

MÉTRICA E MUSICALIDADE NOS VERSOS DE ANTONIO FERNÁNDEZ MORALES

Carmen Penim e Maurizio Polsinelli
2nafronteira

Resumo: Logo dunha breve introdución na cal abordamos os paralelismos na métrica musical e a métrica literaria, presentamos algunhas das características da métrica no autor estudado, así como o seu valor estilístico. A continuación expóñense brevemente algunhas decisións creativas nas cancións de Carmen Penim con textos do autor, para finalizar coa explicación da peza dodecafónica de Maurizio Polsinelli sobre un poema texto do mesmo autor, cuxa partitura pode verse ao final deste artigo.

Abstract: After a short introduction where we address the similarities between musical and poetical metres, we also introduce some of the studied writer's metrical structures, as well as his stylistic values. Next, there will be a brief comment of the artistic resolutions in Carmen Penim's songs based on the author's poetry, in order to end with the explanation of Maurizio Polsinelli's dodecaphonic piece on the author's work, who's piano scores can be found at the end of this article.

Palabras chave: Antonio Fernández Morales, métrica, poesía, dodecafonía, canción, ritmo.

Key words: Antonio Fernández Morales, metre, poetry, dodecaphony, song, rhythm.

E partitura da peza serial dodecafónica de Maurizio Polsinelli *A música secreta de Antonio Fernández Morales* baseada no poema "Villafranca y a vendima".

Parécenos fundamental antes de comezarmos este relatorio, expoñer rapidamente un pequeno esbozo comparativo entre a terminoloxía da métrica na música e a métrica na poesía. Isto hanos resultar útil á hora de comprendermos certas decisións creativas que tomamos ao musicar os versos do poeta. A seguir trataremos algúns aspectos da métrica en Fernández Morales, para finalmente centrarnos na peza dodecafónica orixinal de Maurizio Polsinelli cunha breve explicación das

fases da súa composición. Para isto empregamos a publicación de González Prieto (2017). Para a terminoloxía, seguimos a Rodríguez Fer (1990).

En música a unidade básica de calquera composición é o *pulso*, ou sexa, unha sucesión de pulsacións regulares no tempo (o *beat* dos anglosaxóns). Con todo, para obtermos unha indicación clara do ritmo a seguir, o pulso non sería suficiente. Precisamos establecer referencias claras e regulares no que, doutro xeito, non sería senón unha sucesión indistinta, aínda que regular, no tempo; necesitamos unha referencia. En música ese punto de referencia é o acento: en cada serie de pulsacións, o primeiro pulso sempre é con acento, o chamado *tempo forte*. A partir da periodicidade dos acentos, pódese finalmente establecer un metro, que non é outra cousa que a periodicidade dos acentos no transcorrer do tempo: un *tempo forte* cada catro, daría o típico ritmo de 4/4 (catro por catro), por exemplo.

A unidade métrica entre dous tempos fortes é o *compás*, a unidade rítmica fundamental na música escrita. Os compases poden ser de 2 tempos (acentos: forte, débil), de 3 tempos (forte, débil, débil) e 4 (forte, débil, medio-forte, débil).

Naturalmente, a escrita musical precisa poder transcribir outras características da música interpretada e ir alén dos esquemas rítmicos dos compases. De aí a importancia de poder utilizar por exemplo, mestura de compases de distinto metro; a *síncofa* (desprazamento do acento da súa posición obrigatoria), o *contratempo* etc. Ademais, necesitamos dar indicacións de velocidade para a súa execución: *grave*, *lento*, *adagio*, *andante*, *allegro* etc.; indicacións de expresión ou intensidade: *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*; *sf* etc.; *accelerando*, *diminuendo*, *crescendo*, *a tempo* etc. O que na poesía se correspondería coa intención no recitado, baseado no contido.

Pasando xa á métrica na poesía, o que en música é o *pulso* (unidade métrica básica), correspóndese en poesía coa sílaba. Ora ben, igual que na música precisamos unha regularidade nos acentos para producir un ritmo, na poesía o ritmo prodúceo a sucesión regular de sílabas tónicas e átonas no verso, como é ben sabido. É dicir, unha determinada combinación entre acentos fortes e débiles. A colocación dos acentos determina que esteamos ante un ritmo binario (iámbico o-ó; trocaico ó-o); ou ternario (dactílico ó-o-o; anfibráquico o-ó-o; ou anapéstico o-o-ó).

En canto ao *compás* musical, (lembremos que é unha determinada combinación entre un tempo forte e tempos débiles) corresponderíase ao termo da poesía clásica *pé*. Como nas linguas neolatinas xa non existen sílabas longas e breves, emprégase para denominar a combinación de sílabas tónica e átonas nunha determinada estrutura.

Como na música, onde se permite o uso de certas licenzas no compás, na poesía é comunmente aceptado que poida aparecer nunha estrutura dun tipo,

digamos iámbico, un pé dun tipo distinto, por exemplo, dactílico. Existen tamén acentos fóra de posición como os *musicais*, os *extrarrítmicos* e os *antirrítmicos*, usados en ocasións cunha intencionalidade estilística ou para resaltar unha palabra. Por tanto, as irregularidades observadas na estrutura rítmica dalgúns versos, nunca deben tomarse como carencia ou falta de mestría dun escritor.

É imposible aquí realizarmos unha análise exhaustiva da métrica de Fernández Morales e dos ritmos que emprega, dada a limitación de espazo, máis aló de elen-car os tipos de estrofas e analizar algúns casos particulares observados, os cales nos levarán cara a unha conclusión que exporemos máis abaixo. Na selección de poemas do libro de referencia, vemos unha clara preferencia polo *romance*, cousa lóxica se temos en conta que os poemas contan e describen longas escenas de grande valor etnográfico, con personaxes que dialogan, case a modo de pequenas pezas teatrais en verso, e esta forma estrófica é particularmente popular e idónea para a narración. Fernández Morales úsaa pura ou ben combinada con outros metros, e nunha ocasión variando tamén a rima ortodoxa do romance.

Parécenos maxistral a forma en que Fernández Morales mantén a regularidade métrica nas transicións de narración a diálogo e durante estes. Tamén é digno de mención que non mude de rima ó longo de todo un romance de grande extensión, renunciando á posibilidade de empregar as habituais *tiradas*. Aínda que si se permite algunha licenza nas asonancias (rima en *e-o* e algunha en *ie-o*; v. 12, 28 e 30 de “Os magostos”, por exemplo). Si hai *tiradas* en cambio en “Na volta da sega” e en “O Entroido”, onde a primeira *tirada* (rima *a-a*) se mantén durante nada menos que 319 versos, para a continuación decantarse por rima *xémea* ata o final do poema, rima que lle confire un ton divertido e xoguetón.

Así, son romances os poemas seguintes: “Os magostos”, que é inicialmente un típico romance octosílabo durante 163 versos, e logo cambia a pentasílabos, pero mantendo a mesma rima asonante dos pares, quedando soltos os impares, propia do romance (122 vv. facendo un total de 285 vv.); “O San Roque en Paradela” (248 vv.) no que combina, como veremos máis abaixo, o romance con *Seguidillas compostas*; e os xa mencionados “O Entroido” (547 vv.) e “Na volta da sega” (392 vv. en 6 *tiradas*). Outra forma estrófica, que emprega en dúas ocasións, é a quintilla: “O fiandón de aldea” (56 estrofas; 280 vv.) e “Villafranca y a vendima” (70 estrofas; 350 vv.). En “A Ponferrada” atopámonos con estrofa sáfica (11A 5b 11A 11A 5b; 21 estrofas; 105 vv.).

Analizando ritmicamente os versos de Fernández Morales, advertimos inicialmente un dominio, ou ben un talento natural, no uso das variacións e das licenzas rítmicas, con abundancia de acentos extrarrítmicos e antirrítmicos, en estrofas que son ademais polirrítmicas. Pero isto non o fai de forma casual ou aleatoria, senón que en ocasións as variacións aparecen dun modo totalmente paralelístico,

como veremos no seguinte exemplo, onde atopamos o mesmo esquema rítmico cada dous versos. E isto repítese nas demais estrofas do poema. (“Villafranca y a vendima”, vv. 51 a 60):

<u>Cual</u> tesoro que a <i>codicia</i>	(ó)-o-ó-o-o-o-ó-o	(con sinalefa)
<u>de</u> dous <i>avaros</i> escolta	(ó)-o-o-ó-o-o-ó-o	
<u>con</u> xusticia, ou sin xusticia	(ó)-o-ó-o-o-o-ó-o	(forzando a sinalefa)
<i>tira</i> por <i>ela</i> Galicia	ó-o-o-ó-o-o-ó-o	
<u>mais</u> Castilla non a <i>solta</i>	(ó)-o-ó-o-o-o-ó-o	
Sempre na <i>súa veiga</i> , <i>cuando</i>	ó-o-o-ó-o-o-ó-o	(con sinérese: <i>súa</i>)
<i>empeza</i> a <i>alumar</i> a <i>aurora</i> ,	o-ó-o-o-ó-o-ó-o	
<u>os</u> paxariños <i>gorxeando</i>	ó-o-o-ó-o-o-ó-o	(con sinérese: <i>gorxeando</i>)
des pertan do sono <i>blando</i>	o-ó-o-o-ó-o-ó-o	
<i>á</i> labieiriña <i>pastora</i> .	ó-o-o-ó-o-o-ó-o	

Trátase de versos octosílabos que ritmicamente son trocaicos (xa que o acento na penúltima cae en sílaba impar). Usa as habituais sinalefas e sinéreses para dar regularidade métrica á estrofa. A rima presenta a estrutura abaab. Estrutura que se mantén ao longo das 70 quintillas do poema.

Voltando ao ritmo, vemos que se repite nas dúas estrofas o seguinte: idéntica estrutura rítmica nos versos pares e sucede o mesmo, por outra parte, cos impares. Na segunda estrofa a estrutura non é idéntica á da anterior, pero si se repite ese paralelismo entre os pares por unha banda e os versos impares pola outra.

Ademais hai que sinalar o acento antirrítmico que emprega en *veiga*, resultando así destacado este concepto. Musicalmente respectamos esta intención e resaltamos o concepto aínda máis cun alongamento do “a” final e introducindo un cambio melódico que fai brillar a palabra no verso, levados tamén polo contido da estrofa, bucólico. Á hora de lela e cantala, decidimos interpretar os monosílabos en posición de apertura do verso, como *acentos musicais*, xa que nos parece que isto confire unha ondulación moi harmoniosa ó ritmo do verso, creando xa case unha melodía.

Queremos agora comentar un caso particular na métrica e a rima observado no poema “O San Roque en Paradela” (o noso fragmento procede dos vv. 124-136; González 2017: 61). O poema é un romance regular, pero de forma inesperada, no v. 130 pasa a usar versos pentasílabos combinados con heptasílabos, agrupados en estrofas de sete sílabas: trátase da *seguidilla composta* ou *con bordón*. Estas

seguidillas continuarán ata o final do poema (17 estrofas). Este cambio, do mesmo xeito que acontece noutros poemas, non se dá por criterios de contido (estamos no medio dunha descrición) pero si podería neste caso obedecer a un desexo de dar dinamismo ao verso, xa que a escena acelérase ante os ollos da imaxinación (xente movéndose, bailes, desprazamentos...). A preferencia por introducir unha estrofa que alterna un verso curto e un verso máis longo, crea un efecto de modulación do ritmo, producindo unha sensación pendular ou danzante.

	[...]		
124	Todos, ó chegar, se esparcen	8	(sinalefa: <i>se esparcen</i>)
	pedindo ós devotos cuartos;	8	a (rima asonante en <i>a-o</i>)
	aiquí con unhos comendo;	8	-
	aló con outros mollando	8	a
	a palabra, e recibindo	8	-
	aculá muitos regalos.	8	a
130	Bule baixo os castaños	7	a (continúa a rima en <i>a-o</i> do romance)
	alegre a xente,	5	b (rima asonante en <i>e-e</i>)
	aparexaos dos brazos	7	a
	elas con eles.	5	b
	Quén estrañarse	5	c (rima asonante en <i>a-e</i>)
	pode, si esta aílí é moda	7	-
	de festexarse?	5	c
	Outros botan nos ombros	7	(rima asonante <i>o-o</i>)
	[...]		

A forma de romance conservouse desde o inicio do poema durante 129 versos coa mesma asonancia (*a-o*) e perfecta métrica octosílabo. Cando pasa ao novo tipo de estrofa no verso 130, mantense a modo de eco da rima anterior esa asonancia en *a-o* durante a primeira seguidilla. Despois, no resto das seguidillas, esta rima xa non se volverá a repetir. Con isto, ambas as formas estróficas quedan como *abrazadas* ou entretecidas, creando unha suave transición entre os dous tipos métricos. Pensamos que isto só pode obedecer a unha detida planificación do autor.

Tamén en “Os magostos” hai un uso particular da métrica, como comentamos máis arriba. O paso de verso octosílabo típico do romance, a pentasílabos, acelera o ritmo, adecuado ás enumeracións que abundan nestes versos.

	[...]	
157	Mais vamos ver que acontece	8_
	ó pé das torres dos pueblos	8 (u)e-o
	ora que a noite ia chega;	8_
	pois si cos magostos esto	8 e-o
	non ten que ver, ó fin pasa	8_
	dos Santos, no día mesmo.	8 e-o
165	Polas limosnas	5_
	de polos, pitas,	5 i-a
	manteca, liño,	5_
	untos, cerillas,	5 i-a
	ochavos, lana,	5_
	i outras cousiñas	5 i-a

Todo o devandito nestes tres exemplos e o visto na análise das súas preferencias métricas e rítmicas, así como o particular uso dos encabalgamentos, lévanos a concluír que Antonio Fernández Morales, lonxe de ser un poeta natural, intuitivo, que reproduce as métricas populares, é un intelectual ben formado na lírica clásica, que sabe empregar os instrumentos e as licenzas ao uso á hora de compoñer os seus versos. Despréndese deste achegamento que realizamos á súa poética, que medita as súas eleccións e que procurou deliberadamente darlle unha especial musicalidade ós versos en función da súa sonoridade pero tamén en función do contido dos mesmos e das imaxes que seguramente busca provocar no lector. Así resultan uns poemas que cantan e contan as historias e tradicións das xentes do seu tempo.

Outra consideración para ter en conta é que, do mesmo xeito que na música, a cadencia dun verso non reside só na posición dos seus acentos. Por exemplo, o uso de certas vogais pode transformar completamente a rixidez dun ritmo iámbico, retardando o verso, alongándoo ou suspendéndoo. Así sucede de feito en certos versos de Antonio Fernández Morales que analizamos, nos cales observamos a prominencia de vogais abertas. Isto provoca un efecto de verso estirado, retardado, “pasado a ferro”, máis narrativo, o cal vimos que é de feito, fundamental na poesía de Fernández Morales. E desde logo, ten un peso notable para nós á hora de compoñer as melodías para vestir ese verso ou estrofa. Así sucede co xa comentado “veiga” nunha das nosas cancións.

Resumindo o dito: á hora de compoñer unha peza musical baseada nun poema, inflúe a cadencia dos acentos, a tipoloxía métrica, a disposición de determinadas palabras en certas posicións do verso (e os seus significados, claro está), a harmonía

dos sons (simetrías, disonancias, rimas, encabalgamentos, asonancias, aliteracións etc.); todo isto é o que fundamentalmente constitúe a variedade rítmico-musical dun poema e o que deliberadamente tentamos reflectir na nosa música.

No que se refire ó carácter que se imprime a unha composición musical, este ten posibilidades case infinitas. Unha vez que a melodía chega ao músico segundo o método compositivo empregado (inspiración intuitiva, improvisación, escritura formal racional, cálculo matemático...) hai que decidir velocidade, intensidade, e sobre todo, hai que adaptar a composición e a súa interpretación ao texto: contido, intención, orixe xeográfica e cultural, época... Deste xeito é relativamente sinxelo interpretar musicalmente como soarían fragmentos das cancións de Carmen Penim con versos de Fernández Morales con outro carácter. Que acontecería se no canto dunha canción de aires populares con harmonio, quixésemos que fose unha balada de salón da época do poeta berciano; ou unha balada jazz, ou mesmo un tema actual pop? Pódese así facilmente intuír a intencionalidade que hai tras a actual musicalización dos versos, na cal prevaleceu o contido do verso, o valor etnográfico dos poemas, unido a todo o devandito anteriormente sobre a rítmica. Se o poeta quixo reflectir un lugar, unha época, costumes, tradicións, oficios, como fai maxistralmente, logrando incluso unha perfecta métrica nos diálogos que manteñen os personaxes que poboan os seus extensos poemas, era necesario que nós respectásemos este carácter, e sería traizoar o poeta darlle un distinto, máis moderno, ou máis claramente culto, lírico. Isto tamén xustifica a elección do harmonio como instrumento que acompaña o canto, por posuír unha sonoridade máis próxima á memoria musical do Bierzo e de Galicia, tendo como ten, un son que lembra á zanfona e vagamente á gaita, polo uso do bordón.

Entrando agora no detalle da composición dodecafónica *A música secreta de Antonio Fernández Morales*, todo o que ata agora vimos sobre rítmica e métrica, interveu na “tradución” das catro estrofas que se elixiu musicalizar de Morales (as estrofas 11-12-13-14 de “Villafranca y a vendima”). Pasamos a continuación a debullar algúns dos pasos dados para compoñer esta peza, non sen antes detérmolos a contextualizar esta composición dodecafónica.

A música contemporánea atonal, do mesmo xeito que sucede coas vangardas literarias, pode xerar desconcerto no oínte pouco habituado a ela. Isto é debido a que lle resulta difícil, sen un coñecemento técnico, poder proxectar as previsións que, de forma inconsciente e natural, todo oínte realiza cando escoita música. Estas previsións confírmanse ou non a medida que avanza a escoita da peza interpretada, o cal non acontece na música atonal. É dicir, sen unhas claves de interpretación, esta pode resultar algo árida (Baricco 1990).

Dentro da música atonal, sitúase, entre outras, a dodecafonía, que está centrada nunha secuencia de doce notas suxeitas a unhas ríxidas regras de composición, que varían segundo o autor que sigamos. Respectando estas regras e elixindo segundo un criterio persoal a combinación das doce notas, obtemos o que se coñece como *serie matriz* (Schönberg 1970). A partir desta serie matriz, xurdirán outras series ata un total de 48. O compositor vains combinar e seleccionar en función de precisas variables e certas decisións persoais. A continuación explicarase brevemente e sen caer no exceso de tecnicismos, como tivo lugar este proceso na peza que nos ocupa.

Desde o momento en que interpretamos por primeira vez a canción *Villafranca y a vendima*, as estrofas seleccionadas deixaron unha resonancia insistente, especialmente o primeiro verso *Cual tesoro que a cobiza*. Este foi o motivo de iniciarmos o traballo neste punto. Inicialmente, utilizando as correspondencias expostas máis arriba entre a rítmica do verso e a rítmica musical, puidemos obter unha primeira estrutura rítmica da composición musical. Esta primeira estrutura rítmica procede, pois, exclusivamente do estudo da rítmica do verso. O resultado foi un *tempo* de 6/8, que casualmente é unha unidade métrica moi frecuente na música tradicional galega. Notemos que as nosas pezas con poemas de Fernández Morales compostas para voz e harmonio, cun método de composición totalmente diferente, tamén presentan involuntariamente o mesmo *tempo* de 6/8. Interpretamos estes dous feitos como unha evidencia de que a musicalidade natural do verso do poeta berciano está profunda e intimamente ligada á memoria e cultura musical galega.

Obtido o sistema rítmico do verso, e achado o tempo (6/8), pasamos a analizar a influencia vocálica: a súa función ralentizante ou acelerante e a súa posible función melódica; e a incidencia rítmica dos ditongos, xa que un ditongo a miúdo produce na “tradución” musical unha *síncopa*, ou cando menos o alongamento da sílaba, suxerindo o uso do *puntillo* (prolongación dunha nota). Tamén os encabalgamentos dos versos 124, 132 e 138 están “gravados” na partitura, por medio dun desprazamento do acento forte deixándoo caer no lugar do débil.

Despois do ritmo, puxémonos a “escoitar” o que poderíamos chamar os *ectores* do poema. Ou sexa, a liña prosódica derivada da posición dos acentos e da prosodia natural da frase: dirección ascendente ou descendente. Así, case o temos todo, e só falta a serie de 12 notas sobre a cal construír a composición dodecafónica. A “edificación” desta serie ou matriz obtívose cun método, digamos así, entre intuitivo e indutivo. Quixemos, por comodidade e por sentido común, obter a serie matriz partindo do primeiro verso da primeira estrofa analizada

Cual tesoro que a codicia (ó)-o-ó-o-o-o-ó-o

Aínda que neste verso os acentos son ápices sonoros que ben poderían describir unha secuencia ascendente, preferimos seguir un criterio distinto, engaiolados pola forte apertura da vogal “a” da primeira palabra, *Cual*, xa que coa súa luminosa posición en *overture*, posuía para nós un gran atractivo. Asignámoslle entón o son da nota *La*, que ademais se chama *A* no sistema anglosaxón, e por riba é a nota de referencia para a afinación dos instrumentos e servíranos a nós tamén para “afinar” o resto da composición. Ademais o ditongo onde se atopa, produce un deses alongamentos da nota (*puntillo*), dándolle á vogal, ao ouvido, unha importancia central na construción da serie.

Tamén a palabra *tesoro* resultou fácil de musicar. Ten unha forte presenza vocálica e leva un acento que constitúe o primeiro forte da estrofa (tecnicamente, aínda que para nós o centro segue no “a” de *Cual*, que ademais, como xa se dixo na análise métrica, pode considerarse que leva acento musical). Toda esa sonoridade suxeríunos seguir un criterio de consonancia, de novo, entre o son da palabra e o son do nome das notas, adxudicándolle así as seguintes:

Te-So-Ro → Re Sol Do

Onde o Sol, a nota máis “redonda”, asume o lugar deste primeiro acento forte da estrofa. Tamén o vector descendente da prosodia do verso foi relevante na elección destas notas.

Xa temos así as primeiras catro notas da matriz (*A Re# Sol Do*), e o primeiro compás feito. A partir desta serie matriz, seguindo as complexas regras da dodecafonía, sempre cunha certa flexibilidade ao servizo do gusto persoal do compositor, obtéñense as demais series musicais ata un total de 48. E así sucesivamente, co resto dos versos musicados.

Deste xeito, a serie completa de doce notas queda como segue:

La Re # Sol Do Re Fa Si Mi La# Do # Sol # Fa #

Primeiro compás:

Á parte destes criterios métricos e dos “criterios” intuitivos e indutivos, quixemos dar á composición un carácter non demasiado disonante. Isto porque cremos que a música dodecafónica pode, sen ningún tipo de problema, ser considerada unha simple forma de obter material musical. E porque non cremos que sexa necesario fuxir como ladróns ante a posible aparición dun evento tonal neste contexto, senón todo o contrario.

E isto lévanos ao último elemento que participou nesta breve composición dodecafónica: ritmo, melodía-contrapunto e, finalmente, poeticidade (Stravinski 1987). Non puidemos deixar de ter en conta as palabras, os sentidos, as imaxes que Fernández Morales describía nestas fermosas estrofas. Como non puidemos deixar de ter en conta o contexto histórico, social e literario que enchoupa este poema intimamente. Aínda sabendo que unha tradución sempre ten algo de traizón, tentamos na medida do posible, nas nosas musicalizacións, respectar estes aspectos de contido, sen pretender nin por un momento afirmar que as decisións creativas que adoptamos sexan as únicas válidas. Máis ben ao contrario, xa que a variedade na interpretación musical dun poema non fai senón expandir e demostrar a riqueza semántica e sonora do mesmo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- González Prieto, Manuel (2017): *Antonio Fernández Morales, autor berciano. Bicentenario do seu nacemento (1817-2017)*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- Rodríguez Fer, Claudio (1990): *Arte Literaria*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Baricco, Alessandro (2013): *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità*. Milano: Feltrinelli.
- Stravinski, Igor (1987): *Poetica della musica*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi.
- Schönberg, Arnold (1970): *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber.

A música secreta de Antonio Fernández Morales

Maurizio Polsinelli

The musical score is written for piano in 6/8 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-4) begins with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic, and then returns to *mf*. It includes accents (>) and a trill (3). The second system (measures 5-8) starts with *mf*, has a *p* dynamic, and ends with a *rit.* marking. The third system (measures 9-13) begins with a *f* dynamic, includes an *a tempo* marking, and ends with a *p* dynamic. The fourth system (measures 14-17) starts with an *espress.* marking and features a large slur over the entire system. Performance instructions include *Scal* (scalloped) and asterisks (*) under the bass line.

©2017

2

Musical score for measures 18-21. The piece is in G major (one sharp). Measure 18 features a treble clef with a series of triplet eighth notes, marked with a forte (**pp**) dynamic. The bass clef is silent. Measure 19 continues the triplet pattern. Measure 20 shows a change in the treble clef with a more melodic line, still marked **pp**. Measure 21 concludes with a *cantabile* marking.

Musical score for measures 22-26. The treble clef continues with a melodic line, and the bass clef provides harmonic support with chords and moving lines. The dynamics are consistent with the previous section.

Musical score for measures 27-30. Measure 27 begins with a forte (**ff**) dynamic and a *leggiero* marking. The treble clef features a rapid, flowing melodic line, while the bass clef remains mostly silent.

Musical score for measures 31-32. Measure 31 continues the rapid melodic line in the treble clef, marked with a forte (**f**) dynamic. The bass clef is silent. Measure 32 shows the beginning of a new section with a *a tempo* marking.

Musical score for measures 33-36. Measure 33 starts with a forte (**ff**) dynamic and a *cantabile* marking. The treble clef has a melodic line with triplet markings, and the bass clef has a rhythmic accompaniment. Measure 34 includes a *rit.* (ritardando) marking. Measure 35 is marked **mf** and *cantabile*. Measure 36 concludes the section.

[...]

Cual tesouro que a codicia
de dous avaros escolta
con xusticia, ou sin xusticia,
tira por ela Galicia,
mais Castilla non a solta.

Sempre na súa Veiga, cuando
empeza a alumar a aurora,
os paxariños gorxeando
despertan do sono blando
à labieiriña pastora.

Nesta veiga, chea de olores
da escornacabra, artemisa
i outras mil diversas flores
dos máis brillantes colores,
acinga as plantas a brisa.

Dos umeiros as raíces
lamben as presas; no fondo
dos barrancos hai perlices,
carreirgas, cogornices,
rolas e lebres abondo.

[...]

Villafranca y a vendima
Antonio Fernández Morales