melodic line with a triplet marking. The piano accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line. A dynamic marking of *ff* is present in the right-hand piano part. The system concludes with a *Pianissimo* marking and a final triplet.

Lo cant del valencià (cc.80-94)

La melodía del trío, apasionada e íntima en contraposición a los temas anteriormente presentados, es interpretada en primer lugar por el bombardino a solo, sobre la base de acompañamientos rítmicos en piano. En el ejemplo que reproducimos más abajo (cc. 96-125) se puede apreciar que saxofones altos y tenores tienen escrita la melodía solista que tradicionalmente interpreta el bombardino. Presenta una cuadratura perfecta, tanto melódica como armónicamente, con frases de cuatro compases, excepto al final en el que aparecen frases de tres compases para ir a buscar la resolución armónica en la dominante de la tonalidad (cc. 119-125). Finalizado el solo de bombardino, se retoma el trío de nuevo *a tutti* con la salvedad de que la resolución final se realiza en mi bemol menor (versión para banda) tonalidad principal del trío.

Lo cant del valencià (cc.96-125)

Lo cant del valencià (cc.96-125)

Unas líneas más arriba, hemos visto cómo Sosa buscó la inspiración para su pasodoble en la poesía valenciana. La asimilación de esos versos y su reproducción en forma de música fue tal que *Lo cant del valencià* sirvió de inspiración a otros artistas posteriores. En 1925 el escultor Salvador Vivó Torres realizó una escultura titulada *Lo cant del valencià*, grabada con una inscripción en la que dedica la obra *Al Maestro Sosa*. Vivó Torres, que estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, fue pensionado de la Diputación de Valencia para ampliar sus estudios en el Museo del Prado, continuando su formación en la Academia de España en Roma, donde falleció con tan solo 27 años. De su obra destacan las grandes esculturas, por las que obtuvo premios tanto nacionales

como internacionales.¹⁰⁶ La escultura, dedicada a Sosa, está realizada en bronce y representa a un labrador valenciano, con su guitarra, una valenciana con una lira, y el escudo de Valencia.¹⁰⁷

3.2.3.2 Voz y banda

Himno a Requena

No podemos asegurar la fecha de composición de esta partitura. Rafael Bernabeu López aseguró haber visto, algunos años después de 1918, *el boceto de un Himno a Requena, compuesto por el ilustre maestro Pedro Sosa, con letra de José María Juan García*.¹⁰⁸ Como se puede apreciar en el texto, reproducido a continuación, en este himno se ensalza sobre todo la nobleza de Requena además de su carácter levantino:

- 1 *Fiel ciudad leal y buena,
noble pueblo de Requena*
- 3 *vive siempre con amor.
Sin rencores ni cadenas*
- 5 *que te oprimen o te queman
y causa tu dolor.*
- 7 *Eres rosa levantina
faro que ilumina con ardor*
- 9 *vuelves flores por espinas
¡en tu escudo brilla el honor!*
- 11 *¡¡Noble pueblo de Requena
vive siempre con amor!!*
- 13 *¡¡Vive siempre con amor!!*
(Fin)
- Un jardín lleno de luz y de color*
- 15 *fuiste siempre para mí.
Los recuerdos de alegría y de dolor*
- 17 *con cariño te ofrecí.
Que nací en tu cuna*
- 19 *ciudad de mi ilusión,
y hoy cual beso de luna*

¹⁰⁶ Sin autor: “Vivó Torres, Salvador”, en *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana*, Tomo 17, Prensa valenciana, Valencia, 2005, p. 234.

¹⁰⁷ La escultura se encuentra en poder de Amparo Sosa. Véase Anexo III.

¹⁰⁸ BERNABEU LÓPEZ, R.: *Historia de Requena*, Ayuntamiento de Requena, Requena, 1983, p. 62. Revisión del original de 1945.

- 21 *te canto mi canción.*
Requena, por madre buena
- 23 *Tus hijos te han de ofrecer honores*
y escrito en flores
- 25 *tu nombre quieren poner.*
¡Vive siempre con amor!
- 27 *¡No dejes nunca de cantar*
a la vida fuerte y serena!
- 29 *¡¡¡Noble Requena!!!*

Como es norma muy habitual en Pedro Sosa, realiza dos versiones de este himno, una para voces con acompañamiento de banda y otra para piano y voces. En ambos casos, la parte vocal corresponde a un coro a 2 voces con solista, aunque la versión reducida para piano se encuentra en la tonalidad de sol menor, es decir, un tono por encima de la versión bandística escrita en fa menor.

La instrumentación de la banda requerida está formada por 2 flautas, 2 oboes, requinto, clarinete principal, clarinetes 1os, 2os y 3os, saxofones sopranos, altos y tenores, fagot, 2 trompas en fa, 2 trompetas en si bemol, 2 fliscornos altos en si bemol, 3 trombones, 2 bombardinos, tuba, caja, bombo y platillos.

La obra se estructura en varias secciones, la primera de las cuales corresponde a un coro popular que canta al unísono y que se repite íntegramente para finalizar. El resto de secciones, como se puede apreciar en el siguiente esquema, son para voz solista.

	Intro	A					Puente	B		
Compases	1-7	8-60					61-63	64-89		
Melodías	I	a	a'	b	b'+a''	coda	I'	c	c'	d
Versos		1-3	4-6	7-10	11-12	13		14-15	16-17	18-21
Voces		<i>Coro popular</i>				Coro a 2 voces		<i>Sólo una voz</i>		
Tonalidad	Fa m (Dórico)					Re m				

	C		A				
Compases	90-106		8-60				
Melodías	l'	e	a	a'	b	b'+a''	coda
Versos	22-25	26-29	1-3	4-6	7-10	11-12	13
Voces	<i>Sólo una voz</i>		<i>Coro popular</i>				Coro a 2 voces
Tonalidad	Re M		Fa m				

El himno se inicia con una breve introducción basada en un motivo que gira entorno a la dominante de la tonalidad principal, preparando la entrada del coro en la primera sección. Otra interpretación armónica de esta introducción nos puede llevar a afirmar, por la aparición del re becuadro (cc. 1 y 4) el uso del modo dórico (fa dórico) muy utilizado por el compositor. Este primer motivo, aparentemente sin mayor trascendencia, reaparecerá a lo largo de la obra transportado e incluso desarrollado.

Himno a Requena (cc.1-7)

Himno a Requena (cc.1-7)

El coro popular está compuesto con una cuadratura casi perfecta; frases musicales de cuatro compases para cada uno de los versos. La excepción lo constituye el verso diez que se desarrolla sobre una frase de tres compases, con lo que el compositor consigue enfatizar más el verso siguiente, reproducido en el fragmento que se presenta a continuación (cc. 12-23) y escrito entre dobles exclamaciones (*¡¡Noble pueblo de Requena...!!*). Con el fin de facilitar la entonación al coro popular, Sosa hace que, unas veces las maderas y otras los saxofones y metales, doblen la voz. Con la llegada del verso diez, clímax de este coro, la instrumentación se vuelve totalmente vertical.

Desde el punto de vista armónico, la melodía a se encuentra en modo dórico, con ocasionales apariciones del mi becuadro pero sin apenas peso tonal, y cuando lo ejerce

(c. 19) rápidamente aparece de nuevo bemol para resolver en la tónica. Sólo los versos siete y ocho (*Eres rosa levantina / faro que ilumina con ardor*) aparecen en modo mayor.

Voz
No - ble pue - blo de Re - que - na, vi - ve siem - pre con a - mor sin ren - co - ren ni ca - de - ras

Flautas
Oboes
Requinto
Clarinete Pral
Clarinete en Sib 1
Clarinete en Sib 2
Clarinete en Sib 3
Saxo Soprano
Saxo Alto
Saxo Tenor
Fagot
Trompas en Fa
Trompeta en Sib
Fliscorno
Trombón
Bombardino
Tuba
Caja
Bombo y platos

Himno a Requena (cc.12-23)

La coda de esta sección se inicia tras una cadencia con tercera de Picardía lo cual, además de implementar el carácter modal de la partitura, permite enlazar armónicamente con estos compases finales escritos sobre fa mayor mixta. Tras el verso trece, cantado por el coro a dos voces paralelas a distancias de terceras (cc. 56-60) un puente instrumental repone parte del motivo de la introducción modulado a re menor, tonalidad de la siguiente sección.

Himno a Requena (cc.47-63)

En la sección B, el compositor especifica en la partitura *Sólo una voz*. Al tiempo que ésta desarrolla su melodía tranquilamente (*Menos movido*) con el apoyo de algunos instrumentos de madera, como el clarinete o la flauta. A modo de contrapunto, bombardino, tuba y saxofón tenor reexponen el tema del coro popular. Armónicamente, toda la sección se encuentra en re menor natural (modo eolio) con alguna pequeña inflexión al modo dórico y un final de frase en fa mayor (cc. 78-79).

Himno a Requena (cc.72-79)

En la sección C, el compositor retoma el motivo de la introducción variado rítmicamente, y por supuesto en re mayor, con una armonización muy estática sobre pedales de tónica y de segundo grado. Se inicia algo parecido a un simulacro de desarrollo de dicho tema que, tras una breve progresión armónica, desaparece, para dar paso al tema que completa esta sección. Saxos altos, tenores y bombardinos son los encargados de doblar a la voz, lo que confiere a este pasaje una textura oscura y discreta. Finaliza con un acorde de séptima disminuida sobre do sostenido que rápidamente es relajado un semitono para crear una séptima de dominante de fa (c. 106), tono de la sección A, con la que enlaza para repetirla íntegramente y cerrar el himno con el coro popular.

*Saita al S (Coro popular)
hasta FIN*

Voz

iii No - ble Re - que - - - - na!!!

Piano

Himno a Requena (cc.105-106)

Himno a Requena (cc.90-106)

Voz
Re-que - na, por ma-dre bue - na, tas hi - jos tehan - do - fre - cer ho - na - res yes - cri - toem flo - res tu nom - bre que - ren po - ner -

Flautas
p

Oboes

Requinto
p

Clarinet Prol.

Clarinet en Sib 1
p

Clarinet en Sib 2
p

Clarinet en Sib 3

Saxo Soprano

Saxo Alto
p

Saxo Tenor

Fagot

Trompas en Fa

Trompeta en Sib

Fliscorno

Trombón
p

Bombardino
p

Tuba

Caja

Bombo y platos

*Salta al \$ (coro popular)
hasta FIN*

Vi - ve siem - pre con a - mor! No de - jés nun - ca de can - tar a la vi - da fuer - te - se - re - na! ¡¡No - ble Re - que - - - na!!!

Fl.
Ob.
Rqto.
Cl. Pral.
Cl. Sib 1
Cl. Sib 2
Cl. Sib 3
Sx. S.
Sx. A.
Sx. T.
Fag.
Tpa.
Tpt. Sib.
Fisc.
Tbn.
Bno.
Tuba
Caja
Bb. y Pl.

Himno a Requena (cc.90-106)

3.2.4 Obras A capella

3.2.4.1 Voz solista A capella

Canssons del abuelo al net

Esta breve y sencilla canción para una sola voz surgió ante la posibilidad, debido a los problemas de salud que Sosa arrastraba ya en la década de los 40, de morir sin llegar a conocer a su primer nieto. Afortunadamente, pasarían siete años desde el nacimiento del nieto hasta la muerte del compositor. Se trata de una canción que, por el título, debió

de escribir en lengua vernácula sobre versos suyos. Está finalizada el 29 de octubre de 1946, como hemos dicho, con motivo del nacimiento de su nieto Vicente Miguel y Sosa. Junto a la firma del autor y la fecha de la partitura, Sosa escribió: *Els Anchelets*

Aunque no se conserva el texto de la canción, el autor adjuntó una carta dirigida a su nieto, fechada dos meses antes que la partitura:¹⁰⁹

Vicente Miguel y Sosa.

Mi queridísimo nieto: Cuando seas mayor comprenderás la ilusión con que el abuelo te hizo estos versos y esta música. Bésalos muchas veces y verás como se llena la boca de un dulzor tan grande como lo tenía al besarlos también y al cantarlos el abuelo. ¡Son para mi nieto! ¡Para dormir a mi nieto! Me decía yo al besarlos. ¡Son de mi abuelo! ¡Me los hizo mi abuelo a mí! Repetirás tú cuando los beses. Y no olvides nunca que la mayor alegría que en el mundo he experimentado, ha sido el verte nacer.

Tu abuelo

Pedro Sosa

Valencia, 29 de agosto 1946

Como se puede apreciar en el siguiente cuadro, Sosa utiliza una vez más la tonalidad de *sol menor*.

	A		B		A	
Temas	a	a'				
Compases	1-8	9-18	19-36	37-52	53, 2-8	9-18
Tonalidades	Sol					
Compás	3/8		3/4		3/8	
Tempo	<i>Allegretto</i>		<i>Menos</i>		<i>Allegretto</i>	

Las tres secciones son contrastantes: la primera, *allegretto*, tiene un carácter alegre, desenfadado y ligero. Los dos temas que la forman están basados en la misma melodía.

¹⁰⁹ Archivo familiar de Amparo Sosa.

Cançons del abuelo al net (cc.1-18)

En la parte central el compositor ha escrito *Menos*. Esta indicación, junto al tipo de escritura más melódica en la que afloran los giros típicos del folclore levantino, hacen que se convierta en un momento de copla valenciana. De hecho, en la partitura aparece junto al *Menos*, el término *Copla*.

Si los dos bemoles de la primera parte nos hacen pensar en sol menor, el cambio en la armadura de la segunda sección nos haría pensar en una modulación a sol mayor. Sin embargo, la presencia del fa natural nos conduce hacia el modo mixolidio, mientras que los sis y mis bemoles, mientras aparece el fa natural, nos lleva al modo eolio o menor natural.

Cançons del abuelo al net (cc.19-52)

Coplas a la Nieta

Las *Coplas a la Nieta. De su abuelo*, es una breve canción de cuna compuesta a una sola voz y que data de enero de 1949. El motivo de su composición fue el nacimiento de su nieta Amparo Miguel Sosa. El texto en castellano es obra del propio compositor. Su forma y su rima son una muestra de la afición de Pedro Sosa a la poesía.

*Esta nieta tan bonita
parece un Ángel del cielo,
en los brazos dormidita
le está cantando su abuelo,
y le dice a la abuelita
ven que cantemos los dos,
que esta nieta tan bonita
es un regalo de Dios.*

	A		B	A
Temas	a	a´	b	a´´
Versos	1-2	3-4	5-6	7-8
Compases	1-6	7-12	13-19	20-24
Tonalidades	Mi m			
Compás	2/4 – 3/4		2/4	2/4 – 3/4
Tempo	<i>Lento</i>		<i>Más vivo</i>	<i>Lento</i>

La melodía tiene carácter popular. Llama la atención que, dentro de la sencillez que pretende transmitir la canción, rítmicamente el compositor realiza numerosos cambios de compás que complican la acentuación regular de la pieza. Está escrita en la tonalidad de mi menor y dividida en tres secciones: un primer tema, con su repetición variada, acompaña a los cuatro primeros versos del poema con tempo lento. Es aquí donde se concentran los cambios de compás a los que aludíamos, alguno de ellos prescindible. Aunque la repetición del tema denota una mayor elaboración, son exactamente igual de largos.

Lento

Es-ta nie-ta tan bo-ni-ta - - pa-re-ceun an-gel del cie-lo

7

En los bra-zos dor-mi-di - ta lees-tá can-tan-do sua-bue-lo -

Coplas a la nieta (cc.1-12)

La parte B es *más vivo* y de sólo seis compases. Musicaliza los versos 5 y 6 utilizando los mínimos medios posibles. La partitura se cierra con la vuelta al primer tema para acompañar los dos últimos versos del poema.

Más vivo

Y le di-cea laa - bue-li - ta ven que can-te - mos los dos -

19

Lento

quees-ta nie-ta tan bo-ni-ta - - - es un re-ga - lo de Di - os

Coplas a la nieta (cc.13-24)

3.2.4.2 Voz solista y coro *A capella*

Deja llorar a tus ojos

Esta composición coral para voces blancas y solista fue, según M^a Teresa Oller, como un himno para la Agrupación Vocal de Cámara de Valencia que ella misma dirigía. Fue estrenada en Requena por dicha agrupación en un concierto organizado por los Amigos de la Música de la localidad el 3 de noviembre de 1953. El programa estuvo *consagrado a la polifonía clásica y a la música auténticamente popular*.¹¹⁰ Tras su estreno, la obra fue muy utilizada como pieza de repertorio e incluso como bis en numerosos conciertos del coro.¹¹¹

¹¹⁰ El concierto tuvo lugar en el salón de actos del Instituto Nacional de Enseñanza Media y se interpretaron obras anónimas de los siglos XVI y XVII así como composiciones de J. Báguena, M. Palau, L. Sánchez, López-Chavarri, N. Almanzor, J.M. Gomá, Sáez de Adana además de P. Sosa. Programa de mano del concierto.

¹¹¹ Entrevista realizada por el autor a M^a Teresa Oller, 2004.

De carácter elegíaco, el texto pertenece al propio compositor.

*Deja llorar a tus ojos
deja que salga la pena
rompe el yugo que encadena
a tu pobre corazón
y que con falsa pasión lo quema,
deja llorar a tus ojos
deja que salga la pena.*

*Calla, calla corazón
y no me des más tormento
que hay queja en mi pensamiento
y hay poder en mi ilusión
por esta fuerte pasión que siento,
calla, calla corazón
y no me des más tormento.*

Se trata de una pieza muy sencilla en la que, como apunta León Tello, *el autor ha concentrado el interés melódico en una sola voz.*¹¹² Efectivamente, en la partitura conservada en el archivo familiar, aparece una voz solista que canta el texto, por debajo de la cual, un coro de cuatro voces blancas hace de sostén armónico sin texto.

Surge aquí una duda sobre si la partitura conservada es la original para coro o un arreglo para voz solista y acompañamiento instrumental. Por una parte, la sección de acompañamiento parece apropiada para ser interpretada por un piano, y por otra, la tesitura es, en algunos momentos, un poco grave (llega a un Sol₂) aunque interpretable por una contralto.

	Intro	A			Intro	A'			Coda
Compases	1-5	6-24			1-5	6-24			1-4,25-26
Temas	Coro	a	b	a'	Coro	a	b	a'	Coro
Versos		1-2	3-4-5	6-7		8-9	10-11-12	13-14	
Tonalidad	Sol m		Sib M - Sol m			Sib M - Sol m			

¹¹² LEÓN TELLO, F.J.: op. cit. p. 225.

Tempo	<i>Más lento</i>
Compás	3/4

Como se puede apreciar en el esquema, la composición se inicia con una introducción de cinco compases a cargo del coro sin texto que se repetirá antes de A' y en la coda final, aunque con la salvedad de que lo que en las introducciones es una semicadencia en el compás cinco, en la coda final se convierte en cadencia perfecta de sol menor, tonalidad principal.

Hay que señalar la utilización, como se puede ver en el siguiente ejemplo, de acordes con sonoridades disonantes, como los acordes por cuartas con la tercera añadida en los compases 2 y 4, de carácter místico.¹¹³

Deja llorar a tus ojos (cc.1-5)

Deja llorar a tus ojos (cc.25-26)

Dicha diferencia, señalada con anterioridad, con respecto a las cadencias en los finales de los temas se puede apreciar también en la resolución del tema a, que resuelve

¹¹³ Este acorde fue muy utilizado por compositores como A. Scriabin (1872-1915).

con la misma semicadencia que en la introducción, y el final del tema a', que viene a ser el tema a presentado de forma abreviada y que finaliza con la cadencia perfecta.

Armónicamente, se observa una vez más, el característico estatismo armónico. Tres de las cuatro voces del coro realizan especies de pedales en las que se pueden destacar las habituales disonancias entre los grados segundo y tercero de sol (la-si bemol) lo cual, en boca de León Tello, se convierte en un *persistente pedal de tónica*.¹¹⁴ La otra voz interviene con motivos melódicos basados en la introducción mientras se desarrollan los temas a y a'.

The image shows a musical score for the piece "Deja llorar a tus ojos" by León Tello. It consists of two systems of music. The first system is for the vocal line, labeled "Voces blancas", and the second system is for the violin line, labeled "Vbl.". Both systems are in 3/4 time and B-flat major. The vocal line begins with a "Solo" marking and a piano "p" dynamic. The lyrics are: "De-ja llo-rar a tus o-jos. De-ja llo-rar a tus o-jos, de-ja que Ca-lla ca-lla co-ra-zon - - Ca-lla ca-lla co-ra-zon y no me sal-ga la-pe-na de-ja que sal-ga la-pe-na des mas-tor-men-to y no me des mas-tor-men-to." The violin line has some red markings on the first few notes.

Deja llorar a tus ojos (cc.6-13)

Con la aparición del tema b, una de las voces del coro dobla la voz de la melodía mientras el resto forman acordes, en su mayoría de séptima.

¹¹⁴ LEÓN TELLO, F.J.: op. cit. p. 225.

mf Rom - peel yu - go queen - ca - de - na a tu po - bre co - ra -
quehay que - jaen mi pen - sa - mien - to yhay po - der en mii - lu -

Voces blancas

17
zon sión y que con fal - sa pa - sión lo que - ma
17
por es - ta fuer - te pa - sión que sien - to.

Vbl.

Deja llorar a tus ojos (cc.14-20)

Sosa vuelve a alternar el séptimo grado alterado y sin alterar, lo que confiere a la pieza cierto carácter modal. En algunos momentos presenta dicho grado armónico alterado en las armonías mientras, de forma simultánea, en la melodía aparece natural, y viceversa. Este hecho se puede apreciar en los compases 11 y 20 de los ejemplos anteriores.

Por último, cabe señalar la coincidencia melódica de esta obra con otras canciones como la canción titulada *Española*. Podemos fijarnos en la melodía de los compases 6-7 ó 14-15, reproducidos en los ejemplos anteriores, y compararlos con el siguiente ejemplo.

f Es - pa - ñol de pu - ra ra - za

Voz

Piano

Española (cc.5-6)

3.2.4.3 Coro A capella

¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Que fuertes penas!

Se trata de una composición diseñada para coro mixto a 4 voces sin acompañamiento. Aunque no conocemos la fecha de composición de esta partitura coral, la revista *Ritmo* recoge su estreno situándolo en 1944 en un concierto a cargo de la Coral Polifónica Valentina que, según la revista citada, celebraba el aniversario de su fundación con dicho concierto. Al mismo asistió el propio compositor junto a otros autores de las obras que se interpretaron.

En la crónica del concierto, su autor señala la belleza de la partitura *basada en una leyenda medieval sobre el rey Don Pedro de Portugal*, dato erróneo ya que se trata del Príncipe Alfonso de Portugal. José Mir, compositor destacado y uno de los críticos importantes de la época, firma dicha crónica destacando la novedad que supuso la obra con respecto a las composiciones anteriores de Pedro Sosa. Reconoció encontrarse con *un Sosa completamente nuevo, poseedor de una técnica de última hora y con una emoción vibrante y tensa*.¹¹⁵

La muerte del Príncipe don Alfonso de Portugal, hecho histórico que narra el texto, dio lugar en su época a numerosas composiciones poéticas tal y como recoge en su estudio sobre este romance el francés Paul Bénichou (1908-2001)¹¹⁶. En dicho estudio presenta dos versiones como posibles originales: una más culta y desarrollada, atribuida a fray Ambrosio Montesino (1508) y otra anónima recogida en un cancionero francés de finales del siglo XV. Es esta última, cuyo texto original reproducimos a continuación, la que sirvió a Sosa en la composición musical que estamos analizando:

*¡Ay, ay, ay, ay qué fuertes penas! ¡Ay, ay, ay, ay qué fuerte mal!.
Hablando estava la reina, en su palacio real,
con la infanta de Castilla, princesa de Portugal.
¡Ay, ay, ay, ay...!
Allí vino un caballero con grandes lloros llorar:
- Nuevas te traigo, señora, dolorosas de contar.
¡Ay, ay, ay, ay...!
¡Ay!, no son de reino estraño, d' aquí son, de Portugal:*

¹¹⁵ MIR, J.: “Valencia”, *Ritmo*, año XV, nº 174, marzo 1944, pp. 16-17.

¹¹⁶ BÉNICHOU, P.: “El romance de la muerte del Príncipe de Portugal en la tradición moderna”, *Nueva revista de Filología Hispánica*, 24.1, Centro de estudios lingüísticos y literarios de El Colegio de Mexico, Mexico D.F., 1975, pp. 113-124.

<i>vuestro príncipe, señora,</i>	<i>vuestro príncipe real</i>
<i>¡Ay, ay, ay, ay...!</i>	
<i>es caído d'un caballo,</i>	<i>y l'alma quiere a Dios dar.</i>
<i>Si lo queredes ver vivo,</i>	<i>n'os queredes detardar.</i>
<i>¡Ay, ay, ay, ay...!</i>	
<i>Allí estava el rey su padre</i>	<i>que quiere desesperar.</i>
<i>Lloran todas las mujeres,</i>	<i>casadas y por casar.</i>
<i>¡Ay, ay, ay, ay...!</i>	

Como se puede apreciar en el texto original, al inicio y tras los versos impares, se repite el estribillo formado por un verso dividido en dos partes, la primera de las cuales da nombre a la partitura. En la versión musicalizada por Pedro Sosa, no se sigue a rajatabla esta estructura, al tiempo que se observan también pequeñas diferencias en cuanto a las palabras utilizadas en el texto.

*¡Ay, ay, ay, qué fuertes penas! ¡Ay, ay, ay, qué fuerte mal!.
Hablando estaba la reina, en su palacio real,
con la infanta de Castilla, princessa de Portugal.
¡Ay, ay, ay, qué fuertes penas! ¡Ay, ay, ay, qué fuerte mal!.
Allí vino un caballero con grandes lloros llorar:
- Nuevas te traigo, señora, dolorosas de contar.
¡Ay, ay, ay, qué fuertes penas! ¡Ay, ay, ay, qué fuerte mal!.
¡Ay!, no son de tierra extraña, de aquí son, de Portugal:
vuestro príncipe, señora, vuestro príncipe real
es caído del caballo, y la alma quiere dar.
¡Ay, ay, ay, qué fuertes penas! ¡Ay, ay, ay, qué fuerte mal!.
Si lo queredes ver vivo, non queredes de tardar.
¡Ay, ay, ay, qué fuerte mal!.
Estaba allí el rey su padre que quiere desesperar.-
Lloran todas las mujeres, casadas y por casar.
¡Ay, ay, ay, qué fuerte mal!.*

	Compases	Versos	Temas	Textura	Tempo Expresión
Estribillo	1-4	1	a	Homofonía	<i>Ancho</i>
					<i>Lento</i>
Estrofa	5-17	2-3	b	Contrapunto imitativo	<i>Mas</i>
Estribillo	18-21	4	a	Homofonía	<i>1º tpo</i>
Estrofa	22-47	5-6	c	Mel. Acompañada (cc.22-36) Contrapunto imitativo (cc.37-47)	<i>Con dolor</i>
Estribillo	48-51	7	a'	Homofonía	
Estrofa	52-64	8-9-10	d	Homofonía	
Estribillo	65-68	11	a''	Homofonía	
Estrofa	69-78	12	b'	Contrapunto imitativo	
Estribillo	79-80	13	a'''	Homofonía	
Estrofa	81-103	14-15	c' + b''	Contrapunto imitativo (cc.81-97)	
				Homofonía	
Estribillo	104-107	16	a''''	Homofonía	<i>Lento</i>

Desde un punto de vista musical, Sosa hace una demostración de estilo al retrotraernos a lo que León Tello denomina la *canción dramática renacentista*. Fiel, como es habitual en el maestro, al texto que le sirve de inspiración, alterna *las armonías de verticalidad plena con fragmentos contrapuntísticos dispuestos en imitación fugada y cantos de solista*¹¹⁷ en una de sus tonalidades más utilizadas: sol menor.

Como se puede observar en el esquema anterior, el estribillo aparece siempre con una textura homofónica, correspondiendo, como ya comentamos con anterioridad, la primera parte al título de la composición. En las dos primeras presentaciones del estribillo el compositor no solo utiliza una textura homofónica, sino que, exceptuando los tres últimos acordes, las voces cantan al unísono o por octavas, hecho que ayuda a la claridad y entendimiento del texto. En ambos casos se alternan compases binarios y ternarios.

Desde el punto de vista tonal, si bien, y tal y como hemos apuntado con anterioridad, la tonalidad sería sol menor, en numerosas ocasiones nos encontramos con armonías modales que giran en torno a un centro gravitacional, en este caso sol,

¹¹⁷ LEÓN TELLO, F.J.: op. cit. p. 224.

cambiando de modo continuamente. Ya en este inicio, el mi becuadro nos sitúa en un sol dórico, muy recurrente en toda la obra.

The musical score consists of four staves, each labeled with a voice part: Tiples (Soprano), Contraltos (Alto), Tenores (Tenor), and Bajos (Bass). The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4. The score begins with a dynamic marking of *f* (forte). The tempo markings *Ancho* and *Lento* are written above the first and second measures of the Tiples staff. The lyrics are written below the vocal staves: *¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! que fuer-tes pe-nas ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! que fuer-te mal*. The music shows imitative entries between the voices, with the Tenors and Basses entering later than the Tiples and Contraltos.

¡Ay!, ¡Ay!, ¡Ay!, ¡qué fuertes penas! (cc.1-4)

La primera estrofa es de estilo fugado. Un tema anacrúsico que hemos denominado b aparece como motivo principal en los tiples respetando la tonalidad de sol menor; la respuesta, en la dominante, corre a cargo de las contraltos; los tenores presentan de nuevo el motivo, dejando la segunda respuesta para los bajos. Continúan las imitaciones a lo largo del primer verso para, tras recordar las voces agudas la anacrusa inicial del estribillo, tenores y bajos pasan a entonar el segundo verso de forma homofónica sumándose sólo las voces agudas en el último compás para finalizar todos juntos en un cromatismo descendente que parece anticipar musicalmente la tragedia del texto.

Más

Tiples Ha - blan - does - ta - ba la rei - na ha - blan - does - ta - ba la

Contraltos Ha - blan - does - ta - ba la rei - na la rei - - - na

Tenores Ha - blan - does - ta - ba la rei - na la rei -

Bajos Ha - blan - does - ta - ba la rei - na en

9

Tp rei - na en su pa - la - cio re - al ¡ay! ¡ay! ¡ay! - - -

CAIt. en su pa - la - cio re - - - al ¡ay! ¡ay! ¡ay! -

T na en su - pa - la - cio re - al con

B su - pa - la - cio re - - - al con

14 *rit.*

Tp Prin - ce - sa de Por - tu - gal.

CAIt. Prin - ce - sa de Por - tu - gal.

T lain - fan - ta de Cas - ti - lla Prin - ce - sa de Por - tu - gal.

B lain - fan - ta de Cas - ti - lla Prin - ce - sa de Por - tu - gal.

¡Ay!, ¡Ay!, ¡Ay!, ¡qué fuertes penas! (cc.5-17)

La consideración de que a partir del tercer verso es especialmente importante la comprensión del texto, lleva al compositor a dejar todo el protagonismo en una voz, primero tiple y luego bajos, mientras las demás acompañan armónicamente con *boca cerrada*. En esta estrofa aparece un nuevo motivo melódico que hemos denominado *c*. Sólo en los últimos compases vuelve el contrapunto imitativo hasta la entrada del nuevo estribillo.

Durante la intervención solista de los tiple, armónicamente se mantiene en el modo de sol dórico, destacando la utilización de sextas añadidas (c. 23). Con la entrada de los bajos, pasamos a re dórico para terminar el fragmento en la.

The musical score consists of two systems. The first system includes parts for Tiple, Contraltos, Tenores, and Bajos. The Tiple part is marked 'Solo' and 'Con dolor' in green, with a dynamic of *mf*. The lyrics for the Tiple part are 'A-lli vi - noun ca-ba-lle - ro - - - con gran-des'. The Contraltos and Bajos parts are marked '(Boca cerrada)' and *p*. The second system includes parts for Tiple (Tp), Contraltos (CAlt.), Tenores (T), and Bajos (B). The lyrics for the Tiple part are 'llo - ros llo - rar nue-vas te trai-go Se-ño - ra do - lo - ro - sas de con -'. The score is in 2/4 time and features a solo section for the Tiple voice.

(Boca cerrada)

tar

Solo

mf

A-lli vi - noun ca - ba - lle - ro - - - con gran - des llo - ros llo -

rit.

Nue - vas te trai - go Se - ño - ra

con gran - des llo - ros llo - rar nue - vas te trai - go Se -

con gran - des llo - ros llo - rar con - - - gran - des

rar con gran - des llo - ros - - - - -

do - lo - - - ro - sas de con - tar - - -

ño - ra do - lo - ro - sas de con - tar - - -

llo - ros llo - rar de con - tar

llo - - - - rar de con - tar

¡Ay!, ¡Ay!, ¡Ay!, ¡qué fuertes penas! (cc.22-47)

La tercera repetición del estribillo es diferente. Aparecen agrupadas de dos en dos las voces en forma de *bicinium* y armonizadas por terceras y sextas, repartiéndose los versos a partes iguales.

Tiples
¡Ay! ¡ay! ¡ay! - - - - - que fuer-te mal

Contraltos
¡Ay! ¡ay! ¡ay! - - - - - que fuer-te mal

Tenores
que fuer-tes pe-nas ¡ay! ¡ay! ¡ay!

Bajos
que fuer-tes pe-nas ¡ay! ¡ay! ¡ay!

¡Ay!, ¡Ay!, ¡Ay!, ¡qué fuertes penas! (cc.48-51)

La importancia de la información que contienen los versos 9 y 10 en los que se expresa el porqué de las penas y los males del estribillo, hace que de nuevo el compositor se decante por la homofonía. En este caso el modo utilizado es la menor eolio.

Tiples
Vues-tro prin-ci-pe Se-ño-ra Vues-tro prin-ci-pe re-al Es ca-

Contraltos
Vues-tro prin-ci-pe Se-ño-ra Vues-tro prin-ci-pe re-al Es ca-

Tenores
Vues-tro prin-ci-pe Se-ño-ra Vues-tro prin-ci-pe re-al Es ca-

Bajos
Vues-tro prin-ci-pe Se-ño-ra Vues-tro prin-ci-pe re-al Es ca-

61

Tp
 CAIt
 T
 B

i - do del ca - ba - llo y la al - ma que - re dar
 i - do del ca - ba - llo y la al - ma que - re dar

¡Ay!, ¡Ay!, ¡Ay!, ¡qué fuertes penas! (cc.57-64)

Tras el siguiente estribillo, variado por disminución al convertir los compases ternarios en binarios, la estrofa utiliza de nuevo el tema b invirtiendo el orden de entradas. Son los bajos los que presentan el motivo, responden tenores, luego contraltos y por último tiples.

Tiples
 Contraltos
 Tenores
 Bajos

¡Ay! ¡ay! ¡ay! que fuer - tes pe - nas ¡ay! ¡ay! ¡ay! que fuer - te mal
 ¡ay! que fuer - tes pe - nas
 ¡Ay! ¡ay! ¡ay! que fuer - tes pe - nas ¡ay! ¡ay! ¡ay! que fuer - te mal Si

69

Tp Si lo que - re - des ver

CAIt. Si lo que - re - des ver vi - vo non que -

T Si lo que - re - des ver vi - vo non que - re - des

B lo que - re - des ver vi - vo non que - re - des de tar -

73

Tp vi - vo non que - re - des non - que - re - des - de - tar -

CAIt. re - des - non que - re - des de tar - dar non que -

T de tar - - - - dar

B dar - - - - -

76

Tp dar - non - - - - -

CAIt. re - des de tar - dar - - non - - non que - re - des de tar - dar -

T non que - re - des de tar - dar - - non que - re - des de tar - dar -

B non que - re - des de tar - dar non que - re - des de tar - dar -

¡Ay!, ¡Ay!, ¡Ay!, ¡qué fuertes penas! (cc.65-78)

Un estribillo en el que aparece únicamente el segundo verso del estribillo, da paso a la estrofa más elaborada musicalmente. Como se puede apreciar en el ejemplo, Sosa hace coincidir los temas b y c en voces diferentes a modo de motivo y respuesta. Hay que destacar algunos cromatismos descendentes en palabras clave del texto como “desesperar” (c. 87).

Para finalizar, el último estribillo aparece formado únicamente por el segundo verso, agrupando de nuevo las voces en parejas hasta la llegada del acorde final.

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Tiples, Contraltos, Tenores, and Bajos. The lyrics for this system are: ¡Ay! ¡ay! ¡ay! que fuer-te mal Es-ta-baa lliel reysu pa - dre que. The second system includes parts for Tp, CAIt., T, and B. The lyrics for this system are: que - quie - re de - ses - pe - rar Llo - ran to - das las mu - je - res - que - re de - sespe - rar ca - .

Key musical features include:

- Tempo/Signature:** 3/4 time, key of B-flat major.
- Thematic Markings:** 'Tema C' is indicated by a red dashed line above the Tiples and T parts. 'Solo' is marked above the Tiples and below the Bajos parts.
- Lyrics:** The lyrics are written below the vocal staves, with some words split across lines.

90

Tp

CAIt.

T

B

y - por ca -

ca - sa - das

ca - sa - das y por ca - sar y por ca -

sa - das y por ca - sar ca - sa - - -

95

Tp

CAIt.

T

B

rit. *molto rit.* *Lento Tema C*

sar ¡Ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay! *f* Llo-ran to -

y por ca - sar ¡ay! ¡ay! ¡ay! Llo-ran to -

sar y por ca - sar - ¡Ay! ¡ay! Llo-ran to -

das - - - - y por ca - sar ¡Ay! ¡ay! ¡ay!

101

Tp

CAIt.

T

B

molto rit. *Solo*

das las mu-je - res ca - - - sa - das y por ca - sar

das las mu-je - res ca - - - sa - das y por ca - sar - - - ¡Ay! -

das las mu-je - res ca - - - sa - das y por ca - sar - - - ¡Ay! -

¡ay! ¡ay!

105

que fuer - te mal

¡ay!

¡ay!

que fuer - te mal

p

¡Ay!, ¡Ay!, ¡Ay!, ¡qué fuertes penas! (cc.79-109)

De lamentatione Jeremiae propheta

Siguiendo la más pura tradición desarrollada desde el siglo XVI en la composición de lamentaciones, el autor presenta aquí una obra para coro mixto a cuatro voces de poco más de cinco minutos de duración. El texto, extraído fielmente de las Lamentaciones de Jeremías: Cuarta Lamentación, *El hambre*, tercer día, sábado santo, lección II, narra el cruel destino de la ciudad de Jerusalén y sus ciudadanos por apartarse del camino correcto de la religión.

ALEPH

Quomodo obscuratum est aurum mutatus est color optimus, dispersi sunt lapides sanctuarii in capite omnium platearum?

BETH

Filii Sion inclityi, et amicti auro primo:

Quomodo reputati sunt in vasa testea, opus manum figuli?

GHIMEL

Sed et lamiae nudaverunt mammam, lactaverunt catulos suos:

Filia populi crudelis, quasi struthio in deserto.

DALETH

Adhaesit lingua lactentis ad palatum eius in siti:

Parvuli petierunt panem, et non erat qui frangeret eis.

HETH

Qui vescebantur voluptuose, interierunt in viis:

Qui nutriebantur in croceis, amplexati sunt stercora.

VAU

*Et maior effecta est imiquitas filiae populi mei peccato Sodomorum,
quae subversa est in momento, et non ceperunt in ea manus.*

Jerusalem Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

TRADUCCIÓN

ALEPH

¿Cómo se oscureció el oro, cómo mudó su perfecto color, cómo acabaron las piedras del templo por todas las plazas?

BETH

Los notables hijos de Sión, recubiertos primero con oro: ¿cómo fueron representados después en vasos de barro, obra de las manos del alfarero?

GHIMEL

Incluso las bestias descubrieron su pecho y amamantaron a sus cachorros: pero la hija de mi pueblo fue cruel, como un avestruz en el desierto.

DALETH

Pegada se quedó la lengua del que mamaba a su propio paladar por la sed: los niños pidieron pan y no había quien cortara para ellos.

HETH

Quienes se alimentaban entre manjares, perecieron en las calles: Quienes se criaron entre púrpuras, abrazaron las basuras.

VAU

Y a un mayor llegó a ser la iniquidad de la hija de mi pueblo por el pecado de los de Sodoma, la cual sucumbió repentinamente y no intervinieron las tropas. Jerusalén Jerusalén, vuélvete hacia el Señor tu dios.

La estructuración musical de la obra está realizada siguiendo la forma del texto, es decir, la composición queda dividida en seis secciones claramente diferenciadas por pausas, principalmente calderones, correspondientes a las diferentes letras del alfabeto hebreo presentadas en el texto. El estilo general de la obra es *Recitado*, tal y como

aparece al inicio de la partitura. No obstante, además de los pasajes homofónicos en los que el recitado adquiere su máxima expresión, se alternan constantemente momentos de contrapunto de estilo fugado. Tal vez la indicación de tempo señalada en la partitura (*Allegro*) sea demasiado rápida, lo que puede ir en detrimento del carácter que intenta transmitir la composición. Un movimiento más reposado ayudaría al carácter oscuro y tenebroso del texto.

Desde el punto de vista armónico, la principal tonalidad es sol menor, aunque la partitura se encuentra llena de cromatismos y disonancias que, como veremos más adelante, buscan en momentos determinados traducir de una forma destacada la expresividad dramática del texto. Esta retórica musical tan característica del Renacimiento y del Barroco permite transmitir musicalmente los sentimientos propios de este tipo de textos: desde el más profundo misticismo y éxtasis religioso, hasta la gravedad y oscuridad del oficio de tinieblas. Estos cromatismos nublan la tonalidad creando una vaguedad tonal importante.

Por último cabe señalar, a nivel general, la utilización en la escritura de las claves de do en primera, tercera y cuarta línea para tiples, altos y tenores, y fa en cuarta línea para los bajos, según mandan las normas más clásicas de escritura polifónica vocal.

Alfabeto hebreo	<i>Aleph</i>	<i>Beth</i>	<i>Ghymel</i>	<i>Daleth</i>	<i>Heth</i>	<i>Vau</i>
Compases	1-41	41-56	57-75	76-86	87-100	101-143
Tonalidades	Sol m	Sol M	Fa dórico	Fa M – La m	Fa m	La M-Re m-Sol M
Compás	2/4					
Tempo	<i>Allegro</i>			<i>Lento</i>	<i>Tpo. I</i>	

El inicio de la obra llama la atención por no hacer ningún tipo de presentación de la causa u objeto del hecho que se va a describir. Ni siquiera se presenta la lamentación, sino que directamente tenores y bajos despliegan la primera letra del alfabeto.

Allegro

Tiples

Altos

Tenores

Bajos

A - leph

De lamentatione Jeremiae Propheta, Lectio II (c.1)

La primera sección se inicia con un pasaje bastante significativo del carácter de la obra: las cuatro voces se mueven de forma paralela sin ningún movimiento melódico con los sonidos del acorde de tónica de sol menor en segunda inversión.

Recitado *Crescendo gradualmente hasta el solo de tiples*

Tiples

Altos

Tenores

Bajos

Quo - mo - do obs - cu - ra - tum est au - rum

De lamentatione Jeremiae Propheta, Lectio II (cc.3-8)

Tras una primera pausa dentro de esta sección, el bajo expone por primera vez el motivo principal de la composición que irá pasando de una a otra voz a modo de imitación.

Bajos

Allegro
p

mu - ta - tus es - mu - ta - tus es

De lamentatione Jeremiae Propheta, Lectio II (cc.8-15)

En esta primera parte se observa ya el uso de un procedimiento típico de la polifonía clásica francoflamenca como es el *bicinium*, consistente en hacer marchar a las voces de forma paralela agrupadas de dos en dos.

Tiples

pp

mu - ta - tus est - mu -

Altos

pp

mu - ta - tus est - mu - ta - tus est -

Tenores

mu - ta - tus est -

Bajos

mu - ta - tus est - mu - ta - tus

15

ta-tus est - - - co-lor op - - - ti-mus - dis -
 co - - - lor op - - - ti-mus - - - dis -
 co - lor op - - - ti-mus - - -
 est co - lor op - - - ti-mus - - -

23

aligo rit.

per - si sunt - - - dis - per - si sunt - - -
 per - si sunt - - - dis - per - si sunt - - -
 dis - per - - - si sunt - - - dis - per - - - si sunt
 dis - per - - - si sunt - - - dis - per - - - si sunt

De lamentatione Jeremiae Propheta, Lectio II (cc.8-29)

Tras la presentación de la segunda letra en el bajo con el acorde de séptima de dominante sobre re, toda esta segunda sección tiene carácter vertical con muy pocos movimientos melódicos. Armónicamente, hay que destacar la modulación a mi menor sobre la palabra *Quomodo*, donde se inicia una interrogación sombría y oscura: *Quomodo reputati sunt in vasa testea, opus manum figuli?* (¿cómo han sido representados en los vasos figurados, obra de las manos del alfarero?). El compositor consigue así un contraste con el inicio de la frase, en sol mayor, de mayor luminosidad: *Filii Sion inclyti, et amicti auro primo* (Los hijos ilustres de Israel y revestidos del mejor oro).

a tempo

Tiples
Fi-li-e Si-on in - cli-ti et a-mic-ti au - ropri - mo

Altos
Fi-li-e Si-on in - cli-ti - - - - -

Tenores
et a-mic - ti au-ro pri - mo

Bajos
Beth Fi-li-i Si - on in - - cli-ti et a-mic - ti au-ro pri-mo

49

Tiples
quomodo re - pu - ta - ti sunt in va - sa tes - te-a o - pus manum fi - gu-li

Altos

Tenores
quomodo re - pu - ta - ti sunt - in va - sa tes-te-a o - pus manum fi - gu-li

Bajos
quomodo re - pu - ta - ti sunt - in va - sa tes-te-a o - pus manum fi - gu-li

cres - - - - - cen - - - - - do *ten.*

De lamentatione Jeremiae Propheta, Lectio II (cc.41-56)

Con el inicio del *Ghymel*, presentado solo por el bajo, las voces vuelven a agruparse por parejas y reaparece el motivo principal, de nuevo en el bajo. El dramatismo que desprende el texto en este pasaje en el que se narran las penalidades que sufrirán los niños y lactantes de Israel, es traducido musicalmente con gran cantidad de cromatismos descendentes. Las armonías se vuelven modales destacando el fa dórico.

Tiples
 sed et la - mi-e - nu - da - ve-runtmam - mam -
 Altos
 e - - - - -
 Tenores
 nu - - - da - ve-runtmam -
 Bajos
 Ghimel nu - da - ve-runtmam - mam - - -

63
 Tp
 lac - ta - ve-runt ca - tu - los su - os fi - lia po - pu - li
 A
 nu - da - ve - - - runt mam - mam
 T
 mam lac - ta - ve - runt ca - tu - los su - os
 B
 lac - ta - ve - runt ca - tu - los su - os fi - lia po - pu - li

rit - - - - -

69 tar - dan do

Tp i cru-de - lis cru - de - lis qua - si stru - thi - o in de - ser - to

A

T

B i cru - de - lis - qua - si stru - thi - o in de - ser - to

De lamentatione Jeremiae Propheta, Lectio II (cc.57-75)

En *Daleth*, Sosa utiliza un recurso que ya apreciamos en compositores de lamentaciones como el inglés Thomas Tallis (1505-1585) en el que un pasaje es interpretado únicamente por las voces agudas. Es curioso que, tanto Tallis en sus *Lamentaciones de Jeremías* como Pedro Sosa lo utilizan en la cuarta letra del alfabeto. Sosa hace cantar a los tiplees divididos en tres voces diferentes que se mueven de forma paralela con poco movimiento melódico. La tragedia que narra aquí el texto en el que se explica que a los bebés lactantes se les quedó la lengua pegada al paladar por la sed y nadie daba pan a los niños, se ve acentuada mediante el uso de las voces agudas y de tresillos que, en contraste a las corcheas que dominan toda la partitura, intensifican la tensión del momento.

La negación final que acentúa la tragedia: *et non erat qui frangeret eis* (y no había quien se lo partiera) queda muy bien dibujada y reforzada por el cromatismo descendente en la primera voz (c. 83) que provoca una modulación a la menor.

Tiples I
ad-he-sit lin-gua lac-ten-tis ad pa-fa-tum e-rus in si-ti

Tiples II
3 3 3 3

Tiples III
ad-he-sit lin-gua lac-ten-tis ad pa-la-tum e-ius in si-ti

Bajo
Da-leth

80 *I^o tempo* *rit.*

Tp I
par-vu-li pe-ti-e-runt pa-nem et non e-rat qui fran-ge-ret e-is

Tp II
3 3

Tp III
par-vu-li pe-ti-e-runt pa-nem et non e-rat qui fran-ge-ret e-is

B

De lamentatione Jeremiae Propheta, Lectio II (cc.75-86)

En la sección correspondiente a *Heth* predomina el uso del *bicinium* y la verticalidad con una armonización muy estática solo movida al final de la frase para crear la cadencia que lleva a la mayor en *Vau*.

Esta última parte se inicia *a tempo* pero, primero una modulación al modo menor y luego una indicación de *lento* van dando profundidad y dramatismo a la primera frase que termina con una textura totalmente vertical con el fin de que se entienda bien el texto: *Et maior effecta est iniquitas filiae populi mei peccato Sodomorum* (Y a una mayor degeneración llegó la hija de mi pueblo con el pecado de sodomía).

A tempo

Tiples *f* Et ma - ior ef - fec - ta est - - - i - ni - qui - tas - - -

Altos Et ma - ior ef - fec - ta est i - ni - qui - tas - - -

Tenores *f* Et ma - ior ef - fec - ta est - - - i - ni - qui - tas - - -

Bajos *f* Vau - - - Et ma - ior ef - fec - ta est - - - i - ni - qui - tas

107

Leno

S *f* fi - lia - e - - - po - pu - li me - i pec *ff* ca - to so - do - mo - rum.

A *f* fi - lia - e - - - po - pu - li me - i pec *ff* ca - to so - do - mo - rum.

T *f* fi - lia - e po - pu - li me - i pec *ff* ca - to so - do - mo - rum.

B *f* fi - lia - e po - pu - li me - i pec *ff* ca - to so - do - mo - rum.

De lamentatione Jeremiae Propheta, Lectio II (cc.101-111)

Tras un calderón, cambia completamente el estilo. Con la indicación de *allegro*, reaparece el motivo principal. El bajo inicia un movimiento fugado basado en la variación por disminución del motivo inicial presentándolo en re menor, responde el tenor con el motivo en la dominante, de nuevo los altos en re menor y la última entrada se produce ya en el compás 124 por los tiples y en la dominante.

Tiples

Altos

Tenores

Bajos

Allegro

f qua - e sub - ver - sa est

f qua - e sub - ver - sa est in mo - men - to et non ce - pe - runt

Tp

A

T

B

f qua - e sub - ver - sa est in mo - men - to et

in mo - men - to et non ce - pe - runt in e - a ma -

in e - a ma - - - - nus. *mf* et non ce -

Tp

A

T

B

f qua - e sub - ver - sa est in mo - men - to et non ce - pe - runt

non ce - pe - runt in e - a ma - - - -

nus in e - - - a ma - - -

pe - runt in e - - - a ma - - - -

in e - - - a ma - nus.

nus.

nus.

nus.

De lamentatione Jeremiae Propheta, Lectio II (cc.112-133)

Un calderón final sobre un acorde de séptima disminuida de fa sostenido en segunda inversión (do-mi bemol-fa sostenido-la) da paso a la última frase en la que se insta a la ciudad de Jerusalén a su conversión, a la vuelta al camino correcto. De nuevo el carácter vertical de las voces, aunque agrupadas por parejas una vez más, hace que pronuncien todas casi al mismo tiempo la súplica. Por dos veces realizan la aclamación inicial. La segunda vez, una tercera ascendente sobre la primera. La resolución final del último acorde se produce en tonalidad mayor gracias al si natural de los tenores donde cabría esperar un si bemol. Con esta tercera de Picardía, Sosa recurre una vez más a elementos renacentistas para conseguir una pieza al más puro estilo clásico.

menos

Tiples Je - ru - sa - lem Je ru - sa - lem con - ver - tere ad

Altos Je - ru - - - sa - lem Je - ru - sa - lem con - ver - tere ad

Tenores Je - ru - sa - lem Je ru - sa - lem con - ver - tere ad

Bajos Je - ru - - - sa - lem Je - ru - sa - lem con - ver - tere ad

140

Do - mi - num De - - - - um tu - um

Do - - - mi - num De - um tu - - - um - - -

Do - - - mi - num De - um tu - - - um - - -

Do - - - mi - num De - um tu - um

De lamentatione Jeremiae Propheta, Lectio II (cc.134-143)

3.2.5 Obras para voz y acompañamiento

3.2.5.1 Voz solista y piano

A la voreta del riu

Sobre esta canción para voz solista y piano, el autor realiza dos versiones musicalmente idénticas al dar la posibilidad de sustituir el texto original en valenciano, de origen popular y anónimo, por otro en castellano con el título *Blanca barraca*.

A la voreta del riu

*Blanca y neta com un niu
a la voreta del riu
la Barraca està plantà.
Y dins la barraca viu
la mes guapa llauradora que el mon vorà. (bis)
Y al caure la nit
quant el llaurador li canta son amor
y l'horta en perfums se obrirà.
Eixampla son pit
la llauradoretta tota candor
y esclata el roser valencià.*

Blanca barraca

*Como palacio de amor
entre naranjos en flor
blanca la barraca está.
Y allí espera a su cantor
la más guapa labradora que el sol verá. (bis)
Llama de ilusión
es su corazón ardiente de pasión
que late al oír el cantar.
Y en santa emoción
junta en un ferviente abrazo de unión
canciones y flor de azahar.*

*Rossinyol que fas ton niu
a la voreta del riu
canta, canta rossinyol.
Que en la barraqueta viu
La mes guapa llauradora que ha vist el sol. (bis)
Y al caure la nit
quant el llaurador li canta son amor
y l'horta en perfums se obrirà.
Eixampla son pit
la llauradoreta tota candor
y esclata el roser valencià.*

*A la voreta del riu
canta, canta rossinyol.
Rossinyol.*

*Canta, canta ruiseñor
que entre naranjos en flor
blanca la barraca está.
Y allí espera a su cantor
la más guapa labradora que el sol verá. (bis)
Llama de ilusión
es su corazón ardiente de pasión
que late al oír el cantar.
Y en santa emoción
junta en un ferviente abrazo de unión
canciones y flor de azahar.*

*Entre naranjos en flor
canta, canta ruiseñor.
Ruineñor*

Se trata sin duda de uno de los mejores ejemplos, dentro del catálogo musical de Sosa, de partituras inmersas en la estética de lo que fue la Renaixença valenciana. La composición tiene un carácter evocativo de tintes impresionistas que explicó el propio autor en unas notas autógrafas preparadas para una conferencia-concierto que debía haber tenido lugar en el conservatorio de Valencia en 1953. El concierto estaba dedicado íntegramente a la obra del maestro Sosa, por lo que éste preparó un comentario sobre cada una de las obras: *Aneu a permetirme que en valencià, vos diga que, a esta cançoneta li tinc cariño. Recorde cuan chic, les moltes hores pasades por eixe paradís de l'horta valenciana, pleneta de riuets que canten sa frescor. De russinyols que canten tremolant de cariño. De barraques netes y blanques y de llauradorettes escoltant emocionades els cants d'amor. Eixos trossets d'horta plens de caràcter y records. Si ixquereu alguna volta por el carrer d'Alboraya y desde lo que encara es diu "La volta del Rossinyol" creuant riuets anareu hasta el mar se encontrareu en este cuadro encantador. Pues tot aiso bullguera yo que fora esta cansoneta.*¹¹⁸

Formalmente Sosa se sirve de una forma binaria con dos secciones bien diferenciadas y repletas de giros melódicos típicamente valencianos.

¹¹⁸ Para ser fiel al texto, se ha reproducido respetando la ortografía original de Pedro Sosa. Archivo familiar de Amparo Sosa. Véase Anexo I.

	Intro	A			B		A			B		Coda
Compases	1-6	7-33			34-50		51-52, 9-33			34-50		53-63
Temas		a	a'	a''	b	b'	a	a'	a''	b	b'	a
Versos		1-3	4-5	5	6-8	9-11	12-14	15-16	16	17-19	20-22	23-25
Tonalidad	Fa #	Do # - Fa #			Fa #		Do # - Fa #			Fa #		
Tempo	<i>Allegretto</i>											<i>Menos</i>
Compás	2/4=3/4											

La canción empieza con una introducción del piano en la que presenta tres motivos melódicos similares cuyo desarrollo dará lugar al tema de A, acompañados por armonías libres encadenadas por acordes de séptima en movimiento paralelo. Armónicamente, se desarrolla sobre el modo dórico de fa sostenido.

A la voreta del riu (cc.1-6)

La primera aparición del tema a cargo de la voz retoma parte de la introducción variándola por aumentación en su inicio y desarrollándola hasta conformar el primer tema. Aquí el piano acompaña a la voz sin adoptar ningún protagonismo mediante un pedal constituido por un acorde formado por cuartas con una nota añadida,¹¹⁹ y un motivo melódico en forma de ostinato de dos compases sacado también del primer compás de la introducción. Este tipo de acompañamientos, que da total libertad y descarga toda la importancia en la voz, será utilizado por el autor en varias ocasiones como se podrá apreciar en otras canciones.¹²⁰

Armónicamente, Sosa se mueve dentro de la modalidad fluctuando entre los modos de fa sostenido y do sostenido. Según el sonido que consideremos como tónico,

¹¹⁹ Sol sostenido - Do sostenido - (Re) – Fa sostenido.

¹²⁰ Vease *El sembrador*.

podemos considerar como modo principal fa sostenido eolio o do sostenido frigio. Utiliza armonías paralelas formadas por acordes por cuartas (cc. 15-16) y novenas de dominante (c. 17).

Poco más

Voz

Blan-cay ne - ta com un
 Ro - sin - yol que fas ton
 Co - mo pa - la - cio dea-
 Can - ta can - ta rui - se-

Piano

f *p* *pp*

14

niu a la vo - re - ta del riu la ba - rra-caes-ta plan - tá - - -
 niu a la vo - re - ta del riu can - ta can - ta ro - sin - nol.
 mor en - tre na - ran - jos en flor Blan - ca la Ba - rra-caes - tá.
 nior queen-tre na - ran - jos en flor Blan - ca - la Ba - rra-caes - tá.

Pno.

p

A la voreta del riu (cc.7-19)

En la segunda aparición de la melodía, ésta aparece distribuida entre el piano y la voz a modo de diálogo, por lo que el instrumento acompañante adquiere otra dimensión con sus intervenciones melódicas. Continúan los acordes por cuartas de hasta cuatro sonidos (c. 23) y las novenas de dominante (c. 24).

Voz

y dins la ba - rra - ca viu
 qu'een la ba - rra - que - ta viu
 Ya - llies - pe - raa - su can - tor

Piano

p

Poco rit.

la mes gua - pa llau - ra - do - ra queel mon vo - rá
 la mes gua - pa llau - ra - do - ra queha vist el sol
 la más gua - pa la - bra - do - ra queel sol ve - ra

A tempo

Pno.

p

A la voreta del riu (cc.18-27)

Para finalizar la sección, el piano coge el protagonismo al retomar casi toda la introducción, enlazándola con la melodía principal y quedando el papel de la voz reducido al epílogo de la frase. En toda esta primera sección se aprecia una célula principal de dos compases que, en la primera aparición de la melodía, coincide con el texto *A la voreta del riu* (c. 15-16) título de la partitura, mientras que en \underline{a} ' y \underline{a} ''' aparece en el piano. De nuevo hay un cambio modal y la melodía aparece en el modo dórico de do sostenido.

Voz

Piano

A tempo

p

Ten. Ten.

la mes gua - pa llau - ra - do - ra que el mon vo - rá
 la mes gua - pa llau - ra - do - ra que ha vist el sol
 la mas gua - pa la - bra - do - ra que el sol ve - ra

Pno.

A la voreta del riu (cc.26-34)

La segunda sección queda dividida en dos partes basadas en una misma melodía. Es aquí donde la canción mejor transmite los sentimientos y sensaciones a los que se refería el autor en su explicación sobre la obra, gracias a los momentos de copla, con giros melódicos típicos de la música valenciana. La primera aparición de la melodía en modo mayor resuelve en do sostenido, tonalidad en la que el piano realiza un pequeño puente de dos compases en compás de compasillo con material nuevo.

En toda esta segunda sección aparece, en la partitura original, un pentagrama intermedio entre la voz y el piano. En unos momentos puede convertirse en una simplificación de los pentagramas del piano, mientras que en otras ocasiones presenta motivos que no aparecen abajo.

Voz

Yal cau-ge la
Lla - ma dei-lu -

Piano

mit
sion

cuant el llau-ra - dor
es su co - ra - zón

li can - ta
ar - dien - te

son a -
de pa -

Pno.

mor sión y l'hor-taen per - fums seo - bri - ra
 sión que la - teal o - ir el can - tar

Pno.

8va

A la voreta del riu (cc.34-41)

La reaparición de la voz con el mismo tema, interrumpida esta vez por los dos compases de puente del piano, se produce en modo menor, para retomar A (1ª vez) o ir a la Coda (2ª vez).

Voz

ra.
tar.

Piano

f *p*

43

eix - xam - pla son
 Y, en san - tae - mo -

Pno.

44

pit la llau - ra - do -
 ción jun - taen un fer -

Pno.

45

re - ta to - - - ta cam - dor
 vien - tea - bra - - - zo deu - nió.

ten.

Pno.

47

yes-cla-tael ro-
can-cio-fles y

Pno.

f *p*

50

rit. *1ª vez*

ser flor va-len-cia.
dea-za-har.

Pno.

rit. *f*

8va *1ª vez*

A la voreta del riu (cc.41-52)

Sosa consigue el carácter valenciano mediante cambios modales en la voz, en la que también alterna el séptimo grado alterado y sin alterar. Por su parte el piano, aunque en ocasiones refuerza el papel de la voz doblándola, sirve de base a la melodía realizando un acompañamiento arpegiado basado en la escala pentatónica de fa sostenido en modo de do.

Tras la repetición literal de las dos secciones, la A con diferente letra y B con la misma las dos veces, el autor plantea una casilla de 2ª vez en la que retoma la melodía de a, iniciada por el piano y continuada por la voz justo en el momento en el que aparece la célula principal con el texto de título. Un cambio de compás prepara el final en el que la voz termina con una especie de llamada, presente también en alguna otra

canción,¹²¹ sobre un acorde de fa sostenido mayor con sexta añadida de marcado carácter impresionista.

Menos
2ª vez

Voz

a la vo - re - ta del riu can - ta
en - tre na - ran - jos en flor can - ta

P

Molto rit.

59

can - ta ros - sin - yol. Ros - sin - yol -
can - ta rui - se - fior Rui - se - fior

59

p

Pno.

A la voreta del riu (cc53-63)

Desde un punto de vista tonal, hay que destacar la libertad que presentan las armonías. El carácter impresionista viene dado por los acordes paralelos con intervalos de cuarta, quinta y séptima superpuestas, tal y como se puede ver en la introducción de la pieza. Se puede apreciar también el uso de la escala de tonos enteros en la voz (cc. 43-44) y, lo que León Tello denominó *doble conjunción acordal* para referirse a la superposición de acordes diferentes.¹²²

Hay que destacar también la utilización de escalas propias de otras culturas musicales no occidentales, como la escala pentatónica. Se puede apreciar en la segunda sección, a partir del compás 34 en el acompañamiento arpegiado que realiza el piano.

¹²¹ Vease *El sembrador*.

¹²² LEÓN TELLO, F.J.: op. cit. p. 228.

Sosa superpone dos arpeggios, uno sobre la escala pentatónica de fa sostenido en modo de do, y otro añadiendo el mi natural, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo.

A la voreta del riu (cc34-36)

Escala pentatónica de fa# en modo de do

En cuanto a la tonalidad, Sosa planea constantemente sobre fa sostenido cambiando continuamente de modo. La alteración o no de los grados tercero y séptimo le permite fluctuar entre fa sostenido mayor y fa sostenido menor. La utilización que hace de la tonalidad de do sostenido menor no parece suficiente para pensar que la armadura, con cuatro sostenidos, no tenga otra finalidad que no sea la de facilitar la interpretación.

Bohemia azul

Con el subtítulo de *Canción gitana*, se trata de una canción para voz solista y piano extraída del nº 2 del acto I de la zarzuela *Bohemia azul*. Su estructura queda resumida en el siguiente esquema:

	A	punteo	B	A	punteo	C		punteo	A'
Compases	1-16	17-18	19-37	38-53	54-55	56-82		83-91	92-111
Temas	a	piano	b	a	piano	c	d	Piano (c')	a'
Versos	1-4		5-12	13-16		17-24	25-32	33-34	35-39
Tonalidad	Sol m		LabM-ReM	Solm		SolM		DoM	Solm
Tempo	<i>Allegro moderato</i>		<i>Más movido</i>	<i>Allegro moderato</i>		<i>Más movido</i>			Tempo I
Compás	2/4	2/4-3/4	2/4					6/8-2/4	

*Por una senda azulina
con rumbo al misterio va
volando la golondrina.
¿Dónde irá?*

*Huyendo del invierno
frío y desolador
cual peregrino eterno
de un accesible amor
de un nido se aleja
y emigra sin saber
si el nido que aquí deja
lo encontrará al volver.*

*La errabunda caravana
marcha de aquí para allá
sin tener hoy ni mañana
¿Dónde irá?*

*Recorre la tierra
con paso tan leve
que sólo conoce
sus huellas la nieve.*

*El viento se lleva
la canción errante
y la caravana
sigue hacia delante,
pregonando augurios
por toda la tierra
sondando secretos
que el destino encierra
va la vagabunda
triste peregrina
soñando en las alas
de la golondrina.*

*Pobre golondrina
que al azar camina.
Por una senda azulina
con rumbo al misterio va
volando la golondrina
quizás no volverá.
¿Dónde irá?*

Sosa mide perfectamente el sentido de las palabras del texto. Después de la presentación de los cuatro primeros versos, la melodía asciende paralela al aumento del dramatismo y la tensión del discurso literario hasta llegar al clímax, tras el cual los cromatismos descendentes relajan la tensión y realzan la tristeza de algunas palabras del texto.

cres. y afret.

Voz *p* Hu-yen - dodel in - vier - no fi - oy de - so - la -

Más movido.

cres. poco a poco.

ppp

23

dor cual - pe - regni - noe - ter - no de in - ac - ce - si - blea -

23

27

rit. *a tempo*

mor de su ni - do sea *p* le - - - ja ye -

27

30 *afret*
mi - gra sin sa - ber siel ni - do quea - qui

34 *rit.*
de - ja loen - con - tra - ráal vol - ver

Pno.

Bohemia azul (cc.19-38)

Cuando el texto hace referencia al duro y solitario recorrido de las golondrinas, con referencias al viento, la música toma de nuevo un movimiento más movido, igual que en la sección B. La diferencia estriba en que Sosa realiza ahora mucho más rápidas las progresiones ascendentes y descendentes de la melodía, lo que confiere una mayor sensación de movimiento, acorde al texto.

Voz *p* *Más movido*
Re - co - - - rre la

Piano

tie - rra con pa - so tan le - - - ve que

Pno.

so - - lo co - no³ - ce sus hue - llas la

Pno.

mie³ - - - ve El vien - - - to

cres. y afret.

Pno.

se - lle - - - va - - - - la can - ción e -

Pno.

rran - te y la ca - ra - va³ - na

si - gueha - cia de - lan³ -

Pno.

Pno.

Bohemia azul (cc56-72)

Para finalizar, los últimos cinco versos del poema reproducen los primeros con una salvedad: deja caer la posibilidad de que la golondrina no vuelva. Musicalmente, el compositor utiliza la misma melodía en estos versos, destacando la importancia del nuevo verso y cambiando la dirección descendente de la música que ha acompañado a la pregunta cuando ha aparecido, por un motivo ascendente de carácter brillante.

La partitura finaliza sobre un acorde de tónica de sol menor en estado fundamental con el segundo grado rebajado,¹²³ lo que le añade una tensión final antes de la resolución.

¹²³ Napolitana de sol menor.

Voz *Eco*
ppp Por u - na sen - daa - zu - li na - - - con sum -

Piano
ppp

98
 boal mis - te - rio va vo - lan - do la go - lon - di - na

Pno.
pp 3 *pp* *ppp rit.*

104
 qui - zá no vol - ve - rá - - - ¿Dón - dei -

Pno.
Suavisimo *rit.*

100
 rá? 3 3 3 3

Pno.

Bohemia azul (cc.92-111)

Desde un punto de vista musical, constituye un buen ejemplo como conglomerado de algunos de los elementos más característicos del lenguaje musical del autor.

Ya en el primer puente, de apenas dos compases, que une la primera aparición de A con la sección B, Sosa introduce un acorde de novena de dominante sobre la que presenta un diseño melódico ascendente formado por un tritono (c. 18) que rompe cualquier posibilidad de atracción tonal, creando una inestabilidad propia del Impresionismo, tras lo cual empieza, sin solución de continuidad, la sección B en La bemol Mayor.

Musical score for 'Bohemia azul' (measures 17-19). The score is for Voice and Piano. The voice part has the lyrics 'ra?' and 'Hu -'. The piano part features a melodic line in the right hand with a tritone interval and a triplet, and a bass line with chords. Dynamics include *mf*, *p*, and *ppp*. Performance markings include 'Más movido' and 'rit.'

Bohemia azul (cc.17-19)

En numerosas ocasiones, la mano derecha del piano interviene con motivos formados sobre escalas de tonos enteros. En los ejemplos reproducidos con anterioridad se puede observar en los compases 21, 23, 25, 27, 29 y 32. En el segundo puente, que une la segunda aparición de A con la sección C, de nuevo tras un acorde de novena de dominante, el piano realiza una escala hexátona completa.

Musical score for 'Bohemia azul' (measures 54-55). The score is for Voice and Piano. The voice part has the lyrics 'ra?'. The piano part features a melodic line in the right hand with a hexatonic scale and a triplet, and a bass line with chords. Dynamics include *mf*. Performance markings include 'rit.'

Bohemia azul (cc.54-55)

En menor medida, aparecen ejemplos de escalas pentatónicas, como las escalas pentatónicas de sol y re en modo de la que utiliza en el siguiente ejemplo el piano para acompañar a la melodía.

Bohemia azul (cc.41-45)

Busca con amor

Se trata de una pequeña canción religiosa para voz y piano.¹²⁴ En este sentido, nos surge una duda, ya que durante seis compases, los correspondientes al tema \underline{c} que aparece en el esquema, la melodía aparece escrita a dos voces paralelas a distancia de terceras. Parece poco probable que el compositor pensara en disponer de dos voces solo para esos compases, lo que nos lleva a pensar que podría estar escrita pensando en ser cantada por un coro de fieles, unisonal, con la excepción de dichos compases.

El texto puede pertenecer al propio compositor. Como ya hemos señalado en otras ocasiones, fue un gran aficionado a la poesía y, al mismo tiempo, una persona profundamente religiosa, facetas ambas que confluyen en estos versos:

*Busca, busca con amor
a Jesús en el sagrario
y muéstrale tus dolores,
el que busca al Buen Pastor,
aunque sea pecador,
si le pide con fervor,
Jesús le colma de amores.*

¹²⁴ El Padre Tena señala que es para voz y órgano. *Obras musicales de Pedro Sosa, vol. I y II*, Biblioteca de Compositores Valencianos, Valencia, 1975.

*¡Oh Jesús que alegría!
 ¡Oh Jesús que placer!
 seguirte siempre en esta vida
 y luego verte otra vez.*

*Esperando está Jesús
 el amor de los amores,
 que lleguen los pecadores
 y abrazados a la cruz
 al mirar nuestros dolores
 nos dará su nueva luz
 en un camino de flores.*

*¡Oh Jesús que alegría!
 ¡Oh Jesús que placer!
 seguirte siempre en esta vida
 y luego verte otra vez.*

Musicalmente, la partitura está dividida en dos secciones, la primera corresponde a la musicalización de las estrofas primera y tercera, y la segunda parte para las estrofas segunda y cuarta, lo que significa que toda la partitura, a excepción de los tres últimos compases, se repite dos veces.

	A						B		
Compases	1-3	4-10	11-16	16-18	18-23	23-25	26-31	32-38	38-42
Temas		a	b		a'		c	d	
Versos 1 ^a		1-3	4-5		6-7		8-9	10-11	
Versos 2 ^a		12-14	15-16		17-18		19-20	21-22	
Tonalidad	Mi m (dórico y eolio)						Mi M		
Compás	2/2 - 3/2						2/2		
Tempo	<i>Lento</i>						<i>Más movido</i>	<i>Más vivo</i>	<i>Lento</i>

La partitura se inicia con un pequeño motivo a cargo del piano que irá reapareciendo en numerosas ocasiones, siempre para enlazar secciones o temas y dar así cohesión a la canción.

Busca con amor (cc.1-3)

Durante la primera sección, llama la atención el hecho de que cada frase musical termine en un calderón. Guardando las distancias, nos recordaría a lo corales luteranos, característicos, entre otras cosas, por estas pausas.

También es muy frecuente, como se podrá observar en el siguiente ejemplo musical, el cambio de compás, unas veces justificado por la correcta acentuación del texto, y otras por motivos estrictamente musicales, como ocurre en el compás 23, donde el cambio se produce para enlazar el final del tema a' con el motivo del piano.

Desde el punto de vista armónico y tonal, esta primera sección gira en torno a mi menor, aunque en ocasiones aparece tanto el modo eolio (menor natural), como el dórico por la presencia del do sostenido, sobre todo en la melodía, y en otras ocasiones vemos la sensible alterada (re sostenido) principalmente en el piano.

Destaca la presencia de armonías por movimiento paralelo, sobre todo en la mano derecha del piano (cc. 14-16) rasgo armónico característico de la música impresionista.

8 y mues-tra-le tus do-lo-res. El que bus-caal buen pas-
que lle-guen los pe-ca-do-res. Ya-bra-za-dos a la

13 tor, cruz aun-que se-a pe-ca-dor. Si le-
cruz al mi-rar nues-tros do-lo-res. Nos da-

19 pi-de con-fer-vor luz Je-sús le-col-
ra-su nue-va luz en un ca-mi- ma dea-

23 mo-res. flo-res.

Piano accompaniment (Pno.) includes markings: *rit.*, *afet*, *pp*, *p*, *f*, *Más movido*.

Busca con amor (cc.4-25)

Si la primera sección es lenta y en modo menor, arreglo a la tristeza que transmite el texto, la segunda sección se vuelve más alegre. El texto muestra la esperanza católica y

Sosa utiliza el modo mayor y un movimiento más vivo. La modulación al modo mayor, como se puede ver en los dos últimos compases del ejemplo anterior, es directa. Utiliza el motivo introductorio del piano pero resolviendo en el acorde de tónica de sol mayor.

Desde el punto de vista melódico, el tema \underline{c} , tal y como comentamos unas líneas más arriba, aparece a dos voces paralelas a distancia de terceras. Tal vez es una manera de buscar el énfasis musical en los dos únicos versos exclamatorios del texto: ¡Oh Jesús que alegría! ¡Oh Jesús que placer!

Busca con amor (cc.27-31)

Tras el último tema, formado por dos frases musicales, reaparece el motivo introductorio. La primera vez sirve para enlazar de nuevo con la sección A, modulando al modo menor, por lo que sustituye a los dos primeros compases de la partitura. Ya como segunda vez, resuelve en el modo mayor aunque con la escala de mi mayor mixta¹²⁵ debido a la utilización del do natural, finalizando con una cadencia plagal.

¹²⁵ Primer tetracordo mayor y segundo tetracordo menor.

37 *rit.* *p* *Final*
D.C. al S.
 te o - tra - vez.
 37 *rit.* *p* *D.C. al S.* *rit.*
 Pno. *p*

Busca con amor (cc.32-42)

Duerme muñeca de cartón

Se trata de una canción de cuna para voz solista y piano basada en un texto del propio Pedro Sosa. Formado por tres estrofas en el que la tercera es una repetición de la primera, musicalmente aplica una forma *da capo*.

¡Non! ¡Non! Duerme muñeca de cartón ¡Dulce encanto!
Mientras te duermes, linda muñeca, yo con ilusión te canto.
¡No pienses más en el gigantón ¡Non!
si duermes tranquila, no pasará del balcón.
¡Duerme, preciosa muñequita de cartón!

¡Sueña que las hadas en tu cabecera
colmarán día y noche la [colman con juguetes tu] [colmarán tu sueño de] felicidad!
¡Mañana al despertar,
tus sueños se habrán vuelto realidad!

Duerme muñeca de cartón ¡Dulce encanto!
Mientras te duermes, linda muñeca, yo con ilusión te canto.
¡No pienses más en el gigantón ¡Non!
si duermes tranquila, no pasará del balcón.
¡Duerme, preciosa muñequita de cartón!

¡Non! ¡Non! ¡¡Ya se durmió. Mi muñequita de cartón!! ¡Non! ¡Non!

	Intro	A					B		A					Coda
Compases	1-4	5-29					30-39		40-41, 8-28, 42-45					46-52
Temas		a	a'	b	b'	a''	c	d	a	a'	b	b'	a''	e
Versos		1	2	3	4	5	6-7	8-9	1	2	3	4	5	10
Tonalidad	Re(V)	Sol	La	Sol	Do M	Sol	La	Sol	Re(V)-SolM					

La canción gira en torno a una de las tonalidades preferidas del autor como es sol menor. No obstante, se trata más de una referencia entorno a la cual giran los diferentes modos (menor, dórico,...) que de una tonalidad en sí.

Una introducción de cuatro compases en 2/4 a cargo del piano crea el ambiente necesario para la canción mediante acordes alterados en *pianísimo*.

Duerme muñeca de cartón (cc.1-4)

Un cambio de compás a 3/4 de los muchos que aparecen en la partitura por necesidades del texto da inicio a la primera sección. Aquí, León Tello apunta un nuevo ejemplo de estatismo armónico al repetir el piano un acompañamiento de carácter rítmico basado en el acorde de tónica en su segunda inversión.¹²⁶ El acompañamiento modula de manera brusca de sol a la y viceversa, hasta completar la sección A. Melódicamente Sosa presenta melodías cortas y sencillas, de cuatro o cinco compases, donde se aprecian motivos pentatónicos. La melodía a, por poner un ejemplo, se encuentra construida sobre la escala pentatónica de fa en modo de do (cc. 8-12)

¹²⁶ LEÓN TELLO, F.J.: op. cit. p. 229.

Voz

Siempre pianissimo ¡Non! ¡Non!

Duer-me mu-ñe -

Piano

ppp

pp

2ª vez

8ª

ca - de - car-tón - - - - ¡Dul-ceen - can-to!

Pno.

Mien-tras te duer - mes lin - da mu - ñe-ca, yo con i - lu-sión te

Pno.

rit.

can-to ¡No pien - ses más en el Gi-gan - tón ¡Non! -

Pno.

Duerme muñeca de cartón (cc.5-30)

En el ejemplo anterior podemos apreciar cómo el compositor juega con los modos de sol. Mientras aparece el mi bemol en el ostinato de la mano izquierda del piano, la mano derecha y la melodía de a' utilizan el mi natural creando una sonoridad totalmente modal.

Para la sección B, en la que el autor señala *poco más* en cuanto a movimiento, el piano acompaña con la mano derecha realizando arpeggios, recurso muy utilizado por el compositor. En este caso se trata de arpeggios de cuatro notas distintas, mientras la mano izquierda dobla la melodía, en la que León Tello ve algunas *resonancias valencianas*.¹²⁷

¹²⁷ Idem, p. 229.

Poco más

Voz
tón!
¡Sue - ña que las

Piano

32
ha - das en tu ca - be - ce - ra, col - man - di - ay

Pno.

Menos

34
no - che la fe - li - ci - dad! ¡Ma - ña - ña! des - per -

Pno.

37 tar tus sue ños seha - brán

39 vuel - to re - a - li - dad!

Pno.

Duerme muñeca de cartón (cc.30-40)

Tras la repetición de la primera sección, la canción llega a la coda final en la que la melodía canta a modo de recitativo el último verso, con el cual se ve cumplida la finalidad de la composición:

¡¡Ya se durmió, mi muñequita de cartón!!

El piano retoma las armonías de los tres primeros compases de la introducción para resolver armónicamente en el modo mayor de sol (con la sexta menor añadida).

Voz

¡Non! ¡Non! ¡¡Ya se dur - mió. Mi mu-ñe-

Piano

molto rit.

pppp

48 *Lento* qui - ta de car - tón!! ¡Non! ¡No - n!

Pno. *Lento* *ten.*

Duerme muñeca de cartón (cc.44-52)

El sembrador

Una de las canciones más bellas de Sosa, según León Tello, en la que se aprecian algunas de las realizaciones más personales y características del autor. Para voz y piano y de temática religiosa, musicalmente presenta dos secciones (A-B) sobre un texto en tres estrofas, lo que lleva al autor a repetir la segunda sección con texto diferente.

¡Sembrador! ¡Sembrador!

*A sembrar por los campos la vida
a sembrar por el mundo el amor,
hasta que la tierra se quede dormida
y el rebaño recoja el pastor.*

*Con el agua del cielo crecerá la cosecha
y estaré yo en la brecha por limpiar bien el suelo y la espiga derecha,
vencedora y erguida cantará al Sembrador
que sembró por los campos la vida
que sembró por el mundo el amor.*

*Cuando vaya al molino con mi carga dorada
andaré la jornada sin sentir el camino,
pues saldré a la alborada por la senda florida como va el sembrador,
que sembró por los campos la vida
que sembró por el mundo el amor,
¡Sembrador!.*

	Compases	Temas	Versos	Tonalidad	Compás	
Intro	1-10		1	Si M	2/4	
A	11-32	a	2	Si m		
		a	3			
		b	4			
		a	5			
Intro	33-37			Si M		
B	38-64	c	6			
		c	7			
		d	8			
		a	9			Si m
		d'	9			
		d''	10			
Intro	65-69			Si M		
B	38-64	c	11			
		c	12			
		d	13			
		a	14		Si m	
		d'	14			
		d''	15			
Coda	65-66		16	Si M		
	70-76			Si m		

La canción se inicia con una introducción a cargo del piano. Tanto el acompañamiento arpegiado de esta introducción como la melodía de seis compases que presenta el piano van a servir de enlace entre las secciones A y B, así como entre las repeticiones de B. Antes de esta melodía, en los dos primeros compases, el piano realiza un motivo rítmico de tres notas a modo de llamada que va de la tónica a la dominante, descansando en un acorde por cuartas de tres notas, con una tercera menor añadida, que hace de novena menor. Será contestado por la voz diciendo el título de la canción: *¡Sembrador!*. Dicho acorde servirá, como veremos más adelante, para finalizar la canción con la misma llamada.

El sembrador (cc.1-10)

Con el inicio de A, se produce el primer cambio de armadura, puesto que Sosa la modifica en cada uno de los cambios de modo que presenta. En si menor, esta sección gira, melódicamente, en torno a la tónica *con el séptimo grado sin alteración ascendente*, lo que nos sitúa en un si eolio o menor natural. El compositor ha intentado reflejar el contenido del texto considerando el diatonismo idóneo *para expresar la robustez de la vida y el amor sembrados en los campos; en cambio, al final de la frase ha utilizado la suavidad cromática de la sensible cadencial, en correlación con el texto de "La tierra dormida"*. Todo este primer período descansa sobre [un pedal de tónica y

dominante sobre la que se produce un acorde sobre el 4º grado con la 6ª añadida] y un *contrapunto intermedio de melodismo ligado y reiterativo que constituye el tercer plano, que unifica el conjunto.*¹²⁸



1. Pedal (Tónica y Dominante)
2. Acorde sobre el 4º grado con 6ª añadida

Voz

¡Sem-brá - dor!

Muy ligado

Piano

14

A sem - brar por los - cam - pos la vi - da

Pno

18

A sem - brar por el

Detailed description: This block contains three systems of musical notation. The first system shows a vocal line (Voz) with the lyrics '¡Sem-brá - dor!' and a piano accompaniment (Piano) with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part features a 'Pedal' (Tónica y Dominante) and a '6ª añadida' (Acorde sobre el 4º grado con 6ª añadida). The second system starts at measure 14 with the lyrics 'A sem - brar por los - cam - pos la vi - da'. The third system starts at measure 18 with the lyrics 'A sem - brar por el'. The piano accompaniment in all systems is marked 'Muy ligado' and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

¹²⁸ Ibidem, pp. 225-226. León Tello interpreta el acorde como *una extraña pedal tremolante de subdominante con segundo grado añadido.*

22
mun - doel a - mor has - ta que la tie - rra se

Pno

26
que - de dor - mi - da yel re - ba - ño re - co - jael pas -

Pno

31
tor.

Pno

El sembrador (cc.11-32)

En cualquier caso, independientemente de la interpretación armónica que se pueda hacer, Sosa busca por encima de todo el efecto sonoro, patente en la utilización de sonidos muy graves.

Dentro de la parte B hay que diferenciar dos secciones. Una primera con un carácter más movido arreglo a la descripción del texto:

*Con el agua del cielo crecerá la cosecha
y estaré yo en la brecha por limpiar bien el suelo y la espiga derecha,*

...

*Cuando vaya al molino con mi carga dorada
andaré la jornada sin sentir el camino,*

...

Este nuevo carácter lo consigue mediante un cambio a *si mayor*, un nuevo contrapunto central y la resolución aguda de la armonía en rápido y obstinado arpeggio¹²⁹ en figuración de fusas sobre la escala pentatónica de si en modo de sol.

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line (Voz) with a whole rest, and the piano accompaniment (Piano) with a rapid, obstinate arpeggiated figure in the right hand and a simple bass line in the left hand. Red annotations highlight the arpeggiated figure and the bass line. The second system shows the vocal line with the lyrics 'Con el (Cuan - do)' and the piano accompaniment continuing the arpeggiated figure. Red annotations highlight the arpeggiated figure and the bass line. The piano part is marked with a '3' indicating a triplet in the right hand.

¹²⁹ Ibidem, pp. 225-226.

38

a - - - gua del cie - lo cre - ce -
 va - - - yaal del mo - li no con - ce mi -

Pno.

40

rá car - la ga co - se - cha yes an - ta -
 car - ga do - ra - da an - ta -

Pno.

42

rè rè yoen la jor - bre - cha por lim -
 rè rè la jor - na - da sin sen -

Pno.

44

piar bien el sue - lo y laes -
 tir bien el ca - mi - no púes sal -

Pno.

46
pi - drae - ga - laal - de - re - cha - ven - ce - ra - da - por - la - do - sen - ra - da - ver - flo - gui - ri - da - da - can - ta - mo - raal - vael - Sem - bra - dor - Sem - bra - dor

Pno.

48

Pno.

50

Pno.

El sembrador (cc.33-51)

Coincidiendo con la reaparición de la melodía a, Sosa vuelve al modo menor y el piano retoma, hasta la finalización de B, todos los elementos descritos en A, tanto melódicos como armónicos.

Melódicamente, se aprecia en esta canción una cuadratura algo inusual en Sosa. Todas las melodías, a excepción de la melodía d, están formadas por grupos de cuatro compases, coincidiendo con los versos del texto.

Melodía a



Melodía b



Melodía c



Melodía d



Como decíamos al inicio del análisis de esta canción, en ella aparecen elementos muy característicos del lenguaje musical de Pedro Sosa. Desde la configuración de las melodías, que serán analizadas en otro apartado, hasta la utilización de acordes arpegiados en el piano, el uso de un mismo acorde en toda una sección a modo de pedal o el séptimo grado de la escala sin alteración ascendente.

Española

En 1953, Pedro Sosa reconoció que en su día había compuesto esta canción con mucha ilusión pero con el tiempo, comentaba, *siempre que pensé en ella la rechacé, sin contemplaciones*.¹³⁰ Escrita para voz solista y piano, y de carácter popular, tal vez el motivo de este rechazo sea que no está dentro de su estilo compositivo. En este sentido, León Tello destaca en esta partitura de manera acertada muchas *influencias de Falla y Turina que son extrañas al temperamento del autor*.¹³¹

El texto utilizado por Sosa para la canción es de origen popular. Para León Tello se trata del de *menos gusto en el grupo de textos populares empleados por el maestro* al tiempo que aprovecha para señalar la superioridad de la música sobre la poesía, que dice así:

¹³⁰ Conferencia-concierto de 1953 que no llegó a pronunciar. En la reproducción del texto se han respetado los subrayados del propio autor.

¹³¹ LEÓN TELLO, F.J.: op. cit. p. 229.

*Español de pura raza
ha de ser el que me quiera
española era mi mare
y yo, por dentro y por fuera*

*Cantando vivo la vida
cantando mato la pena
virgencita mía Macarena
quiero que sea español
el hombre que a mí me quiera*

*Quiero que si me mira quemé mis ojos
quiero que me fascine con su cantar
quiero que si me besan dejen sus labios
tanta dulzura que ya nunca se pueda borrar*

*Yo no soy la golondrina
que se va todos los años
yo he nacido aquí en España
y aquí me quedo cantando*

*Cantando vivo la vida
cantando mato la pena
virgencita mía Macarena
quiero que sea español
el hombre que a mí me quiera*

	A					B		A'					Coda
Compases	1-32					33-43		1-32					44-47
Temas	a	b	c	d	a'	e	e'	a	b	c	d	a'	
Versos	1-2	3-4	5-6	7	8-9	10-11	12-13	14-15	16-17	5-6	7	8-9	Ah!
Tonalidad	Si frigio					Mi frigio		Si frigio					Si M
Tempo	<i>Allegretto</i>	<i>Menos</i>	<i>A tempo</i>			<i>Mas</i>		<i>Allegretto</i>	<i>Menos</i>	<i>A tempo</i>			<i>Menos</i>
Compás	3/4					2/4; 3/4;...		3/4					2/4

Como se puede apreciar en el esquema, Sosa utiliza una forma *da capo* en la que A' aparece en parte con un nuevo texto, retomando el texto de A hacia la mitad de la sección. Tanto la sección A como A' están introducidas por cuatro compases del piano en los que presenta un motivo de fuerte carácter rítmico a modo de guitarra acompañante. Esta imitación del instrumento andaluz por excelencia, hace que las disonancias a lo largo de toda esta primera parte sean constantes, sobre todo con acordes en los que conviven intervalos de segunda con terceras y de quintas con sextas.

Española (cc.1-3)

Melódicamente, Sosa utiliza temas de corta extensión separados por pequeñas intervenciones del piano basadas en la introducción. El carácter español de la canción, tal y como reza su título, hace que las melodías estén plagadas de floreos e intervalos de segunda menor, típicos de este estilo. La utilización del do natural hace que nos situemos en el modo frigio.

Armónicamente, hay que destacar la utilización de acordes formados por cuartas, en algún caso con la tercera añadida (cc. 5-13). En numerosas ocasiones, dichos acordes se presentan formando secuencias en movimiento paralelo que confieren a la pieza un aire impresionista (cc. 8-9 y 17-18).

Menos

Voz

Es - pa - ño - lae - ra mi ma - re y yo, por den-troy por
 Yohe - na - ci - doa-quien Es - pa - ña ya - qui me que - do can -

Piano

14

fue - ra. Can - tan - do

tan - do.

A tempo

Pno.

17

vi - vo la vi - da can-tan-do ma - to la pe - ña ¡Ah! -

Pno.

Suave

21

Pno.

ff

Española (cc.11-22)

Un elemento muy habitual en el lenguaje musical del compositor y que aparece en esta primera parte es la escala de tonos enteros.

Voz

Vir - gen - ci - ta mi - a Ma - ca - re - na - .

Piano

ten. ten. 3

Española (cc.24-26)

En la parte B, los largos acordes disonantes del piano dan libertad rítmica a la voz, que dice el texto en pocos compases antes de volver *da capo*. Sobre el modo de mi frigio, de nuevo Sosa utiliza las cuartas paralelas para alejarse del sistema tonal tradicional (cc. 39-40).

Voz

Quie-ro que si me mi-ra que-me mis o - jos Quie-ro que me fas -

Piano

Más f 3

36

ci - ne con su can - tar

Quie-ro que si me be - sa de - jen sus

Pno.

39

la - bios tan - ta dul - zu - ra que

ya nun - ca se pue - da -

Pno.

42

rit.

bo - rrar

rit.

Menos

p

D.C. al S hasta 0 y salta

D.C. al S hasta 0 y salta

Española (cc.33-43)

Tras el salto después de A', se llega a una pequeña coda de cuatro compases en la que la voz emite un *quejío* típicamente flamenco. Así se llega al acorde final de *si mayor* con la sexta menor añadida, acorde característico del impresionismo con un carácter conclusivo diluido por la nota añadida.

Española (cc.44-47)

A pesar de tratarse de una composición en la que Sosa vuelve al lenguaje musical característico del nacionalismo de principios del siglo XX, tal y como se ha comentado anteriormente por las influencias de Falla y Turina, demuestra la asimilación del estilo. Pero al mismo tiempo, puede considerarse como un primer acercamiento a él previo a la composición de *Impresiones españolas*, su última obra, en la que muestra un dominio magistral de este andalucismo.

Himno de la misión

Este himno de carácter religioso fue compuesto para el Congreso Eucarístico del Arciprestazgo de Torrente que tuvo lugar en 1949. Con motivo de dicha reunión eucarística, fueron convocados varios concursos entre los que se encontraba uno destinado a obtener la letra oficial del himno del congreso, y otro posterior cuya finalidad sería la composición musical del himno, concurso al que pudo presentar Sosa esta partitura.

El concurso musical se convocó a través del boletín del congreso el 24 de julio de 1949 en el que se hacía constar un premio de *2000 pesetas a la más inspirada composición musical para el himno oficial de la Santa Misión y Congreso*.¹³² El plazo de entrega fue más bien escaso ya que los compositores tenían que entregar el trabajo, necesariamente inédito, antes del 15 de agosto. El fallo se publicaría el 20 de agosto y, según consta en las bases, *el compositor premiado en la música vendrá obligado a*

¹³² Sin autor: *Salvación, Boletín de la Santa Misión y Congreso Eucarístico Arciprestal*, nº 7, julio, 1949, p. 3.

*presentar en el plazo de diez días a partir de la fecha del fallo, la instrumentación del mismo para banda.*¹³³

Ninguno de los concursantes tendría que hacer la instrumentación para banda puesto que el tribunal acordó *no adjudicar el premio asignado por no ajustarse ninguna de las composiciones presentadas al estilo religioso-popular requerido en esta clase de himnos.*¹³⁴ De los doce participantes en el concurso, sólo se publicó el lema que figuraba en las partituras por lo que, al no aparecer ningún lema en la partitura que se conserva de Pedro Sosa, no podemos asegurar que la presentara al concurso.¹³⁵ Es probable que, en caso de que el himno hubiese sido presentado a concurso, el motivo del rechazo se encuentre en la finalización del texto. El texto oficial, obra de Francisco J. Torrent,¹³⁶ está estructurado en seis estrofas agrupadas de tres en tres, de forma que la tercera y la sexta son la misma.

*Acudid presurosos que os llama
Jesucristo a la Santa Misión;
con su silbo amoroso os reclama
y os promete el redil y el perdón.*

*Postrado reverente
ante el Pastor,
inclínale tu frente
de pecador.
con agua de la Fuente,
Fuente de amor,
Comarca de Torrente,
sacia tu ardor.*

¹³³ Op. cit. p. 3.

¹³⁴ Sin autor: *Salvación, Boletín de la Santa Misión y Congreso Eucarístico Arciprestal*, nº 12, agosto, 1949, p. 3.

¹³⁵ Los 12 lemas eran: *Tu Rex Gloriam, Claveles y rosas, Jesucristo nos llama, Eucaristía, Clarín misionero, In corpore sanus, In pectore, Innominado, Asumpta es gaudium, Hermosa como el olivo, Motu Proprio y Tu magister*. Sin autor: *Salvación, Boletín de la Santa Misión y Congreso Eucarístico Arciprestal*, nº 11, agosto, 1949, p. 3. Hemos podido averiguar que el lema *Innominado* pertenecía a la compositora Ethelvina Ofelia Raga Selma, alumna de Pedro Sosa.

¹³⁶ Sin autor: *Salvación, Boletín de la Santa Misión y Congreso Eucarístico Arciprestal*, nº 7, julio, 1949, p. 3.

*Misionero, ministro enviado,
 tu palabra fogosa, miel de bondad,
 nos devuelve el camino olvidado
 del Maestro Divino, Vida y Verdad;
 El congreso ya es pan sazonado,
 florecieron las rosas de la piedad
 y perfuman con santo esplendor:
 Corazones de Cristo ¡Viva el amor!*

- - -

*Ya fermenta la masa cristiana;
 los barbechos cuajados de flor:
 que es pureza de blanca mañana
 el Congreso radiante de amor.*

*A Cristo Eucaristía,
 fuego y canciones
 llevad Santa María;
 las oraciones;
 pues trenzan melodía
 las vibraciones
 del latir, a porfía,
 los corazones.*

Misionero, ministro enviado, etc.

En la partitura de Sosa aparecen musicalizadas únicamente las tres primeras estrofas. No obstante, la cuarta y la quinta coinciden métricamente con las dos primeras por lo que vale la misma música. Sosa sólo tenía que escribir la segunda letra en la partitura, cosa que no hizo.

	Intro	A			B				C			
Compases	1-5	6-27			28-45				46-83			
Temas		a	b	a'	c	c'	c''	c'''	d	d'	e	d''
Versos		1-2	3-4	4	5	6	7	8	9-10	11-12	13-14	15-16

Tonalidad	Mi m	Sol M	Mi m	Mi M
Compás	2/2, 3/2			

Si nos fijamos en el esquema, observamos que cada una de las secciones corresponde a una estrofa. Los versos pertenecientes a las estrofas cuarta y quinta deberían aparecer en las secciones A y B respectivamente, cosa que no ocurre en la partitura.

Puesto que se trata de un himno destinado a ser cantado por los fieles, el compositor toma ciertas precauciones que se ven a simple vista en la partitura. Los compases utilizados toman como unidad de tiempo la blanca, lo cual simplifica notablemente la lectura musical. Por otra parte y para favorecer la entonación, la mano derecha del piano dobla constantemente la voz.

El himno se inicia con una introducción del piano que va de mi menor a sol mayor, mediante un motivo melódico convenientemente armonizado mediante cuartas, quintas y octavas paralelas que le confiere el carácter arcaico de un *organum*.

Himno de la misión (cc.1-6)

La primera parte está formada por frases de cuatro compases cada una correspondiente a un verso del texto. Por su parte, el piano, que dobla la melodía, acompaña con progresiones de acordes a modo de *organum* y cercanos a la tonalidad, recordando levemente el motivo introductorio entre \underline{b} y \underline{a}' . Justo antes de este motivo (cc. 20-21) encontramos otro elemento de arcaísmo como es la sensación de una cadencia plagal, al presentar una cadencia perfecta sobre un pedal de do.

Voz

mf A - cu - did - pre - su - ro - sos queos lla - ma Je - su

Piano

11

Cris-toa la San-ta Mi - sión Con su sil-bo a - mo - ro - so os re -

Pno.

17

rit. *a tempo*

cla - ma yos pro - me - te el re - dil yel per - dón

Pno.

22

Lento

yos pro - me - te el re - dil yel per - dón - - -

Pno.

Himno de la misión (cc.6-27)

La sección B está basada toda en un mismo tema en compás de 2/2 pero con el tercero de los cuatro compases que la forman en 3/2. Es la solución que adopta el compositor para hacer coincidir la sílaba tónica de la última palabra de cada verso (son palabras agudas) con el primer tiempo del último compás. De hecho, este es un recurso muy utilizado por el autor en los finales de muchos versos de todo el himno.

Armónicamente, continúan las secuencias de acordes paralelos así como las cadencias plagales (cc. 31-32 y 43-44) Un sencillo contrapunto en movimiento contrario (c. 41) contribuye al estilo general de la obra.

Voz

P

Pos - tra - do re - ve - ren - te an - teel Pas - tor In -

Piano

Muy suave

33

cli - na - le tu fren - te de pe - ca - dor Con a - gua de la

Pno.

33

cresc.

ritto

38

fuen - te fuen - te dea - mor Co - mar - ca de To - rren - te

Pno.

38

gua

43

sa - cia tuar - - -

Pno.

Himno de la misión (cc.29-44)

Para la última sección, Sosa cambia la tonalidad y la melodía adquiere un carácter más alegre con el modo mayor y las síncopas extraídas de la segunda parte de la melodía a. Continúan los cambios de compás a ternario en algunos finales de verso y el piano sigue doblando la voz y acompañando con acordes sin mucho movimiento armónico.

Cabe destacar alguna pequeña sorpresa armónica en palabras determinadas, como el do natural bajo la pronunciación de la palabra Cristo (c. 75) así como, de nuevo, la cadencia plagal final pese a armonizar una cadencia perfecta.

Voz

y per - fu - man con san - toes - plen - dor co - ra - zo - nes de

Piano

Himno de la misión (cc.71-83)

Labradora valenciana

De esta pequeña canción para voz y piano Sosa realiza dos versiones, una con el título *Marqueseta valenciana* escrita en lengua valenciana y otra en castellano titulada *Labradora valenciana*, en cuya partitura aparece también la versión valenciana del texto. Se conservan dos partituras originales entre las cuales se pueden apreciar diferencias importantes en el acompañamiento pianístico que iremos desgranando.

Ambas versiones constituyen, junto a *A la voreta del riu*, un ejemplo importante de canción de inspiración valenciana.¹³⁷

MARQUESETA VALENCIANA

*Soc dameta valenciana
que en carrossa sempre vaig
lluïnt polida i bledana*

LABRADORA VALENCIANA

*En una blanca barraca
entre naranjos en flor
a ramas de los rosales*

¹³⁷ Reproducimos los textos de forma paralela de principio a fin, con el fin de que la comparación sea más fácil.

com una rosa de maig.

y cantos de ruiseñor.

*Sent tan rica i no sent lletja
ni un galà se m'ha acostat
tantes que em tenen endecha
y d'amor tinc soledat,
per això me seguís una cançó:*

*Vive alegre la huertana
esperando al labrador
que dice en dulces palabras
tiernas promesas de amor
y al pasar canta siempre este cantar:*

*Marqueseta, marqueseta,
marqueseta de Dos Aigües,
portes el cor adormit
en el ram de violetes
que s'aposa en el teu pit.*

*Labradora valenciana
llevas el sol en los ojos
y las rosas en la cara
eres reina de la huerta
labradora valenciana.*

*Marqueseta, marqueseta
de dobles vas repleta
y es amarga ta tristor
sent tant rica eres pobreta
que no se compra el amor.*

*Labradora valenciana
llevas el sol en los ojos
y las rosas en la cara
eres reina de la huerta
labradora valenciana.*

Además del texto, cuya protagonista es la Marquesa de Dos Aguas, melódica y armónicamente Sosa se empapa una vez más del folclore traduciendo su inspiración en una escritura basada en dicho folclore y en cambios modales típicos.

Desde un punto de vista formal vuelve a utilizar, al igual que hizo en *A la voreta del riu*, una forma binaria con introducciones del piano antes de cada sección que podría esquematizarse de la siguiente forma:

	Intro	A					Intro	B	
Compases	1-4	5-28					29-32	33-56	
Temas		a	b	a	b'	c		d	d'
Versos valenciano		1-2	3-4	5-6	7-8	9		10-14	15-19
Versos castellano		1-2	3-4	5-6	7-8	9		10-14	15-19
Tonalidad	Sol m					Sol M	Sol M		
Tempo	<i>Andantino</i>	<i>Allegretto</i>			<i>Lento</i>	<i>Andantino</i>			
Compás	2/4						3/4		

Observando ambas partituras, la primera conclusión a la que se llega es que *Labradora valenciana* cuenta con una mayor elaboración de la parte pianística. Utiliza un lenguaje armónico más rico y avanzado, por lo que puede tratarse de una reelaboración posterior de la originaria *Marqueseta valenciana*.

Como se observa en el esquema, las dos secciones principales están introducidas por cuatro compases del piano en los que presenta un motivo melódico de dos compases de carácter valenciano, girando en torno a la dominante de la tonalidad principal, sol menor en el caso de la primera y sol mayor en la segunda sección.

Labradora valenciana (cc.1-4)

Marqueseta valenciana (c.4)

Todas las melodías de la sección A se desarrollan sobre la base de un ostinato rítmico dactílico de tónica y dominante con mordentes a cargo de la mano izquierda del piano, común a ambas versiones. Dichos mordentes se forman, como se puede apreciar en la partitura, sobre el do sostenido, es decir, sobre la cuarta aumentada de la tonalidad principal (sol), intervalo característico del modo lidio, típico de la música folk.

Allegreto

Voz

En u - na blan-ca ba - rra - ca - en-tre

Piano

9

na - ran-jos en flor A ra - mas de los - ro -

Pno.

13

sa - les y can-tos de ru - i - se - ñor Vi-vea - le - gre la huer -

Pno.

rit. *A tiempo*

17

ta - na - es - pe - ran - doal la - bra - dor

Pno.

Labradora valenciana (cc.5-19)

Si nos fijamos en las diferencias entre las dos versiones, mientras en *Marqueseta valenciana* la mano derecha del piano dobla parte de la melodía y realiza acompañamientos basados en el ritmo del ostinato, en *Labradora valenciana* cumple más una función armónica. Lo que en la primera versión son acordes de tónica y dominante básicos en las armonías, en *Labradora valenciana* las armonías se enriquecen con acordes de dominante en los que aparece la quinta aumentada, utilizando una enarmonía (c. 15) y acordes de tónica donde el autor introduce tanto la sexta mayor como la sexta menor (c. 5)

Allegretto

Voz

Sor-da - me - ta va - len - cia - na quen - ca -

Piano

9

rro - sa sem - pre - vaig llu - int po - li - - da y ble -

Pno.

13

3

rit.

da - na com u - na co - sa - de maig sent tan ri - cay no sent

17
lle - cha - niun ga - la me s'a - cos - tat

Pno.

Marqueseta valenciana (cc.5-19)

La segunda parte corresponde a la típica copla valenciana, para lo cual Sosa cambia la armadura para pasar a sol mayor y el compás binario se convierte en un ternario. De nuevo, la mano izquierda del piano no difiere mucho en ambas versiones. La parte grave del piano dobla la voz realizando pequeños contrapuntos en los momentos de reposo de la copla.

Voz

La - bra - do - - ra va - len -

Piano

35

cia - na lle - vas el sol en los

Pno.

37
o - - - jos y las ro - sas en la

39
ca - - ra e - res rei - - na de la

41
huer - ta *f* La - bra - do - ra va - len - cia - na *p pp ppp*

Pno.

Labradora valenciana (cc.33-44)

En *Labradora valenciana* se pueden observar, en la mano derecha del piano, arpeggios pentatónicos en los que aparecen la sexta y la novena del acorde, lo cual da un carácter impresionista y de mayor vaguedad tonal. La aparición esporádica del fa natural (cc. 36 y 39) nos lleva hacia el modo mixolidio de sol. En cambio, en *Marqueseta valenciana*, la mano derecha del piano realiza trémolos con las notas básicas de cada acorde, tal y como se puede apreciar en el siguiente ejemplo.

Voz

Mar - que - se - ta Mar - que - se - ta

Piano

ff

36

mar - que - se - ta de Dos Ai - gues

Pno.

p

Marqueseta valenciana (cc.33-37)

En el siguiente ejemplo se puede apreciar gráficamente las diferencias armónicas correspondientes a cada una de las versiones y en compases concretos:

Marqueseta valenciana

5 15 33 37

I° de Sol m V° de Sol m I° de Sol M II° 7 de Sol M

Labradora valenciana

5 15 33 37

I° de Sol m con 6ª M V° de Sol con 6ª I° de Sol M (Pentatónica) 7ª D de Sol

Los mayos

Esta canción para voz solista y piano tiene una especial significación dentro del repertorio de Sosa, puesto que retrotrae su pensamiento a la época de infancia que pasó en Requena. La obra está basada en el Mayo a las mozas que se canta en dicha ciudad. En el estudio realizado sobre los Mayos por Fermín Pardo y M^a Teresa Oller, señalan la dificultad para poder datar la antigüedad de este tipo de melodías folklóricas. Se cantaban con la finalidad de dar la bienvenida a la primavera con la llegada del mes de mayo, al tiempo que servían para *emparejar a mozos y mozas de las localidades en las que se cantaban*. Para ello los textos de los Mayos, de origen medieval, son cantados por los mozos rondadores. Suelen contar con una estructura establecida en la que siempre se empieza el texto con un saludo a Mayo o a la primavera. A continuación se pide permiso a la dama destinataria para cantar el Mayo; se hace un retrato de la dama, siempre de forma galante y empezando por la cabeza hasta los pies. Finaliza con el emparejamiento de la dama con uno de los mozos.¹³⁸

Como ocurre con las melodías de origen popular transmitidas de forma oral durante mucho tiempo, son numerosas las variantes que se van produciendo en el camino, dando lugar a diferentes versiones de una misma melodía. Esto mismo ocurre con el Mayo a las mozas de Requena. Fermín Pardo y M^a Teresa Oller recogen en su estudio tres versiones diferentes del mismo Mayo, una de las cuales fue recopilada por el propio Pedro Sosa.

Bien ve - ni - do ma - yo, bienve - ni - do se - a re-gan-
do ca - ña - - - das ca-san-do don - ce - - - llas

Versión de Asunción Pérez Ruiz y Francisca Cano

A tu puer - ta lle - -go si me das - li - cen - - - cia, ven-gea-
re - tra - tar - - - te-de-pies-a - ca - be - - - za - - -

Versión de Rosario Ortiz y Sánchez

¹³⁸ PARDO PARDO, F. y OLLER BENLLOCH, M^a T.: *Los Mayos en el campo de Requena-Utiel y otras comarcas valencianas*, Centro de estudios requenenses, Requena, 1997, p. 19.

Bien ve-ni-do, ma-yo, bien ve-ni-do se - a

re-gan-do ca - ña-das, ca-san-do don - ce - llas

Versión de Pedro Sosa López

Como se puede observar, la versión de Asunción Pérez y Francisca Cano y la de Rosario Ortiz tienen muchos elementos en común, mientras que la de Sosa difiere notablemente, sobre todo y lo que más llama la atención es el compás ternario. Probablemente esta versión de la melodía popular transcrita por Sosa sea la versión de su propia madre, sobre la cual compondría la canción final.

Calificada como *cantilena* propia del *repertorio trovadoresco* por León Tello, este Mayo fue compuesto a instancias de Federico Soro, crítico musical y amigo del compositor, para una fiesta de primavera.¹³⁹ El texto está sacado del propio Mayo requenense aunque el autor lo modifica sustancialmente, incluyendo versos propios y recortando el número de estrofas con respecto al original que tiene cinco.¹⁴⁰

TEXTO ORIGINAL

*Ya estamos a treinta
de abril cumplido
mañana entra mayo
de flores vestido.*

*Ya ha venido Mayo
bienvenido sea,
cortando cañadas
casando doncellas.*

*A tu puerta, niña
vengo a saludarte
y con mucho gusto
vengo aquí a cantarte.*

TEXTO DE SOSA

*Ha venido Mayo
bien venido sea,
regando cañadas
casando doncellas,
ha venido Mayo
bien venido sea.*

*En tu puerta, niña
crece la olivera
y besan las ramas
tu cara hechicera,
ya mayo ha venido
bien venido sea.*

¹³⁹ Conferencia-concierto en el conservatorio en 1953 que no llegó a pronunciarse.

¹⁴⁰ Reproducimos los textos de forma paralela de principio a fin, con el fin de que la comparación sea más fácil.

*A tu puerta llego
si me das licencia
vengo a retratarte
de pies a cabeza.*

*Esos dos pechitos
son dos fuentes de agua
donde yo bebiera
si vos me dejara.*

*Ha venido Mayo
con la primavera,
cantad rondadores
salid las doncellas,
que ha venido mayo
bien venido sea.*

Como se puede apreciar en el texto de la canción, la reducción de estrofas hace que no aparezca la estructura completa, por lo que Sosa no respeta ni el contenido ni el orden de aparición. Sí respeta por otra parte la métrica de los versos hexasílabos aunque agrupados en estrofas de seis versos cuando lo habitual es de cuatro. Las estrofas primera y tercera corresponden a lo que sería el saludo inicial, mientras que la estrofa central intenta semejarse en parte al retrato que se hace de la dama. Al hablar del texto, el propio compositor comentaba: *para afirmarme más, sobre todo en los versos, se los hacía repetir a una jovencita también de Requena, de 104 años, mi madre. Se los canté después de hecha la música y le gustaron mucho.*¹⁴¹

Desde un punto de vista musical, los Mayos se cantan con una única melodía repetida tantas veces como estrofas tiene el texto. En este sentido, Sosa aplica una sección musical a cada una de las tres estrofas, quedando la estructura de la siguiente forma:

	Intro	A				Intro	A'		
Compases	1-5	6-36				37-41	42-56		
Temas		a	a'	b	a'		a'	c	a''
Versos		1-2	3-4	3-4	5-6		7-8	9-10	11-12
Tonalidad	La M	La M				La M-La m	La m		La M
Tempo	<i>Allegretto</i>								

¹⁴¹ Conferencia-concierto en el conservatorio en 1953, que no llegó a pronunciar.

Intro	A''			
57-64	65-82			
	a'''	c'	b'	a''''
	13-14	15-16	17-18	1
La	La			La M
<i>Menos</i>	<i>Menos movimiento</i>			<i>Lento</i>

Como se puede apreciar en el esquema, las tres secciones están introducidas por el piano. En las dos primeras introducciones, aunque Sosa plantea el Mayo en compás de 3/4, presenta un ritmo binario en forma de hemiola, de manera que los cinco compases ternarios se convierten en siete hipotéticos compases de dos tiempos. Se puede apreciar también en estos compases un elemento armónico muy utilizado por el compositor como son los acordes paralelos formados por intervalos de cuarta.

Los mayos (cc.1-5)

Tras esta cierta inestabilidad rítmica, en A y A' el compositor aplica un acompañamiento de carácter rítmico en forma de ostinato muy acertado en el que el piano se limita a marcar los tres tiempos del compás. Se aprecia cierto estatismo armónico provocado por la reiteración a modo de pedal de la tónica y la dominante en el primer tiempo de cada compás, sobre todo en A, y algo menos reiterativo en A'. Tal vez Sosa busca imitar en el piano el efecto que realizaría un instrumento, habitual en el acompañamiento de los Mayos, como es la guitarra, al aparecer en el segundo y tercer tiempo de cada compás las disonancias propias de las cuerdas al aire.

Como señalábamos en la introducción, los acordes por cuartas van a ir apareciendo a lo largo de toda la canción, en ocasiones dando toques de color en el final de las frases (cc. 14-15, 23,...) o dentro de una frase (cc. 19-20)

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Piano/Pno.).

- System 1:** The vocal line starts with a rest, then sings "Ha ve - ni - do ma - yo - - -". The piano accompaniment begins with a rest, then plays a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Markings include "A tiempo" in green above the piano staff and "Largas" in green above the bass staff. A dynamic marking "p" is in red below the bass staff.
- System 2:** The vocal line continues with "bi - en ve - ni - do se - a - - - Re - gan - do ca -". The piano accompaniment continues with the same melodic and bass lines. A dynamic marking "p" is in red below the bass staff.
- System 3:** The vocal line concludes with "ña - das - - - ca - san - do don - ce - llas -". The piano accompaniment continues. A dynamic marking "p" is in red below the bass staff. A "rit." marking is in green above the piano staff.

Los mayos (cc.6-23)

En la introducción a la tercera sección el piano introduce un nuevo motivo melódico-rítmico de tres notas cuyo desarrollo servirá para el acompañamiento de dicha sección.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 57-65. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Menos' in green. The score includes a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The second system starts at measure 61 and includes markings for 'loco' and 'rit.' in green. The piece is titled 'Los mayos (cc.57-65)'.

Los mayos (cc.57-65)

El piano adquiere más importancia melódica a la vez que se amplía la vaguedad tonal. En toda la canción pero sobre todo en A'', las armonías responden al lenguaje utilizado por el autor en sus últimas obras. En esta última sección se generaliza el uso de series de cuartas y armonías paralelas para dar un carácter arcaico a la partitura (cc. 72-73 y 75-77), así como la convivencia simultánea de diferentes modos, denominado por León Tello como *contextura modal*.¹⁴² El último acorde, previo a la resolución en la tónica, es una muestra del lenguaje armónico; sobre la dominante, despliega un acorde tríada con la sexta añadida, que bien podríamos considerar un poliacorde, separando los dos pentagramas.

¹⁴² LEÓN TELLO, F.J.: op. cit. pp. 228-229.

Menos movimiento

Voz

Ha ve-ni-do Ma-yo con la pri - ma - ve - ra can - ta - ron - da -

Piano

70

do - res sa - líd - las don - ce - llas Que ha ve - ni - do Ma - yo Bien

Pno.

76

Lento

ve - ni - do se - a Ha ve - ni - do Ma - yo -

Pno.

Lento *Lento*

f

Los mayos (cc.65-82)

Desde un punto de vista melódico, todo gira en torno a la versión que hizo Sosa del Mayo popular. La repetición de forma variada mediante modulaciones, variaciones rítmicas y algún atisbo de desarrollo de la primera melodía forman todo el panorama melódico de la canción. Como se aprecia en el esquema, en algún caso hemos considerado la utilización de nuevas melodías aunque muy cercanas en origen a la principal. En este sentido, León Tello destaca los *diseños floreados a distancia inferior de tono*, muy característicos en los finales de frase de este tipo de melodías.

Morenica

Subtitulada por el propio autor como *pequeña canción*, apenas dura dos minutos y medio. Compuesta para voz solista y piano, León Tello la califica de *romancillo popular*.¹⁴³ Los versos le fueron proporcionados a Sosa por la propia dedicataria de la canción. *Una muchacha asturiana saladísima y casi negra, de tan morena, estaba enamorada de los versos de esta canción. Decía que se referían a ella. Un día me los trajo y tanto rogó para que se los musicara, que no vi manera de excusarme...*¹⁴⁴

	Intro	A		Puente	B			Coda
Compases	1-4	4-16		17-20	21-51			52-57
Temas		a	a'		b	b'		
Versos		1-2	3-4		5-6	7-8		
Tonalidad	La m				La M			La m
Tempo	<i>Lento</i>	<i>Poco más</i>		<i>Lento</i>	<i>Allegro</i>	<i>Menos</i>	<i>Lento</i>	
Compás	3/4, 2/4	3/4		2/4			3/4, 2/4	

La brevedad de la canción tiene su reflejo en el texto, formado únicamente por dos estrofas de cuatro versos octosílabos cada una (excepto el sexto y el octavo que son heptasílabos).

*Aunque soy hija de un pobre
y morenica de cara
no tengo mancha ninguna
que no se la lleve el agua.*

*Y no me llame morena
porque le diré ladrón
y ser ladrón es bajeza
y ser morenica no.*

Como se puede apreciar en el esquema anterior, el autor estructura la música en dos secciones diferentes, una por cada estrofa. La diferenciación musical entre ambas partes

¹⁴³ LEÓN TELLO, F.J.: Idem, pp. 229.

¹⁴⁴ Conferencia-concierto en el conservatorio en 1953 que no llegó a pronunciar.

viene dada por el significado del texto. La primera estrofa corresponde a la descripción física de la protagonista (*Aunque soy hija de un pobre / y morenica de cara, / no tengo mancha ninguna / que no se la lleve el agua*) El autor utiliza el modo menor y un tempo lento acorde a una descripción sosegada.

Poco más

Voz

Aunque soy hi-jadeun po - bre y mo - reni - ca de ca - ra - , no

Piano

9

ten - gman - cha nin - gu - na no ten - go man - cha nin - gu - na que no se la lle - veel

Pno.

14

a - gua - , que no se la lle - veel a - - - gu - a - -

Lento

Morenica (cc.5-17)

En la segunda estrofa, el texto toma un carácter diferente. La muchacha se defiende de las habladerías de una forma enérgica (*Y no me llame morena / porque le diré ladrón, / y ser ladrón es bajeza / y ser morenica no*). El modo menor se convierte, sin

modificación en la armadura, en modo mayor, y la indicación de tempo pasa a ser *allegro*.

Allegro

Voz *f* Y no me lla - me mo - re - na - por - que le di - ré la - drón -

Piano *f*

27 *p* Que no me lla - me mo - re - na - por - que le di - ré la -

Pno. *p*

33 *Menos*

drón - - - - - yel ser la - drón es ba - je - za - - - -

Pno. *8^{va}.*

39 y ser mo-re-ni-ca no - - - el ser la-drón es ba-

39 8va

46 je-za-y-ser mo-re-ni-ca no - y ser mo-re-ni-ca-

46 Lento

52 no - - -

52

Pno.

Morenica (cc.21-52)

Ambas secciones se encuentran enmarcadas por breves intervenciones del piano, para las cuales se han utilizado denominaciones diferentes según el lugar en el que aparecen. No obstante, todas son musicalmente iguales; un doble pedal de tónica y dominante en la mano izquierda mientras la derecha enlaza varios acordes por movimiento paralelo que dan color modal al pasaje.

Lento

Piano

p

Poco más

Morenica (cc.1-4)

Lento

Voz

gua.

Piano

Morenica (cc.17-20)

Sólo en la coda se añaden dos compases en los que la voz lanza un ¡Ah! sobre cuatro notas, característico del autor.

Lento

Voz

no - ¡Ah!

Piano

Morenica (cc.52-57)

Sosa quiso dar un toque de sencillez a la canción por lo que, prácticamente a lo largo de toda la composición, el piano dobla la voz, como si estuviese creada para ser cantada por alguien no profesional.

Armónicamente, podemos señalar el uso frecuente de pedales de tónica y dominante, la sucesión de acordes de séptima, incluso alguno de novena (c. 15), acordes formados por cuartas (cc. 36, 40 y 41) así como cuartas paralelas (cc. 48 y 51).

Oración de madre

Tal y como hemos recordado en la contextualización de esta época, Valencia fue, durante la guerra, capital de la República. A partir de diciembre de 1937, la situación de la ciudad empezó a empeorar debido al desarrollo del conflicto. Uno de los hechos que debió causar angustia a los valencianos fue el inicio de las llamadas movilizaciones de quintas.¹⁴⁵ Pedro Sosa sufrió por la suerte de su hijo y lo dejó escrito en forma de pequeña canción para voz y piano de carácter religioso.

La composición de esta obra tiene como origen el hecho siguiente: en nuestra fatal y cruenta guerra entre hermanos, mi hijo estaba muy próximo a que le llamaran a filas. Y yo rezaba y más rezaba con todo fervor, para que mi hijo no fuera soldado. Era del año 21 y ya habían llamado a los del 19 –después del 20. Aquello se acercaba tanto, que no podía resistirlo, pero se conoce que mis oraciones no tenían fuerza suficiente, hasta que un día, en una antigua revista de hacía muchos años, me encontré con unos versos de Gregorio Martínez Sierra que decían: Oración de Madre.

Dulce Jesús que estas dormido... etc.

Comprendí entonces que era preciso rezar cantando. Que aquellos versos, aunque hacía tanto, se habían compuesto para que llegaran a mí. Hice enseguida esta canción, que repetía mil veces cada día y me quedé tranquilo. Después de aquello no podían llamar a mi hijo. La providencia me lo había concedido. Llamadlo como queráis vosotros. Casualidad, alucinación, como queráis, yo lo llamo milagro. Porque lo grande fue que se incorporó también su quinta, del 21, pero, lo que nunca había sucedido, por trimestres y fue el primer trimestre, luego el 2º, él pertenecía al 3º y ya no se llamó. Mi hijo no fue soldado.¹⁴⁶

¹⁴⁵ GIRONA A.: “Valencia, capital de la República”, pp. 587-588, en AAVV.: *Historia de Valencia*, Levante-Universitat de València, Valencia, 1999.

¹⁴⁶ Comentario del propio autor. En la transcripción, se respeta el estilo de fuente del autor. Conferencia-concierto de 1953.

De esta forma explicaba el autor el motivo que le llevó a la composición de esta pequeñísima canción de tan solo 43 compases. El resultado, fruto de unas circunstancias muy concretas, son un fiel reflejo de la personalidad del compositor, el cual se aferraba constantemente a su profunda fe religiosa.

Tal y como señala Sosa, la elección del poema para la canción fue una casualidad. Aunque se señala al poeta Gregorio Martínez Sierra, contemporáneo del compositor y colaborador de algunos de los principales compositores de la época,¹⁴⁷ como autor del texto, otros estudios atribuyen la autoría de la obra a María Lejárraga (1874-1974), mujer del poeta.

María firmó, debido a la situación de la mujer en la época que le tocó vivir, prácticamente todas sus obras con el nombre de su marido como seudónimo.¹⁴⁸ Con lo que respecta al texto de esta canción, el título original es *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, y debió de ser escrito hacia 1914, ya que ese mismo año Manuel de Falla, amigo íntimo de la familia Martínez Sierra, escribió una canción para voz y piano utilizando el texto de la escritora.¹⁴⁹

Tras el estreno de la canción escrita por Manuel de Falla, Joaquín Turina destacó el enorme éxito de la misma a pesar de la mediocridad del texto.¹⁵⁰ De igual manera, León Tello destaca la superioridad de la traducción musical sobre el valor de la propia poesía.¹⁵¹

*Dulce Jesús que estás dormido
por pecho santo que te ha amamantado,
te pido que este hijo mío no sea soldado.
Se lo llevarán y era mi alegría
me lo matarán y era sangre mía,
cuando esté muriendo dirá ¡Ay! Madre mía
y yo no sabré la hora ni el día.
Dulce Jesús que estás dormido
por pecho santo que te ha amamantado,
te pido que este hijo mío no sea soldado.*

¹⁴⁷ Aparece como autor de libretos como el de *Las golondrinas*, de Usandizaga; *Margot*, de Turina; y *El amor brujo*, de Falla, que hoy se atribuyen a María Lejárraga.

¹⁴⁸ Empezó a utilizar dicho seudónimo ante la actitud de indiferencia de su familia tras la publicación de *Cuentos breves. Lecturas recreativas para niños*. RODRIGO, A.: *María Lejárraga, una mujer en la sombra*, Ediciones Vosa, Madrid, 1994, pp. 33-34.

¹⁴⁹ Op. cit.: pp. 159-160.

¹⁵⁰ Idem, pp. 159-160.

¹⁵¹ LEÓN TELLO, F.J.: op. cit. pp. 227-228.

Para la musicalización del poema en tres estrofas, Sosa aplica una música diferente a cada estrofa, repitiendo el acompañamiento musical cuando se repite la estrofa. Así, surge una forma ternaria que podemos concretar con el siguiente esquema:

	Intro	A			B				A		
Compases	1-3	4-16			17-32				33-43		
Temas		a	b	c	d	d'	e	f	a	b	c
Versos		1	2-3	3	4	5	6	7	1	2-3	3
Tonalidad	Sol m				Re (V)		Sol m				
Tempo		<i>Lento</i>			<i>Poco más</i>		<i>Menos</i>		<i>Muy lento</i>		
Compás	2/4 = 6/8	3/4	6/8 = 2/4	3/4	6/8 9/8 ...			3/4	6/8 = 2/4	3/4	

Sosa intenta en cada momento que la música refleje fielmente el significado de las palabras. De acuerdo con la temática de la composición, inicia la canción con una introducción de tres compases en los que el piano, a modo de fanfarria, recuerda los toques de corneta militar en la mano derecha con terceras mayores, mientras la izquierda realiza un pedal de tónica y segunda mayor. Parte de estas llamadas de corneta reaparecerán a lo largo de la sección A camufladas en el acompañamiento del piano. Seguramente, tal y como señala León Tello, el autor busca desde el inicio explicitar el significado de la partitura justificando así su plegaria.¹⁵²

Oración de madre (cc.1-5)

Tras un pequeño motivo descendente construido con acordes por cuartas abiertas paralelas que desembocan en un calderón, la primera parte de la forma ternaria se centra

¹⁵² Idem, p. 227-228.

en la invocación al *Dulce Jesús que estas dormido*. Para ello, Sosa utiliza una melodía sencilla en sol menor fraseada de tres en tres compases sobre acordes paralelos menores, algunos con séptima mayor, incluso algún poliacorde (c. 7), lo cual empieza a crear ya un ambiente de cierto temor y miedo (cc. 7-8)

Voz

Piano

Lento

p

8^{va}

8^{va}

loco

8^{va}

p

Cres.

13^{va}

13^{va}

Dul - ce Je - sús quees - tas dor -
mi - do por el pe - cho san - to quehaa - ma - manta - do te pi - do
queehi - jo - mi - o - no se - a sol - da - do.

Oración de madre (cc.4-16)

La parte central, en la que el texto expresa lo que puede llegar a ocurrir si su único hijo varón es soldado, se torna dramática. La melodía asciende con el texto de forma progresiva hasta llegar al clímax que se produce con los lamentos ¡Ay! ¡Madre mía!.

Aquí la vaguedad armónica es importante. Son habituales la secuencias de acordes formados por cuartas invertidas (cc. 18, 19, 21, 26, 27, 29,...) en la mano derecha del piano. Aunque se puede considerar la dominante como tono principal, Sosa utiliza cromatismos descendentes que reflejan el dramatismo del momento.

Poco más

Voz

Se lo lle-va - rán - - - ye-ra mia-le - gri - a

Piano

20

Me lo ma-ta - rán ye-ra san-gre mi - a Cuan-does-té mu -

Pno.

24

rien - do - di - rá Ma - dre mi - a ¡Ay! ¡Ma² dre

Pno.

rit.

8va

27 *Menos*
mi - al! Y yo no sa - bré la ho - ra - niel

27 *Loca* *8va*
di - a.

31 *rit.*
di - a.

31 *Lento*

Oración de madre (cc.17-33)

Como se puede apreciar en los últimos compases del ejemplo anterior, el descenso melódico se torna en calma. Un motivo ascendente, en corcheas y en la mano izquierda del piano, primero formado por tritonos (c. 27) y más tarde por cuartas (c. 29) ayudan a decir la última frase de esta sección relajando totalmente el ambiente de tensión creado. El motivo inicial formado por cuartas paralelas abiertas que dio inicio a la sección A da paso a la tercera parte.

A partir de ahí, se vuelve a invocar al *Dulce Jesús que estas dormido*. A pesar de repetirse fielmente toda la primera sección, el autor vuelve a escribirla en la partitura.

Durante toda la canción el tratamiento del ritmo es fundamental para el sentido musical del poema. Los constantes cambios de compás de subdivisión binaria a ternaria y viceversa aumentan la tensión y el dramatismo en determinados momentos, permitiendo la relajación en otros.

Las diferencias expresivas de la partitura entre las secciones A y B quedan diluidas estilísticamente por el empleo, a lo largo de toda la canción, de frases cortas de tres compases. Armónicamente, Sosa hace un empleo libre de la armonía enlazando acordes paralelos que siguen las progresiones de la melodía (cc. 10-12) consiguiendo en cada momento la sonoridad más apropiada al poema. León Tello explica esta complejidad

armónica en los siguientes términos: *Las agrupaciones de tres sonidos se hallan ampliadas y modificadas en sus efectos por notas añadidas y alteraciones cuya sucesión escapa a las reglas de la armonía clásica: en la mayor parte de esas séptimas, el análisis no advierte otras razones que la propia sensibilidad del autor complaciéndose en las combinaciones acústicas que su fantasía ha creado como medio expresivo de su inquietud.*¹⁵³

Petrilla la rosquillera

Esta graciosa tonadilla está construida sobre el tiempo de seguidilla, puesto que el texto, obra de J. Luque, cumple todos los requisitos de la seguidilla poética. Está formado por doce estrofas de cuatro versos, agrupados de cuatro en cuatro para la musicalización.

*Al lado de la fuente
de maravillas
y de un palacio en frente
vende rosquillas*

*Según me han referido
un cierto majo
tras ella fue prendido
de su refajo*

*El conde cierta noche
de primavera
raptó dentro de un coche
la rosquillera*

*Petrilla la chulapa
más resalada
la morena más guapa
de Fuenlabrada.*

*y también cierto conde
que la quería
vio la casuca donde
Petra vivía.*

*más al dar el arranque
se quedó mudo
y a poco en un estanque
cayó desnudo.*

*Por su amor iban locos
los rondadores
y algunos y no pocos
corregidores*

*Formando al punto planes
sin gran trabajo
entre grandes truhanes
contrató al majo*

*El majo era el cochero
y en corto espacio
entraba el conde en cueros
en su palacio*

*hasta en palacio era
muy renombrada
aquella rosquillera
de Fuenlabrada.*

*no sabía quien era
por lo arriesgada
aquella rosquillera
de Fuenlabrada.*

*y hasta el Rey supo que era
muy resalada
aquella rosquillera
de Fuenlabrada.*

¹⁵³ Ibidem, 227-228.

	Intro	A							
Compases	1-14	15-66							
Temas		a	a'	b	b'	c	c'	d	b'
Versos		1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	11-12	13-14	15-16
Tonalidad	Mi M								
Compás	3/4								

	Intro	A							
67, 2-14		15-66							
		a	a'	b	b'	c	c'	d	b'
		17-18	19-20	21-22	23-24	25-26	27-28	29-30	31-32
	Mi M								
	3/4								

	Intro	A''							
67, 2-14		15-66, 68-71							
		a	a'	b	b'	c	c'	d	b''
		33-34	35-36	37-38	39-40	41-42	43-44	45-56	47-48
	Mi M								
	3/4								

Musicalmente, se aleja de la inspiración levantina para hacer una demostración de conocimiento del folclore castellano al más puro estilo de la zarzuela del siglo XIX. Para darle el carácter castizo que debe tener toda tonadilla de este estilo, Pedro Sosa se sirve, en primer lugar, del ritmo de seguidilla, cuya presencia es constante (c. 9 en adelante). Este ritmo se ve únicamente interrumpido en el inicio de la cuarta estrofa en cada una de las repeticiones (cc. 52-56), para retomarlo en el último verso y dar un carácter diferente al final de cada sección. El otro elemento es de tipo melódico. Con frases cortas de cuatro compases, incluso alguna de tres compases, que corresponden a dos versos cada una, las melodías presentan abundantes giros melódicos típicos de esta música como ocurre en los finales de frase, adornados con grupetos y tresillos rápidos, en los que la melodía resuelve de manera descendente desde la mediantes hasta llegar a la tónica (cc. 38-39, 49-50 y 60-61).

Armónicamente, toda la tonadilla está construida sobre el tono de mi. Una vez más cabe señalar cierto estatismo armónico por la reiteración en el uso del tono principal. No obstante la movilidad modal es considerable. Si bien podemos considerar el modo

mayor como el principal, continuamente el autor cambia de modo, aunque en esta ocasión no es al modo menor, ya que la tercera aparece casi siempre alterada (sol sostenido). La alternancia de las sextas mayores y menores y, sobre todo el uso de la séptima menor hacen que toda la pieza esté entre el modo principal y el mixolidio.¹⁵⁴

Como es habitual, encontramos otros elementos característicos del lenguaje musical del autor. Es el caso de la escala de tonos enteros utilizada como sustituta de la escala principal (c. 6-7) y armonizada casi en su totalidad por terceras mayores; o los movimientos paralelos de acordes (cc. 50-51)

¹⁵⁴ El modo mixolidio corresponde al modo mayor con la séptima menor, en este caso aparece continuamente el re becuadro.

8 2ª vez

Pno.

12

Al lad - do de la fuen - te de ma - ra -

12

Pno.

Las notas del acompañamiento muy cortas

16 *Molto rit* *a tempo*

vi - llas de ma - ra - vi₃ - llas

16

Pno.

21 3

y deun pa - la - cioen - fren - te ven - de ros - qui - llas

21

Pno.

25 *Molto rit* *a tempo*

ven - de ros - qui - llas Pe - tri - lla la chu -

25

Pno.

30

la - pa más re - sa - la - da la mo - re - na más

30

Pno.

34

gua - pa de Fuen - la - bra - da de Fuen - la -

34

Pno.

38

bra - da - - - - -

38

Pno.

p

43

Por sua-mor i-ban lo - cos los ron - da do - res yal-gu-nos y no po - cos

Pno.

48

co - rre - gi - do-res - - - - - Has-taen pa-la-cio

Pno.

53

e - ra muy re-nom - bra - da a-que - lla ros-qui - lle - ra de Fuen - la -

Pno.

58

bra - da de Fuen - la - bra - da - - - - -

Pno.

62 3ª vez
de Fuen - la - bra - da

Pno.

Petrilla la rosquillera

Como se puede observar en el esquema y en la partitura, una única sección musical aplicada a las cuatro primeras estrofas se repite tres veces para completar la musicalización del texto. La salvedad que podemos encontrar entre las repeticiones es la casilla de tercera vez con la que finaliza A'' en la que, con el fin de terminar la tonadilla de una forma más espectacular, a la melodía *b'* se le añade una coleta de cuatro compases en la que la voz repite el último verso una octava más aguda.

Santa Magdalena

Se trata de una pequeña canción para voz solista y piano basada en un texto de J. Luque. La partitura está dedicada a una amiga del compositor¹⁵⁵ a la cual parece describir el texto:

*¡Corazón de oro!
¡cara de azucena!
Es un ángel que estaba en el cielo
y bajó a la tierra
¡Corazón de oro!
¡cara de azucena!*

*Y en cruzada con su hijo
y esposa que es como ella,
endulzando la vida de todos,
remediando penas, quitando pesares*

¹⁵⁵ Así lo recuerda la hija del compositor, aunque no da más datos. Entrevista del autor con Amparo Sosa Arnau, 2004.

*y esparciendo bondad se le encuentra
siempre presurosa, siempre la primera.
Para que no sufran sus pobres hermanos
¡Todos los que sufren, son hermanos de ella!*

*¡Corazón de oro!
¡cara de azucena!
¡¡Magdalena se llama ese ángel
que bajó a la tierra!!
a quien todos debemos llamarle
¡¡¡Santa magdalena!!!
¡¡¡Santa magdalena!!!*

La partitura se estructura en tres partes con una pequeña introducción del piano. Cada una de las secciones corresponde a una estrofa del texto.

	Intro	A			B			A`		
Compases	1-4	5-20			21-46			47-66		
Temas		a	b	a'	c	d	e	a''	c	b'
Versos		1-2	3-4	5-6	7-9	10-12	13-14	15-16	17-19	20-21
Tonalidad	La dórico			La M-m			La M-dórico			
Tempo	<i>Poco más</i>							<i>Lento</i>		
Compás	2/4 - 3/4									

La introducción del piano, de sólo cuatro compases, presenta una melodía muy sencilla en la mano derecha en el modo dórico de la (por el fa sostenido), mientras la mano izquierda hace un pedal de tónica y dominante.

Santa Magdalena (cc.1-4)

A lo largo de toda la primera sección, el piano dobla con ambas manos la voz, lo que deja poco margen a la realización pianística. Un ritmo sincopado y a contratiempo con acordes en a y a' es lo único novedoso. Armónicamente, se puede destacar la presencia de acordes por cuartas (cc. 5 y 11) así como movimientos paralelos (cc. 18-20) algunos de acordes de séptima (c. 14)

En los compases finales de A reaparece un motivo sacado de la introducción.

The image shows a musical score for a piece titled 'Santa Magdalena' (measures 5-20). It consists of three systems of music, each with a vocal line (Voz) and piano accompaniment (Piano/Pno.).

- System 1 (Measures 5-10):** The vocal line begins with the lyrics "¡Co - ra - zón de o - ro! ¡Ca - ra dea - zu - ce - na! - - - Es un". The piano accompaniment features a syncopated, off-beat rhythm. A dynamic marking of *p* is present. A green instruction "Siempre ligado" is written above the piano part.
- System 2 (Measures 10-15):** The vocal line continues with "án - gel quees - ta - baen el cie - lo y ba - jóa la tie - rra - - -". The piano accompaniment maintains the syncopated rhythm. A dynamic marking of *p* is present.
- System 3 (Measures 15-20):** The vocal line concludes with "¡Co - ra - zón de o - ro! - ¡Ca - ra dea - zu - ce - na!". The piano accompaniment features a *rit.* (ritardando) marking. A dynamic marking of *p* is present.

Santa Magdalena (cc.5-20)

La sección B se inicia con un cambio de armadura a la mayor. No obstante, la utilización del sol natural hace que tienda hacia el modo mixolidio. Aunque dicha armadura se mantendrá a lo largo de toda esta segunda parte, antes de finalizar \underline{c} vuelve ya al modo menor, lo que provoca que la partitura esté cargada de becuadros al no corresponder el modo con la armadura.

Poco más

Voz

Y encru - za - da con suhi - jo yes - po - sa, que son - co - mo

Poco más

Piano

p

25

es - lla, en - dul - zan - do la vi - da de to - dos re - me - dian - do pe - nas qui -

Pno.

Cres. poco a poco

31

tan - do pe - sa - res yes - par - cien - do bondad se leen - cuen - tra siem - pre pre - su - ro - sa

Pno.

37
 siem-pre la - pri - me - ra Pa - ra que no su - fran sus pobres her - ma - nos ¡To -

Pno.

37

43
 dos los que su - fren son her - ma - nos dee - lla!

Pno.

Afret. . . . y cres. . . .

Santa Magdalena (cc.21-46)

En esta sección central se aprecian elementos característicos del lenguaje musical del compositor, como son la utilización de acordes arpegiados en el piano (cc. 21-24 y 39-42) y el pedal de tónica que acompaña de manera casi constante. Hay que destacar también una larga progresión en movimiento paralelo que se inicia justo en el momento en el que se modula al modo menor (c. 26).

Si en la primera sección el piano doblaba la voz, en la tercera adquiere mayor libertad retomando parte de los acompañamientos correspondientes a las melodías ya presentadas con anterioridad. Es aquí donde se concentran la mayor parte de los cambios de compás. La introducción del 3/4 donde en la primera sección había un compás de dos tiempos permite al compositor un cambio de carácter, que queda patente también por la indicación de *Lento* en esta sección.

The image shows a musical score for 'Santa Magdalena' (measures 47-52). It consists of two systems. The first system includes a vocal line (Voz) and piano accompaniment (Piano). The vocal line starts with '¡Co - ra - zón de o - ro!' and continues with '¡Ca - ra dea - zu -'. The piano accompaniment includes chords and a melodic line in the bass. Performance markings include 'pp' (pianissimo), 'rit.' (ritardando), and 'Lento'. The second system starts at measure 50 and continues with 'ce - - - na - !'. The piano accompaniment continues with chords and a melodic line in the bass. Performance markings include 'Lento'.

Santa Magdalena (cc.47-52)

3.2.5.2 Voz y órgano

Coeli enarrant gloriam Dei

Pedro Sosa hizo constar en la partitura el subtítulo de *Motete unisonal para voces blancas*, tachando con posterioridad dicha expresión para sustituirla por *Motete a coro unisonal*. La aclaración hecha por el maestro con el cambio de subtítulo se fundamenta en el hecho de que, al observar la partitura, podemos pensar que fue creada para cantarse por un solista al contar con una sola voz, posibilidad que desaparece con la segunda denominación.

Este motete está dedicado a su verdadero maestro musical, Amancio Amorós, quién dirigió sus enseñanzas en el Conservatorio de Valencia en los cursos de solfeo, armonía y composición.¹⁵⁶

El texto utilizado para la composición de este motete es una muestra más de la profunda Fé y creencia religiosa del compositor, al narrar la gloria de Dios

¹⁵⁶ Vease el punto 3.1.3 Estudios en el Conservatorio de Valencia.

materializada en sus obras y en su justicia. Para ello, utiliza el Salmo 19: *Himno al Señor*, del *Antiguo Testamento*:

*Coeli enarrant gloriam dei
et opera manuum eius annuntiat firmamentum.
Iustitiae domini ratae laetificantes corda:
praeceptum domini lucidum, illuminans oculos.*

La primera frase del texto aparece dos veces en la composición, al inicio y para finalizar, correspondiendo a la sección A debido a la forma da capo que adopta la partitura.

	A		B				A	
Compases	1-15		16-46				2-15	
Melodías	a	b	interludio	b'	b''	interludio	a	b
Versos	1	2		3	4		1	2
Tonalidad	La M		Fa # m				La M	
Compás	2/2							
Tempo	♩ = 92-96					<i>Lento</i>	<i>A tempo</i>	

A pesar de la utilización del compás de compasillo binario, el compositor escribe en la partitura la expresión *A 4 tiempos*, acompañada de la indicación metronómica. No obstante, la intención a la hora de interpretar la partitura es de usar el compás binario que aparece debido al tipo de escritura utilizada en el que predominan las blancas (unidad de tiempo en el caso del compás binario) y negras.

En líneas generales se trata de una composición sencilla en la que apreciamos características habituales en la escritura de Pedro Sosa. Melódicamente, exceptuando la primera melodía, todo está basado en un mismo diseño que va siendo modificado a lo largo de la obra, formando melodías de seis compases de duración.

Toda la primera sección se desarrolla sobre un pedal de tónica en el órgano. La voz desarrolla dos melodías diferentes de seis compases de duración que contrastan con el contrapunto desplegado por la mano derecha del órgano. El colorido modal que suele buscar Sosa en este tipo de partituras religiosas lo consigue mediante pasajes homofónicos y, al finalizar esta primera parte, con una cadencia plagal. Llama la

atención la utilización de cromatismos (cc. 10-11) que transmiten cierta tensión tonal a pesar del pedal.

Voz

Órgano

13 *molto rit* *Fin*

nun - ti-at fir - ma - men tum

Órg. *molto rit* *lento*

Coeli enarrant gloriam Dei (cc.9-15)

La sección central se inicia con un pasaje instrumental donde el órgano desarrolla el tema utilizado en el contrapunto anterior. Todo vuelve a desarrollarse sobre el pedal de tónica, teniendo en cuenta la modulación, aunque el órgano dobla en muchas ocasiones la melodía principal. De nuevo aparecen pasajes de homofonía casi unisonal en la pronunciación de *laetificantes corda* (alegra los corazones, en alusión a la justicia del Señor). Si bien la tonalidad de esta parte central es fa sostenido menor, aparecen inflexiones modales a fa sostenido frigio por la utilización del sol natural.

29
Voz
Jus - ti - ti - ae do - mi - ni ra - - - tae

Órgano

33
Voz
lae - ti - fi - can - tes cor - da prae -

Órg.
cres cen do

37
Voz
cep - tum do - - - mi - ni lu - ci - dum,

Órg.
rit.

Coeli enarrant gloriam Dei (cc.29-39)

Antes de llegar al salto, *Da capo hasta el fin*, la parte superior del órgano realiza un contrapunto imitativo a dos voces que sirve para separar ambas secciones.

Himne per a la coronació pontificia de la Verge dels Desamparats

Por el carácter que se le supone al compositor Pedro Sosa como persona modesta y poco amiga de adulaciones, no es habitual la presentación de sus obras a concursos de composición. Muy fuerte e importante había de ser el motivo que lo llevara a este

hecho. En su caso tenía que ser la religión y más concretamente su devoción a la Virgen de los Desamparados, patrona de la ciudad de Valencia.

En enero de 1923, ante la inminente coronación de la Virgen de los Desamparados, que tuvo lugar en mayo de ese mismo año, se convocó un “Concurso para la música del himno oficial de la coronación”. Las bases sobre las cuales los compositores tenían que escribir las músicas estaban formadas por doce puntos a los cuales se ciñó Pedro Sosa en su himno y que apuntaban normas del siguiente tipo:

[...]

2.^a *Los concursantes deberán servirse, para la composición musical, de la letra elegida por el Jurado y premiada por el Comité Central.*

3.^a *Para las estrofas de un mismo metro destinadas al coro se escribirá una misma y sola melodía, que ha de ser necesariamente unisonal.*

4.^a *La música destinada a las estrofas que sirven de copla, será la misma en ambas y se escribirá a cuatro voces mixtas, pero de tal manera que la parte superior pueda cantarse por el pueblo sin auxilio de las tres voces restantes.*

5.^a *La última estrofa, también unisonal destinada al coro, llevará melodía especial, según exige el diferente metro de la poesía.*

6.^a *Para las melodías de las diferentes estrofas se escribirá un acompañamiento de órgano, en forma tal, que de él pueda prescindirse.*

7.^a *Debiéndose cantar el himno en su totalidad por el pueblo, los concursante procurarán contenerse en su composición dentro de los límites extremos de Do primera línea auxiliar bajo la pauta, hasta Mi bemol del cuarto espacio en clave de Sol, y tendrán en cuenta que toda la obra ha de cantarse seguida de principio a fin y sin intermedio alguno en el acompañamiento.*

8.^a *El jurado aceptará la composición que, por sus giros melódicos y movimientos rítmicos, traduzca mejor el genuino sentir y sabor popular religioso.*

9.^a *Se concederá un premio de setecientas cincuenta pesetas a la composición elegida, la cual quedará propiedad de la Antigua y Real Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados de esta Ciudad.*

[...] ¹⁵⁷

¹⁵⁷ IBARRA FOLGADO, J.M.: “Concurso para la música del himno oficial de la coronación”, *Revista oficial de la Coronación Pontificia de la Virgen*, año II, nº6, enero de 1923, p. 128.

Previamente a esta convocatoria musical, el Comité Ejecutivo Central del acto de coronación había realizado un concurso con el fin de obtener la letra oficial del himno sobre la que los compositores compondrían la música. El ganador de dicho concurso literario fue el poeta y amigo de Pedro Sosa, Jose M^a Juan García, que había concursado con el lema *Arquebisbe Reig*.¹⁵⁸ Este poeta y sacerdote había nacido en Valencia en 1884 y destacó como “autor de numerosas obras teatrales –juguetes cómicos-, llibrets de fallas y miracles”.¹⁵⁹ Su poema decía:

*La terra llevantina reviu en ta Capella
al fervós homenaje de pur i ver amor,
puix sou la nostra Reyna, i vostra Image bella
pareix qu'está voltada de mágic resplandor.
La rósa perfumada, la mística açutcena,
lo seu verger formaren als peus de ton altar,
i fervorós i elles lo valenciá t'ofrena
la devoció més santa que puga profesar.*

*La patria valenciana
s'ampara baix ton mant.
¡Oh, Verge subirana
de tèrres de llevant!*

*Al voret coronada com Reyna i com Patrona,
sentím tons fills de l'ánima glatir lo nostre cór,
i perles qu'enrriquixquen per pures ta corona,
serán les nostres vides, formant lo seu tresor.
¡Oh, Verge subirana! ¡Oh, Image Benehida!
Orgull de nostra tèrra, escut de nostra fe,
de Vos depén la glória, de Vos depén la vida,
que sou l'únic emblema on resplandix el be.*

*En tèrres valencianes
la fe per Vos no mór,
i vostra Image Santa*

¹⁵⁸ Sin autor: “Coronació pontificia de la Verge dels Desamparats. Lletra per a el himne oficial”, *Revista oficial de la Coronación Pontificia de la Virgen*, año II, nº6, enero de 1923, p. 127.

¹⁵⁹ CERDÁ, M: “Juan García, José María”, en *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana*, Tomo 8, Prensas valencianas, Valencia, 2005, p. 348.

portem sempre en lo cór.

*Valencia, qu'es ta filla, al rebre ta mirada,
 Sa tradició recorda i anyora temps pasats,
 I al voret, Verge Santa, com Reyna coronada,
 En goig diu: - ¡Tenim Mare, no estém desamparats!
 A ton regás s'ampara el fill que tant t'adora
 I el teu auxili prega qu'es glória del cristiá;
 El teu amparo espera qui en devoció l'implóra,
 Puix sou la Reyna Excelsa del poble valenciá.*

Salve, Reyna del cél i la terra;

Salve, Verge dels Desamparats;

Salve, sempre adorada Patrona;

Salve, Mare dels bons valenciáns.

Como se puede apreciar en el poema se alternan estrofas de diferente longitud; unas más extensas con versos más largos destinadas a los coros y otras más cortas formadas por cuatro versos para las voces solistas. La última estrofa estaba destinada a un coro final.

Con todo esto, Sosa creó una partitura que, a grandes rasgos, podemos esquematizar de la siguiente forma:

	Coro								Estrofa		Coro final	
Compases	1-39								40-57		58-74 (-75)	
Melodías	a	b	a'	c	d	a''	e	a'''	f	f'	g	g'
Versos 1ª	1	2	3	4	5	6	7	8	9-10	11-12		
Versos 2ª	13	14	15	16	17	18	19	20	21-22	23-24		
Versos 3ª	25	26	27	28	29	30	31	32			33-34	35-36
Tonalidad	Mi m								Mi M		Mi M	
Compás	2/2, 3/2, ...								2/2, 3/2, ...		2/2	

Puesto que se trata de un himno compuesto para ser cantado por el pueblo, Pedro Sosa plantea la composición utilizando compases que cuentan con la figura de *blanca* como unidad de tiempo, lo cual simplifica la lectura de la partitura al coincidir las sílabas del texto con blancas y negras. Durante todo el primer coro correspondiente a las estrofas primera, tercera y quinta, la mano derecha del órgano dobla constantemente la

voz unisonal del canto, mientras la mano izquierda realiza largos pedales sobre la tónica. El compás predominante es el binario aunque en los finales de frase suele aparecer el compás ternario con la finalidad de ayudar a dar cierto tiempo de reposo a la voz y hacer coincidir las sílabas tónicas con los tiempos fuertes del compás. La tonalidad es mi menor aunque el autor realiza inflexiones a los modos eólico (cc. 21-24) y dórico (c. 34) Utiliza una vez más la tercera de Picardía en el último acorde, que se convierte en el primero de la estrofa, en mi mayor, logrando así la continuidad demandada en las bases. Todo esto se aprecia en el siguiente fragmento que recoge la partitura entre los compases 21 y 39.

Voz

La ro - sa per - fu - ma - da, la mís - ti - ca a - çut -
 ¡Oh, Ver - ge su - bi - ra - nal ¡Oh, i - ma - ge Be - ne -
 A ton re - gás s'am - pa - ra el fill que tant t'a -

Órgano

24
 ce - na - - - , lo seu ver - ger for - ma - ren als
 hi - da - - - ! Or - gull de nos - tra te - rra, es -
 do - ra - - - iel teu au - xi - li pre - ga qu'es

Órg.

28

peus de ton al - tar, i fer - wo - rós en e - lles lo va - lan - ciá t'o -
 cut de nos - tra fe, de Vos, de - pèn la glo - ria, de Vos de - pèn la
 glo - ria del cris - tiá, el teu am - pa - roes - pe - ra quien de - vo - ció l'im -

28

Órg.

33

fre - na la de - vo - ció mes san - ta que pu - ga pro - fe -
 vi - da; que son l'ú - nic em - ble - ma on res - plan - dix - el
 plo - ra, puix sou la Rey - na Ex - cel - sa del po - ble va - len -

33

Órg.

37

sar - - - - -
 be - - - - -
 ciá - - - - -

37

Órg.

Himne per a la coronación pontificia de la Verge dels Desamparats (cc.21-39)

En la secció a quatre veus, a partir del compàs 40, predomina la homofonia sobre el contrapunt, destacant la primera veu sobre el rest. El òrgan se limita a doblar les quatre línies vocals. Melòdicament, si el primer cor està format per melodies de quatre compassos corresponents cada una a un vers del text, l'estrofa se estructura en dos seccions, la primera de vuit compassos corresponents a dos versos, i la segona de deu compassos, també amb dos versos i basada en la mateixa melodia.

Armónicamente, la tonalidad de este pasaje es mi mayor aunque utiliza con asiduidad la escala mixta de dicha tonalidad.

Tiple
 La pa - tria va - len - cia - na s'am - pa - ra baix ton
 En te - rres va - len - cia - nes la fê per Vos no

Alto
 La pa - tria - va - len - cia - na s'am - pa - - -
 En te - rres - va - len - cia - nes la fê

Tenor
 La pa - - - tria va - len - cia - na s'am - pa - - -
 En te - - - rres va - len - cia - nes la fê

Bajo
 La pa - tria va - len - cia - na s'am - pa - - -
 En te - rres va - len - cia - nes la fê

Órgano

44
Tp
 mant, s'am - pa - ra baix ton mant - - - i Oh, Ver - ge
 mor, la fê per Vos no mor - - - i vos - trai -

A
 per - ra ba - ix ton - - mant - - - i Oh, Ver - ge
 Vos no - - mor, - - - i vos - trai -

T
 ra per ba - ix ton - - mant - - - i Oh, Ver - ge
 vos no - - mor - - - i vos - trai -

B
 ra - baix ton no mant - - - i Oh, Ver - ge
 per - vos no mor - - - i vos - trai -

44
Órg.

49

Tp

A

T

B

Órg.

su - bi - ra - na de tè - rres de lle - vant! ¡Oh, Ver - ge su - bi -
 ma - ge - San - ta por - tem sem - preen lo cor, i vos - tra i - ma - ge

su - bi - ra - na, ¡Oh, Ver - - - ge - su - - - bi -
 ma - ge - San - ta por vos - - - tra i - ma - - - ge -

su - bi - ra - na ¡Oh, Ver - - - ge tra i - su - bi -
 ma - ge - San - ta i vos - - - tra i - ma - ge -

su - bi - ra - na ¡Oh, Ver - - - ge - su - bi -
 ma - ge - San - ta i vos - - - tra i - ma - ge -

54

Tp

A

T

B

Órg.

ra - na de tè - rres de lle - vant
 San - ta por - tem sem - preen lo cor - - - !

ra - na - de - te - rres de lle - vant
 San - ta - por - tem sem - preen lo cor - - - !

ra - na de te - - - rres de lle - vant!
 San - ta por - tem sem - preen lo cor.

ra - na de te - rres de lle - vant - - - !
 San - ta por tem sem - preen lo cor - - - !

Himne per a la coronación pontificia de la Verge dels Desamparats (cc.40-57)

En la partitura conservada en el archivo familiar, hay dos coros finales alternativos. Ambos empiezan en el compás 58 y cumplen los requisitos del concurso, puesto que tienen melodía diferente y son a una sola voz. Se diferencian principalmente en el acompañamiento del órgano. El primero que aparece tiene 16 compases, la parte aguda

de la partitura instrumental dobla la voz al tiempo que la armoniza con acordes. La parte grave realiza un acompañamiento rítmico ostinato de carácter arpegiado en sentido descendente con los sonidos tónica-dominante-tónica, sustituidos en alguna ocasión por los acordes de subdominante y dominante.

Himne per a la coronación pontificia de la Verge dels Desamparats (cc.58-74)

El coro final alternativo cuenta con dos compases más de duración, resultado de alargar el último acorde. La melodía, salvo momentos muy puntuales, es la misma. Por otra parte, la escritura instrumental está más acorde al resto de la composición. Pedales

de tónica, subdominante y dominante en el grave mientras el resto de voces dobla la melodía permitiéndose en ocasiones contrapuntos de carácter sincopado que enriquecen la polifonía.

The image shows a musical score for voice and organ. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (labeled 'Voz' in red) and an organ part (labeled 'Órgano' in blue). The organ part is written in two staves (treble and bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/2. Red annotations are present: red circles under notes in the organ part, red arcs connecting notes across measures, and red stems on some notes. Blue vertical lines mark measure boundaries. The lyrics are in Spanish and describe the 'Reina del cel i la terra' (Queen of heaven and earth).

System 1:

Voz: Sal - ve, Rey - na del cèl - i la te - rra; Sal - ve,

System 2:

Voz: Ver - ge dels De - sam - pa - rats; Sal - ve, sem - prea - do -

System 3:

Voz: ra - da Pa - tro - na; Sal - ve, Ma - re dels bons - va - len

Himne per a la coronación pontificia de la Verge dels Desamparats (cc.58-75)

Finalmente, la partitura presentada por Pedro Sosa no obtuvo el premio, que fue para el entonces organista de la catedral de Vich, moceen Luis Romeu.

Kyrie a tres voces

Con este *Kyrie* para tres voces masculinas compuesto de forma aislada, sin pertenecer por tanto a ninguna misa, Pedro Sosa ignora los mandatos de la curia que, a principios del siglo XX, pedía la unidad formal de la misa como composición indisoluble, considerando ilícita la composición de sus partes por separado.¹⁶⁰ En cambio sí respeta las exigencias sobre la elección de un instrumento como el órgano, el único permitido dentro de los templos sin necesidad de permisos especiales para ello. También el papel que debía desempeñar dicho instrumento se respeta, ya que, literalmente *el canto debe dominar siempre*, [por lo que] *el órgano y los demás instrumentos deben sostenerlo sencillamente, y no oprimirlo.*¹⁶¹

Formalmente la composición adopta la estructura ternaria del texto dedicando una sección a cada una de sus frases griegas:

	Intro	A			B			A'	
Compases	1-4	5-20			20-49			5-19, 50-60	
Texto		<i>Kyrie eleison</i>			<i>Christie eleison</i>			<i>Kyrie eleison</i>	
Melodías	Instr.	a	b	c	d	e	f	Instr.	
Tonalidad	Sol M			Sol m			Sol M	Sol m	
Tempo	<i>Moderatto</i>								
Compás	C								

¹⁶⁰ Pio X: “Sobre la música sagrada”, cap. IV, art. 11a, *Motu Proprio* de 22 de noviembre de 1903.

¹⁶¹ Pio X: op. cit. cap. VI, art. 16.

La composición se abre con cuatro compases a cargo del órgano en los que expone el primer tema de las voces. Las voces presentan, desde el punto de vista melódico, tres secciones diferenciadas. Las dos primeras melodías muestran una cuadratura perfecta al constar de cuatro compases cada una. En el caso de la segunda melodía (cc. 9-12) Sosa modula momentáneamente a mi menor para volver a la tonalidad principal en la tercera sección (c. 13). Llama la atención el carácter vertical de la polifonía en toda la parte A y con acordes muy cerrados, textura inusual tratándose de un movimiento misal con escaso texto. A partir del compás 12, una progresión armónica ascendente introducida por el órgano llevará la composición de sol mayor a la menor para desembocar de manera cromática en sol menor, dos compases antes del inicio de B (c. 20). En general, la tesitura de las voces es grave, de manera que las tesituras agudas quedan para el órgano.

Moderato

The image shows a musical score for four parts: Tenor I, Tenor II, Bass, and Organ. The organ part is the most active, featuring a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The vocal parts are marked with *pp*. The organ part includes the instruction *Siempre muy ligado* and a triplet of eighth notes. The organ part is marked with *p* and the organ part is marked with *pp*.

Espressivo

TI
Ky - ri-e e - le - i-son Ky - ri-e e - le - i-son

TII
Ky - ri-e Ky - ri-e e - lei - son Ky - ri-e e -

B
Ky - ri-e Ky - ri-e e - lei - son Ky - ri-e e -

Órg.
pp

TI
Ky - ri-e Ky - ri-e e - le - i - son - - -

TII
lei - son Ky - ri-e Ky-ri-e e-lei - son

B
lei - son Ky - ri-e Ky-ri-e e-lei - son

Órg.

13
 TI Ky-ri-e e-lei-son Ky-ri-e e-lei-son
 TII Ky-ri-e e-lei-son Ky-ri-e e-lei-son
 B Ky-ri-e e-lei-son Ky-ri-e e-lei-son
 Órg.
 17
 TI Ky-ri-e e-lei-son e-le-i-son
 TII Ky-ri-e e-le-i-son
 B Ky-ri-e e-le-i-son
 Órg.

Kyrie a tres voces (cc.1-20)

El contraste aquí no es solamente tonal puesto que las tres voces inician un contrapunto de carácter imitativo sobre varios temas melódicos. El tema d, energético y marcado, dará paso al tema e (cc. 28-46) en el que se encadenan una serie de cromatismos descendentes en un momento de gran libertad tonal. Las imitaciones entre las voces generan una cadena de modulaciones afirmadas por cadencias de séptima de dominante a tónica que se rematan en un pasaje unisonal de voces y órgano en el último

eleison que lleva hacia re sobre un pedal de la (c. 44-46) La sección concluye con cuatro compases del órgano en los que recuerda el motivo utilizado en el inicio del acompañamiento de B.

The image shows a musical score for voices and organ, measures 28-32. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). The lyrics are: "son Chris-te e-lei-son e-lei-son Chris-te e-lei-son e-lei-son Chris-te e-lei-son e-lei-son".

The score includes the following parts:

- Tenor I:** Measures 28-31. Lyrics: "son Chris-te e -".
- Tenor II:** Measures 28-31. Lyrics: "Chris - te e-le₃- i - son Chris - te e - lei - son".
- Bajo:** Measures 28-31. Lyrics: "son Chris - te e - lei - son e - le - i -".
- Órgano:** Measures 28-31. The organ part features a prominent triplet in the right hand and a bass line in the left hand.
- TI:** Measures 32-35. Lyrics: "lei - son e - le - i - son Chris - te e - lei - son e -".
- TII:** Measures 32-35. Lyrics: "Chris - te e - lei - son Chris - te e - lei - son Chris - te e -".
- B:** Measures 32-35. Lyrics: "son Chris - te e - lei - son e - le - i - son".
- Órg.:** Measures 32-35. The organ part continues with the same motif as in measures 28-31.

37

TI le - i - son Chris - te e - lei - son e -

TII lei - son Chris - te Chris - te Chris - te e - lei -

B Chris - te e - lei - son Chris - te Chris - te e - lei - i -

Órg.

37

TI lei - son Chris - te Chris - te e - lei - i - son

TII son Chris - te Chris - te e - lei - i - son

B son Chris - te e - lei - son Chris - te e - lei - i - son

Órg.

42

42

Kyrie a tres voces (cc.28-46)

Una indicación de salto nos lleva al compás cinco para repetir A aunque el compositor añade un final distinto. Se trata de diez compases en los que las voces se mueven en textura homofónica con el inicio del tema d, por tanto en sol menor, para concluir, como es habitual, con el acorde mayor de sol (tercera de Picardía)

El papel del instrumento se corresponde a lo señalado anteriormente, de forma que sostiene y complementa a la parte polifónica con pedales de tónica y acordes paralelos.

Únicamente en los descansos de las voces expone parte de los temas o ayuda a las voces en las progresiones armónicas. En las secciones de contrapunto dobla en muchas ocasiones las entradas sucesivas de las voces ayudando así a su más fácil comprensión.

3.2.5.3 Coro y piano

Esas... ¡no volverán!

Para esta sencilla canción, compuesta para coro de niños a tres voces y piano, Sosa recurre a uno de los poemas más conocidos de toda la historia de la poesía castellana, la rima LIII de *Rimas y leyendas* del poeta de Gustavo Adolfo Bécquer.¹⁶² El autor escoge únicamente las cuatro primeras estrofas de la rima:

*Volverán las oscuras golondrinas
en (de) tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a (en) sus cristales
jugando llamarán.*

*Pero aquellas que el (su) vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha a (al) contemplar,
aquellas que aprendieron nuestros nombres...
ésas... ¡no volverán! (ésas... ¡no volverán!)*

*Volverán las tupidas madreselvas
de tu jardín las tapias a escalar,
y otra vez a la tarde aún más hermosas
sus flores se abrirán.*

*Pero aquellas cuajadas de rocío
cuyas gotas mirábamos temblar,
y caer como lágrimas del día...
ésas... ¡no volverán! (ésas... ¡no volverán!)*

¹⁶² La numeración corresponde a la edición póstuma de Fortanet, 1871. Con respecto al manuscrito, se trata de la rima nº 38. En la reproducción del texto aparecen paréntesis que corresponden a las diferencias entre el texto de la canción y la rima original.

Para la musicalización del poema Sosa adopta una forma binaria haciendo coincidir la parte A con las dos primeras estrofas y B con las otras dos. La diferenciación es clara puesto que se produce un cambio en la tonalidad.

	Intro	A				puente	B				Coda	
Compases	1-4	5-34				35-41	42-64				65-71	
Temas		a	a'	b	a''		a'''	c	b'	a''''		
Versos		1-2	3-4	5-6	7-8		9-10	11-12	13-14	15	16	
Tonalidad	Mi m	Mi m			Mi m	Do m				Sol M	Mi m	
Compás	2/4, 3/4, 4/4											

Desde el punto de vista melódico, se repiten bastante las células y motivos que forman las frases, con pequeñas variaciones rítmicas, melódicas o tonales. De ahí la reiteración en las letras utilizadas en el esquema superior.

Melodía a

Vol-ve - rán las os - cu - ras go - lon - di - nas de tu bal - cón sus ni - dos a col - gar

Melodía a'

yo - tra vez con el a - la en sus cris - ta - les ju - gan - do lla - ma - rán

Melodía a''

a - que - llas quea - pren - die - ron nues - tros nom - bres e - sas! no vol - ve - rán -

Melodía a'''

Vol - ve - rán las tu - pi - das ma - dre - sel - vas de tu jar - dín las ta - pias a es - ca - lar

Melodía a''''

y ca - er co - mo lá - gri - mas del di - a e - sas! no vol - ve - rán e - sas! no vol - ve - - - ran

La introducción de cuatro compases consiste en la presentación, de forma básica, del diseño del acompañamiento de toda la sección A, consistente en un pedal de tónica sobre el que aparecen las notas del acorde, todos ellos de séptima, según el pie métrico *Anapesto* (. . _). Hay que destacar el último acorde, en el que aparece la sensible (re) rebajada, lo que le confiere un primer toque modal a la partitura.

Muy suave siempre

Esas... ¡no volverán! (cc.1-4)

Sosa hace corresponder una melodía por cada dos versos del poema, de forma que durante los ocho primeros versos de la rima, el coro avanza dividido en dos voces de forma casi paralela, a distancias de tercetas. Son varios los cambios de compás por necesidades de acentuación del texto.

Armónicamente, hay que señalar la utilización del do sostenido en la melodía, lo que convierte el mi menor en mi dórico. La sección concluye con un *Lento* en mi menor con la tercera de Picardía, lo que transforma este acorde final en un acorde de séptima sobre la dominante de la.

Coros

1ª *P* Vol - ve - rán las os - cu - ras go - lon - dri - nas

2ª *P* Vol - ve - rán las os - cu - ras go - lon - dri - nas de

Piano

11 *Cres - cen - do*

de tu bal - cón sus ni - dos a col - gar yo - tra vez con el alaensus cris -

tu bal - cón sus ni - dos a col - gar yo - tra - vez con el alaensus cris -

Pno.

18 *rit. a tempo*

ta - les ju - gan - do lla - ma - rán pe - roa - aque - llas que su vue - lo re - fre -

ta - les ju - gan - do lla - ma - rán pe - roa - que - llas que su

Pno.

24 *Molto rit.* *a tempo*

na - ban tuher - mo - su - ray mi di - chaal con - tem - plar a -
vue - lo re - fre - na - ban tuher - mo - su - ray mi di - chaal con - tem - plar a -

24 Pno.

29 *Cres...* *rit.*

que - llas quea - pren - die - ron nues - tros nom - bres e - sas! no vol - ve -
que - llas quea - pren - die - ron nues - tros nom - bres e - sas! no vol - ve -

29 Pno.

33 *Lento*

rán *ppp* e - sas! no vol - ve - rán
rán e - sas! no vol - ve - rán

33 *Lento* Pno.

Esas... ¡no volverán! (cc.5-36)

Después de un puente de seis compases casi calcado de la introducción, se inicia la segunda parte. También con ocho versos aunque en do menor, todo el protagonismo recae en un solista mientras el coro, dividido en tres partes y a boca cerrada, acompaña junto al piano. Se pueden apreciar giros hacia do dórico (por el la natural).

La coda final, si bien empieza en sol mayor, en el *Lento* modula a mi menor. Tras unos compases armónicamente ambiguos, termina de nuevo con la tercera de Picardía.

The image shows a musical score for a piece. It consists of five staves. The top four staves are for the vocal parts: Solista (Soloist), 1ª (First part of the chorus), 2ª (Second part of the chorus), and 3ª (Third part of the chorus). The bottom two staves are for the Piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. The Solista part has rests in the first six measures. The Piano part has a complex accompaniment with chords and moving lines. There are red annotations: a red bracket under the first six measures, red arrows pointing to specific notes in the piano part, and a red bracket under the final measures. A green 'rit.' marking is present in the final measures. The score ends with a double bar line and repeat dots.

41 *Solo*

Vol-ve - rán las tu - pi - das ma - dre - sel - vas de tu jar -

Boca cerrada
p

Boca cerrada
p

Boca cerrada
p

Pno.

p

46

dín las ta - pi - as a es - ca - lar yo - tra vez a la tar - de a un más her -

46

Pno.

52

mo - sas sus flo - res sea - bri - rán pe - roa - que - llas cua - ja - das de ro -

52

rit. *a tempo*

Pno.

58

cí - o cu - yas go - tas mi - ra - ba - mos tem - blar y ca - er co - mo lá - gri - mas del

58

rit.

Pno.

04

di - a

04

Coros
mf e - sas! no vol - ve - rán e - sas! no vol - ve -

Lento
pp

Coros
mf e - sas! no vol - ve - rán e - sas! no vol - ve -

Pno.

mf

Lento
pp

08

ran *p*

Molto rit.

ran *p*

p

Molto rit.

Pno.

Esas... ¡no volverán! (cc.35-71)

La partitura presenta elementos característicos del maestro. Toda la primera parte descansa sobre pedales de tónica (cc. 5-34), lo cual, unido a la utilización de diseños repetitivos en el acompañamiento del piano, dan estatismo a la composición. Algo también habitual es la utilización de la tercera de Picardía. Como se puede observar en el último compás, la resolución armónica del último acorde se produce en el modo mayor, con el sol sostenido, cuando la tonalidad principal es mi menor.

Llama la atención la mano derecha del piano, tal vez por tratarse de una canción para niños, dobla constantemente la melodía principal durante las dos secciones de la obra. En cuanto al diseño melódico, el inicio de la melodía *a* (cc. 7-10) tiene coincidencias con otras partituras como *El sembrador* (cc. 14-17).

Los sin tabaco

Tras la guerra hubo décadas de carencias en las que, entre otras cosas, se racionó el tabaco. Los fumadores solicitaban una cartilla de racionamiento con la que tabacalera les daba su ración de picadura.¹⁶³ La escasez debió ser importante en Valencia a vida cuenta de la canción *Los sin tabaco*. Aunque en tono jocoso y alegre, Sosa refleja el sentir de todos los fumadores mediante esta partitura para coro a una sola voz y solista con acompañamiento de piano.

Como señala en sus Memorias José Ferriz, Pedro Sosa fue un empedernido fumador. *Tenía siempre a mano una caja de cigarrillos habanos llenita de picadura de tabaco Gener. Nunca he vuelto a ver a nadie liar los cigarrillos tan pausadamente y con tanto primor; los hacía gorditos y aspiraba el humo con tanto entusiasmo y regodeo, que parecía que no iba a terminar nunca de expulsarlo.*¹⁶⁴ Sosa, al igual que muchos fumadores, tuvo que soportar la escasez de tabaco durante la posguerra. Este hecho lo llevó a escribir, junto a Francisco Miguel Andreu, cuñado de la hija del compositor, un texto al que más tarde pondría música acordándose de todos los fumadores, con los que evidentemente se identificaba.

Tratándose de una canción con un carácter jocoso y desenfadado, el esquema no es nada sencillo, y alterna partes corales al unísono con una sección solista:

¹⁶³ REIG, R.: “Autarquía, estraperlo y hambre”, pp. 602-604, en AAVV.: *Historia de Valencia*, Levante-Universitat de València, Valencia, 1999.

¹⁶⁴ FERRIZ, J.: op. cit.: pp. 30-31.

	Intro	A (coro)				B (solo)						C (coro final)	
Compases	1-6	7-23				24-49						50-62	
Temas		a	a'	a''	b	c	c'	d	c''	e	e'	f	g
Versos		1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	11-12	13-14	15-16	17-18	19-20	21-22	23-24
Tonalidad	La m				La M						La m		
Tempo	<i>Moderato</i>	<i>Animado</i>											
Compás	2/4												

En la partitura, el autor escribió la siguiente explicación sobre la interpretación:

Se canta tres veces el coro, con letras 1ª, 2ª y 3ª. Sigue solo con letra A. Repite coro con letras 4ª, 5ª y 6ª. Sigue solo con letra B. Repite coro [con] letras 7ª, 8ª y 9ª. Sigue solo [con] letra C y Coro Final.

En el apartado de los compases que aparece en el esquema hemos hecho constar únicamente los correspondientes a la primera repetición de cada una de las versiones, ya que el primer coro se repite en nueve ocasiones y la parte solista tres veces. La partitura conservada en el archivo familiar contiene sólo el primer texto que se canta en cada una de las secciones. Es comprensible que no escribiera todos los textos en la partitura, aunque este hecho nos impide poder conocerlo en su totalidad. Del mismo modo que con los compases, en la referencia a los versos del texto nos hemos basado en la primera letra de cada repetición. No obstante, nada hace pensar que la longitud de los versos y estrofas del resto del texto fuera diferente. El texto conservado dice así:

*Estamos sin tabaco
llorosos y afligidos
muy tristes y abatidos
sin pizca de ilusión.*

*Transcurren presurosas
las horas y los días
y mil melancolías
nos turban la razón.*

*Y fumarlo reposado
 y charlar de sobre mesa
 admirando las volutas,
 ondulantes y ligeras,
 y los giros caprichosos
 y los quiebros y las vueltas
 que el humillo en el espacio
 a la vista nos presenta,
 ascendiendo lentamente
 y esfumándose en la meta
 imprecisa e invisible
 de regiones atmosféricas.*

*Si seguimos sin brencia del dulce,
 excelente y sin par tabaquillo
 cogemos muy fijo, muy cierto
 un solemne y fatal tabardillo.*

En cuanto a la musicalización con respecto al texto conservado, la cuadratura melódica es perfecta. Cada melodía de las señaladas en el esquema coincide con una frase melódica de cuatro compases y concuerdan cada una con dos versos del texto. El primer coro, unisonal, en la tonalidad de *la menor*, tiene un carácter reposado, de lamento. Los dos primeros temas se desarrollan sobre un ostinato armónico en el piano.

The musical score consists of three staves. The top staff is for the voice (Voz) in a soprano clef, marked 'Moderato' and 'p'. The middle and bottom staves are for the piano (Piano) in treble and bass clefs, marked 'f' and 'p'. The piano part features a rhythmic ostinato in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. A 'Coro' section is indicated at the end of the score, starting with '1ª Es -'.

7 *Animado*

ta - mos sin ta - ba - co llo - ro - sos ya - fli - gi - dos, muy tris - tes ya - ba - ti - dos, sin

Pno.

13 *Cres --- cen --- do*

piz - ca dei - lu - sión, trans - cu - rren pre - su - ro - sas las ho - ras y los dí - as y

Pno.

Cres --- cen --- do *f*

19 *1ª y 2ª vez*

mil me - lan - co - li - as nos tur - ban la ra - zón.

Pno.

1ª y 2ª vez

Los sin tabaco (cc.1-22)

La parte solista tiene otro carácter. La tonalidad mayor y una melodía formada toda por corcheas ayuda a recordar de una manera ligera y viva los buenos momentos. De nuevo la mano izquierda del piano realiza un ostinato, esta vez en corcheas en forma de arpeggio, mientras en la mano derecha se pueden apreciar acordes con movimientos paralelos.

Voz *3ª vez Solo a tiempo*
rit.
 miel. Y fu - mar-lo re-po - sa-do y char - lar de so-bre me - sa ad - mi -

Piano *3ª vez*
rit.

afret y cres. poco a poco
 ran-do las vo - lu-tas on-du - lan-tes y li - ge-ras y los gi - ros ca - pri -

Pno. *afret y cres. poco a poco*

rit.
 cho - sos y los quie-bros y las vuel - tas que el hu - mi-llo en el es - pa-cio a la

Pno.

rit. *más ligero*
 vis - ta nos pre - sen - ta as - cen - dien-do len - ta - men - te yes - fu - man - do - seen la

Pno. *más ligero*

44 *rit. rit.* 1ª y 2ª vez *Coro*

me - ta im - pre - ci - sa ein - vi - si - ble de re - gio - nes at - mos - fe - ri - cas. A

44 1ª y 2ª vez *Al S*

Pno.

Los sin tabaco (cc.24-48)

El coro final, también a una sola voz, recupera parte del carácter del primer coro aunque destacando el tono alegre de la canción. Esta alegría la introduce Sosa dentro del tono de lamentación a través del uso de tresillos en la melodía.

3ª vez del solo *CORO FINAL* 3 3 3 3

Voz

pe-rrimas - - Si se-gui-mos sin bren-ca del dul-ce-ex-ce-

3ª vez del solo

Piano

53 3 3 3

len-ty sin par ja-ba-qui-llo, co-ge-re-ños muy fi-jo, muy cier-to un so-

53

Pno.

57 3 rit. 3
 lem-ney fa - tal ta - bar - di - llo.

Pno.

Los sin tabaco (cc.49-62)

Desde el punto de vista armónico no presenta ninguna novedad destacable. Una vez más se aprecia cierto estatismo armónico en cada una de las secciones, con acompañamientos repetitivos algunos de ellos en forma de arpeggios con las notas propias del acorde de tónica o de dominante. Cabe destacar, en las secciones en modo menor, el uso constante de la sensible (sol sostenido) en las armonías, mientras que en la melodía aparece sin alterar (cc. 7-13) Al aparecer con la tercera menor, da un carácter de cierta tristeza.

3.2.6 Obras para conjunto instrumental

3.2.6.1 Voz y cuarteto de cuerda

Ave María

Con esta composición de carácter circunstancial, Pedro Sosa continúa una larguísima tradición desarrollada a lo largo de toda la historia de la música consistente en musicalizar el capítulo 1º, versículo 42 del evangelio de San Lucas, recogido en el Nuevo Testamento.

En la composición de esta obra coinciden dos de los hechos que a lo largo de su vida llevaron al maestro a la creación musical. De un lado su espíritu religioso, y, de otro, el acontecimiento familiar de la boda de su hija Amparo Sosa, para la que compuso este *Ave María*, estrenado el 1 de septiembre de 1945 en la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia con motivo de la ceremonia.

Aunque son varias las versiones de la obra conservadas, todas escritas por el propio compositor, la partitura original se encuentra instrumentada para doble cuarteto de cuerda y voces blancas que cantan siempre al unísono.

Como veremos a continuación, Sosa divide la partitura en dos secciones diferenciadas y contrastantes siguiendo la estructura del texto.

*Ave María gratia plena,
Dóminus tecum.
Benedicta tu in mulieribus
et benedictus fructus ventris tui Jesús.*

*Sancta María Mater Dei,
ora pronobis peccatoribus,
nunc et in hora mortis nostrae,
Amen.*¹⁶⁵

	Intro	A		B		Coda
Compases	1-8	9-39		40-59		60-74
Melodías		a	b	c	c'	
Versos		1-2	3-4	5-6	7	8
Tonalidad	Re m			Si eolio		Re m
Tempo	<i>Lento</i>	<i>Poco más</i>		<i>Doloroso</i>		

En su artículo “Un maestro de la escuela valenciana contemporánea de música: Pedro Sosa”, Francisco José León Tello analiza de forma especialmente meticulosa esta composición.¹⁶⁶ Para empezar, recuerda que *la devoción mariana de Sosa cristalizó en varias composiciones, afirmando que su versión del “Ave María” es bella e interesante. Para la parte invocativa ha utilizado un diseño de introducción [a cargo de los dos violines primeros] que domina el fragmento con sus apariciones en breve interludio y en la coda. Se trata de un giro melódico con características populares que escuchamos en otras obras del maestro. En esta ocasión se dobla a distancia de cuarta, muy eficaz para la formación de la sonoridad suave que la salutación requiere.*

¹⁶⁵ En la reproducción del texto hemos suprimido las repeticiones de palabras, incluso de frases, que realiza el compositor por motivos musicales.

¹⁶⁶ LEÓN TELLO, F.J.: op. cit. pp. 226-227.

La [primera] melodía es sencilla, sentimental, fervorosa [a modo casi de recitativo]. En la entonación de los términos “benedicta tu in mulieribus” adquiere un momento de exaltación, resuelta con intervalos ascendentes; lo mismo ocurre en el “benedictus”; pero luego discurre en sentido descendente para significar con imagen adecuada la encarnación del verbo: “fructus ventris tui Jesús”.

Para esta última frase de la primera parte del texto (cc. 32-36) Sosa refuerza la voz haciendo que violines 1º y celos toquen al unísono la melodía consiguiendo con este pasaje homofónico destacar el significado del texto.

León Tello se permite realizar una serie de correcciones a la partitura con respecto a algunos cambios de compás adoptados por Pedro Sosa que, para el autor del artículo, no ayudan a la correcta acentuación del texto.

El momentáneo cambio de compás adoptado aquí [en el compás 34] por el autor me parece innecesario, puesto que la acentuación forzada de la sílaba Je con calderón sería más natural en la primera parte de compás que en la última; asimismo, la consecuente duplicación de su valor hubiera contribuido a la mayor eficacia del efecto pretendido.¹⁶⁷

The image shows a musical score for the Ave María, measures 32-36. It includes a vocal line and four string staves (Violín I, Violín II, Viola, and Violoncello). The lyrics are: "et be-ne-dic-tus fruc-tus ven-tris tu-i Je-su". The score shows a change in meter from 2/4 to 3/4 at measure 34. Dynamics include 'f' (forte) and accents.

Ave María (cc.32-36)

Según León Tello, una transformación anterior del dos por cuatro en compasillo hubiera quedado mejor con su modificación en tres por cuatro, dedicado íntegramente a la palabra Dominus: de esta manera, la sílaba inicial de tecum se cantarí en parte

¹⁶⁷ Idem, pp. 226.

fuerte y, a la vez que la intención del autor resultaba intensificada, el desenlace cadencial sería más fácil y espontáneo.¹⁶⁸

The image displays a musical score for the section 'Ave María (cc.32-36)'. It consists of five staves: Voice, Violín I, Violín II, Viola, and Violoncello. The vocal line is in the upper staff, with lyrics 'gra-ti-a ple-na Do-mi-nus te-cum' written below it. The instrumental parts are for Violín I, Violín II, Viola, and Violoncello. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'rit.' (ritardando) and 'f' (forte). There are also red annotations, including a bracket over the vocal line and a red 'f' marking in the Viola part.

Ave María (cc.32-36)

Con respecto al acompañamiento de toda esta sección, León Tello apunta que se trata de un ejemplo del estatismo peculiar de la estilística de Sosa. Durante toda la primera parte incluida la introducción (c. 1-39) las armonías se desarrollan sobre pedales de tónica y dominante a cargo de los chelos lo que supone una reiteración armónica considerable. Si organizamos dichas armonías, aparece como sonoridad general de esta sección un acorde por cuartas, cuya indefinición tonal ayuda al colorido modal y arcaico de la obra. Pero no es esta la única característica habitual del compositor que encontramos. Como vimos más arriba, la melodía que realizan los violines primeros en la introducción y que sirve también para cerrar la primera sección, se mueve por cuartas paralelas a modo de *organum* primitivo tal y como se muestra en el siguiente fragmento correspondiente a los primeros compases de la obra.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 226.

The image displays a musical score for the Ave María, measures 1 through 8. It is arranged in two systems. The first system includes parts for Violín I, Violín II, Viola, and Violoncello. The second system includes parts for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is marked with various dynamics and performance instructions. A red dashed line indicates an octave shift (8va) for the Violín I part. The key signature has one flat, and the time signature is 2/4.

Ave María (cc.1-8)

Armónicamente, la fuerza imprecatoria del Santa María está traducida con sonoridades más robustas, incluso arcaicas, al tiempo que modula a sí eolio (c. 40). Aparecen acordes completamente libres, sin ninguna función tonal con la única intención de no distraer de la sonoridad modal. Melódicamente, Sosa se sirve de una melodía gregoriana extraída de la Antífona final de completas en tono simple del monje benedictino Hermannus Contractus (1013-1054).¹⁶⁹ La comparación de las partituras permite ver la similitud de las melodías.

¹⁶⁹ Se trata de una antífona para ser cantada entre la fiesta de la Trinidad y el primer domingo de adviento.

5. **S** Alve, Regina, * máter mi-se-ricórdi-ae : Ví-ta, dulcé-

Voz

Sanc - ta Ma - rí - a Sanc - ta Ma - rí - a Ma - ter -
 De - i o - ra pro - no - bis pec - ca - to - ri - bus - - - -

Ave María (cc. 42-49)

En el análisis melódico de esta segunda sección discrepamos con el punto de vista de León Tello. Según él, *todo el breve cuadro se halla construido con dos simples células temáticas que, representadas por letras, responderían a la disposición de la rima en la estrofa de un serventesio.*¹⁷⁰ Si dividimos las dos partes melódicas que hemos señalado en nuestro cuadro analítico expuesto más arriba en células temáticas, encontramos efectivamente *dos simples células temáticas*, aunque con la siguiente organización:

Melodías	c		c'	
Células temáticas	1	2	2	1

Si tenemos en cuenta que en la rima habitual de un serventesio riman los versos primero con tercero y segundo con cuarto, se aprecia claramente que no se corresponde con la organización temática de esta sección, donde coinciden primero con cuarto y segundo con tercero.

Esta segunda sección finaliza con el inicio del tema gregoriano en el que violines y viola van a unísono con la voz, lo que refuerza el carácter arcaico y medieval de la melodía.

*Para terminar, un epílogo de tintas desvanescentes, conseguido con acordes sin terceras de subdominante y sexto grado, apoyados en pedal de tónica.*¹⁷¹

¹⁷⁰ LEÓN TELLO, F.J.: op. cit. pp. 226.

¹⁷¹ Idem, pp. 226-227.

Musical score for Ave María (cc. 1-8). The score includes five staves: Voice (Voz), Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass (Violoncello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal line begins with the word 'A - - - men' and is marked with a green 'rit.' above it. The instrumental parts feature dynamic markings such as 'p' (piano) and 'Piz.' (pizzicato) in green. The Cello/Double Bass part includes accents (>) and a 'Piz.' marking.

Ave María (cc.1-8)

Para finalizar, León Tello destaca la manera utilizada por el compositor para dar unidad a la pieza: *La audición final del motivo de introducción confiere unidad a toda la singular partitura*¹⁷² finalizando, como es característico en Sosa, sobre todo en su música religiosa, con el acorde en modo mayor (tercera de Picardía).

Musical score for Ave María (cc. 69-74). The score includes five staves: Voice (Voz), Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass (Violoncello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal line ends with the word 'men'. The instrumental parts feature dynamic markings such as 'p' (piano) and 'loco' in green. The Violin I and II parts are marked with 'Divisi' in green. The Cello/Double Bass part includes accents (>) and a 'loco' marking. Red dashed lines and arrows indicate phrasing and dynamics across the instrumental parts.

Ave María (cc. 69-74)

¹⁷² Ibidem, p. 227.

3.2.7 Obras para piano

De la Sevilla mora

Se trata de una pequeña pieza de danza compuesta hacia 1920,¹⁷³ en la que Pedro Sosa intenta recrear el hilo musical de la Sevilla árabe. Cuenta con una forma tripartita A – B – A indicada con un *D.C. hasta fin* tras la sección B.

	A		B		A	
Compases	1-54		55-90		1-54	
Compás	2/4	4/4	2/4	4/4	2/4	4/4
Tempo		<i>Lento</i>	<i>Andante. expresivo</i>	<i>Muy Lento</i>	<i>Lento</i>	<i>Lento</i>
Tonalidad	Re m					

Temáticamente, toda la pieza gira en torno a un motivo o célula melódica matriz de carácter rítmico (cc. 3-6) desarrollado casi siempre en frases de cuatro compases. Dicho motivo va sufriendo transformaciones de manera que aparece en progresiones melódico-armónicas, bien de forma íntegra o reducida (cc. 15-22) en este último caso con mayor movimiento armónico-tonal, convirtiéndose prácticamente en la única sustancia musical de la pieza.

The image shows a musical score for piano. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a rest for the first two measures, then begins in measure 3 with a melodic line. The bass staff has a steady accompaniment of chords. The second system continues the piece, with the treble staff showing more complex melodic development and the bass staff providing harmonic support. There are various annotations in red and green, including brackets, circles, and dynamic markings like 'pp'.

¹⁷³ La partitura apareció publicada ese año en la *La voz musical*, año II, nº 12, 30 de abril, p. 6. Dicho número estaba dedicado a Pedro Sosa por ser Tesorero de la Federación de Profesores de Orquesta, por lo que aparece su imagen en la portada. Es de suponer que escogerían una obra de reciente composición para el homenaje.

De la Sevilla mora (cc.1-24)

Tonalmente, aunque el inicio se produce sobre el área armónica de la, de manera que da la sensación de estar en el modo de la frigio, toda la pieza se encuentra en re menor con incursiones a la dominante, unas veces en modo menor y otras en frigio.

Aunque en el esquema que hemos presentado aparecen diferenciadas las tres secciones, tanto melódica como armónicamente, la sección central está inspirada en A como se puede apreciar en el siguiente ejemplo en el que se reproduce parte de la sección B:



De la Sevilla mora (cc.55-70)

Si nos paramos a revisar algunos pequeños detalles, tanto armónicos como melódicos, y al mismo tiempo recordamos las principales características del llamado *Alhambriismo musical* recogidas por Ramón Sobrino,¹⁷⁴ encontramos coincidencias. Cabe destacar el uso de la escala hispano-árabe como medio más directo para rememorar la música de la Sevilla mora.¹⁷⁵



Escala hispano-árabe de La

La utilización de esta escala, supone la aparición del intervalo de segunda aumentada, citado por Sobrino. El uso de melismas y adornos, tanto en la melodía como en las armonías. En este sentido hay que destacar el intervalo de cuarta aumentada en forma de mordente que aparece en la mano izquierda del piano en el primer compás. La alternancia constante de los modos mayor y menor y el predominio de la tonalidad de la, contribuyen a este colorido tan característico.

Impresiones españolas

Esta composición hay que enmarcarla junto a todas las impresiones pianísticas que surgen en España desde finales del s. XIX y hasta mediados del s. XX. El regeneracionismo musical y las ideas nacionalistas de Pedrell propiciaron este tipo de composiciones que, bien a través de la cita folclórica o mediante la evocación y el desarrollo de ese folclore, fueron un pilar básico para el resurgimiento del nacionalismo.

¹⁷⁴ SOBRINO, R.: *El pintoresquismo musical. El alhambriismo sinfónico*, cuadernillo de CD, Centro de documentación musical de Andalucía, Sevilla, 1993, pp. 24-25.

¹⁷⁵ Un ejemplo de utilización de la escala hispano-árabe en esta pieza puede verse en el capítulo dedicado a los Elementos más característicos del lenguaje musical del compositor.

Isaac Albéniz, con la *Suite española* o la *Suite Iberia*, y la inmensa obra pianística de Joaquín Turina, crearon las bases para otros músicos posteriores.

Esta Suite, como era habitual en este tipo de composiciones, está dedicada a diferentes regiones españolas. Fue la última obra de Pedro Sosa, que la compuso a instancias de León Tello para una Conferencia-Concierto que organizó en 1952 en el Conservatorio de Valencia, cuyo tema central fue el de los compositores contemporáneos valencianos. Sosa pretendía componer una suite en cuatro movimientos. Los dos primeros, *Andalucía* y *Levantina*, están dedicados a las respectivas regiones. Según explica el propio compositor, el 3º [de los movimientos] *Galicia*, (*por haber sufrido una larga enfermedad no lo he podido terminar*) lo llevo a medio componer en el telar de la inteligencia y pienso, si Dios me concede salud, terminaré este “Galicia” y seguiré con otras regiones.¹⁷⁶ Según León Tello, el cuarto movimiento, de haber tenido tiempo el compositor, estaría dedicado a Castilla.¹⁷⁷

Desde el punto de vista formal, el propio Sosa señala que el resultado final se debe más a la fantasía creadora que a una forma definida. En su inspiración melódica para cada región, reconoce haber *huido siempre de la populachera copia exacta, procurando la invención personal, pero cuidando que los giros melódicos, ritmos, cadencias, modalidad, etc., caractericen los distintos estilos y el sabor de cada región.*¹⁷⁸ En este sentido, León Tello señala que Sosa va más allá de la simple utilización de material popular, y reconoce en esta obra *la persistencia de los principios decimonónicos nacionalistas* de compositores como Albéniz. No obstante, la expresividad de la partitura muestra una *sensibilidad evolucionada según los gustos armónicos de nuestra época.*¹⁷⁹

Por el hecho de que Sosa nunca viajó a las regiones señaladas, León Tello apunta la intención no evocativa de la composición, a excepción, por supuesto, de *Levantina*. En el resto de movimientos, *el autor pretendía ofrecer unas impresiones basadas en el conocimiento imaginativo y literario y, sobre todo, en el dato de su interpretación de las melodías populares, sin otras asociaciones rememorativas de experiencia personal.*¹⁸⁰

¹⁷⁶ Conferencia-concierto de 1953. Todos los datos o comentarios sobre esta obra que se atribuyen al compositor están sacados de la misma fuente. Véase Anexo I.

¹⁷⁷ LEÓN TELLO, F.J.: op. cit.: 229-231.

¹⁷⁸ Conferencia-concierto de 1953.

¹⁷⁹ LEÓN TELLO, F.J.: op. cit.: 229-231.

¹⁸⁰ Idem, p. 230.

1. Andalucía

Como bien señala León Tello, la variedad folclórica de Andalucía se ha visto reducida y unificada de cara al exterior en el cante flamenco, cante que ha servido a Sosa de inspiración para su *Andalucía*. Cabe la posibilidad que *en los momentos de creación de la obra* [el autor] *tuviera presente los cantos escuchados a pequeños muchachos que el trasiego de la guerra civil trajo a Valencia* [desde Andalucía].¹⁸¹

En esta pequeña pieza, de poco más de cuatro minutos de duración, se adivinan procedimientos técnicos utilizados por Isaac Albéniz a principios de siglo en páginas como el “Albaicín”, de la *Suite Iberia*, o en “Sevilla”, de la *Suite Española*. Desde el planteamiento general de las obras hasta la utilización de los ritmos por parte del compositor catalán, pudieron servir de inspiración a Sosa, puesto que, hay que recordar, el maestro nunca viajó a Andalucía.

Lo primero que llama la atención al aproximarse a la partitura es la armadura. Se trata de la tonalidad de mi menor no elegida por casualidad. Mi menor le permite a Sosa modular constantemente a mi mayor (con el sol sostenido) y a un modo tan flamenco como es el modo de mi o frigio (con el fa natural).

	Intro	A	B	A	Coda
Compases	1-7	8-28	29-43	8-23	44-64
Compás	2/4, 3/4		3/8, 3/4	2/4 – 3/4	
Tempo	<i>Lento</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Menos</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Poco más</i>
Tonalidad	<i>Mi</i>				

Desde un punto de vista estructural, *Andalucía* representa una típica escena de cante jondo donde dialogan guitarrista y “cantaor”. Se divide en tres partes, con introducción y coda final. En la pequeña introducción, de siete compases, aparecen insinuaciones de los principales temas que se van a desarrollar posteriormente. En los cuatro primeros compases, que tienen su continuación en el sexto compás, Sosa presenta el tema de la sección B correspondiente a la copla, pero variado por aumentación. La línea melódica se genera con las notas del acorde de novena de dominante de la tonalidad principal en su segunda inversión. Los compases cinco y siete presentan el acompañamiento guitarrístico, formado por dos acordes en segunda inversión, que aparecerá en la primera sección. El acorde del compás cinco es de tónica, y el del compás siete es sobre

¹⁸¹ Ibidem, p. 230.

el segundo grado. En palabras del autor, en la introducción, *un cantao y un tocao exponen, como el Motivo que va a servir de tema a cada uno.*¹⁸²

Andalucía (cc.1-7)

Toda la primera parte (A) corresponde al tema de la guitarra y, según Sosa, es *como un gran episodio [de] Danza.*¹⁸³ León Tello apunta *la facilidad con que el compositor ha logrado traducir el sentimiento misterioso y hondo que el instrumento debe llevar a los oyentes como preparación de la entrada de la voz.*¹⁸⁴ Si analizamos la imitación que el piano hace de la guitarra, vemos como el compositor utiliza un acompañamiento sincopado con las disonancias propias que producirían las cuerdas libres de una guitarra al interpretar los acordes que, por otro lado, ya habían sido presentados en la introducción, tal y como señalamos con anterioridad. Armónicamente, León Tello señala *el predominio del acorde tónico, con algunas sustituciones por el de novena de dominante en segunda inversión con su quinta disminuida en el bajo.*¹⁸⁵ *Serie de cuartas, apoyaturas y notas añadidas constituyen el cuadro normal de las sonoridades preferidas por el autor.*¹⁸⁶ Como se puede apreciar en el siguiente ejemplo, la línea del

¹⁸² Se respeta el estilo de fuente del autor en sus notas (subrayado).

¹⁸³ Conferencia-concierto de 1953.

¹⁸⁴ LEÓN TELLO, F.J.: op. cit. p. 230.

¹⁸⁵ Probablemente León Tello se refiere aquí al acorde que se produce en el compás 26. Puesto que no tiene tercera mayor, no puede tratarse de una novena de dominante, por lo que interpretamos que se trata de un acorde VII en primera inversión con la sexta añadida en el modo de mi frigio (vease ejemplo de la siguiente página).

¹⁸⁶ LEÓN TELLO, F.J.: op. cit. 229-231.

bajo realiza los movimientos característicos de la cadencia flamenca (Si-Do-Re-Do-Si) aunque acortada.

Allegretto
Cres...
pp > > > > pp

Andalucía (cc.8-12)

Como bien indicaba en el párrafo anterior León Tello, las *series de cuartas* abundan en esta pieza. Junto a las armonías paralelas (cc. 18-19), las sextas añadidas (cc. 24-25) y el uso de acordes más por su colorido que por cumplir una determinada función tonal, nos hace pensar en la influencia del impresionismo sobre el compositor.

Piano
pp
Poco rit y Cres.
pp
16
p
f
p
20
rit.
Afred. y Cres.
Afred. y Cres.
f
rit.

Musical score for 'Andalucía' (measures 23-28). The score is in 3/8 time and consists of two systems. The first system (measures 23-25) features a treble clef with a melody marked *fff* and a bass clef with accompaniment marked *fff*. A red bracket labeled '8va' spans measures 23-25, and a red dashed line labeled 'Gitarra' indicates a guitar-like texture. The second system (measures 26-28) continues the melody and accompaniment, with dynamics *p* and *f* in the treble and *pp* in the bass. A red bracket labeled 'rit.' is present in measure 28.

Andalucía (cc.13-28)

En palabras de Sosa, en la segunda parte *el cantaor luce sus coplas*. Toda la sección está basada en el mismo tema que es introducido poco a poco, de manera que el primer intento sugiere la preparación de la voz, el segundo presenta el tema prescindiendo de su punto culminante representado por la nota más aguda, y a la tercera vez la voz asciende hasta completar la frase temática en tu totalidad. El motivo que representa a la guitarra, aparece permitiendo las necesarias respiraciones de la voz en las coplas. El lirismo se ve acrecentado por la presentación de la melodía, rítmicamente libre, en octavas paralelas, apoyada por breves contrapuntos.

Musical score for 'Andalucía' (measures 29-33). The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 29-32) is marked 'Piano' and features a treble clef with a melody marked *mf* and a bass clef with accompaniment marked *ppp*. A red bracket labeled 'Menos' spans measures 29-32, and a red bracket labeled 'ten.' spans measures 31-32. A red bracket labeled 'Expresivo' spans measures 29-32. The second system (measures 33) continues the melody and accompaniment, with dynamics *p* and *f* in the treble and *p* in the bass. A red bracket labeled 'Suave' spans measures 33.

Andalucía (cc.29-41)

A continuación *vuelve a repetirse la 1ª parte* y finaliza con una *coda* en la que se recuerda los temas expuestos por el cantao*r* y el to*ca*o*r*. La larga extensión de la coda en relación a la pieza, hace que dé tiempo a la presentación de nuevo material, así como al recuerdo lejano de la primera parte de la copla acompañados esta vez por diseños de guitarra sin síncopa, lo que permite ir relajando el ambiente. Armónicamente, siguen los acordes de novena (c. 45) y las armonías paralelas (cc. 49-50 y 57-61).

51 *Lento*

3

2 Ped

55 *p* *Menos* *Menos* *Morendo...*

2 Ped

59

Andalucía (cc.44-61)

En los cuatro últimos compases, un glisando descendente en mi frigio, que resuelve en un acorde de tónica en el modo mayor con la sexta añadida (c. 62) y la vuelta a las síncopas, cierran de forma brillante esta impresión de Andalucía.

Piano

f

ff *ff*

Glissando

3

Andalucía (cc.62-64)

2. Levantina

Este segundo movimiento de la suite se puede considerar como la culminación del nacionalismo valenciano de Pedro Sosa. En él confluye la evolución de cada uno de los elementos más característicos del lenguaje musical del autor, analizados en este mismo

trabajo, con procedimientos verdaderamente modernos no exentos de romanticismo. El propio compositor explicó sus intenciones en 1953, en las que se aprecia ese equilibrio perseguido por el autor entre la expresión y la transmisión de sentimientos a través de la música y la utilización de lenguajes armónicos que aporten nuevos colores al resultado sonoro, sin llegar nunca a la abstracción: *Armónicamente, he procurado ser moderno, muy moderno;... se oyen los Bitonismos, Politonismos, Semitonismos y toda clase de disonancias. Disonancias liberadas. Las dulces disonancias, pero siempre recto al corazón, ya que en arte, el que no emociona, ha perdido su tiempo y yo procuro siempre emocionar.*¹⁸⁷

Formalmente, está estructurada en tres partes. En observación del autor, *la 1ª parte es de tiempos moderados (cantos de ronda) desarrollados de forma extensa que ocupan toda esta parte 1ª. La parte central –más movida- con danzas de dulzainas, vuelve a repetirse la 1ª parte y finaliza.*¹⁸⁸

	Intro	A	B	A'
Compases	1-2	3-36	37-91	92-113
Compás	3/4		6/8	3/4
Tempo	<i>Lento</i>	<i>Expresivo - Lento</i>	<i>Allegro moderato</i>	<i>Muy expresivo - Lento</i>
Tonalidad	Sol m		Do m-Sol M / m	Sol m

Francisco José León Tello realizó un análisis sobre este segundo movimiento de la suite destacando los aspectos más importantes de la partitura. La evocación levantina se inicia con tres acordes paralelos que resuelven en el acorde de tónica de la tonalidad principal con las siguientes disonancias: cuarta aumentada-quinta justa y novena mayor-décima menor. Dicho acorde va a ser la base armónica sobre la que se desarrollará la parte melódica de casi toda esta primera sección.

¹⁸⁷ Conferencia-concierto de 1953.

¹⁸⁸ Conferencia-concierto de 1953.

Musical score for 'Levantina (cc.1-2)'. The score is for Piano and consists of two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Lento'. The first staff has a dynamic marking 'p' and the instruction 'Tenidas' above it. The second staff has a dynamic marking 'p' and the instruction '2 Ped' below it. A red vertical line is drawn between the first and second measures of the second staff.

Levantina (cc.1-2)

La [primera] exposición de la suave melodía es acompañada por dos planos armónicos distintos en tesitura y significación, que se resuelven a veces en contrapuntos imitados que duplican el efecto agógico pretendido. El plano más grave es un pedal de tónica y dominante con la cuarta aumentada añadida sobre el que se desarrolla el resto de la textura. Son abundantes las cuartas paralelas así como los acordes por cuartas (c. 6).

Musical score for 'Levantina (cc.8-13)'. The score is for Piano and consists of two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Lento'. The first staff has a dynamic marking 'p' and the instruction 'Expresivo ten.' above it. The second staff has a dynamic marking 'p' and the instruction 'Añet.' above it. A red vertical line is drawn between the first and second measures of the second staff. The score includes various musical markings such as 'Añet.', 'Menos', 'rit.', and 'Lento'. A red bracket is drawn over the first staff, and a red bracket is drawn over the second staff. A red bracket is also drawn over the first staff of the second system, and a red bracket is drawn over the second staff of the second system. A red bracket is also drawn over the first staff of the second system, and a red bracket is drawn over the second staff of the second system. A red bracket is also drawn over the first staff of the second system, and a red bracket is drawn over the second staff of the second system.

Levantina (cc.8-13)

Una vez expuesto en su totalidad el material melódico, la canción se desarrolla con más caluroso apasionamiento, reflejado en el uso de complejas combinaciones de octavas y dobles octavas en la melodía, sustituyendo los acordes iniciales en arpeggios ascendentes y descendentes que, sin variar la armonía, introducen un grado más de intensidad.

Levantina (cc.14-20)

Toda esta sección se cierra con una progresión armónica basada en el motivo principal del tema melódico. Cabe destacar la alternancia de quintas aumentadas y disminuidas en la melodía sobre los modos frigio, por la utilización del la bemol (c. 30) y lidio, por el do sostenido (c. 31) en la mano izquierda del piano. El pasaje resuelve en los tres últimos compases, en los que se repiten los tres acordes de la introducción. *Todo este fragmento ofrece una inquietud expresiva que exige una interpretación efusiva que rompa la cuadratura acompasada con adecuados rubatos.*¹⁸⁹

¹⁸⁹ LEÓN TELLO, F.J.: op. cit. pp. 231.

Levantina (cc.30-36)

Según León Tello, *la parte central está compuesta con temas rítmicos de dulzaina*. Como se puede apreciar en el siguiente ejemplo, aparecen tres temas diferentes que contrastan en ritmo, tonalidad y carácter. Incluso los mismos temas aparecen modulados, intercalándose unos con otros de forma sorprendente. Hay que destacar la disociación tonal entre ambas manos del piano. *Es en esta página donde se despliega con mayor valentía y audacia el sentido armónico de Sosa. Bitonalismos, disonancias añadidas, series de cuartas y quintas paralelas, sucesiones de apretados complejos acordes, etcétera. Pero hemos de reconocer que la estética cordial del maestro,... lejos de ser traicionada encuentra su confirmación más rotunda. Los bucólicos y alegres toques de la dulzaina se apoyan en combinaciones sonoras que constituyen eficaz y bello comentario. La danza popular tiene en la sección central de esta obra la más fina y estilizada exaltación lograda por Sosa.*¹⁹⁰

¹⁹⁰ Idem, p. 231.

Tema de dulzaina n°1. Levantina (cc.36-39)

Tema de dulzaina n°2. Levantina (cc.40-42)

Tema de dulzaina n°3. Levantina (cc.69-74)

Continua comentando León Tello, que *el perfil ternario de la composición se completa con la reexposición abreviada de la primera sección.*¹⁹¹ De manera literal se repite desde el compás 2 al 22. Llegados al compás 112, que corresponde al 22 de la primera sección, Sosa añade, al acorde de tónica en sol menor ya existente, un acorde de treceava sobre el segundo grado rebajado, que actúa como dominante de la dominante alterada, resolviendo en la dominante, sin acorde, y la tónica, también sin acorde. Hay que destacar el contraste que consigue el compositor entre la tensión generada por los dos primeros acordes, que suenan juntos, y la extrema sencillez de la cadencia final.

¹⁹¹ Ibidem, p. 231.

Levantina (cc.111-113)

Los magos

Se trata de una breve pieza para piano, de la que desconocemos la fecha de composición. Lo que sí sabemos es que debió de ser un regalo para alguien, a juzgar por la partitura en la que el compositor hace constar: *Regalo D. Reyes*.

Se trata de un pequeño vals muy sencillo y cercano al estilo de la música de salón, con forma de estribillo (sección A) y dos estrofas (secciones B y C) que se intercalan entre las repeticiones del estribillo, todo enmarcado por una introducción y una coda melódicamente iguales.

	Intro	A				B	A				C	A'		Coda	
Compases	1-5	6-39				40-55	56-70, 21-38				71-94	95-109		110-115	
Melodías	I	a	a'	b	a	c	a	a'	b	a	d		a	a	I
Tonalidades	Mi m					Sol M	Mi m				MiM-LaM	Mi m			
Compás	3/4														
Tempo	Vivo	Lento				Movido	Lento				Más movido	Lento		Vivo	

La sencillez que pretende transmitir el compositor en esta pieza, queda patente al escuchar la primera melodía, que hemos llamado a, ya que recuerda a los organillos de manivela. Casi en toda la pieza, la mano izquierda del piano acompaña con arpeggios ascendentes de negras que realizan la secuencia tónica – dominante – tónica de cada una de las tonalidades por las que va pasando la melodía que, por otra parte, cambia de tonalidad de manera discrecional e independientemente del bajo. Cuando no, el pedal de la tónica correspondiente es constante, lo que también contribuye a transmitir sencillez, transparencia y desenfado en toda la pieza.

Anteriormente, señalamos la cercanía de esta pieza con la música de salón decimonónica. Algunos detalles son, por ejemplo, el hecho de que la melodía principal

no empiece por la tónica, sino por el cuarto grado. También los cromatismos del compás 12 o los de la cadencia final de la melodía b (cc. 30-31), junto con la secuencia de sextas de los compases 27 y 28, le dan este carácter.

Los magos (cc.6-31)

Hay que destacar también alguna modulación inesperada, como la producida entre C y A', donde en lugar de resolver en mi mayor, lo hace en mi menor al retomar la melodía a. La pieza termina con una coda idéntica a la introducción, aunque con un compás más en el que se escucha la tónica final.

Piano

95

102

p

rit.

Vivo

3

3

3

Los magos (cc.89-115)

3.3 ELEMENTOS MÁS CARACTERÍSTICOS DE SU LENGUAJE MUSICAL

Si damos un primer vistazo a su producción musical, se aprecia que hay determinados procedimientos técnicos que, por su reiterada utilización en diferentes obras, dan unidad al conjunto de composiciones a la vez que nos permite hacernos una idea del lenguaje musical sobre el que trabajaba Sosa.

3.3.1 Desde el punto de vista melódico

Analizando el aspecto melódico de la obra de Sosa, encontramos la utilización de diseños prácticamente semejantes en diferentes composiciones. Como se puede apreciar en el siguiente ejemplo, donde la coincidencia melódica de los primeros compases de la canción titulada *Española* (c.5-8) y de la obra coral *Deja llorar a tus ojos* (c.6-9) es evidente.

Voz *f* Es - pa - ñol de pu - ra ra - za

Piano

Española (cc.5-6)

Voz *p* De - ja llo - rar a tus o - jos

Voces blancas

Deja llorar a tus ojos (cc.6-7)

Lo mismo ocurre en las canciones tituladas *¡Esas... no volverán!* (c.7-10) y *El sembrador* (c.14-18), en ambos casos se trata del tema principal, el cual se irá desarrollando a lo largo de ambas composiciones.

Coros

1ª *p* Vol - ve - rán las os - cu - ras go - lon - dri - nas

2ª *p* Vol - ve - rán las os - cu - ras go - lon - dri - nas de

Piano

¡Esas... no volverán! (cc.7-10)

El sembrador (cc.14-18)

El tema anterior, tiene también un parecido importante con el inicio del estribillo de la obra para coro “a capella” *¡Ay, Ay, Ay, que fuertes penas!*.

Por otro lado, la *Cançó de Bressol* y el segundo movimiento de las pianísticas *Impresiones Españolas*, titulado *Levantina*, ofrecen unos diseños temáticos semejantes, tal vez por surgir ambas de una profunda inspiración valenciana.

3.3.2 Desde el punto de vista textural

Con respecto a la textura musical, se observa en Sosa la tendencia a desplegar los acordes acompañantes en arpeggios, tanto descendentes como ascendentes, que sirven de base perfecta para el desarrollo melódico, sobre todo en sus canciones. En su obra pianística, este procedimiento es utilizado para acrecentar el lirismo melódico de sus partituras.

En la canción titulada *El sembrador* (c.4-10; 33-51) podemos apreciar este diseño arpegiado en la mano derecha del piano y en figuración de fusas.

El sembrador (cc.37-41)

A la voreta del riu (c.34-40; 43-46), *Duerme muñeca de cartón* (c.30-39), *Cançó del llaurador enamorat* (c.83-89), *Marqueseta valenciana* (c.33-41; 47-52), *Santa Magdalena* (c.21-24; 39-42) y *La Nueva Parábola del Sembrador*, ésta última casi a lo largo de toda la canción, presentan este acompañamiento al piano formado por acordes arpegiados en ambos sentidos, con figuraciones desde semicorcheas hasta fusas. En la obra para piano titulada *Levantina* (c.14-20; 104-110) el diseño arpegiado en semicorcheas es empleado para acompañar el momento de máximo clímax y apasionamiento melódico del piano.

Un carácter más simple adopta este acompañamiento en la canción *Los sin tabaco*, en la que el arpegio aparece formado únicamente con la fundamental y la quinta de cada acorde en figuración de corcheas y negras.

The image shows a musical score for the song "Los sin tabaco". It consists of two staves: a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line starts with a "3ª vez Solo" marking and includes lyrics: "miel. Y fu - mar - lo re - po - sa - do y char - lar de so - bre me - sa ad - mi -". The piano accompaniment features a "3ª vez" marking and a "rit." (ritardando) marking. The piano part is characterized by arpeggiated chords in the right hand and a simple rhythmic pattern in the left hand.

Los sin tabaco (cc.24-28)

Algo parecido ocurre en el pequeño vals para piano *Los magos*, donde el arpegio ascendente en negras desde la tónica marca el ritmo de vals durante toda la pieza.

The image shows a musical score for the piece "Los magos". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked "Lento" and "p" (piano). The score includes a "3" marking above the first measure and a "rit. 3" marking above the fifth measure. The piano accompaniment features an ascending arpeggio in the right hand and a simple rhythmic pattern in the left hand. A "Cres." (crescendo) marking is present in the right hand.

Los magos (cc.6-13)

Por otra parte, si nos fijamos en la música coral de Pedro Sosa, tanto la música “a capella” como las partituras con acompañamiento orquestal o de banda, podemos observar determinados procedimientos compositivos recurrentes. La relación entre texto y textura obedece siempre a dos principios; la perfecta comprensión del texto y la facilidad en la interpretación. En este sentido, es constante la alternancia de pasajes contrapuntísticos y homofónicos, como en la obra para coro “a capella” titulada *¡Ay, Ay, Ay, que fuertes penas!*, donde los estribillos son homofónicos y las estrofas contrapuntísticas. En *In exitu* y en *De lamentatione Jeremiae Propheta* también aparece esta característica. La utilización de coros unisonales (o en octavas) facilitan la interpretación en obras como *In exitu*, *Salve a la Virgen de los Dolores* o el *Himno a Requena*. A esto hay que añadir las orquestaciones que utiliza Sosa, de manera que instrumentos y voces aparecen en ocasiones agrupados por tesituras, o bien doblando constantemente la voz coral, facilitando así la interpretación de estas partes, muchas de ellas pensadas para ser interpretadas por coros no profesionales.

Dentro de las texturas, Sosa recurre a técnicas del pasado con el fin de caracterizar mejor algunas de sus partituras como *In exitu* (c.4-11) donde aparece el falsobordón, o *De lamentatione Jeremiae Propheta* (c.8-29) y *¡Ay, Ay, Ay, que fuertes penas!* (c.48-51) en las que utiliza el bicinium.

Otro elemento a destacar sería la utilización de la fuga. Pedro Sosa no las escribió en el sentido de forma musical completa y perfectamente estructurada, sino que utilizó su procedimiento compositivo dentro de otras formas musicales, de ahí que lo tratemos en este punto dedicado a las principales texturas utilizadas por el compositor. Aparece tanto en la música vocal como en la instrumental, aunque cabe destacar el papel que juega en la música coral de carácter religioso. Si en la primera estrofa de la *Salve a la Virgen de los Dolores* aparece únicamente una respuesta fugada, en la misma estrofa de *¡Ay, Ay, Ay, que fuertes penas!* (c.5-17) tenemos las cuatro entradas completas de una fuga de escuela, al igual que en la última letra de *De lamentatione Jeremiae Propheta* (c.112-133) o en *In exitu* (c.162-176). En cuanto a la música instrumental, la “Danza” (c.81-119) del primer movimiento de *Tonades d’amor*, titulado *Idil·li*, también aparece en forma fugada.

3.3.3 Desde el punto de vista armónico-tonal

Desde un punto de vista tonal, Sosa tiene una clara predilección por las tonalidades menores, entre las cuales, tal y como destaca León Tello, Sosa tiene *preferencia por la tonalidad de sol menor*, seguida por la de *mi menor*.¹⁹²

Armónicamente, el propio autor dijo haber *procurado ser moderno, muy moderno; sobre todo en “Levantina”, donde se oyen los Bitonismos, Politonismos, Semitonismos y toda clase de disonancias. Disonancias liberadas. Las dulces disonancias...*¹⁹³ Esta “modernidad armónica” alcanzada en sus últimas obras, no es óbice para que, en una primera revisión de su lenguaje armónico, encontremos determinados procedimientos característicos del autor.

Si tenemos en cuenta el lenguaje armónico de Sosa encontramos algunas coincidencias con las novedades que, pocos años antes de que el maestro irrumpiera en el panorama compositivo, había presentado el impresionismo francés, y que se encargaría de desarrollar C. Debussy. Su nueva concepción del acorde como ente independiente donde se rompe con las relaciones acordales lo acercan al lenguaje impresionista. Esta búsqueda de nuevas sonoridades llevará a Sosa a sustituir las tradicionales escalas *mayores y menores* por otras escalas características de culturas lejanas, como la escala *pentatónica*, o bien escalas artificiales como la *hexátona* o de tono enteros. En algunos casos, la búsqueda de nuevos sistemas sonoros lo llevó a evocar antiguas escalas hispánicas como la *hispano-árabe*. Por último, Sosa se aleja del sistema tonal tradicional mediante el uso de algunos *modos* antiguos y armonías paralelas, sobre todo en series de cuartas que rememoran cierto arcaísmo.

León Tello apunta una *tendencia al estatismo[...] tonal*¹⁹⁴ en sus esquemas armónicos. Secciones enteras construidas sobre un mismo acorde que refuerzan la atención sobre la melodía, en la mayor parte de los casos, vocal. En *El sembrador*, tal y como se puede apreciar en el siguiente ejemplo, toda la primera parte de la canción (c.11-32) descansa sobre una pedal de tónica y dominante sobre la que se produce un acorde sobre el cuarto grado con la sexta añadida,¹⁹⁵ mientras que la base armónica de toda la segunda parte es un *acorde tónico inamovible* (c.33-52).

¹⁹² LEÓN TELLO, F.J.: op. cit., p. 221.

¹⁹³ Conferencia-concierto de 1953.

¹⁹⁴ LEÓN TELLO, F.J.: op. cit., p.220.

¹⁹⁵ Véase el punto dedicado al comentario y análisis de la canción en cuestión.

Voz

¡Sem - bra - dor! A sem -

Muy ligado

Piano

15

brar por los - cam - pos la vi - da

Pno

20

A sem - brar por el mun - do el a - mor has - ta que la

Pno

25

tie - rra se que - de dor - mi - da y el re - ba - ño re -

Pno

30

co - jael pas - tor.

Pno

El sembrador (cc.11-32)

El *Ave María* presenta toda su primera parte sobre un pedal de tónica alternado con el de dominante, mientras que en la tercera sección vuelve el pedal de tónica con acordes sin tercera. *Los mayos*, *¡Esas...no volverán!*, *La nueva parábola del sembrador*, el *Himno para la coronación pontificia de la Virgen de los Desamparados*, *Deja llorar a tus ojos*, *Los magos*, la primera parte de *Marqueseta valenciana*, al igual que casi toda la segunda sección de *Santa Magdalena*, descansan armónicamente sobre la tónica correspondiente, en algunos casos en forma de pedal, lo que acrecienta el estatismo armónico. En *Duerme muñeca de cartón*, este estatismo se produce por la repetición, desde el principio y durante toda la primera sección, del acorde de tónica en segunda inversión, con una apoyatura a la segunda menor superior en el bajo, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

The image shows a musical score for the piece "Duerme muñeca de cartón". It consists of two staves: "Voz" (Voice) and "Piano". The voice part is in a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The lyrics are "Duer-memu-ñe - ca de car - tón ¡Dul - ceen - can - to". The piano part is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The bass line features a repeating rhythmic pattern of eighth notes, with red accents (>) under the notes. The piano part starts with a *pp* dynamic marking.

Duerme muñeca de cartón (cc.8-11)

Un elemento que caracteriza a algunas de sus obras fechadas en el último período de su trayectoria creativa y que, por tanto, son armónicamente más avanzadas, es el uso de series por cuartas paralelas. *Andalucía* y *Levantina*, primer y segundo movimiento de sus *Impresiones españolas* para piano, por su concepción armónica en la que los acordes se liberan de sus clásicas relaciones y se convierten en entes independientes, se encuentran plagadas de series de este tipo.

The image shows a musical score for "Impresiones españolas: Andalucía". It consists of two staves: treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score features parallel quartal series in both hands. The treble staff has a *f* dynamic marking, and the bass staff has *p* dynamic markings. There are red accents (>) under some notes in the bass line.

Impresiones españolas: Andalucía (cc.16-19)

En el *Ave María*, la introducción, así como la mayor parte de las intervenciones melódicas que se contraponen a la voz, son series de cuartas, al igual que la introducción instrumental de la *Súplica a la Santísima Virgen* (c.1-4) y en *Los mayos*.

Ave María (cc.1-8)

Es muy común también, por parte de Sosa, la utilización del séptimo grado de la escala sin alteración ascendente, como ocurre en *El sembrador*, en *Bohemia azul* o en *Oración de Madre*, donde aparece alternado con y sin la alteración.

Oración de madre (cc.6-15)

Como se aprecia en el ejemplo anterior, se da el caso de partituras en las que aparece tanto alterado como sin alterar, como en *Busca, busca con amor, Morenica, La nueva parábola del sembrador* o partituras como *Marqueseta valenciana*, en la que está sin alterar en la melodía y alterado en el acompañamiento.

Desde el punto de vista de las escalas que utiliza Sosa, se aprecia la modernidad que comentábamos antes en el uso de escalas diferentes a las diatónicas mayores y menores. En algunas obras la aparición de la escala hexátona es esporádica como en *Española* (c.24-25), *A la voreta del riu* (c.43-44) o en la tonadilla *Petrilla la rosquillera* (c.6-7). En otras ocasiones, dicha escala le sirve al compositor para crear sus armonías. Los acordes formados con las notas de la escala de tonos enteros contribuyen a crear una vaguedad tonal importante, precisamente por la cantidad de tonalidades a las que pueden pertenecer dichos acordes. En la canción gitana *Bohemia azul*, la mano derecha del piano interviene en numerosas ocasiones con motivos ascendentes en fusas basados en esta escala, contraponiéndose a la voz.

The image displays a musical score for the song "Bohemia azul". It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line is in a 3/4 time signature and features the lyrics: "Hu-yen - do del in - vier - no fñi - oy de - so - la -". The piano accompaniment is written in a hexatonic scale, with the bass line featuring a continuous pattern of triplets (marked with '3') and a dynamic marking of 'ppp'. The right hand of the piano has a melodic line with a 'tr' (trill) marking. The second system continues the vocal line with the lyrics: "dor cual - pe - regni - noe - ter - - no dein - ac - ce - si - blea -". The piano accompaniment continues with the same triplets and melodic patterns. The score includes various performance markings such as 'cres. y afret.', 'Más movido.', and 'cres. poco a poco.....'.

Bohemia azul (cc.19-30)

En el tema principal de la danza para piano *De la Sevilla Mora*, para hacer honor al título, utiliza la escala hispano-árabe de la.

De la Sevilla mora (cc.55-58)

Otro tipo de escala ajena a nuestra tradición occidental es la escala pentatónica. En *Bohemia azul* (c.42-43) se aprecia el uso de esta escala por parte de la mano derecha del piano. Se puede ver como Sosa superpone dos escalas pentatónicas, una formada sobre sol (sol-si bemol-do-re-fa) y la otra sobre re (re-fa-sol-la-do), en ambos casos compuestas sobre el modo de la.

Bohemia azul (cc.41-45)

El mismo recurso se observa en la canción titulada *A la voreta del riu*. Esta vez se trata de la escala pentatónica de fa sostenido en modo de do (fa sostenido-sol sostenido-la sostenido-do sostenido-re sostenido).

A la voreta del riu (cc.34-36)

Enlazando con el uso de escalas no características del sistema tonal occidental, nos encontramos también la utilización masiva, por parte de Sosa, de los modos antiguos. Se trata de un recurso impresionista, mencionado con anterioridad, que permite, sin llegar a la sensación de atonalidad, dotar a la música de colores novedosos imposibles de conseguir manteniéndose dentro de las reglas del sistema tonal. En este sentido, el compositor suele fluctuar a lo largo de una partitura entre diferentes modos pero con una misma armadura, creando armonías modales que dan libertad a las melodías para pasar de unos modos a otros. En la pieza para piano *Andalucía*, como se puede observar en el punto correspondiente al comentario y análisis de las obras, la tonalidad de mi menor permite modular constantemente a mi mayor (con el sol sostenido) y al modo de mi frigio (con el fa natural). En el pasodoble *Peñas Arriba*, la tonalidad principal de la menor se convierte en la frigio con la utilización del si bemol, lo que le da un carácter más español si cabe al pasodoble. Por poner un ejemplo más, la canción *Petrilla la rosquillera* gira tonalmente entorno a mi mayor, con cuatro sostenidos en la armadura. La utilización del re sostenido o becuadro en esta tonalidad, permite a Sosa cambiar entre mi mayor y mi mixolidio. Con anterioridad y en este mismo punto del trabajo comentamos la costumbre del compositor de alternar las séptimas mayores y menores

de una misma escala. Cuando esto ocurre en una tonalidad mayor en la que se presenta la séptima menor, nos encontramos precisamente con el modo mixolidio.

En algunas de sus composiciones escritas en tonalidad menor, se aprecia la utilización de un recurso atemporal como es la “tercera de Picardía”. Se trata de un rasgo habitual en la música sacra, por lo que obras de inspiración religiosa como *De lamentatione Jeremiae Propheta*, el *Himno para la coronación pontificia de la Virgen de los Desamparados*, el *Kyrie a 3 voces* con acompañamiento de órgano y el *Ave María* concluyen, bien al final de la composición o al finalizar alguna sección, con un acorde mayor cuando cabría esperar una resolución menor.

The image displays a musical score for the piece "De lamentatione Jeremiae propheta". It features five vocal parts: Tiples (Soprano), Altos (Alto), Tenores (Tenor), and Bajos (Bass), along with four instrumental parts labeled Tp, A, T, and B. The score is written in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Je - ru - sa - lem Je ru - sa - lem con - ver - tere ad Do - mi - num De - - - - - um tu - um". The score includes dynamic markings such as *f*, *meno*, and *fff*. A red bracket highlights a section of the score, and a red line is drawn above the Tiples part. The number 140 is written above the Tp part.

De lamentatione Jeremiae propheta (cc.136-143)

Canciones como *Duerme muñeca de cartón* y *¡Esas... no volverán!*, o la danza *De la Sevilla mora* presentan idéntica particularidad.

3.3.4 Desde el punto de vista formal

Pedro Sosa compuso medio centenar de obras originales, mientras que el resto son nuevas versiones de sus propias composiciones. Porcentualmente, casi el 80% de estas obras son vocales, con o sin acompañamiento instrumental. En este tipo de piezas, encontramos algunas en las que el texto marca la estructura formal de la partitura, como es el caso de *¡Ay, Ay, Ay, que fuertes penas!* y *Salve a la Virgen de los Dolores*, ambas con forma de estribillo y estrofas marcadas por la poesía. En las canciones *Oración de madre* y *Coeli enarrant gloriam Dei*, así como en el *Kyrie a tres voces*, la partitura se adapta en cada caso a la estructura ternaria del texto, mientras que en *De lamentatione Jeremiae Propheta*, la secciones vienen determinadas por las seis letras del alfabeto hebreo que forman el texto. Por último, tanto en el *Himno de la misión* como en el *Himne per a la coronació pontificia de la Verge dels Desamparats*, por tratarse de partituras creadas sobre un texto dado para un concurso de composición, su estructura viene determinada también por los textos.

Se da el caso de composiciones en las que Pedro Sosa ha modificado algunos aspectos del texto original, no sabemos si por facilitar la musicalización o por cuestiones estéticas o de otra índole. En la *Cançó de bressol* cambia el orden de los versos escritos por Eduardo Buil, mientras que en *In exitu* se deja un verso sin poner en música. En la musicalización de la Rima de Gustavo Adolfo Bécquer para la canción *Esas... ¡no volverán!*, no modifica nada del texto pero escoge únicamente las cuatro primeras estrofas. Mención aparte merecen *Los mayos*, cuyos versos no se corresponden con ninguna versión conocida de mayos, aunque hay que tener en cuenta que se trata de poesía de tradición oral.

Hay una estructura formal que predomina por encima del resto, y es la forma ternaria en su versión ABA, con o sin variación en la tercera sección (ABA'). La encontramos en obras para voz y orquesta como *Llaurador enamorat*, pequeñas canciones "a capella" como *Canssons del abuelo al net* o *Coplas a la nieta*, en canciones con acompañamiento como *Duerme muñeca de cartón*, *Española*, *Oración de madre*, *Santa Magdalena*, *Coeli enarrant gloriam Dei* o el *Kyrie a tres voces*. En la producción pianística también es la estructura más utilizada, como podemos ver en la danza *De la Sevilla mora* y en las dos *Impresiones españolas*, tanto en *Andalucía* como en *Levantina*.

En menor medida podemos observar formas ternarias con tres secciones completamente diferentes (ABC) como es el caso de las canciones *Los sin tabaco* o el

Himno de la misión, entre otras. La forma con estribillo, como pudimos ver unas líneas más arriba, vienen determinadas en algunos casos por el texto, no obstante la forma rondó aparece en otras piezas como en la canción *Bohemia azul* o en la pieza para piano *Los magos*. Por último, encontramos formas binarias, o con dos temas, en diferentes configuraciones, así como formas estróficas en las que una misma música sirve para todas las estrofas del texto, como es el caso de las canciones *Petrilla la rosquillera* o *Los mayos*.

3.4 ESTILO COMPOSITIVO Y EVOLUCIÓN

Como ya comentamos anteriormente en el estudio biográfico sobre Pedro Sosa, en 1909, cuando el compositor se encontraba realizando el servicio militar, cayó enfermo. Los problemas de salud a causa de esta enfermedad le acompañaron hasta su muerte, con largos períodos de tiempo en los que tuvo que ausentarse de sus obligaciones profesionales. Queda constancia, como pudimos ver en el estudio de sus años de docencia en el Conservatorio, que compañeros y amigos suyos como José Manuel Izquierdo o Manuel Palau cubrieron dichas ausencias por enfermedad.

También la labor creadora del compositor se vio afectada por el mismo motivo, pues varios personajes que le conocieron y más tarde escribieron sobre él, corroboran dicha tesis. Rafael Bernabeu¹⁹⁶ apunta el hecho de que la composición fue una actividad únicamente de temporadas debido a sus problemas de salud, señalando que *si le hubiera dado por escribir, hubiera hecho grandes cosas*. En la misma dirección apuntan los análisis de León Tello, puesto que primero destaca las magníficas condiciones que tenía como compositor para, a continuación, buscar respuestas al más bien escaso catálogo de obras de Sosa. Lo primero que se le ocurre a León Tello es analizar el enfoque que el compositor le dio a su tarea compositiva. La personalidad y la forma de ser del autor le dan una primera respuesta al afirmar que *sus obras surgieron como fruto de sacrificio y cordial esfuerzo, que explica la sencilla sinceridad de su trabajo*. Lo de cordial esfuerzo, como veremos más abajo, terminó convirtiéndose, por sus problemas de salud, en titánico esfuerzo. *Su consideración de la actividad artística y de lo que significaba para su vida interior, junto con una innata y cultivada modestia, eliminaba todo peligro de afectación.*¹⁹⁷

¹⁹⁶ BERNABEU, R: Disertación realizada en Requena en 1987 con motivo del centenario del nacimiento del compositor. Archivo de Marcial García Ballesteros.

¹⁹⁷ LEÓN TELLO, F.J.: op. cit., p. 219.

Para Pedro Sosa, la composición nunca fue obligación ni prioridad en su vida, lo que se desprende en detalles como el hecho de no encontrar casi ninguna fecha en sus partituras o algún tipo de numeración o catalogación. Sólo una tercera parte de sus composiciones aparecen registradas en la SGAE. De hecho, hasta 1949 no se registra su primera obra titulada *Violeta*, composición escrita en colaboración con otros músicos y escritores, por lo que no podemos saber si fue o no iniciativa suya el hecho de registrarla. A partir de ahí, en 1951 se produce el registro de seis obras¹⁹⁸ y unos meses antes de morir registró *Impresiones españolas: Levantina*, mientras que el resto de registros se producen una vez fallecido el compositor. Esta manera de llevar el trabajo compositivo corrobora de alguna manera la tesis de que la mayor parte de sus obras están escritas para sí mismo o su entorno más cercano, sin buscar el beneficio material por su trabajo. Se trata del arte por el arte, en una posición estética que recuerda al artista romántico, íntimo creador de pequeñas formas musicales.

No obstante, al margen del enfoque que el compositor dio a su labor creadora, León Tello encuentra dos factores clave que, desde su punto de vista, condicionaron de forma más importante su creación artística. El primero haría referencia a su trabajo como catedrático del conservatorio y, por tanto, sería de orden económico, *la necesidad de atender a una agotadora jornada de clases* mermó considerablemente su capacidad de trabajo. El otro factor que considera León Tello ha sido comentado unas líneas más arriba y tiene que ver con *su constitución fisiológica: la tensión con que vivía la composición de sus obras repercutía en trastornos nerviosos vegetativos que le obligaban a escribir sus partituras desobedeciendo prescripciones médicas.*¹⁹⁹

Dentro de la producción musical de Pedro Sosa destacan en número las canciones. Ya apuntó León Tello que *la efusión lírica que caracteriza la fantasía creadora de Sosa encontraba en las breves formas de la canción el medio más apropiado de expresión.*²⁰⁰ Muchas de sus obras instrumentales nacen como resultado de la inspiración producida en él por la lectura de algún poema. Poetas como Francesc Badenes Dalmau o José M^a Gabriel y Galán inspiran a Sosa para componer los pasodobles *Lo cant del valencià*, *Canción del montañés* o el poema sinfónico *Cantos de los niños*. En estos casos queda

¹⁹⁸ El 1 de mayo de 1951 se registraron *A la voreta del riu*, *Canción de cuna*, *Canción del montañés*, *Duerme muñeca de cartón*, *Oración de madre* y *Tonades d'amor* (nº 1). Información extraída de la base de datos del Repertorio SGAE.

¹⁹⁹ LEÓN TELLO, F.J.: op. cit., pp. 219-220.

²⁰⁰ Idem, p. 225.

clara la importancia del poema como fuente de inspiración, algo que no es evidente cuando se trata de las canciones.

Sosa fue un gran lector de poesía, pero en lugar de escoger los mejores poemas de los grandes poetas, son mayoría las canciones en las que el texto es obra suya. Esto nos lleva a pensar que el valor literario de los textos queda en un segundo plano con respecto a su contenido o significado, más determinante a la hora de escogerlo para su musicalización.

Como hombre profundamente religioso que fue, la religión es uno de los pretextos más utilizados en su música vocal. Encontramos aquí, dentro de este género religioso, canciones como *El sembrador*, *Busca, busca con amor*, *Santa Magdalena* u *Oración de Madre*, todas ellas de inspiración religiosa basadas en textos sacados de las sagradas escrituras, bien por algún poeta como Adolfo Aponte, o bien elegidos directamente por el propio compositor.

Las canciones de tipo circunstancial del catálogo están relacionadas con su propia familia. Desde canciones por el nacimiento de sus nietos hasta rogativas para que su hijo no sea llamado a filas. Letras inspiradas en su tierra valenciana y en su Requena natal, canciones de cuna y hasta tonadillas castizas forman el abanico temático de este género.

Todo artista que se precie de ser denominado como tal evoluciona a lo largo de su carrera como creador. De manera muy acertada, afirma León Tello que *con la edad se modifican las condiciones temperamentales y se enriquece la personalidad con la experiencia de las nuevas vivencias*.²⁰¹ La evolución y el enriquecimiento del artista como persona unido al mayor conocimiento de su arte asentado en las inquietudes personales y en las experiencias pasadas, pueden considerarse la base de la evolución de Pedro Sosa como artista. Fue fiel a una posición estética, lo cual no es incompatible con una evolución en su obra, pues la manera de afrontar y plasmar en una obra de arte dicha posición estética cambia considerablemente según los medios. Esta evolución es patente en el lenguaje musical que utiliza, pasando, en palabras de León Tello, de un *escolasticismo armónico* a una *concepción libre del acorde*. Si en sus primeras obras se aprecian unas armonías básicas y tradicionales, su evolución lo llevará hacia la ruptura de las relaciones armónicas tonales, de manera que los acordes pasan a tener

²⁰¹ Ibidem, p. 220.

importancia por su propia sonoridad más que por la función tonal que cumplen, en un lenguaje plenamente impresionista. En sus últimas composiciones, nos encontramos con un lenguaje armónico completamente disonante, plagado de cromatismos que impiden situar tonalmente los pasajes, llegando en ocasiones a necesitar de una explicación politonal para comprender dicho lenguaje. No obstante, nunca perdió de vista la finalidad primera de su música, que era emocionar, transmitir sentimientos y sensaciones, o describir paisajes y estados de ánimo.

León Tello destaca la importancia del aspecto intuitivo en la labor creadora de Sosa. A su inteligencia clara y despejada añade que *solía llegar al fondo de la cuestión con una rapidez que parecía derivada de saltar por encima de varios peldaños del proceso discursivo. Estaba dotado de una sensibilidad contemplativa que respondía con viveza a los estímulos.*²⁰² Esta posición ante la composición le hizo buscar la inspiración en lo que más cerca tenía: su tierra valenciana. Cuando Sosa tenía que explicar con palabras las impresiones que transmitía su música, le gustaba hacerlo en los siguientes términos: *Recorde cuan chic, les moltes hores pasades por eixe paradís de l'horta valenciana, pleneta de riuets que canten sa frescor. De russinyols que canten tremolant de cariño. De barraques netes y blanques y de llauradorettes escoltant emocionades els cants d'amor. Eixos trossets d'horta plens de caràcter y records. Si ixquereu alguna volta por el carrer d'Alboraya y desde lo que encara es diu "La volta del Rossinyol" creuant riuets anareu hasta el mar se encontrareu en este cuadro encantador.*²⁰³[Sic] La intención de plasmar los paisajes, las sensaciones y el ambiente de la tierra valenciana, como si de una instantánea musical se tratara, une en intención y estética al compositor con otros artistas también de inspiración valenciana aunque de una generación anterior, como Blasco Ibáñez o Joaquín Sorolla.

Un hombre formado como infantil de coro, donde interpretaba diariamente canto gregoriano, tiene un acercamiento especial al mundo de los sonidos. La comprensión de la finalidad para la cual se habían creado esos himnos religiosos y la experimentación diaria de lo que se puede transmitir a través de ellos marcaron la trayectoria creadora de Sosa. En todas sus obras primó siempre la expresión, la transmisión de sentimientos, en una posición claramente romántica, independientemente del lenguaje armónico utilizado.

²⁰² Ibidem, p. 219.

²⁰³ Conferencia-concierto de 1953. Citado en Ibidem, p. 219.

El lenguaje de cualquier artista es uno de los principales condicionantes de su estilo, hasta el punto de que si el creador no escoge el lenguaje más adecuado a su posición estética, puede fracasar en su papel de comunicador. Como ya hemos comentado en alguna ocasión, Pedro Sosa llegó más lejos en la utilización de los elementos del lenguaje musical de lo que cabría esperar en un compositor de su corte y estética. Su concepción de la armonía, la importancia del color y del timbre, como hemos afirmado una línea más arriba, nos recuerda al impresionismo francés.

Esta posición estética queda reflejada también en la descripción que León Tello realiza de Sosa cuando afirma advertir *en el maestro un apasionado amor hacia su arte, un deseo fervoroso de conocer su desarrollo contemporáneo. Su sensibilidad crítica, aguda, atinada y comunicativa necesitaba exteriorizarse. Después de cada concierto solía expresarme con espontaneidad sus juicios...[...] Su temperamento afectivo no podía conciliarse con ciertas tendencias antirrománticas de nuestro siglo. Su arte es cordial, expresivo. El lírico subjetivismo propio de todas sus composiciones se halla matizado con un acento sentimental. Las combinaciones armónicas nuevas que traducían su sensibilidad carecían de la aspereza que presentan en otros compositores de su tiempo.*²⁰⁴

Llegados a este punto podemos situar a Pedro Sosa en ese realismo valenciano o *poematismo descriptivo*, en términos de Valls Gorina,²⁰⁵ de fondo claramente nacionalista valenciano. A principios de siglo, Felipe Pedrell reconocía que para que llegara a existir un verdadero *Lied* hispano era inevitable quemar la etapa del Romanticismo, en la que pocos compositores se habían dedicado a la canción culta. Pues bien, el grueso de la obra de Pedro Sosa lo podemos encajar en ambas corrientes. Una estética de corte romántico en la intención de las partituras y en la finalidad última de la música pero con unos medios que, gracias a las inquietudes personales del compositor y a su necesidad de conocer los desarrollos del lenguaje musical del siglo que le tocó vivir, sobrepasan con creces los elementos utilizados durante el s. XIX. Si a todo ello añadimos la aspiración de carácter nacionalista valenciano descubrimos un compositor que supo adaptar a la perfección todas las nuevas posibilidades que le daba la música a su temperamento, fue fiel a sí mismo sin renunciar a las novedades de su arte.

²⁰⁴ Ibidem, p. 221.

²⁰⁵ VALLS GORINA, M.: *La música española después de Manuel de Falla*, Revista de occidente, Madrid, 1962, p. 168.

Como se puede apreciar en el punto de este trabajo dedicado al catálogo de obras del compositor, así como en el dedicado a su comentario, solamente podemos situar cronológicamente una veintena de composiciones, y en alguno de estos casos, con un margen de varios años en los que ubicar la creación de la pieza. Analizando estas composiciones, nos encontramos con la posibilidad de dividir la labor creadora del compositor en varios periodos: el primero iría desde 1909 hasta 1920; el segundo se extendería entre 1920 y 1925; y el tercero y último comenzaría en 1925 y llegaría hasta su muerte, en 1953.

El primer periodo creativo corresponde a obras realizadas en su última etapa como alumno del conservatorio. Durante esos años finales en los que terminaba los estudios de composición, ingresó en el ejército como músico militar. Poco después tuvo que ganarse la vida como trombonista tocando en los diferentes teatros de Valencia, época que terminó cuando inició su carrera docente como profesor en el conservatorio, de solfeo y coro, pero todavía sin sueldo. La primera composición de la que tenemos referencia y datación es el pasodoble *Gitanerías* (1909). Al igual que *Peñas arriba*, pasodoble que situamos por diferentes motivos en los mismos años, muestran una instrumentación atípica, en algunos momentos incluso poco hábil, y desde el punto de vista de su lenguaje armónico, no hay ninguna novedad a destacar. *Lo cant del valencià* (1914) o *Idil·li* (1916) en su versión pianística, muestran el primer interés de Sosa por la música popular valenciana, pero sin salirse de las estructuras clásicas, tanto en el pasodoble como en la pieza pianística. En *Cantos de los niños* (1919) recurre por primera vez a la inspiración poética (al margen de *Lo cant del valencià*), y con respecto al tratamiento que hace en este caso del material melódico, sacado de varias canciones populares infantiles, Sosa se limita a aplicar diferentes procedimientos compositivos de una forma bastante escolástica. La instrumentación sigue siendo la habitual de la banda y su tratamiento muy sencillo. Armónicamente, seguimos sin ver todavía novedades en su lenguaje más allá de una cierta indefinición tonal muy pasajera provocada por la elusión de algunas cadencias conclusivas. Este primer periodo compositivo lo cerraríamos con el pasodoble *Canción del montañés* (1920), basado en la música escrita años antes para *Peñas arriba*, y que no aporta nada nuevo a su lenguaje. Por tanto, tenemos unas primeras obras muy previsibles en cuanto a la forma e instrumentación, con armonías completamente tonales, pero en las que apreciamos ya la influencia del folclore valenciano en la inspiración melódica principalmente.

En 1920 Sosa fue nombrado profesor interino de armonía en el Conservatorio de música de Valencia. Entre 1920 y 1923 situamos obras como *Salve a la Virgen de los Dolores* (1922), el *Himno a Requena* y el *Himne per a la coronació pontificia de la Verge dels Desamparats* (1923). En ellas, Sosa empieza a utilizar procedimientos musicales de épocas pasadas que, en algunos casos, serán ya una constante en su lenguaje: el uso del fabordón, la tercera de Picardía y, sobre todo, la modalidad basada en la utilización de los modos antiguos. Todo esto, unido a la utilización de los primeros acordes disonantes, le permiten presentar un lenguaje diferente sobre el que construirá, años más tarde, sus armonías más avanzadas. En la pieza para piano *De la Sevilla mora*, también situada hacia 1920, Sosa da muestra de su capacidad para captar el carácter y sabor de otros estilos musicales ajenos a la tradición folclórica valenciana, utilizando para ello los elementos necesarios que, en este caso son el uso novedoso de la escala hispano-árabe, así como el modo frigio, entre otros.

En 1925, año en que es nombrado catedrático interino de armonía, situamos la primera partitura en la que se aprecian ya procedimientos y elementos típicos de la música impresionista. Es el caso de la canción *Bohemia azul* (1925), en la que encontramos una musicalización del texto muy cuidada. Precisamente para que la música ayude a transmitir la expresividad de las palabras, Sosa recurre a cromatismos y tritonos melódicos, acordes cargados de tensión y escalas hexátonas o de tonos enteros, así como pentatónicas, que configuran ya su lenguaje impresionista. En *Petrilla la rosquillera* (1926), la zarzuela *el Gran mandarín*, *Oración de madre* y *el Ave María* (1945), profundiza en este lenguaje armónico con acordes cada vez más disonantes y enlazados de forma paralela. Con respecto a la orquestación en esta etapa creadora, tenemos la referencia de la *Cançó de bressol* y *Valencianas*. Ambas presentan una instrumentación mucho más elaborada y compleja que sus primeros intentos (*Gitanerías* o *Peñas arriba*), con una orquesta inmensa en la que no faltan instrumentos como el corno inglés o el piano en el primer caso, y la celesta, el arpa y una gran familia de percusión en el caso de *Valencianas*. Esta última obra presenta rasgos de un nacionalismo mucho más avanzado, ya que su nueva concepción de la armonía le permite un acercamiento al folclore valenciano más elaborado y personal. El colofón a esta última etapa y a su trayectoria creadora, corresponde a *Impresiones españolas* (1952), donde muestra su lenguaje armónico más avanzado e innovador, siendo fiel a sus fuentes de inspiración.

Para concluir, se ha planteado en varias ocasiones la hipótesis sobre lo que hubiese dado de sí la obra musical de Pedro Sosa de haber tenido una dedicación total o más asidua a la composición, o si la vida le hubiera permitido, cuanto menos, terminar los proyectos iniciados.

Ya citamos con anterioridad las palabras en las que Rafael Bernabeu²⁰⁶ afirmaba que a Sosa *no le dio por la composición, nada más que alguna temporada. [...] pero si le hubiera dado por escribir, hubiera hecho grandes cosas*. El alumno y compañero del compositor justifica su tesis al afirmar que en las composiciones del maestro *todo está acabado, todo es perfecto, todo está instrumentado de una manera maravillosa*.

A una conclusión parecida llega León Tello al estudiar una parte de la obra del maestro y señalar algunas de las conexiones existentes entre unas y otras partituras, mostradas con mayor profundidad en este trabajo al analizar el lenguaje musical de Pedro Sosa. Este hecho le permite trazar su evolución afirmando que *las últimas [obras], lejos de mostrar cansancio creador, constituyen la determinación más personal y libre de su estilo*, por lo que hay que lamentar los largos períodos de separación entre muchas de las composiciones. Entrando en lo hipotético, *cabría retrotraer de una manera ideal toda su producción, estableciendo un índice de sucesión más movido; suponer, si hubiera sido posible la dedicación plena o por lo menos más asidua, que las páginas postreras pertenecían a décadas más juveniles. Se deduciría de esta sugerencia que falta en el catálogo de Sosa la obra irrealizada, que en condiciones más normales hubiera llevado a cabo; que puede hablarse de una labor frustrada que debía haberse añadido a la terminada.*²⁰⁷

León Tello se reafirma en su tesis al señalar el entusiasmo y la exaltación que el compositor mostraba ante sus últimas obras, propias de una primera composición y más significativas si tenemos en cuenta la personalidad, poco dada a grandes arrebatos, del autor. Tal entusiasmo *habría de ser interpretado por la advertencia de que en ellas cristalizaban esfuerzos estilísticos anteriores. A la satisfacción por la sazón del fruto logrado se añadiría la confianza en sus propias fuerzas para acometer nuevas empresas con más seguridad y decisión.*²⁰⁸

Desde nuestro punto de vista, León Tello puede acertar en el lamento que le supone el hecho de que la producción musical de Pedro Sosa no haya sido más abundante.

²⁰⁶ BERNABEU, R: Disertación... Archivo de Marcial García Ballesteros.

²⁰⁷ LEÓN TELLO, F.J.: op. cit., p. 232.

²⁰⁸ Idem, p. 232.

Aunque dicha reflexión se podría extrapolar a una gran cantidad de compositores de toda la historia de la música.

Por otra parte, es evidente, y así ha quedado patente en este trabajo, que Pedro Sosa evolucionó en su faceta creadora de manera coherente en todos los sentidos. Parece poco probable que, de haber podido dedicarle más tiempo a la composición, o de haber podido realizar esa obra irrealizada, en palabras de León Tello, Sosa hubiese hecho nada profundamente diferente a lo que nos ha legado. Difícilmente una personalidad como la suya habría encajado en las corrientes musicales más vanguardistas de su siglo. Unas líneas más arriba comentábamos la importancia que tiene para un artista escoger el lenguaje apropiado acorde a su posición estética, y Pedro Sosa escogió el suyo.

IV. CONSIDERACIONES FINALES

Para iniciar estas consideraciones finales sobre el estudio que hemos realizado a propósito de la figura del compositor valenciano Pedro Sosa López, se hace necesario señalar, en primer lugar, que nuestro objetivo principal ha sido el de dar a conocer su figura en todas sus vertientes, desde las más profesionales relacionadas con su actividad compositiva, docente o como gestor del Conservatorio de Valencia, hasta la más íntima y familiar. Son muchas las personas, aficionadas o no a la música para banda, que reconocerían un pasodoble como *Lo cant del valencià*, pero que no sabrían nombrar a su autor. Serían menos los que citarían a Sosa como compositor de esta música, pero sin ser capaces, seguramente, de citar alguna otra obra suya. Un estudio como este ayudará a extender su figura haciéndola más visible. Para ello, al inicio de este trabajo planteamos una serie de objetivos que son los que nos han llevado a la consecución de nuestro principio u objetivo principal. Tal y como recogimos en el punto relativo a la “Justificación del tema y objetivos”, el núcleo central de nuestra investigación lo forma el análisis pormenorizado de la obra compositiva de Pedro Sosa, al tiempo que planteamos la necesidad de realizar una catalogación de la misma. La consecución de dichos propósitos nos ha permitido conocer en profundidad su estilo y el lenguaje musical que empleó, de manera que podemos situarlo en su contexto musical. Por otra parte, parecía obvio que el planteamiento del estudio biográfico del compositor como objetivo, nos ayudaría de igual forma, y así ha sido, a una comprensión más global del autor.

La reconstrucción biográfica del compositor, nos presenta a una familia sin ningún contacto previo con el mundo de la música. Tras su traslado de domicilio desde Requena hasta Valencia, en 1894, encontramos sus primeros contactos con la música, pero siempre ligados a sus profundas creencias religiosas. La religión estará presente tanto en la vida como en la obra del compositor durante toda su trayectoria, y el origen de este hecho lo encontramos en sus primeros años de formación. De una parte, el Patronato de la Juventud Obrera, donde Sosa pudo recibir clases de educación primaria pero sobre todo de trombón, tiene origen católico. De otra, la formación que recibió en el Colegio del Patriarca, donde cantaba gregoriano a diario, ahondó en sus profundas creencias al tiempo que le proporcionó una formación musical de base verdaderamente rica. No cabe duda que esta formación práctica adquirida a través del canto pudo influir años después en la manera de afrontar su labor pedagógica.

El género religioso forma, por tanto, parte importante en su catálogo. En algunos casos se trata de composiciones de tipo incidental, es decir, escritas para algún momento o acto específico. En este sentido, hay que destacar su *Ave María*, para voz y cuarteto de cuerda, compuesto en 1945 para la boda de su hija Amparo. En esta partitura, podemos apreciar ya el lenguaje musical más novedoso del compositor que le llevará a la indefinición tonal dentro de un colorido impresionista. En dos ocasiones presentó composiciones a concursos de música religiosa como pretexto para plasmar musicalmente su religiosidad. En este mismo grupo de obras, podríamos situar su canción *Oración de Madre*, en la que, según reconoció el propio compositor, literalmente rezaba pidiendo que su hijo no fuera llamado a filas durante la Guerra Civil. El dramatismo del texto se ve amplificado por una música que refleja de manera magistral el significado de las palabras, con unas armonías, en algunos momentos, inanalizables según las reglas clásicas.

Hay determinados géneros que, por la instrumentación, parece más obvio el carácter religioso. En este sentido, no sorprende que las tres composiciones originales que hizo para voz y órgano, como son el motete *Coeli enarrant gloriam Dei*, el *Kyrie a tres voces* y el *Himne per a la coronació de la Verge dels Desamparats*, citados una línea más arriba, tengan este carácter. Sí sorprende en cambio, y da muestra de la religiosidad de Pedro Sosa, que cuatro composiciones de las seis que hizo para voz y orquesta tengan esta misma sensibilidad: *In exitu*, *La nueva parábola del sembrador*, *Salve a la Virgen de los Dolores* y *Súplica a la Santísima Virgen*. Lo mismo ocurre con sus canciones para voz y piano, grupo de piezas más numeroso de su catálogo, en las que un tercio de las mismas muestran el lado más devoto de Sosa. En cualquier caso, en su música religiosa el compositor se apoya más que en otros tipos de música, además de en los textos que escoge, en procedimientos compositivos y elementos del lenguaje de épocas pasadas, como las terceras de Picardía, el *bicinium*, la alternancia entre homofonía y contrapunto en la música coral, etc., para transmitir el estilo y conseguir el carácter deseado.

Como docente, nos encontramos ante un profesor de los que deja huella en sus alumnos, entre los que se encuentran algunas de las figuras más importantes de la música valenciana de la segunda mitad del siglo XX, como son Manuel Palau, José M^a Cervera Lloret, Antón García Abril, Miguel Asins Arbó, Leopoldo Magenti, M^a Teresa Oller, José Ferriz y un largo etcétera. Estos y otros alumnos, los cuales lo recuerdan como un padre capaz de estimularles constantemente, han destacado de él la

importancia especial que dio siempre a la musicalidad en cualquiera de sus clases por encima de la técnica. Ya fueran clases de armonía o solfeo, sus discípulos recalcan el hecho de que predominara siempre el buen gusto a la hora de hacer música. Cabe recordar aquí lo que apuntamos unas líneas más arriba sobre la influencia que pudo tener en Sosa su paso por el Colegio del Patriarca y su contacto directo con el canto gregoriano a la hora de utilizar unas u otras metodologías en clase. Supo guiar a sus alumnos y acompañarlos mientras se hacían y crecían como músicos, pero nunca como protagonista de esa evolución. Más que el maestro de todos ellos, se consideró siempre su orientador técnico y su guía inicial. Es curioso cómo esta actitud modesta a la hora de considerar su trabajo con sus alumnos, haciéndolos a ellos los únicos responsables de sus éxitos, se reproduce, de manera contraria, cuando Pedro Sosa recuerda a su *verdadero maestro*, Amancio Amorós, reconociendo en él el mérito que no es capaz de atribuirse a sí mismo como profesor.

Con respecto a los estudios musicales que realizó, pudo ser fortuita la elección de la Composición como eje central de su formación, ya que no pudo estudiar trombón por no encontrarse todavía, en 1902, entre las especialidades del Conservatorio de Valencia. En dicho centro, a pesar de la larga lista de profesores de los que se le ha considerado durante mucho tiempo discípulo, tal y como hemos señalado unas líneas más arriba, estudió con el que fue, según él, su verdadero maestro: Amancio Amorós. Así lo reconoce el propio Sosa en la dedicatoria de su motete para voz y órgano *Coeli enarrant gloriam Dei*. Años más tarde terminaría siendo su compañero de departamento y, posteriormente, sustituyéndolo en la cátedra de armonía.

Hay varios aspectos que hacen de Pedro Sosa un músico poco usual en el entorno en el que le toco vivir y desarrollar su profesión. Su dilatada carrera dentro del Conservatorio, así como la revisión de sus actuaciones en los diferentes cargos que ostentó y su relación con la vida musical externa al Conservatorio, nos muestran a un Sosa muy trabajador pero siempre alejado del exhibicionismo natural que rodea un arte como el musical, incluso se sentía incómodo cuando se trataba de recibir homenajes. Vivía su trabajo desde la introspección de un teórico, más que desde la exhibición de un músico práctico. Hay que recordar que la enorme tradición bandística de la Comunidad Valenciana habría llevado a cualquier otro músico a centrar sus esfuerzos en el estudio de su instrumento con vistas a terminar formando parte de alguna banda u orquesta. Sosa, ante la disyuntiva de seguir estudiando trombón, por supuesto fuera del

Conservatorio, o abandonar su instrumento a cambio de una formación musical más completa, optó por lo que era menos habitual.

Otro aspecto que llama la atención es la despreocupación de Sosa por sus derechos de autor como compositor. Unos párrafos más arriba hemos comentado su posición de modestia a la hora de valorar lo que suponía su labor docente sobre sus alumnos. Algo parecido ocurría con su obra, ya que no es comprensible que no registrara su primera obra hasta 1949. Se trata de la zarzuela *Violeta*, escrita en colaboración con Julio Pérez Manglano y su amigo José Manuel Izquierdo, por lo que podemos pensar incluso que la idea de registrarla no salió de él. El grueso de sus obras se registrarían tras su muerte.

Contrasta con el argumento esgrimido en el párrafo anterior el hecho de que estuvo siempre en la defensa de los profesionales de la música a través de los cargos de responsabilidad que ocupó en diferentes asociaciones y sociedades. Fue socio y hasta vocal de la junta de gobierno de la Sociedad Filarmónica de Valencia; su actividad como presidente del Ateneo de Profesores de Música fue intensa; estuvo en el proceso de creación de la Asociación Benéfica y Montepío de Profesores Músicos de Valencia, ocupando cargos de tesorero y presidente; y fue vocal de la Orquesta Valenciana de Cámara. Llama la atención que, a pesar de los puestos en los que estuvo y las buenas y extensas relaciones que tuvo en la vida musical valenciana, su contacto con el mundo de las bandas de música sea tan escaso, lo cual corrobora nuestras afirmaciones. Siempre estuvo lejos de buscar un sobresuelo o su proyección personal con la dirección artística o la docencia en alguna de las muchas bandas de la provincia. Sirva como ejemplo el hecho de que su obra más conocida, *Lo cant del valencià*, fuera un regalo a una de estas sociedades musicales, y en las ocasiones en las que actuó como director, lo hizo de manera altruista.

Sin llegar a especular sobre los aspectos ideológicos de Pedro Sosa, recomponiendo sus datos biográficos así como sus pensamientos y decisiones que adoptó en los puestos de responsabilidad que ocupó, nos encontramos con una dicotomía. Por una parte, su concepto de la familia y su profunda religiosidad, nos muestran un hombre muy tradicional y hogareño, volcado en la educación de sus hijos a los que trató de inculcar sus valores. Por otro lado, nos encontramos con un profesional de la educación adelantado a su tiempo. Durante la República llegó a anticiparse a la Junta Nacional de Música en la propuesta de elaboración de un plan de reforma de las enseñanzas musicales; en 1946 expuso ya públicamente la necesidad de que las enseñanzas artísticas, y concretamente la música, formaran parte de la educación general que se

impartía en los colegios públicos. En numerosas ocasiones planteó procesos democráticos en el Conservatorio para la toma de decisiones que, perfectamente, podría haber adoptado él mismo como director.

Con respecto a la labor compositiva del maestro, su producción no es muy abundante debido, unas veces a la prioridad que dio siempre a su trabajo en el Conservatorio, y otras a su maltrecha salud fruto de su participación activa en el ejército en 1909, donde enfermó hasta el punto de que su salud se resintió de por vida. Esta escasez de obras, unido al hecho de que cultivó bastantes géneros diferentes (canción, música orquestal, de cámara, para banda, escénica, religiosa, etc.) hace que dispongamos de pocos ejemplos de cada uno de los géneros que utilizó como para poder sacar conclusiones finales separadas en cada caso. No obstante, tal y como se ha podido apreciar a lo largo de este trabajo, el análisis del catálogo de obras en su conjunto, sí nos permiten situar al compositor en el contexto musical en el que desarrolló su actividad mostrando su evolución.

En este sentido, hay que colocar a Pedro Sosa entre los herederos de Salvador Giner (1832-1911). Este fue el encargado del regeneracionismo musical valenciano de finales del siglo XIX a través de la cita folclórica no exenta de italianismo *bel cantista*. Ya en su obra *Lo cant del valencià*, pasodoble que dio la notoriedad a Sosa, supo transmitir la esencia del folclore de una manera sorprendente, todavía con un lenguaje musical convencional pero al mismo tiempo dejando pinceladas novedosas que hicieron de esta composición uno de los pilares de la música para banda de la Comunidad Valenciana.

Sosa basó su nacionalismo en la inspiración que encontró en el folclore valenciano, en el uso de la lengua vernácula cuando se trata de música vocal así como en la utilización de la copla típica de la región. Excepto en un caso, la partitura para voz y orquesta *Llaurador enamorat*, toda su música vocal que utiliza textos en lengua valenciana presenta, en mayor o menor medida, estos momentos de copla. Desde *Cançó de bressol*, para voz y orquesta con texto de Eduardo Buil, hasta sus canciones para voz y piano *A la voreta del riu* y *Marqueseta valenciana*. Pero también encontramos este elemento compositivo en partituras instrumentales, como es el caso de *Idil·li*, número uno de *Tonades d'amor*, donde la copla forma parte central de la partitura, o en *Valencianas*, número dos de la misma obra y, por tanto, también para orquesta, en la que hay tres momentos de copla diferentes que estructuran la obra y contribuyen a generar el ambiente nacionalista.

Pero Pedro Sosa fue más allá de la cita folclórica y tampoco se conformó con la utilización de la música tradicional como medio de inspiración. Intentó presentarlo de manera novedosa gracias a la utilización de un lenguaje musical mucho más avanzado y de carácter impresionista. En canciones como *Marqueseta valenciana*, citada con anterioridad, Sosa presenta un nacionalismo en el que la tonalidad queda diluida por el uso de los modos antiguos o de escalas propias de otras culturas como la escala pentatónica. El lenguaje que utiliza en la canción *A la voreta del riu* va más allá en este sentido, la partitura se encuentra repleta de acordes paralelos con intervalos de cuartas, quintas y séptimas superpuestas, notas añadidas, incluso superposición de acordes diferentes, hasta el punto de que la armadura que presenta la obra pierde la función original de marcar una tonalidad. Las escalas de tonos enteros y pentatónicas contribuyen a una indefinición tonal importante. Ya en partituras instrumentales, *Valencianas*, segundo movimiento de *Tonades d'amor*, constituye un claro ejemplo de nacionalismo orquestal, tanto desde el punto de vista de la instrumentación como de la inspiración melódica, al tiempo que utiliza su lenguaje más avanzado. El segundo movimiento de la suite pianística *Impresiones españolas*, titulado *Levantina*, representa la culminación del lenguaje musical nacionalista, reconocido por el propio compositor, que hablaba de bitonismos, politonismos y semitonismos, sin olvidar un principio fundamental de la música de Pedro Sosa, como es la capacidad de emocionar y de transmitir sentimientos.

También consiguió utilizar este lenguaje impresionista fuera de su folclore más cercano. La canción *Petrilla la rosquillera* es una muestra de asimilación del folclore castellano al estilo zarzuelístico, con algunas características de su lenguaje musical. Por otra parte, *Andalucía*, primer número de la suite *Impresiones españolas*, con su escena de cante jondo explicada por el propio autor, representa de forma magistral la capacidad de Sosa para impregnarse del sabor del flamenco y de Andalucía, y mostrarlo con un colorido impresionista.

Manuel de Falla expuso en 1915 la manera de regenerar la música española según el camino marcado por Felipe Pedrell, hablando de abandono de las escalas mayores y menores como únicas escalas posibles, de las superposiciones tonales con el predominio de una tonalidad restituyendo los modos antiguos, o de la destrucción de la forma tradicional del desarrollo temático. Podemos decir que, teniendo en cuenta lo expresado por Falla en este escrito, Pedro Sosa fue incluso más allá en su lenguaje, consiguiendo un nuevo nivel de nacionalismo regionalista a través del impresionismo.

Para concluir con estas consideraciones, cabe decir que, si bien en otras condiciones, tal y como han apuntado algunos compañeros de Pedro Sosa, su producción musical pudo haber sido mucho más extensa, parece claro que la evolución estilística que sufrió fue la adecuada a tenor de su personalidad. Su preocupación por que su música nunca perdiera la capacidad expresiva para emocionar, para describir sensaciones, paisajes o estados de ánimo, le llevó a la utilización de un lenguaje musical novedoso, pero que le permitía mantener esa esencia tan importante para el compositor. Parece difícil imaginar aventuras de vanguardia en Pedro Sosa que hubieran supuesto una ruptura radical con sus principios estéticos más básicos.

En cualquier investigación como la que hemos acometido en este estudio, se plantean unos principios y objetivos iniciales que, habitualmente, se ven superados en el transcurso del trabajo. De esta forma, surgen nuevas vías de investigación que, lamentablemente por una cuestión de tiempo, hay que ir dejando de lado para no desviarse en exceso del camino marcado. No obstante, merecen la atención de futuros trabajos que, de alguna forma, complementarán este que hemos presentado aquí. En este sentido, una posible vía de trabajo podría ir encaminada al estudio de la labor docente de Pedro Sosa a través de la obra de sus principales alumnos, hasta qué punto influyeron sus enseñanzas en ellos. Por otra parte y sin salir del Conservatorio de Valencia, sería interesante el estudio de la huella que dejó Pedro Sosa como director, de qué manera pudieron influir sus decisiones y propuestas en la evolución futura del centro. Ya en otro orden de cosas, han aparecido alumnos del compositor ciertamente olvidados en el tiempo pero que rompieron algunas barreras en su época y son merecedores de un estudio profundo; es el caso de Ethelvina Ofelia Raga, compositora, directora, organista, escritora y poeta.

V. BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN

5.1 BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, BERNARDO: *Músicos valencianos, vol. I*, Promotora Internacional de Publicaciones, Valencia, 1988.
- AGUT, NICOLÁS: “Lo cant del valencià”, *Requena Musical*, Requena, noviembre, 1985, pp. 44-45.
- ATLAS, ALLAN W.: *La música del Renacimiento*, Akal, Madrid, 2002.
- BALANZÁ, M^a PILAR: “Pedro Sosa López”, *Las Provincias*, 28 de agosto de 1987, pp. 28-29.
- BALANZÁ, M^a PILAR: “Encuentro de músicos valencianos en Requena como homenaje a Pedro Sosa López en el primer centenario de su nacimiento”, *Música y pueblo*, nº 52, septiembre-diciembre de 1987, pp. 14-16.
- BEGUER, VICENTE: *La música en Torrent, 1840-1970*, Caja de ahorros y Monte de Piedad de Torrente, Torrente, 1971.
- BÉNICHOU, PAUL: “El romance de la muerte del Príncipe de Portugal en la tradición moderna”, *Nueva revista de Filología Hispánica*, 24.1, Centro de estudios lingüísticos y literarios de El Colegio de Mexico, Mexico D.F., 1975, pp. 113-124.
- BERNABEU, RAFAEL: “Tribuna pública. De Música”, *La voz de Requena*, año III, nº104, Requena, 10 de septiembre de 1922, p. 2.
- BERNABEU, RAFAEL: “Al hablar con doña Paula López, decana de todos los requenenses”, *El Trullo*, Requena, marzo 1952, pp. 20-21.

- BERNABEU, RAFAEL: “Ante una vida ejemplar”, *El Trullo*, Requena, marzo 1954.
- BERNABEU, RAFAEL: *Historia de Requena*, Ayuntamiento de Requena, Requena, 1983.
- BOIRA, JOSEP V.: “Luz para la ciudad” y “Ferrocarriles y tranvías”, AAVV.: *Historia de Valencia*, Levante-Universitat de València, Valencia, 1999, pp. 530-533.
- BOMBI, ANDREA: “Ripollés Pérez, Vicente”, *Diccionario de la música valenciana, vol. II*, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 344-346.
- BUENO, FRANCISCO C. y MADRID, RODRIGO: “Manuel Narro y la teoría de la música española del siglo XVIII: Adición al compendio del arte de canto llano de Pedro Villasagra”, *Ars longa: Cuadernos de arte, nº 9-10*, Universitat de València, Valencia, 2000, pp. 101-103.
- BUIL, EDUARDO: *A través d'una vida: versos valencians*, Publicacions de l'agrupació literaria Amigos de la poesía, Valencia, 1972.
- CÁMARA: “Plaza redonda. El plor del valencià”, *Jornada, Diario de la tarde*, 24 de diciembre de 1953, p. 2.
- CARRILLO, LUISA: *Banda Municipal de Valencia: cien años de música*, Palau de la Música, Valencia, 2003.
- CASARES, EMILIO: “La música española hasta 1939, o la restauración musical”, *Actas del congreso internacional España en la música de occidente, vol. II*, INAEM, Madrid, 1987, pp. 261-322.
- CERDÁ, MANUEL: “Badenes Dalmau, Francesc”, *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana, Tomo 2*, Prensa valenciana, Valencia, 2005, p. 245.

- CERDÁ, MANUEL: “Juan García, José María”, *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana, Tomo 8*, Prensa valenciana, Valencia, 2005, p. 348.
- CERDÁ, MANUEL: “Pastor González, Rafael”, *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana, Tomo 12*, Prensa valenciana, Valencia, 2005, p. 58.
- CERDÁ, MANUEL: “Serrano Clavero, Venancio”, *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana, Tomo 15*, Prensa valenciana, Valencia, 2005, p. 142.
- CLIMENT, JOSÉ: *Historia de la música contemporánea valenciana, Del cenia al segura*, Valencia, 1978.
- CLIMENT, JOSÉ: “Los polifonistas del siglo XVII”, *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, editorial Prensa Valenciana, Valencia, 1992, pp. 161-180.
- CLIMENT, JOSÉ: “La música vocal religiosa del siglo XVIII”, *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, editorial Prensa Valenciana, Valencia, 1992, p. 201-220.
- CLIMENT, JOSÉ: *La saga de los Plasencia*, Real Academia de Cultura Valenciana (sección de musicología), Valencia, 2000.
- CLIMENT, JOSÉ: “Alonso Torres, Lamberto”, *Diccionario de la música valenciana, vol. I*, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 41-42.
- CUCÓ, ALFONS: “El valencianismo político”, AAVV.: *Historia de Valencia, Levante-Universitat de València*, Valencia, 1999, pp. 557-559.
- DÍAZ, RAFAEL: “Sosa López, Pedro”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, vol. X*, SGAE, Madrid, 1999, p. 33-34.

- DÍAZ, RAFAEL: “Galbis García, Vicente”, *Diccionario de la música valenciana, vol. I*, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 408.
- FERNÁNDEZ, MARGARITA y LAFUENTE, IGNACIO: *Rutas de aproximación al patrimonio cultural valenciano, nº 11, Requena-Utiel*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1985.
- FERRIZ, JOSÉ: *Sesenta años de vida musical. Memorias*, IVM, Valencia, 2004.
- FIDELIO: “Festival de música valenciana moderna”, *Levante-El mercantil valenciano*, de 28 de mayo de 1936, p. 6.
- FONTESTAD, ANA: *El Conservatorio Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*, Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Valencia, Valencia, 2005.
- GALBIS LÓPEZ, VICENTE: *Orquesta de Valencia. 60 años de vida sinfónica (1943-2003)*, Palau de la Música, Valencia, 2004.
- GALBIS LÓPEZ, VICENTE: “Conjuntos instrumentales”, *Diccionario de la música valenciana, vol. I*, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, p. 248-250.
- GALBIS LÓPEZ, VICENTE: “Lleó Balbastre, Vicente”, *Diccionario de la música valenciana, vol. II*, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 15-20.
- GALBIS LÓPEZ, VICENTE: “Orquestas”, *Diccionario de la música valenciana, vol. II*, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, p. 199-209.
- GALBIS LÓPEZ, VICENTE: “Penella Raga, Manuel”, *Diccionario de la música valenciana, vol. II*, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 245-246.
- GALBIS LÓPEZ, VICENTE: “Valencia”, *Diccionario de la música valenciana, vol. II*, ICCMU-IVM, Madrid 2006, pp. 523-540.

- GALBIS LÓPEZ, VICENTE: “Zarzuela”, *Diccionario de la música valenciana*, vol. II, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 605-618.
- GALBIS, VICENTE y LÓPEZ, M^a CRUZ: “Plasencia”, *Diccionario de la música valenciana*, vol. II, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 288-290.
- GALBIS, VICENTE y SANCHO, MANUEL: “Giner Vidal, Salvador”, *Diccionario de la música valenciana*, vol. I, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, p. 442-448.
- GALIANO, ANA: “La transición del siglo XIX al XX”, *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, editorial Prensa Valenciana, Valencia, 1992, p. 321-340.
- GARCÍA BALLESTEROS, MARCIAL: *Mariano Pérez Sánchez, 80 años de música requenense*, Centro de Estudios Requenenses, Requena, 1996.
- GARCÍA BALLESTEROS, MARCIAL: “Pedro Sosa López, medio siglo de música valenciana”, *Requena Musical*, Requena, noviembre 1987, pp. 39-41.
- GARCÍA, MANUEL: “El apogeo de la zarzuela”, *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Prensa Valenciana, Valencia, pp. 281-300.
- GIRONA, ALBERT: “Valencia, capital de la República”, AAVV.: *Historia de Valencia*, Levante-Universitat de València, Valencia, 1999, pp. 587-588.
- GORRIS, FILO CARMEN: “Lo cant”, *Requena Musical*, Requena, noviembre, 1987, p. 21.
- HERNÁNDEZ, JOSÉ PASCUAL: *La composición orquestal valenciana, a través de la aportación del grupo de los jóvenes (1925-1960)*, Tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2010.

- HOPPIN, RICHARD: *La música medieval*, Akal, Madrid, 1991.
- IBARRA, JOSÉ MARÍA: “Concurso para la música del himno oficial de la coronación”, *Revista oficial de la Coronación Pontificia de la Virgen*, año II, nº6, enero de 1923, p. 128.
- ISUSI, ROSA: “Vidal y Mas, Pedro”, *Diccionario de la música valenciana*, vol. II, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 580-581.
- J.L.T.: “Personajes con nombre de calle”, *El Mundo*, 23 de septiembre de 2001, p. 14.
- JOSÉ OLIVA, R.: “Carta abierta”, *Boletín de la Federación Nacional de Profesores de Orquesta*, Sevilla, año I, nº 1, Enero 1911, p. 1-2.
- LEÓN TELLO, FRANCISCO JOSÉ: “Un maestro de la escuela valenciana contemporánea: Pedro Sosa”, *Revista de Ideas Estéticas*, nº 67, año 1959, CSIC, Madrid, p. 215-232.
- LEÓN TELLO, FRANCISCO JOSÉ: “Una suite inacabada de Pedro Sosa”, *Levante-El mercantil valenciano. Suplemento de Valencia*, 15 de julio de 1966, Valencia, p. 1-2.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, EDUARDO: *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*, Publicaciones del CSMV, Valencia, 1979.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, EDUARDO: “Concierto-Centenario Pedro Sosa, en la Academia”, *Las Provincias*, 14 de mayo de 1987, p. 37.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, EDUARDO: “Un disco para el centenario de Sosa”, *Las Provincias*, 21 de octubre de 1987.

- LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, EDUARDO: *Compositores valencianos del s. XX*, Colección Contrapunto nº4, Generalitat Valenciana, Valencia, 1992.
- LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, EDUARDO: “Vida musical valenciana”, *Revista Música, Ilustración iberoamericana*, año I, nº1, Central catalana de publicaciones, Barcelona, 1929, p. 12.
- LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, EDUARDO: “Ha fallecido el maestro Pedro Sosa”, *Las Provincias*, 22 de diciembre de 1953, p. 18.
- MIR, JOSÉ: “Valencia”, *Ritmo*, año XV, nº 174, marzo 1944, pp-16-17.
- OLMOS, MANUEL: *Leopoldo Magenti: Música Alberiqueny (1894-1969)*, Ajuntament d’Alberic, Alberic, 2009.
- PARDO, FERMÍN y OLLER, M^a TERESA: *Los Mayos en el campo de Requena-Utiel y otras comarcas valencianas*, Centro de Estudios Requenenses, Requena, 1997.
- PELÁEZ, JOSÉ ENRIQUE: “Teatros”, *Diccionario de la música valenciana*, vol. II, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 482-492.
- PIO X: “Sobre la música sagrada”, *Motu Proprio*, Libreria Editrice Vaticana, 22 de noviembre de 1903.
- PIQUERAS, JUAN: *La meseta de Requena-Utiel*, Centro de Estudios Requenenses, Requena, 1997.
- PONS ALCANTARILLA, M.: “Valencia”, *Ritmo*, año XVI, nº 192, diciembre 1945, pp. 37-38.

- PONS, ANACLET y SERNA, JUSTO: “La demolición de las murallas”, AAVV.: *Historia de Valencia*, Levante-Universitat de València, Valencia, 1999, pp. 501-503.
- PRIETO, JOSÉ: “José M^a Gabriel y Galán: la música de la naturaleza”, *Música y educación*, año XVI, n^o 53, marzo 2003, pp. 75-93.
- REIG, RAMIRO: “Autarquía, estraperlo y hambre”, AAVV.: *Historia de Valencia*, Levante-Universitat de València, Valencia, 1999, pp. 602-604.
- REIG, RAMIRO: “La aparición de los partidos políticos”, AAVV.: *Historia de Valencia*, Levante-Universitat de València, Valencia, 1999, pp. 552-554.
- RODRIGO, ANTONINA: *María Lejárraga, una mujer en la sombra*, Ediciones Vosa, Madrid, 1994.
- RUIZ, ALFREDO: *Una historia irreplicable en el mundo musical. Certamen internacional de bandas de música Ciudad de Valencia*, Piles, Valencia, 2011.
- RUIZ, CÁNDIDO: *Política y Educación en la II República (1931-1936)*, Universidad de Valencia, Valencia, 1993.
- SADIE, STANLEY: *Diccionario Akal/Grove de la música*, Akal, Madrid, 2000.
- SÁNCHEZ, AMPARO: *El patronato de la juventud obrera de Valencia, 1880 – 1931*, Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Literaria de Valencia, Valencia, 1969.
- SÁNCHEZ, LUIS: “En el Conservatorio de Valencia”, *Ritmo*, año V, n^o 65, febrero 1933, pp. 9-10.
- SÁNCHEZ, VICTOR: “Tomás Bretón y el regeneracionismo. Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898”,

- Cuadernos de música iberoamericana*, vol. VI, ICCMU-SGAE, Madrid, 1998, pp. 35-48.
- SANCHIS GUARNER, MANUEL: *Renaixença al País Valencià*, Eliseu Climent, Valencia, 1968.
 - SANCHO, MANUEL: *El compositor Salvador Giner: Vida y obra musical*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2002.
 - SANCHO, MANUEL: *El sinfonismo en Valencia durante la restauración (1878 – 1916)*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, Valencia, 2003.
 - SAPENA, SERGIO: *La Sociedad Filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación*, Tesis doctoral, UPV, Valencia, 2007.
 - SEDEÑO, RAMÓN: “Mil músicos recuerdan al Maestro Sosa”, *Levante-EMV*, 13 de octubre de 1987, p. 38.
 - SEGUÍ, SALVADOR: *Cancionero musical de la provincia de Valencia*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1980.
 - SEGUÍ, SALVADOR: *La praxis armónica-contrapuntística en la obra de Manuel Palau*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universidad de Valencia, Valencia, 1994.
 - SEGURA, RAMÓN: *Poetas españoles del siglo XX*, Librería Fernando Fe, Madrid, 1922.
 - Sin autor: “Conservatorio de Música y Declamación. Curso 1910-1911”, *Almanaque de Las Provincias*, año 1912, pp. 213-214.
 - Sin autor: “Bases que la Federación Musical Española presentará a la Sociedad de Autores Españoles”, *Boletín de la Federación Nacional de Profesores de Orquesta*, Sevilla, año III, nº 25, Octubre 1913, p. 1-2.

- Sin autor: “Estatutos de la Federación Musical Española”, *Boletín de la Federación Nacional de Profesores de Orquesta*, Sevilla, año III, nº 27, diciembre 1913, p. 9-11.

- Sin autor: “Crónica. Provincias. Valencia”, *Arte Musical*, Madrid, año II, nº 28, 29 de febrero de 1916, pp. 4-8.

- Sin autor: “De la Sevilla Mora”, *La voz musical*, año II, nº 12, 30 de abril de 1920, p. 6.

- Sin autor: “El certamen regional de bandas civiles”, *El Mercantil Valenciano*, 1 de agosto de 1922, p. 3.

- Sin autor: “El Certamen Musical y el sudamen de los músicos”, *Las Provincias*, 1 de agosto de 1922, p. 3.

- Sin autor: “El certamen regional de bandas civiles”, *El Mercantil Valenciano*, 2 de agosto de 1922, p. 1.

- Sin autor: “Programas y festejos: el corazoncito del pueblo”, *Las Provincias*, 2 de agosto de 1922, p. 2.

- Sin autor: “Coronació pontificia de la Verge dels Desamparats. Lletra per a el himne oficial”, *Revista oficial de la Coronación Pontificia de la Virgen*, año II, nº6, enero 1923, p. 127.

- Sin autor: “Concurso de músicas para el Himno”, *Revista oficial de la Coronación Pontificia de la Virgen*, año II, nº12, abril 1923, p. 269.

- Sin autor: “Ecos musicales”, *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música*, Valencia, año II, nº 2, enero 1928, p. 18.

- Sin autor: “Turandot”, Diario *El pueblo* de 12 de marzo de 1929, p. 9.

- Sin autor: “Valencia. Acontecimiento artístico en el Conservatorio de Música y Declamación de Valencia”, *Ritmo*, año VIII, nº 125, febrero 1936, pp. 9-10.

- Sin autor: “Festival de música valenciana en el Teatro Principal”, *La voz valenciana*, de 25 de mayo de 1936, p. 8.

- Sin autor: “Crónica musical: Festival de música valenciana moderna”, *Diario de Valencia*, de 26 de mayo de 1936, p. 10.

- Sin autor: “Festival de música valenciana moderna”, *Ritmo*, año VIII, nº 131, Junio 1936, p. 12.

- Sin autor: “¿Qué desea usted para la música y los músicos españoles en el año 1946?”, *Ritmo*, año XVI, nº 192, diciembre 1945, p. 22-27.

- Sin autor: *Salvación, Boletín de la Santa Misión y Congreso Eucarístico Arciprestal*, nº 7, julio 1949, p. 3.

- Sin autor: *Salvación, Boletín de la Santa Misión y Congreso Eucarístico Arciprestal*, nº 11, agosto 1949, p. 3.

- Sin autor: *Salvación, Boletín de la Santa Misión y Congreso Eucarístico Arciprestal*, nº 12, agosto 1949, p. 3.

- Sin autor: “Gabriel y Galán, José María”, *La enciclopedia*, vol. IX, Salvat editores-El país; Madrid, 2003, p. 6549.

- Sin autor: “Vivó Torres, Salvador”, *Gran enciclopedia de la Comunidad Valenciana*, Tomo 17, Prensa valenciana, Valencia, 2005, p. 234.
- SOBRINO, RAMÓN: *El pintoresquismo musical. El alhambrismo sinfónico*, cuadernillo de CD, Centro de documentación musical de Andalucía, Sevilla, 1993.
- SOBRINO, RAMÓN: “Amorós Sirvent, Amancio”, *Diccionario de la música valenciana, vol. I*, ICCMU-IVM, Madrid, 2006, pp. 47-48.
- TENA, VICENTE JAVIER: *Obras musicales de Pedro Sosa, vol. I y II*, Biblioteca de Compositores Valencianos - Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1975.
- VALDÉS, EMILIO: “Conservatorio de Música y Declamación”, *Ritmo*, año IV, nº 52, marzo 1932, p. 11.
- VALLS, MANUEL: *La música española después de Manuel de Falla*, Revista de occidente, Madrid, 1962.
- YEVES, FELICIANO ANTONIO: *Guía historiada del callejero requenense*, Caja Campo, Requena, 2003.

5.2 DOCUMENTACIÓN

5.2.1 Fuentes escritas: archivos

- Archivo de la Biblioteca Valenciana
 - Fondo López-Chavarri Andujar, Familia
 - Cajas 4 y 5
- Archivo del Colegio del Patriarca de Valencia

- Listado de personal del colegio
 - Libro de elecciones nº 9

- Archivo de Compositores Valencianos (Ayuntamiento de Valencia)
 - *Obras musicales de Pedro Sosa, vol. I y II*, Biblioteca de Compositores Valencianos (Sección partituras)

- Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores: Barcelona

- Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores: Madrid

- Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores: Valencia

- Archivo del Conservatorio Superior de Música de Valencia
 - Actas de Claustros: convocatorias ordinarias y extraordinarias
 - Desde enero de 1902 hasta abril de 1954
 - Actas de exámenes: convocatorias ordinarias y extraordinarias
 - Cursos 1902-03 hasta 1952-53

- Archivo familiar de Amparo Sosa
 - Partituras manuscritas.
 - Libro del homenaje en el Conservatorio en noviembre de 1952.
 - Manuscrito de Pedro Sosa para ser leído en el Conservatorio en 1953 con motivo de un concierto-homenaje organizado por Manuel Palau.
 - Acta de la Asociación de Profesores Músicos de Santa Cecilia de Valencia, de 6 de octubre de 2004.

- Archivo General Militar de Guadalajara, R/1908.
 - Acta para proveer una plaza de Músico de 3ª vacante con aplicación a Trombón.
 - Carta de Pedro Sosa al Coronel Jefe del Regimiento de Infantería Mallorca nº13.
 - Certificado de la Secretaría de la Sección 5ª de Quintas de Valencia.
 - Documento de filiación de Pedro Sosa.

- Reconocimiento médico de Pedro Sosa.
- Solicitud de ingreso de Pedro Sosa en el Regimiento de Infantería Mallorca nº 13 de Valencia.

- Archivo Histórico Municipal de Valencia
 - Actas del Ayuntamiento
 - Sesión Ordinaria de 21 de julio de 1934

- Archivo de la Iglesia Parroquial de Ntra. Señora del Pilar, de Valencia.
 - Certificado de matrimonio de Pedro Sosa López y M^a Desamparados Arnau Gil.

- Archivo del Palau de la Música de Valencia
 - Estadísticas sobre los estrenos e interpretaciones de las obras de Pedro Sosa.
 - Base de datos de obras interpretadas por la Banda Municipal de Valencia.
 - Caja sobre la Orquesta Valenciana de Cámara.
 - Libro de comunicaciones y oficios
 - Comunicación del 16 de abril de 1916
 - Memorias de la Sociedad Filarmónica de Valencia, año 1928.

5.2.2 Fuentes escritas: otros

- “Reglamento para la organización de las músicas y charangas de los cuerpos de infantería y regimientos a pie de las demás armas e institutos, aprobado por real orden de 7 de Agosto de 1875”, en Colección Legislativa del Ejército, nº 706.

- Reglamento orgánico del Conservatorio de Música de Valencia de 1893, en FONTESTAD PILES, A.: El Conservatorio Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910), Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Valencia, Valencia, 2005.

- Proyecto de reforma de la enseñanza y de la administración de 1894, en FONTESTAD PILES, A.: op. cit.

- Reglamento interior del Conservatorio de Música y Declamación de Valencia, de 1912, en ACSMV: Actas de Claustros, Sesión ordinaria de 12 de marzo de 1912.
- Estatutos de la Federación Musical Española, en Boletín de la Federación Nacional de Profesores de Orquesta, Sevilla, año III, nº 27, Diciembre de 1913.
- Gaceta de Madrid
 - 10 de marzo de 1915
 - 30 de agosto de 1917
 - 17 de noviembre de 1917
 - 9 de octubre de 1920
 - 3 de julio de 1927
 - 5 de septiembre de 1931
 - 16 de septiembre de 1931
 - 4 de febrero de 1932
 - 12 de julio de 1932
 - 14 de marzo de 1935
- Reglamento para el régimen interior de la Asociación Benéfica y Montepío de Profesores Músicos de Valencia, Imprenta sucesor de J. Ferrandis Vila, Valencia, 1925.
- Reglamento del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, en Gaceta de Madrid, nº 184 de 3 de julio de 1927.
- Reglamento de las Escuelas Nocturnas del Patronato de la Juventud Obrera de Valencia, en SÁNCHEZ ANDRÉS, A.: El patronato de la juventud obrera de Valencia, 1880 – 1931, Tesis de licenciatura, Universidad Literaria de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, Valencia, 1969.

5.2.3 Fuentes orales

- Archivo de Marcial García Ballesteros

- Disertación realizada en Requena el 30 de enero de 1987 por Rafael Bernabeu López durante los actos de conmemoración del centenario del nacimiento de Pedro Sosa López. Archivo de Marcial García Ballesteros.
- Disertación realizada en Requena el 30 de enero de 1987 por José M^a Cervera Lloret durante los actos de conmemoración del centenario del nacimiento de Pedro Sosa López. Archivo de Marcial García Ballesteros.

- Entrevista realizada por el autor a Amparo Sosa, hija de Pedro Sosa, en 2004.

- Entrevista realizada por el autor a Ethelvina Ofelia Raga, en 2004.

- Entrevista realizada por el autor a M^a Teresa Oller, en 2004.

- Entrevista realizada por el autor a Vicente Galbis García, en 2004.

- Conversaciones del autor con Vicente Galbis García, infantil del Colegio del Patriarca de Valencia entre los años 1942 y 1949, en 2006.

- Entrevista del autor a Francisco José León Tello, realizada en la Academia San Carlos de Valencia en abril de 2006.

ANEXOS

ANEXO I

Manuscrito de Pedro Sosa para ser leído en el Conservatorio en 1953 con motivo de un concierto-homenaje organizado por Manuel Palau, director del centro.

1

1ª Parte

Mi señor
Y lustres compañeros
y queridos alumnos
Señoras. señores.

Os causara gran estupefacción el verme en este sitio
y con la pretension además de hablar de mi
propia persona y de mis obras.

A mi tambien me para lo mismo. No acierto a pensar
como ha sucedido esto de atreverme a ocupar
este puesto.

Sabeis muy bien, que no siento, ni he sentido
nunca, apetencias de manifestarme. y por ello,
podeis creer que, a no ser por cumplir la
formalidad de una promesa, nunca los habria
intentado.

Voy a distraer y molestar vuestra atencion,
aunque muy ^(brevemente) costamente, pero ante todo, quiero
hacer constar, que toda ^{la} responsabilidad
de este atrevimiento, habemos de apuntarla
en el haber de nuestro querido Director el Sr.
D. Manuel Palau. El es el iniciador e investigador
de esta expansion. Os digo el por que.

Recordareis que el dia de Sta. Cecilia, del pasado
año, me dedicasteis un homenaje consistente,

entre otras cosas, en la entrega de un álbum con las firmas de todos el Claustro de Profesores y de mis discípulos de siempre.

¡Guarda y acaricia este álbum como una golosina!

Puede creer, que si en toda mi vida musical y de enseñanza, no hubiera recibido ninguna otra satisfacción, el solo hecho de dedicarme este recuerdo ~~debe~~ me sería bastante para compensarme todo

mi trabajo. Lo considero como la más preciosa joya que podrá legar a mis hijos y nietos.

Pues bien, en este día, el maestro Palenzuela aquí si que está bien aplicada la palabra maestro -

Al hablar de mi obra como compositor, dijo que él, además de las obras que todos habíamos oído, conocía a otro Pedro Sora, que le parecía ~~algo~~ interesante, y que creía llegado el momento

de hacerle oír las otras composiciones para conocimiento de todos los demás.

Yo, cuando me levante para dar las gracias, pensando quizás que la cosa iba para largo,

3

prometi' hacerlo y - aquí fué mi
tropezó.
a partir de entonces nuestro Director
ya no me dejó.
! Voy a anunciar la confe-
rencia! ¿Ya está ~~todo~~ prepa-
rada? ¿Cuándo lo hacemos?
Me di cuenta de que aquello
ya no tenía remedio; que había
que tirarse! Pensé en como
y aquí me ~~me~~ tenéis.
Pero haciendo constar otra vez que
de mi fracaso el único responsable
será nuestro admirado y querido
Director.

y ahora :

4

Aunque apartados un poco del camino que nos había
antes trazado, por creerlo de interés daré a conocer
algunos detalles de mi actuación como maestro
y sobretodo, nombres de discípulos que, desde sus
primeros estudios, empezaban a destacarse de
muy clara manera, demostrando que iban a
ser figuras de gran relieve y algunos de ellos
artistas de verdadero genio. Orgullo todos de
nuestra profesión musical.
Anticipo que no quiero ni puedo titularme
verdadero maestro de ellos, pero iniciador
y orientador técnico de sus primeros años
musicales y lo que más valí, forjador de
un ~~ideal~~ elevado ideal artístico en todos
ellos, eso sí que lo he sido y me basta para
llenar de satisfacción y orgullo todas mis
ambiciones.

Recuerdo en principio a dos de mis discípulos
coincidentes, que venían distinguiéndose en mis
clases, por su gran temperamento y comprensión.
Procuraba cada uno superar al otro, pero los
dos eran magníficos y cosa rara, buenisimas
y sinceros amigos. Cualquiera conocimiento
interesante que uno lograba, le faltaba tiempo
para, con toda lealtad comunicárselo a su

(1) y acompañando a los grandes artistas mundiales.

5

Continentales y buen amigo. Estudiaban además piano, con distinto maestro, pero se unían y aconsejaban como hermanos. Con cuanto entusiasmo y cariño ejecutaban las obras de los grandes maestros. Recuerdo, entre otras, "Preludio - Corales y Fuga" de C. Frank. = "La Maja y el Pensador" de Gaudard y ya entonces "La Pequeña Suite" de Debussy. Ya no creo volver a oír estas obras más emotivamente. Estos dos discípulos eran como águilas. Vieron el espacio y empezaron a volar. Es una dando infinidad de conciertos en España y el extranjero. Estas escribiendo obras de concierto y teatrales magníficas; "Era un Príncipe" "El Juglar de Castilla" "Apodarse las arañas". Etc.

¿Sabéis como se llamaban estos dos muchachos?
Uno. Leopoldo Magenta. otro Paco

Baldguer

Poco tiempo después, aparece un discípulo de capacidad extraordinaria. Por su gran talento y privilegiada memoria. Pronto me di cuenta de que sería ilustre en cualquiera de las ramas del saber.

6// a que se dedicara. y uniendo a estos
dones, su sorprendente musicalidad,
no podia yo equivocarme.
Llegaria a ser uno de los artis-
tistas mas eminentes del mundo
musical.

Muy pronto empezara a obtener
todas clase de premios y honores

Premio Nacional de Música

Premios Internacionales. etc etc

Como compositor celebradísimo, obra
esta su copiosísima obra con una
técnica extraordinaria y toda llena
de exquisita musicalidad.

Verdadera gloria musical

ya habreis comprendido todos que se trata de

Mmanuel Palau

7 Mas tarde Rafael Guzmán

Lástima de muchacho. Murió muy joven,
pero ya dejó trazo de su finísimo temperamento como compositor. Perdimos
en él a un seguro gran artista.

José Roca

Excelente en mi ramo
de Armonía y como pianista
se destacó en seguida ganando en
remidísima oposición entre todos
los alumnos del Conservatorio, la beca
de ampliación de estudios en el
extranjero en donde también se destacó
dando ^{muchos} ~~para~~ conciertos.

Miguel Asín Arbó

Magnífico compositor y acap-
tador de todos los primeros ~~sim~~

8

numeros y Premios.
1º Premi de Honor del C. de Valencia
Premio Nacional de Música. Y no creais
que termina aqui. Ya veremos a donde llega
por su valia y noble ambicion musical

Daniel Zernuela

Solo vino a mi clase en los primeros
momentos de mi enseñanza en el Ateneo
Musical. Pero me es muy grato
señalarlo entre mis alumnos.

José de Cervera. Rafael Giner. Consuelo
Lapiedra. Manuel Benlloch. ~~otros~~
Primeros Premios - Maestros. Directores
etc. etc. Profesores. Ma. Terera Allen
H. Frances

Y no cito a los de la ultima
epoca, muchos de ellos notabilisimos,
por no hacer interminable este aparte.

Antes de entrar de nuevo en nuestro
verdadero proposito, quiero contaros una
anécdota historica de mis discipulos
de aquellos tiempos.

9

Y habian formado una Peña en la que se reunian todas las tardes y a la que me hacian concurrir porque, dicho sea con verdad, me era muy grato el alto espíritu de arte y permanencia que allí reinaba. A mis discípulos se unieron estudiantes de otras ramas de bellas artes: Pintura. Escultura. Poesía. Literatura. etc. formando un elevado ambiente artístico. Todo se criticaba! De todo se discutía, pero siempre con espíritu constructivo. Cuando alguno de la Peña obtenia un éxito, que era muy a menudo, se aplaudia, celebraba y hasta se vocaba por todos, como si se tratara de una cosa de toda la Peña. Os digo que aquello era muy acogedor.

Pero vamos con nuestra anécdota. Una tarde, se estaba celebrando un gran homenaje en el Circulo de Bellas Artes, + entonces en la Calle de la Paz, + a la celebre Pastora Imperio. y allí irramos los de la Peña en el salon. Presidia la homenajeadora y varios artistas

170) irruyáramos los de la Peña en el salón. Presidían
la homenajeada y varios artistas y admiradores
de Pastora. De uno de nuestros jóvenes - Pepe-Luis
estelles, muchacho de gran fantasía y desemfado^t y sobre
todo de una envidiable facilidad, ~~de volar y galopar~~,
enfrazamos a comprometerlo para que hablara: "Pepe-Luis
a que no le dices tu algo a Pastora!" Como pero
queréis que hable. Pues claro. No hubo más que
decir. Se subió a una silla y desde el felp del
salón, donde estábamos todos, empezó a vocer
pidiendo la palabra. al principio no le hacían
caso, pero, como cada vez alborotaba más,
con su pérdida de palabra, al fin, desde la
presidencia preguntaron, ¿pero que para ahí?
Pues que un joven quiere decir algo a Pastora.
Momentos de confusión, no sabíamos si lo echaban
fuera, si lo harían callar, o si nos echaban a
todos a la calle. Pero, por fin el presidente
reaccionó favorable y dijo. Pues que hable ese
joven. ~~Se~~ Pepe-Luis empezó su perorata.
Pastoras, que alegría. Volvete a ver y
ahora en esta bendita tierra ~~mis~~ valenciana.
Recuerdas Pastora cuando nos vimos por primera
vez allá en América, en el Chaco. Pepe-Luis
estaba por América con su padre cuando fue Pasto.

Y en una de sus jiras de arte español y como lo cumplí-
Cian todos los episodios que le recordaba Pepe-Luis
se le ven ^{la Pastora} ganas, ya que Pepe-Luis sabía hacerlos maraví-
llosamente, por último le dijo Pastora, no te separamos
pero voy a referir la historia de esos dos rubies
que llevas en el pecho. Se enovio de ella un
reminiscente que quería acompañarlo a España. Pas-
tora por decir algo, le pidió que le robare
los ojos, al santón que ellos adoraban y que
se los regalara. Al día siguiente aparece el mi-
lato con los ojos del santón, que son los dos
rubies que ahora luce en el pecho. y Pastora
tuvo que salir corriendo antes y ~~se~~ ^{casi a}
~~se~~ reconciliados del Chaco por que el enamora-
do se jania perado y la cosa cada vez ^{mas} fea.
Salio, pero con sus dos rubies.

Clamorosa asociación de todos incluidos al Pasto-
ra que lo hacian con ganas, aborrecidos de la
Pena por nuestro triunfo y cuando se termino
y salimos fueras al Preguntarlo a Pepe-Luis
porque se llevaba tan callada su amistad
con Pastora, en medio de un tremendo curujada
nos dijo... Pero si tot airo es mentira,
pero yo, algo tenia que inventar.

12

Entremos ahora en el instero que nos habia
amos propuesto. Hablemos de mis obras.
Para terminar esta primera parte, examinemos
dos obras para pians de mi suite titulada
"Impresiones Espanolas"

Nº 1 - Andalucia. Nº 2 - Levantina.

A ruego insistente de nuestro querido
compañero Francisco José León Tello,
me propuse hacer esta suite, llegando a
terminar los dos Citados. El 3º Galí-
cia, lo llevo a medio componer ~~en~~ en el
telar de la inteligencia y pians, si Dios
me concede salud, terminare este Galicia y
seguire con otras regiones.

Estas obras, como construcción, obedecen mas
bien a la fantasia que a forma definida.
En Andalucia. Un Cantor, y un Tocaor
exponer, como el oblativo que va a servir
de tema a cada uno, ~~en~~ ~~propio~~ en
una pequeña introduccion. Despues, el tocaor,
en su guitarra, llena toda la 1ª parte de su
vrollando como un gran episodio - Lanza -
dejando pasar al Cantor que en la 2ª
Parte (Central) luce sus Coplas

(1) por haber sufrido una larga enfermedad, no le ha podido terminar

13 Vuelve a repetirse la 1ª Parte y finaliza
con una Coda en la que se recuerda los temas
expuestos por el Cantor y Tocar

En Levantina, Parecida de forma pero
aquí la 1ª Parte es de tiempos moderados
«Cantos de Bonda» desarrollados de forma
extensa que ocupan toda esta parte 1ª.
La parte Central - mas ruidosa - con
Banzas de Dulzainas. Vuelve a re-
petirse la 1ª Parte y finaliza.

Melódicamente he huido siempre de la popu-
lachera copia exacta, procurando la invención
personal, pero cuidando que los giros melo-
dicos, ritmos, cadencias, modalidades etc. caracte-
ricen los distintos estilos y el sabor de
Cada Región —

Armónicamente, he procurado ser moderno,
muy moderno, sobre todo en Levantina, donde
se oyen los bitonismos Politonismos, Semi-
tonismos y toda clase de disonancias.

~~Los~~ Disonancias liberados. Las dulces

14 disonancias pero siempre
recto al Corazon, ya que en arte,
el que no emociona, ha perdido su
tiempo y yo procuro siempre emo-
cionar. =

Organos ahora: Andalucía
(Cantaor y tocador)

11.- Levantine
(Cantos de Ronda y dulzinas)

1ª Parte.

Leopoldo Magenti - ~~Paço Balaguer~~ ~~Alonso de la Cruz~~

Mamuel Palau

Rafael Guzmán - José Pico

Rafael Guzmán - Asim's Arbo

José Cervera - Cornelio Lapiedra

6

2ª Parte (Voces solas) - E. M. / core de mi hijo para que no
fuera llamado.

A - Oración de entrada

B - Los Mayos

Canciones de San Simón y
de Roque

C - Morenica

Empargo y suero de una asturiana

D - Española

No quería pero... de un mandamiento
de gusto bueno, tipo San Pedro

E - A la violeta de Siria

Con Corina. de San Esteban
de todo el reino de la
buena Valencia, desde la
estacion de comales hasta
el mar. Rascidolas - Barracas
(de la volta de Turbeyal) etc.

F - Canción de Orce

A un poeta - mall valencian
le mandé una hijeta y quería
cantarle canciones de ecenas,
(pero en valencian)

Final - Súplica y Ofrecimiento de algunos ramilletes musicales
a la S^{ta} Virgen de los Desamparados de todo lo
actuado.

16

Cantando. Que aquellos versos, aunque hacia tantos,
se habian compuesto para que llegaran a mi.
Y fue en seguida esta Cancion, que repetia mil
veces cada dia y me quedé tranquilo. Después
de aquello no podian llamar a mi hijo. La
Providencia me lo habia concedido. Llamar-
lo como queráis, ^{vosotros} Casualidad, Alucinación.

Como queráis. Yo lo llamo Milagro.

también porque lo grande fue que se incorporó
su quinta, ~~de~~ del 2º, pero lo que nun-
ca habia sucedido, por trimestres y fue
el 1º trimestre, luego el 2º, el pertene-
cia al 3º y ya no se llamo. Mi hijo
no fue Soldado. Vamos a verla

B.- Los Mayos

a instancias de nuestro querido amigo Federico
Soro, para una fiesta de Primavera, compuse
estos Mayos. Recordaba que, en los años
primeros de mi niñez, algunas veces, habia
oído algo parecido en mi querida Pequena.
Después, para afirmarme más, sobre todo en
los versos, se los hacen repetir a una joven-
cita también de Pequena de 104 años
mi madre. Se los cantó, después de hecha
la música y le gustó ^{mucho} mucho. Credo.

17 Cosa de su hijo y de Pequena. ya
podéis pensar lo que habia de pare-
cerle. Veremos, en cambio lo que os pa-
rece a vosotros. Oigamos Los Mayos.

C - Morenica (Pequena Canción)

Una muchacha asturiana soladísima
y casi negra, de tan morena, estaba
enamorado de los versos de esta Can-
ción. Decía que se referían a ella.

Un día me lo trajo y tanto rogó para
que se los musicara, que no vi manera
de excusarme y aquí los tenéis.

D - Española

Esta canción viene desanciada.
La hice con ilusión. La dejé
dormir algún tiempo y luego des-
pués, nunca me ha satisfecho.

Siempre que pensé en ella,
la rechace

8 sin contemplaciones. Pero la oyeron algunos amigos
18 y me rogaron que la incluyera en este programa.
Entre otros, y esto es lo que mas me ha decidido
18 a ponerla es ^{el} Señor. Quien ~~la~~ ^{la} ~~quita~~ ^{quita} ~~de~~ ^{de} ~~el~~ ^{el} ~~justo~~
a la que iba a ser tan excelente protagonista y
quiere la salvación de la canción misma. Pero el
Caso es ^{que} por el autor va ~~de~~ ^{de} ~~perdida~~ ^{perdida}
sin permiso ni recomendación. Si nuestra benevolencia
en la casa, bien. Si no, ¡sus puros!
vamos a verlo

[-- "A la violeta del riu"

Amen + permítame que en volencia, vos diga
que, a esta cançoneta li tene carinyo. Recordé cuan
chic, les voltes maltes, hores joveses, ja el
paradís de l'horta valencina, plena de rivets
que canten ~~de~~ ^{de} ~~per~~ ^{per} ~~con~~ ^{con}
tremes cant de carinyo. ~~de~~ ^{de} ~~parraques~~ ^{parraques} notes y
blanques y de llanor d'oretas ~~per~~ ^{per} ~~arcoltant~~ ^{arcoltant} ~~emarcades~~
els Cant de Amor. Eixos trossets de herba tassa
~~signes~~ ^{signes} ~~per~~ ^{per} ~~plens~~ ^{plens} ~~de~~ ^{de} ~~caracter~~ ^{caracter} ~~y~~ ^y ~~de~~ ^{de} ~~recorts~~
Si esquieren alguna volta per el Carrer

De alboray y desde lo que encara es decir, La volta del Punt
 y el "Crucant riuetsanch" hasta el mar, se encontraron
~~en la materia baraganes~~ ^{en} tot este cuadro
 19 encantador. Prestat airo bullguera go
 que fora esta cançoneta.
 Cirula

F - - Canço de Brecol

A un poeta molt valencià, li contadi el Senor
 una filleta, la primera, (y que bonica y que
 valenciana! Ningun tenia filleta mes que ell! per lo
 menys aixi se creia ell. Li feu estos versets y
 mes d'uzie. Primer la mare li conta una canço molt
 popular ^{que es} - La mare. Striqueta es l'ama. etc
 Después se quis contamb' a tota canço, esta de Brecol.
 y mentres ^{ultimament} repetis la 1ª canço, el anhelats de llunt
 li van recordant y mesclant la de Brecol, y arreu
 llanda ^{avullantse} la mena, ^{com si estiguera} es donant ~~de pas~~
 en mach del Cel.

G - - J. Súplica
 y ahora vamos a dirigimos en Súplica

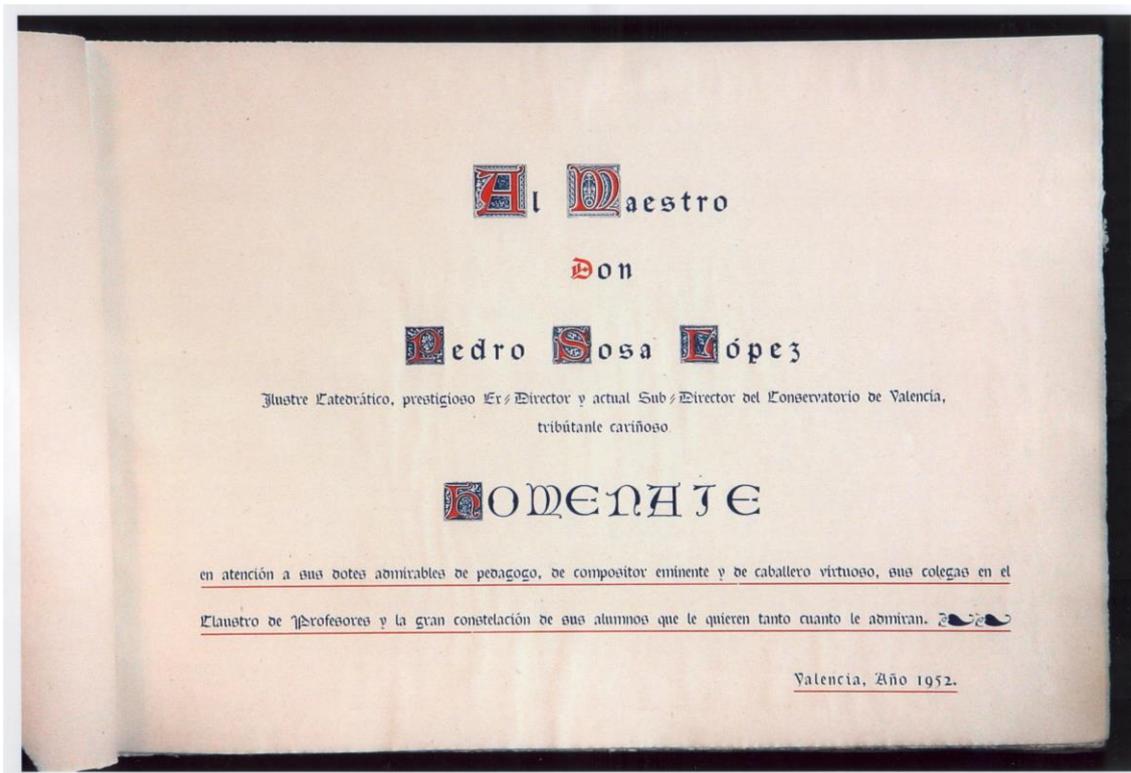
20

a nuestra guapísima Virgen de
los Desamparados, para que
acepte lo actuado, formando
con todo, como un ramillete
musical, que, llenos de fer-
vor y cariño ofreceremos
a nuestra queridísima

Patrona

5.3 ANEXO II

Libro con las firmas y dedicatorias que el Conservatorio de Valencia, bajo la dirección de Manuel Palau, entregó a Pedro Sosa, en el homenaje que le hicieron el 22 de noviembre de 1952.





Claustro de Profesores.

Paulo	Leonor Nardes	Leopoldo Magenti
Enrique Dominguez	José Roca	Daniel de Rueda
R. G. Gomis	Ramón Corral	Antonio Fornet Cuelvas
Carmen Indija de Olivares	Rosendo Lapiedra	Alfonso Amador
Miguel Fabra	Diego	Enrique Muro
José Motos	Ana Llova	Francisco José Ledo y Tello
Gaspar Gascón	Jel	José María
Francisco Comas	M. Mouton	

Director del Conservatorio de Música y Artes Escénicas de Valencia



Alumnos

Tú, Maestro Josa, me enseñaste las rutas
 y me hiciste andar por los senderos de la Música.
 Tu enseñanza fue mucho más que la transmisión de una
 técnica: me ayudaste a que se encendiera la llama de mi
 ideal y, siguiendo tu ejemplo, obedecí la voz interior de mi
 vocación. Dios, que te bendice, pagará ampliamente la
 deuda de nosotros, tus alumnos.

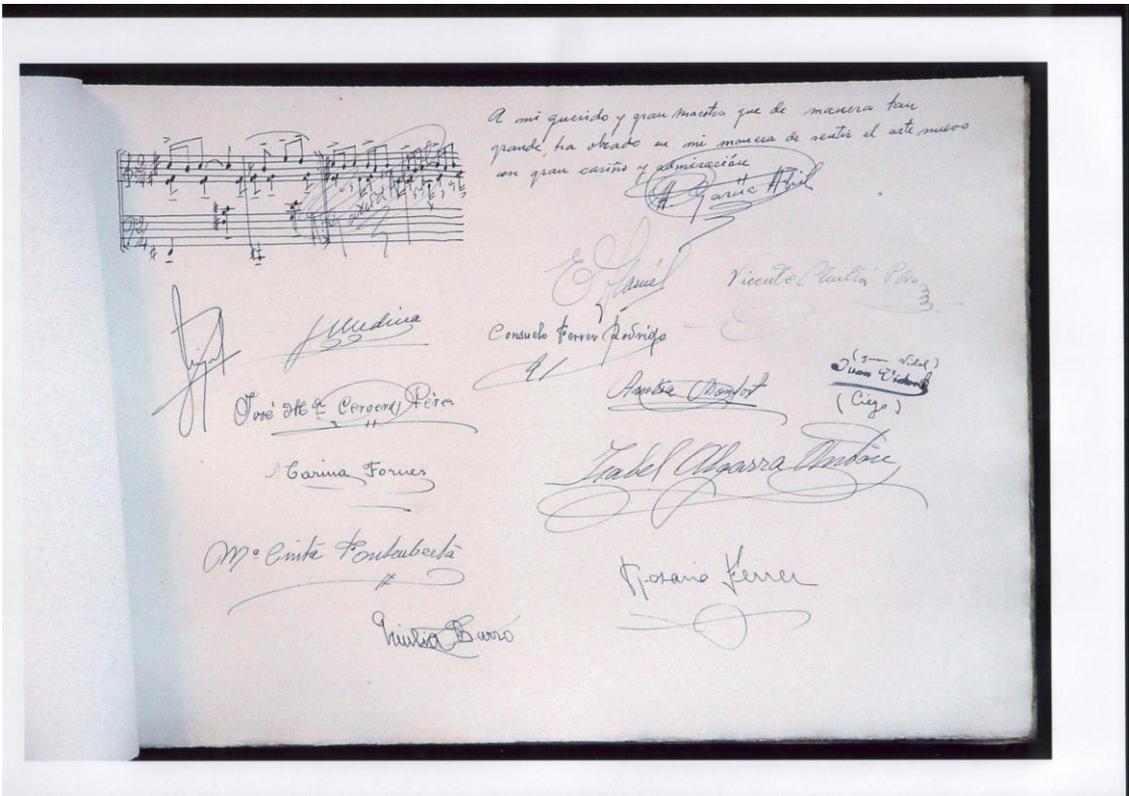
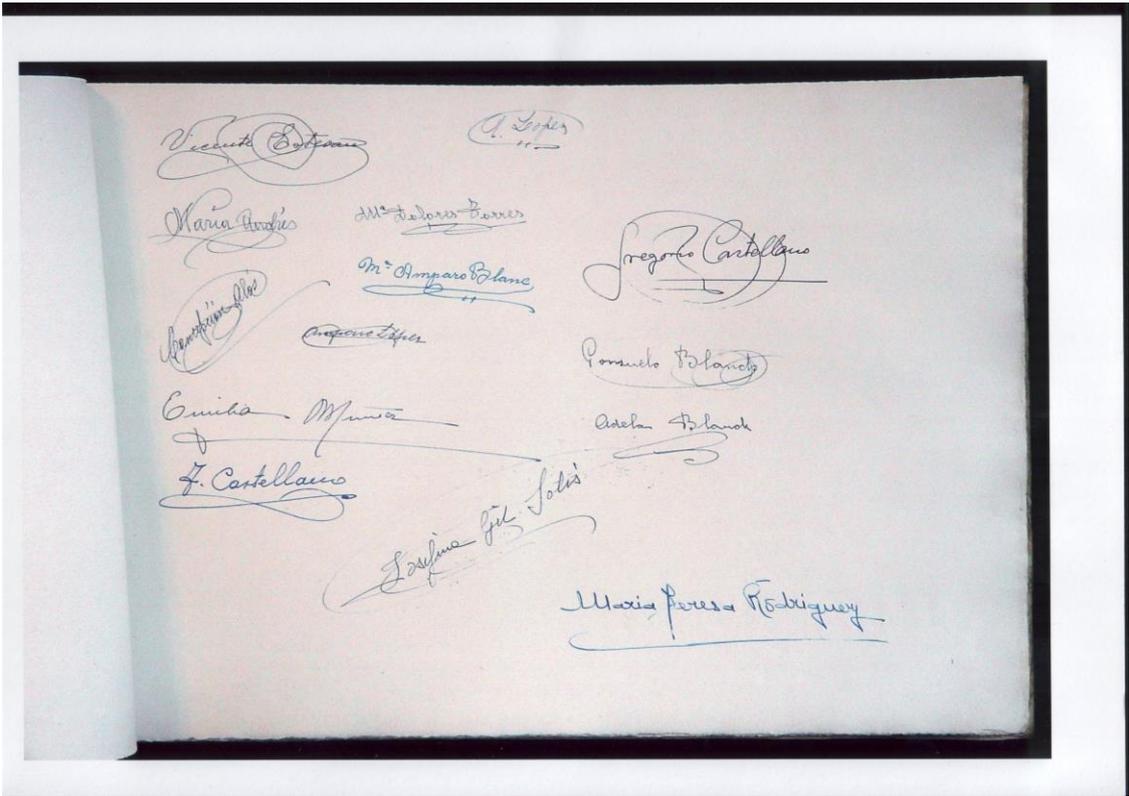
PALEU
 Valencia, día de Santa Cecilia.
 1952.

Carmen Rodríguez de Chavarré
 Francisco J. de los Ríos
 Enrique Domínguez
 Madalena
 Carmen Benimeli
 Ramón Carcell
 José Poca
 M^{ra} Julia Plaza
 M^{ra} Julia de Manjón

"Crepúsculo en Palma"


Para ti, queridoísimo Maestro y amigo festivo.
 En un cariñoso abrazo
 Eduardo Magenta

Mercedes Massé
 María Amparo Liso Marco
 María del Socorro Aldás
 Juana Teresa Blanca Morell
 Doña Amparo Ballester
 Feliciano Vte. Luvaredo
 Juana M^{ra} de Córdova
 Compara Ripoll
 Juana Matas
 Carlos Ballester
 Juana María
 Juana María
 Juana María
 Juana María
 Juana María



~~Jose~~
~~Aguado~~

Amelia Aguado

Enriqueta Pastor

F. L. D. E.

M. Amparo Sancho

5.4 ANEXO III

Escultura en bronce del artista Salvador Vivó Torres, realizada en 1925, titulada *Lo cant del valencià*, y dedicada *Al Maestro Sosa*.

