

ANTONIO IGLESIAS VILARELLE

# Keltia

Preludio sinfónico

(a  t)

autores & textos

Consello da Cultura Galega



**Keltia**

**Edita**

© Consello da Cultura Galega, 2023  
Pazo de Raxoi · 2º andar · Praza do Obradoiro  
15705 · Santiago de Compostela  
T 981 957 202 · F 981 957 205  
correo@consellodacultura.gal  
www.consellodacultura.gal

**Proxecto gráfico**

Imago Mundi Deseño

**Maquetación e impresión**

Tórculo Comunicación Gráfica, S.A.

Depósito legal: C 1826-2023  
ISMN 979-0-9018937-2-6



1923 · 2023  
Centenario  
do Seminario  
de Estudos  
Galegos

Esta publicación está accesible na ligazón  
<http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=4485>



**ANTONIO IGLESIAS VILARELLE**

# **Keltia**

## **Preludio sinfónico**

Estudo introdutorio e edición de  
José Antonio Cantal Mariño



(a t)  
autores & textos

# Agradecimentos

A Gonzalo Martínez Lourido, polo seu apoio constante á revitalización da figura de Iglesias Vilarelle e por compartir comigo os seus recordos materiais e inmateriais.

A Alejo Amoedo, polo seu compromiso incansable na recuperación, conservación e difusión do patrimonio musical galego.

A Luís Costa, por achegarme a Iglesias Vilarelle e alentarme no estudo do seu legado.

A Joám Trillo, pola súa xenerosidade e por compartir sen límites o seu saber.

Ao arquivo do Museo de Pontevedra e ao arquivo da Fundación Juan Crisóstomo de Arriaga - Orquesta Sinfónica de Bilbao, por salvagardar a memoria histórica e cultural.

Ao Grupo Organistrum da Universidade de Santiago de Compostela, polo seu relevante labor de investigación e divulgación no eido da música galega.

Ao Consello de Cultura Galega, por fomentar a publicación de obras que engrosan o acervo cultural, social, etnográfico e identitario de Galicia.

**autores & textos**

**Índice**

- 10 **LIMIAR**  
Rosario Álvarez
- 13 **NOTAS INTRODUTORIAS**  
José Antonio Cantal Mariño
- 35 ***KELTIA***  
Antonio Iglesias Vilarelle
- 35 PARTITURA
- 67 PARTICELLAS

**Limiar**

**A** de Antonio Iglesias Vilarelle (Santiago de Compostela 1891-Pontevedra 1971), intelectual e activista cultural, foi unha longa vida consagrada a Galicia, dende a Pontevedra que o acolleu xa na primeira infancia e logo o nomeou fillo adoptivo, recoñecida polo seu intenso labor a prol do progreso social, educativo e cultural. Na Boa Vila floreceu nun substrato propicio, pois tanto nos ambientes académicos coma nun tecido comunitario rico en inquedanzas, atopou unha ampla nómina de compañeiros que recibiron, complementaron e estimularon as súas; e estas atinxían áreas moi diversas, tanto nas temáticas máis vinculadas coa tradición artística, as fontes e os testemuños históricos, coma nas atinxentes á práctica deportiva e o lecer, á renovación pedagóxica ou á liturxia galega. Entre todas elas brilla de xeito moi especial a actividade desenvolta no campo da música, como ben sinala José Antonio Cantal na atinada e documentada introdución.

Foi esta afección e dedicación musical o que lle valeu os principais recoñecementos, entre eles o nomeamento como académico de número da Real Academia Galega (1951), onde ingresou cun discurso titulado *Os músicos do Pórtico da Gloria*, unha escolla significativa, onde repasa os instrumentos musicais esculpidos en pedra por Mateo e os seus discípulos; non podo ocultar que no seu día sentín un san orgullo por entrar eu mesma na corporación sucedéndoo na cadeira que, por razóns que descoñezo, seguía vacante varias décadas despois do seu pasamento. Estivo atento á música do seu tempo e á evolución das técnicas musicais; foi protagonista de excepción en institucións que asumen o ensino e promoción da actividade musical, como a Sociedade Filharmónica, a Sociedade Coral Polifónica e o Conservatorio de Música, todos de Pontevedra; foi intérprete; foi compositor que nos legou obra nova ou adaptada con títulos que falan por si mesmos (*Chucurruchú*, *Cantiga en sol menor*, *Nosa Señora da Barca*, *Os anxeliños da Gloria*, *Pandeirada*, *Paraño*, *Abrente...*), entre eles a peza que hoxe presentamos; e, ademais, foi un apóstolo a prol de normalizar o uso do galego no ámbito musical e fixo as primeiras achegas ao canto litúrxico nesta lingua, como o *Miserere* e a misa *Deus Fratesque Gallaeciae*. Sempre esa marcada galeguidade que dá sentido a *Keltia*, nome moi suxestivo que serve para denominar a Galicia no discurso galeguista que continúa –por convicción, sentido da oportunidade ou estética– formas de expresión das vellas correntes celtistas.

Os seus compañeiros de xeración gabaron en Iglesias Vilarelle características que, andando o tempo, nestes anos de celebración centenaria –entre as Irmandades da Fala, a Xeración Nós e o Seminario de Estudos Galegos–, coincidimos en atribuír a todo o movemento. Salientan a capacidade para fundir unha fonda enxebreza cun marcado espírito europeísta e para innovar sen renunciar á tradición; o sentimento de que Galicia –célula de universalidade– pode ocupar o centro do mundo, en diálogo aberto sen complexos con outras culturas que se expresan noutras linguas; e a convicción de que só se pode aspirar ao universal se se respecta, cultiva e promove a propia identidade, o feito diferencial galego.

*Keltia*. (1939) foi estreada uns anos despois, pero permaneceu inédita. Ve a luz por primeira vez nesta edición, realizada por José Antonio Cantal Mariño, que actúa como editor e como estudoso autorizado da obra musical e da personalidade de Antonio Iglesias Vilarelle. O Consello da Cultura Galega comprácese en dala a lume no ano en que celebramos o centenario do Seminario de Estudos Galegos, e con el a emerxencia dunhas xeracións irrepitibles que, desde o ámbito do estudo e da creación, mudaron tanto o rumbo que levaba a cultura galega contemporánea coma o nivel de aprecio que esta sociedade tiña do seu estudo e da divulgación do seu coñecemento.

**Rosario Álvarez**

Presidenta do Consello da Cultura Galega

# **NOTAS INTRODUTORIAS**

José Antonio Cantal Mariño (PhD)  
Conservatorio Superior de Música de Vigo

Traballo realizado dentro do I+D+i *Galicia-América: Música civil, ideoloxía e identidades culturais a través del Atlántico (1800-1950)* (PID2020-115496RB-I001) AEI/10.13039/501100011033 e do proxecto *Estudos Históricos de Música en Galicia (ss. XI-XX)*, financiado pola Xunta de Galicia dentro das axudas para a consolidación e estruturación de unidades de investigación competitivas (GPC) (ED431B 2021/09).

## UNHA VIDA CONSAGRADA A GALICIA

Antonio Iglesias Vilarelle naceu en Santiago de Compostela o 17 de xaneiro de 1891<sup>1</sup>. En novembro de 1893 trasladouse a Pontevedra, onde o seu pai ocupou o cargo de oficial da sala da Audiencia Provincial. Estudou no colexio San Luis Gonzaga e no instituto entre 1901 e 1907, época en que coincidiu con Javier Sánchez Cantón e Antonio Blanco Porto. En 1910, tras pasar polas aulas da Facultade de Dereito da Universidade de Santiago de Compostela, mudouse a Madrid para ocupar un posto na Tesouraría de Facenda. Alí ficou dez anos, nos que compatibilizou a súa profesión cos estudos na Universidade Central e as ensinanzas musicais. Involucrouse en diversas actividades, como os cursos libres do Teatro Real e da Comedia, frecuentou a congregación dos «Luises» e colaborou xunto a Sánchez Cantón, residente na capital, no Arquivo do Palacio Real. En xullo de 1915 casou con Josefa Rodríguez Lorán na basílica de Santa María de Pontevedra, cidade á que retornou en 1920.

Participou dun florecemento cultural que xirou arredor do club Karepas, un grupo que, co pretexto da navegación e a gastronomía, congregou importantes persoeiros da época como Losada Diéguez, Castelao, Pintos Fonseca ou Areses Vidal, entre outros. Nel xestouse o nacemento da Sociedade Filharmónica e da Sociedade Coral Polifónica de Pontevedra en febreiro de 1921 e 1925, respectivamente, ademais da revitalización da Sociedade Arqueolóxica posta en marcha por Casto Sampedro, que deu pé ao novo Museo en decembro de 1927. Desde 1922, Vilarelle asistiu á Xuntanza de Estudos e Investigacións Históricas e Arqueolóxicas instaurada por Losada Diéguez, que foi cimento do Seminario de Estudos Galegos, que nacería un ano despois. Unido a este último desde a súa orixe, ingresou como socio activo en outubro de 1931 e foi responsable do laboratorio psicotécnico dentro da Sección de Pedagogía. Participou en investigacións xunto a un equipo de mestres e alumnos da Escola Normal de Maxisterio de Pontevedra e, tras o cesamento da actividade por causa da guerra, continuou a traballar xunto a algúns dos seus colaboradores no laboratorio do Instituto de Pontevedra e no do Tribunal Tutelar Provincial de Menores.

Uniu-se aos movementos galeguistas, que se intensificaron a partir de 1930. En abril dese ano asistiu á asemblea das Irmandades da Fala realizada na Coruña, na que xurdiu a proposta de home-naxear a lingua galega como medio de afirmación da esencia do ser de Galicia e que se concretou nun manifesto que asinou xunto a Otero Pedrayo, Salvador Mosteiro e Vilar Ponte co título «Un ruego a todos los buenos contreráneos». Pertenceu a Labor Gallega, organización de marcada natureza cultural que naceu en Pontevedra en maio de 1931. En xuño xurdiu o Grupo Nacionalista

---

<sup>1</sup> Notas biográficas extraídas do Álbum de Galicia. Ref. Cantal Mariño, José Antonio: Antonio Iglesias Vilarelle. Publicado o 5/7/2023 no Álbum de Galicia (Consello da Cultura Galega) <http://consellodacultura.gal/album-de-galicia/detalle.php?persoa=1988>. Recuperado o 29/09/2023.

Galego de Pontevedra, do que foi vicepresidente até marzo de 1932. Testemuñou o nacemento do Partido Galeguista o 5 e 6 de decembro de 1931, que agrupou as distintas formacións baixo pretensións comúns, e finalmente militou na Dereita Galeguista.

Formou parte do movemento Deus Fratesque Gallaeciae e traballou pola galeguización da Igrexa. Desde xaneiro de 1931 dirixiu o boletín mensual *Logos*, escrito en galego, até a fin da publicación debido á guerra. Foi cantor na Sociedade Coral Polifónica de Pontevedra desde as súas orixes e director desta tras a morte de Blanco Porto en setembro de 1940. Pertenceu ao Padroado Rosalía de Castro desde xullo de 1949, á Comisión de Monumentos de Pontevedra e foi asinante fundacional da editorial Bibliófilos Gallegos, nacida nese mesmo ano. Dirixiu o Conservatorio de Música de Pontevedra desde 1955 até 1966 e espallou o seu saber a través de conferencias ou publicacións de moi diversa índole.

Ingresou como membro numerario da Real Academia Galega co discurso *Los músicos del Pórtico de la Gloria* en decembro de 1951, nun acto realizado no paraninfo do instituto de Pontevedra. En xuño de 1959 foi nomeado académico correspondente da Academia de Belas Artes de San Fernando, recibiu o título de fillo adoptivo de Pontevedra en agosto de 1960 e, en decembro dese mesmo ano, impúxoselle a Cruz de Cabaleiro de Isabel a Católica. Faleceu en Pontevedra o 11 de maio de 1971.

Ao longo da súa vida mostrou unha inquedanza polo terreo da composición. Sen ser moi prolífico, foi quen de escribir adaptacións de temas populares ou algunhas obras de nova creación que impregnou da súa galeguidade. Deixou pezas corais como *O neno ten soniño*, *Non te namores meniña* ou *Quen me dera en Lobeira*; cancións para voz e piano como *A dona que eu amo* ou *Nosa Señora da Barca*, estreadas no Festival de Canción Galega; motetes litúrxicos; a misa *Deus Fratesque Gallaeciae*, ou obras orquestrais como *Cantiga en sol menor*, *Chucurruchú* ou *Keltia*.

## ***KELTIA* E O SEU SENSO**

En consonancia co primeiro galeguismo, o celtismo forma parte da conciencia histórica de Galicia. En autores como Manuel Murguía, difusor deste pensamento na Cova Céltica, a teoría adquire máis corpo até constituírse en mito explicativo da nacionalidade galega<sup>2</sup>. A palabra «keltia» é variante gráfica de «Celtia», que é o derivado do substantivo común «celta» que Eduardo Pondal utilizaba para referirse a Galicia (no poema «A fala», por exemplo), un concepto que encerra todo o peso ideolóxico galeguista que lle transferiron estes autores do século XIX<sup>3</sup>. O seu celtismo «formaba parte de un discurso histórico de carácter práctico conscientemente asumido y explicitado por todos ellos tanto en sus introducciones como a lo largo de todas sus obras»<sup>4</sup>. Vilarelle escolleu este termo tan significativo para dar título ao seu preludeo sinfónico e decantouse polo uso da sílaba inicial «Kel», que establece un vínculo directo coa grafía das denominacións gregas «Kéltai» ou «Keltói»<sup>5</sup>. Deste xeito tamén foi usado por Vicente Risco, na célebre exclamación «Keltia da viken!» (Galicia para sempre), coa que remataba un texto publicado no boletín *A Nosa Terra* en 1919<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> Luís Costa Vázquez (1999): *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, tese de doutoramento, Universidade de Santiago de Compostela, 85.

<sup>3</sup> Eduardo Pondal (1935): *Queixumes dos pinos (2.ª edición) y poesías inéditas*, A Coruña, Real Academia Galega, 191-192.

<sup>4</sup> Beatriz Díaz Santana (2001): «Los celtas: identidad, etnicidad y arqueología», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 48:114, 185.

<sup>5</sup> Xosé Feixó Cid (2003): s. v. «celta», en *Diccionario galego dos nomes*, 1.ª ed., Vigo, Xerais.

<sup>6</sup> Vicente Risco (1919): «O druidismo no século XX», *A Nosa Terra*, 5 de xullo de 1919.

Vilarelle estivo vinculado á agrupación xuvenil galeguista *Ultreia*, nacida en 1932. Posuía un himno de seu titulado *Keltia*, que se cantaba en actos relevantes e que comezaba co texto «Ei Armórica, Cornubia e Cambria, Scotia, Erín, Galicia e a illa de Man. Son as sete nacións celtas fillas do Pai Breogán»<sup>7</sup>. Na revista *Nós* atribúese a letra a Filgueira Valverde, coa probable colaboración de Claudio Losada, e a música a Vilarelle (aínda que non parece gardar relación estreita coa obra orquestral)<sup>8</sup>. Como mostra, pódese mencionar unha alusión á interpretación do himno xunto ao himno nacional galego de Brañas nunha conmemoración da data dos fusilamentos dos mártires de Carral<sup>9</sup>.

O termo «keltia» tamén está relacionado coa arte galega nos albores da Guerra Civil a través dunha agrupación teatral de igual nome que derivaba daquel Conservatorio Nacional de Arte Galega impulsado pola Irmandade da Fala da Coruña, «na que un fato de rapaces cultos i estudosos que sinten a patria galega tencionan facer unha rexa labor en prol do Teatro Rexional»<sup>10</sup>.

Estas realidades, aínda que semellen distanciadas contextualmente, non o están en esencia, pois, ademais de estar vencelladas por un nome concreto, identifícanse cun designio común. O preludio sinfónico *Keltia* é unha homenaxe a Galicia, á súa tradición, á súa identidade e á súa orixe. Nel desenvólvense temas populares conservados polos nosos devanceiros e que agora redescobren o verdadeiro celme da terra, unha base que Vilarelle transforma en arte conectando ao mesmo tempo a tradición celta coa música galega e identificándoa como raíz e xénese.

## O NACEMENTO DA OBRA

Nunha carta do 5 de novembro de 1939 dirixida a Sánchez Cantón, Vilarelle referíase á finalización de *Keltia*<sup>11</sup>.

Recibí el papel, pero no la nota de lo que te costó; espero me lo dirás en las próximas vacaciones. Terminé ya «Keltia», el preludio sinfónico con que andaba este verano, y como ya lo había empezado a poner en limpio, tenía mucho miedo a que no me llegase el poco papel de que dispongo; así que ya comprenderás lo mucho que te agradecí el favor, y la tranquilidad que tengo de que no quede escrita en lápiz una tontería más que como grande y extraordinaria (7 minutos durará su ejecución) bien vale la pena de que se conserve para aviso, por lo menos, de músicos sensatos del [ilexible]<sup>12</sup>.

Pouco despois, trasladáballe unhas reflexións sobre un posible cesamento na súa ambición compositiva ao non gozar das ferramentas necesarias. Segundo escribiu, non semella comprensible a realización dun traballo así sen ter un mestre que aconselle e que corrixa ou un público esixente que poida valoralo de forma obxectiva. Consideraba que os amigos tampouco serían bos conselleiros posto que, tratándose del, asegurarían sen máis a valía da obra. A súa preocupación radicaba tamén

<sup>7</sup> Clodio González Pérez (2008): *Mar adiante. As xeiras dos Ultreias*, A Coruña, Asociación Álvaro das Casas / Fundación Premios da Crítica Galicia, 39.

<sup>8</sup> O relato da revista *Nós*, escrito por Carlos R. Padín, recolle literalmente: «Anoitecido saímos pra Marín outra vez. Ao zarpar poñémonos todos en pé e cantamos noso himno, o Celtia, que foi feito polos Sres. Filgueira e Iglesias Vilarelle» (Carlos R. Padín: «1.ª Xeira. Misión Biolóxica de Galiza», *Nós*, 107, novembro de 1932, 212).

<sup>9</sup> «Os himnos nacional galego de Brañas, e Keltia, coreados unánimemente, deron fin a iste solemne acto do que quedou un recordo inmorrente na mocidade de Compostela», *El Pueblo Gallego*, 28 de abril de 1934.

<sup>10</sup> Leandro Carré (1936): «Arte Gallego: “Keltia”», *El Pueblo Gallego*, 2 de xullo de 1936.

<sup>11</sup> A correspondencia conservada entre Iglesias Vilarelle e Sánchez Cantón atópase no Arquivo do Museo de Pontevedra, en diante [AMP].

<sup>12</sup> Antonio Iglesias Vilarelle a Javier Sánchez Cantón, 5 de novembro de 1939, [AMP; Cantón, 101-68].

na acollida que podería ter *Keltia* en orquestras afeitas a contar no seu repertorio con obras dos grandes xenios da historia da música, ao entender que podería sufrir o ridículo propio dun principiante. Así e todo, a pesar deste parecer, conseguiu poñer a partitura en circulación a través dun coñecido do director da Sinfónica, coa esperanza de que fose levada a un ensaio e así poder coñecer os seus defectos ou, simplemente, a súa sonoridade.

Dios os lo pague y os ayude; aún esta mañana, como todos estos domingos, se lo pedí de todo corazón, para que tengáis éxito, o para que haga fracasar vuestras gestiones antes de presenciar el fracaso en público de mi obra que acaso os dolería más que a mí<sup>13</sup>.

A pesar do seu carácter emprendedor, amosaba nas súas palabras a inseguridade propia da incerteza que, pola súa parte, se traduce nun certo respecto polo oficio. Un ano máis tarde, en 1941, sen novas sobre unha posible estrea da obra, comezou a espertar nel a idea de escribir outra composición sinfónica. escoitar *Keltia* convertíase en primordial, co gallo de afrontar o novo proxecto coas mellores garantías.

Si algún día ves a Antón no dejes de preguntarle por la situación de Keltia, me interesa la audición; estoy planeando un Político Sinfónico y no quiero ponerme a ello sin conocer algunos efectos de su orquesta<sup>14</sup>.

O seu primeiro concerto como director da Sociedade Coral Polifónica de Pontevedra foi o 21 de novembro de 1941, no Teatro García Barbón de Vigo. Pese a emprender esta importante angueira, o seu afán con *Keltia* non cesaría, xa que en 1943 fixo chegar a partitura a Madrid. A tentativa, novamente, tampouco chegou a bo porto.

Cuando no me has dicho nada de la partitura que este año me llevó Antón a Madrid, es señal de que se puede dar por definitivamente perdido el prelude sinfónico «Keltia»; lo siento... ¡qué gran página pierde el mundo! Y cuánto tiempo perdí yo...<sup>15</sup>.

Porén, desexaba conservar a partitura, así que solicitoulle a Sánchez Cantón a ardua tarefa de recuperala. Non conseguiría vela de novo até 1944; de feito, perdera toda esperanza. Ao tempo que lle agradecía ao seu amigo o rescate, xa pensaba en enviála a Santiago de Compostela.

Recibí ayer con gran sorpresa la partitura de «Keltia». Me parece milagroso que la hayas podido recuperar, y tus gestiones las agradezco en el alma, porque buena o mala la obra, es muy natural que quiera conservarla y conservar su propiedad.

Como el tiempo apremiaba, la remití a Santiago en el correo siguiente. Filgueira me puso un buen argumento; para dar la sensación de que hay músicos en Galicia, hay que presentar obras, y premiar alguna de las presentadas que no sea «Keltia», no será mala señal y buena prueba de que somos varios ya, los que procuramos trabajar en serio.

---

<sup>13</sup> Antonio Iglesias Vilarelle a Javier Sánchez Cantón, 28 de xaneiro de 1940, [AMP; Cantón, 101-103].

<sup>14</sup> Antonio Iglesias Vilarelle a Javier Sánchez Cantón, 5 de febreiro de 1941, [AMP; Cantón, 102-29.3].

<sup>15</sup> Antonio Iglesias Vilarelle a Javier Sánchez Cantón, 18 de xuño de 1943, [AMP; Cantón, 103-10.2].

Onde menos o esperaba apareceu a chave que abriría a porta á estrea da súa obra. En decembro de 1944, a Sociedade Coral Polifónica desprazouse a Bilbao, feito que Vilarelle xa lle adiantara por carta a Sánchez Cantón varios meses atrás: «Ayer el gobernador al despedirse de los pontevedreses en la Diputación, después del discurso me llamó y nos dijo a todos, que esperaba vernos antes de Navidad en Bilbao; no me gusta mucho pero Dios dirá, que Él nos ayude»<sup>16</sup>. O 10 de decembro tivo lugar un acto litúrxico na basílica de Nosa Señora de Begoña e os días 11 e 12, senllos concertos no Teatro Arriaga. Esta visita foi o probable punto de encontro entre Vilarelle e Jesús Arámbarri, director da Orquestra Municipal de Bilbao. A Coral viaxou novamente a alí en febreiro de 1946 para ofrecer outros dous concertos, pouco antes de que a antedita orquestra, baixo a batuta do mestre vasco, estrease *Keltia*.

## A AGARDADA ESTREA

*Keltia* foi estreada pola Orquestra Municipal de Bilbao, dirixida por Jesús Arámbarri y Gárate, ás once e media da mañá do 21 de abril de 1946 no Teatro Buenos Aires de Bilbao. O programa, que estaba dividido en dúas partes, presentaba a seguinte orde: na primeira parte, a abertura *Leonora* de L. v. Beethoven, *Keltia* de A. I. Vilarelle e *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis* de Vaughan Williams; na segunda, a *Sexta sinfonía* de P. I. Tchaikowsky. As notas do programa, posiblemente redactadas ou supervisadas por Vilarelle, recollen datos significativos da obra, especialmente en relación coa procedencia das melodías populares que nela aparecen.

Fue escrito este preludio sinfónico en 1939, y en él, como en otras obras de Iglesias Vilarelle, se utilizan melodías populares o popularizadas, pero excluyendo toda elaboración pintoresca o costumbrista. Sucesivamente pueden reconocerse en *Keltia* la presencia de diversos motivos, familiares y a veces comunes, en los «finisterres» atlánticos.

Un «alalá» de Nemancos, el romance bretón «Don Juan de Rien», un canto de «pandeirol» de Viana, cierta canción armoricana extendida por la Provenza después de la primera cruzada... constituyen la trama sinfónica de una obra en la que el autor prodiga modos y cadencias de las viejas melodías del Occidente europeo. El «Canto de Reyes» que, en la fiesta de Navidad y con algunas variantes, resuena todavía en la comarca gallega de Morrazo, es el tema que encomendado a las trompas, reaparece al final de la obra en toda su pureza, subrayado por el conjunto orquestal, con ese acento, a la vez popular y religioso, que caracteriza a las tierras que el título de la obra evoca, y que atrae al inevitable recuerdo de su significación en la cultura medieval como núcleos de una lírica narrativa difusora de místicos ensueños<sup>17</sup>.

Ao día seguinte do esperado acaecemento, o xornal *Ciudad* recollía a noticia do concerto e a estrea de *Keltia*. Nela aludíase á recepción de telegramas de felicitación ao seu autor por parte do alcalde de Bilbao, do director da orquestra e do presidente da Sociedade Filharmónica, e dábase conta do éxito obtido pola obra<sup>18</sup>. Estes telegramas foron conservados coidadosamente por José Martínez Tíscar.

<sup>16</sup> Antonio Iglesias Vilarelle a Javier Sánchez Cantón, 20 de setembro de 1944, [AMP; Cantón, 103-69].

<sup>17</sup> Notas ao programa de concerto da Orquestra Municipal de Bilbao no Teatro Buenos Aires da dita cidade o 21 de abril de 1946.

<sup>18</sup> «Estreno en Bilbao de una obra de Iglesias Vilarelle», *Ciudad*, 22 de abril de 1946.

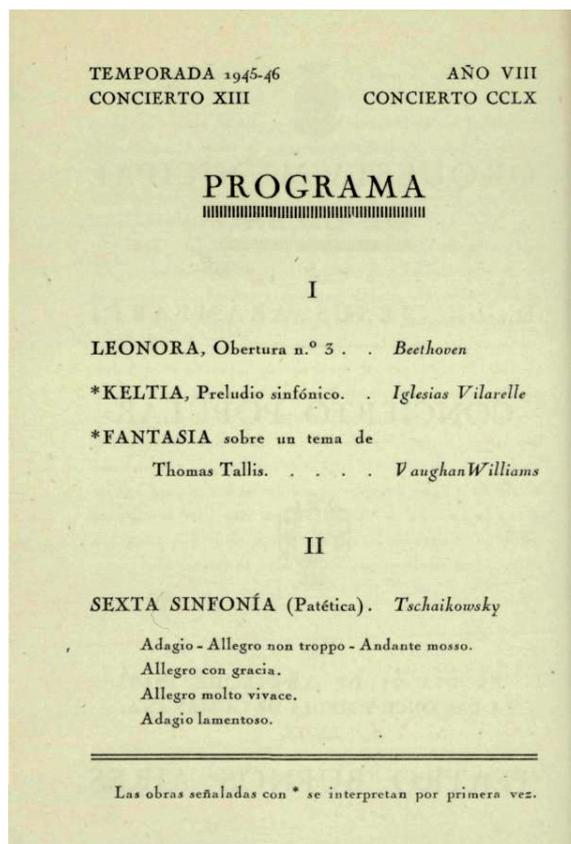
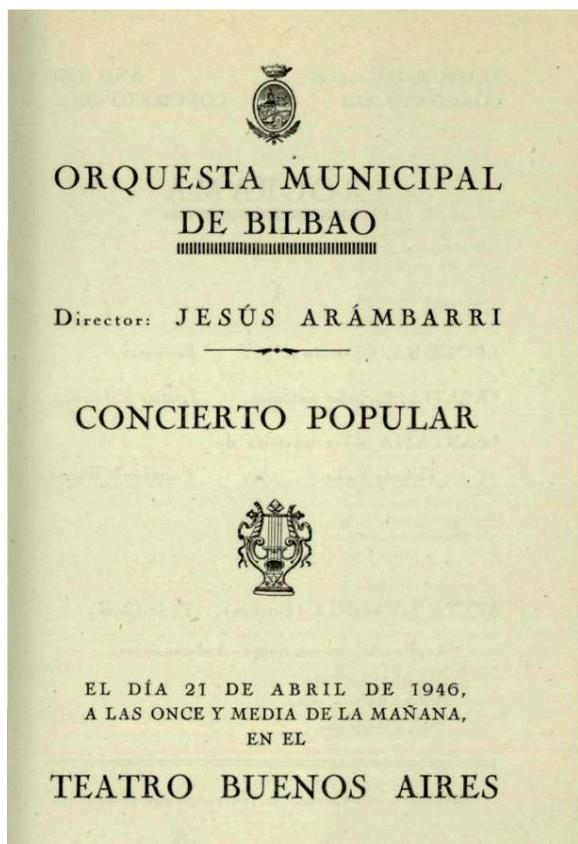


Ilustración 1. Programa de concerto da Orquesta Municipal de Bilbao do 21 de abril de 1946 [Arquivo da Fundación Juan Crisóstomo de Arriaga - Orquesta Sinfónica de Bilbao]<sup>19</sup>



Ilustración 2. Telegramas recibidos por Iglesias Vilarelle despois do éxito acadado na estrea de *Keltia* e conservados por José Martínez Tíscar [Arquivo persoal de Gonzalo Martínez Lourido]<sup>20</sup>

<sup>19</sup> En diante [AOSB].

<sup>20</sup> En diante [AGML].

O mesmo xornal ofrecía nas súas páxinas varias críticas sobre a estrea de *Keltia* publicadas por diversos medios da cidade bilbaína:

Nos complació «Keltia», dentro de la sencillez de sus temas, bien diseñados y respondiendo a la idea del preludio, que no trata más que de exponerlos, sin entrar a desarrollarlos, para lo que no le faltaba material al maestro Iglesias Vilarelle, a quien hay que animar –él, tan conocedor del espléndido folclore gallego– a profundizar en obras de mayor envergadura. El público aplaudió el preludio. (En *Diario Español*).

Iglesias Vilarelle, el concienzudo y prestigioso director de la Coral Polifónica de Pontevedra, a quien hemos tenido ocasión de admirar en Bilbao por dos veces, es un magnífico artista pontevedrés dedicado como tal, preferentemente, a la composición de música vocal que su excepcional coro interpreta. El preludio sinfónico que ayer escuchábamos está basado en motivos folclóricos depurados y quintaesenciados con un manifiesto buen gusto, y se halla impregnado de ese fondo nostálgico, legendario y religioso del pueblo celta, en una glosa bien urdida que va desde el melancólico «alalá» hasta el tierno y emotivo «Canto de reyes», lleno de poéticos ensueños y melodiosos acentos. Para ser la primera obra de esta clase que Iglesias Vilarelle realiza, se halla muy bien concebida y desarrollada, tiene bellos trazos y excelente valor musical, aunque su forma resulta alguna vez un poco difusa y la orquestación no alcance el esplendor de su contenido. (En *Hierro*).

La obra del gran maestro de la Polifónica a quien se admira y aprecia de verdad en Bilbao y especialmente en esta Casa, es algo más que una muestra folclórica de tratamiento sencillo. Inspirada, sí, en motivos populares estilizados o restituidos a sus formas más genuinas y arcaicas, revela el conocimiento hondo del autor de la génesis primaria y modificaciones de los temas líricos a través de los tiempos. Iglesias Vilarelle, musicólogo e investigador sagaz de cancioneros y repertorios antiguos, deja traslucir en su composición su inclinación a los llamados en una época «modos antiguos», con modulaciones y escalas que en un tiempo tentaron a todos los compositores modernos. Y de esta tendencia y regusto está teñida, emotivamente, su obra, que suena grave, y lírica, dentro de una composición fácil y de diseño orquestal moderno muy agradable, por lo que fue muy aplaudida. (En *Gaceta del Norte*)<sup>21</sup>.



Ilustración 3. Fotografía de 1946. De esquerda a dereita, Antonio Iglesias Vilarelle, Jesús Arámbarri y Gárate e José Martínez Tíscar [AGML]

<sup>21</sup> «La Orquesta Municipal de Bilbao, a la Filarmónica», *Ciudad*, 29 de abril de 1946.

## OUTRAS INTERPRETACIÓNS CONSTATADAS

A Orquestra Municipal de Bilbao é a única agrupación que interpretou *Keltia*. Tal e como consta nos rexistros do seu arquivo, ademais do día da estrea, fíxoo en tres ocasións máis, dúas na cidade de Pontevedra e outra en Vigo.

O sábado 4 de maio de 1946, a Orquestra Municipal de Bilbao, baixo a batuta de Arámbarri, ofreceu en Pontevedra un concerto organizado pola Sociedade Filharmónica da cidade. O programa estaba dividido en tres partes e presentaba o seguinte repertorio: na primeira parte, a abertura de *Os escravos felices* de J. C. Arriaga e o *Concerto Grosso en sol menor* de G. F. Haendel; na segunda parte, a *Sexta sinfonía* de P. I. Tchaikowsky, e na terceira parte, o preludio sinfónico *Keltia* de A. I. Vilarelle e a suite do ballet *O paxaro de fogo* de I. Stravinsky<sup>22</sup>. As notas ao programa recollían o mesmo texto que na estrea da obra.

*Keltia* soaba por primeira vez en Pontevedra nese concerto e a prensa aproveitou a ocasión para animar o compositor a que continuase este labor enalzando o seu tratamento temático, a pesar de pór algúns peros á execución.

El preludeo de Iglesias Vilarelle, nos ha dejado un aroma y un recuerdo profundamente gratos. Lástima que su brevedad y –tal vez– una excesiva celeridad en la interpretación, apenas nos hayan permitido calar más profundamente en el contenido de la obra. De cualquier forma, es evidente que Iglesias Vilarelle apunta una fórmula y señala un camino, apenas seguido hasta ahora por la música gallega, atendida casi siempre a viejas formas de todos conocidas, rutinarias y de escaso valor<sup>23</sup>.

O 6 e o 7 de maio a orquestra desprazouse a Vigo para ofrecer no Teatro García Barbón desta localidade dous concertos, un cada día. O concerto que tivo lugar o día 6 ás sete e media da tarde presentaba o seguinte programa: na primeira parte, a abertura de *Os escravos felices* de J. C. Arriaga, *Zarabanda, xiga e badinerie* de A. Corelli e *Psiquis e Eros* de C. Franck; na segunda parte, a *Sexta sinfonía* de P. I. Tchaikowsky, e na terceira parte, *Keltia* de A. I. Vilarelle e *A gran Pascua rusa* de N. Rimsky-Korsakov<sup>24</sup>. As notas ao programa recollían novamente o mesmo texto que na estrea da obra.



Ilustración 4. Fotografía de 1946. De esquerda a dereita, Antonio Iglesias Vilarelle, Jesús Arámbarri e José Martínez Tíscar [AGML]

<sup>22</sup> [AOSB].

<sup>23</sup> *Ciudad*, 6 de maio de 1946.

<sup>24</sup> [AOSB].

Ao mesmo tempo que Vilarelle felicitaba a Sánchez Cantón polo seu ingreso na Orde de Afonso X o Sabio nunha carta do 15 de maio dese mesmo ano, aproveitaba para plasmar a experiencia deste concerto. Deixou constancia de que non quedara demasiado satisfeito coa interpretación que se fixera da obra en Pontevedra o 4 de maio e por iso revisara con Arámbarri a partitura antes do concerto de Vigo, que desta vez si foi do seu agrado. Das súas palabras dedúcese que a orquestra tamén interpretou a obra na Coruña, algo que non se puido confirmar, dado que o dato non consta no arquivo da entidade.

«Keltia» fue llevada tan rápidamente en este concierto, que en Pontevedra no nos hemos dado cuenta de la obra. Se lo advertí al maestro y en Vigo revisamos juntos la obra; naturalmente, nuestras melodías llevadas con otro movimiento resultaron muy bien. A mí en Vigo me gustó mucho, sinceramente, y no tenía más pena que no hubiesen estado allí Filgueira, Martínez y Luis, que el pobre vino de Santiago para oír el concierto de aquí pero ya lo oirán en otra ocasión porque estoy convencido que es obrita que se puede oír con mucho gusto hasta unas tres veces. En la Coruña se aplaudió mucho, y sé por noticias particulares que entre los profesionales de la localidad, causó sensación; en Vigo tuve que salir dos veces a escena; esto no me agrada nada a pesar de la costumbre, pero sin embargo es sintomático en un público no pontevedrés, filarmónico y con la «Patética» de Tchaikowsky por delante. Francamente en esas condiciones no esperaba tanto; así que la recompensa a mi labor está pagada con exceso.

O 16 de maio de 1948, a Orquestra Municipal de Bilbao volveu a Pontevedra convidada polo Concello para levar a cabo no Teatro Cine Victoria un concerto conmemorativo da celebración do centenario do nacemento de Casto Sampedro e Folgar. Unha vez máis baixo a dirección de Arámbarri, o programa recolleu o seguinte repertorio: na primeira parte, a abertura de *O matrimonio secreto* de D. Cimarosa e *Unha noite no monte pelado* de Mussorgsky; na segunda parte, a *Segunda sinfonía* de L. v. Beethoven, e na terceira parte, *Keltia* de A. I. Vilarelle, *Danzas populares romanesas* de B. Bartók e a abertura de *Os mestres cantores* de R. Wagner. Nas notas do programa recóllense palabras que unen a personalidade de Sampedro e a de Vilarelle, ao sinalar que é merecida memoria para Sampedro:

[...] la organización de un concierto donde alternen con obras clásicas que él prefería y comentaba de continuo, obras donde melodías y ritmos de la música popular, que él amó tanto, aparecen recogidos y elevados en geniales creaciones artísticas, e incluso un prelude sinfónico en el cual han adquirido nueva vida estética temas procedentes del magno «Cancionero Gallego» que él coligió pacientemente y que fue impreso a costa de las Diputaciones del Antiguo Reino después de su muerte<sup>25</sup>.

## FONTES DOCUMENTAIS

Atopáronse catro manuscritos da obra, aínda que só dous están datados. Un deles fixa a creación no ano 1939, ao igual que a correspondencia entre Vilarelle e Sánchez Cantón ou diversos programas de man, mentres nalgúns notas da súa autoría, conservadas no Arquivo do Museo de Pontevedra, figura o ano 1941<sup>26</sup>. Tras a análise das fontes verificouse a semellanza existente entre dous dos documentos ao ser comparados entre si, por unha parte, e outros dous, por outra. A continuación detállanse seguindo unha orde cronolóxica:

<sup>25</sup> Programa de concerto da Orquestra Municipal de Bilbao no Teatro Cine Victoria de Pontevedra o 16 de maio de 1948.

<sup>26</sup> [AMP; Iglesias Vilarelle, 8-11].

En [AMP; Iglesias Vilarelle, 1-1] consérvase o manuscrito máis antigo. Conta con 173 compases numerados a lapis (a partir do c. 111 aparece unha nova numeración que sinala este compás como c. 145 e que continúa até o final, c. 207). A partitura (19 páxinas; 21,7 x 32 cm) está escrita en tinta coas barras divisorias a lapis. Na parte superior dereita da primeira páxina figura «A. Iglesias Vilarelle», pero non aparece a sinatura do autor nin a data. Xunto con este manuscrito consérvase outro de catro páxinas, sen data nin autor, que recolle fragmentos que serían engadidos posteriormente á obra. Primeiro, unha sección de 41 compases (cc. 103-144) e, seguidamente, despois dunha liña divisoria de cor morada, unha sección de seis compases (cc. 163-169). Aparecen os números de compás a lapis, a indicación *meno mosso* e o título «(Segue) Keltia».

O manuscrito que seguiría ao anterior en orde cronolóxica e que se conserva en [AMP; Iglesias Vilarelle, 1-2] é esencialmente igual. A partitura (16 páxinas; 27,8 x 32,4 cm) está escrita en tinta coas barras divisorias a lapis. Na primeira páxina, que fai de portada, está escrito «Keltia (Estudio Sinfónico) por Antonio Iglesias Vilarelle». Na parte superior dereita da primeira páxina musical aparece escrito «Antonio Iglesias Vilarelle», non aparece a súa sinatura pero si unha data ao final do documento recollida así: «Copia-marzo 1945». Ao igual que o anterior manuscrito, presenta 173 compases e, a partir do c. 111, a nova numeración en azul. Aparece un gran número de fragmentos entre corchetes de cor vermella.

En [AOSB] consérvase o manuscrito que o mestre Jesús Arámbarri utilizou na estrea da obra. A súa preservación asevera que os manuscritos descritos previamente son anteriores á estrea (posiblemente sexan os que o propio autor puxo en circulación). A partitura (27 páxinas) está asinada ao final por Vilarelle xunto co texto «Fecit=XII-1939». Aínda que a data de composición coincide coa que o propio autor indicou nalgunha ocasión, enténdese que este documento foi escrito posteriormente. Presenta algunhas indicacións que parecen do director bilbaíno, como por exemplo o número de músicos na sección de corda (6, 6, 4, 4, 4) e indicacións a lapis de dinámicas ou tempos que non coinciden coa grafía de Vilarelle. Os fragmentos que no manuscrito anterior aparecían entre corchetes de cor vermella foron eliminados (suponse, pois, que xa se marcaran naquel con ese fin). Outra diferenza é que ten 208 compases; polo tanto, ademais de supresións ou modificacións, engadíronse fragmentos (precisamente, trátase das catro páxinas de anotacións que se atopaban xunto ao primeiro dos manuscritos desta listaxe). Segundo os datos de [AOSB], tamén se conservan as partes instrumentais. Están escritas en papel da Orquestra Municipal de Bilbao e foron realizadas polo entón óboe solista e subdirector da agrupación, Bruno Muñoz.

Por último, en [AMP; Iglesias Vilarelle, 1-3] atópase o manuscrito que podería considerarse a última versión da súa man. Aínda que mostra diferenzas coa de Bilbao, recolle moitas das novidades que alí se atopaban. A partitura (28 páxinas; 35,6 x 26,2 cm) está escrita en tinta coas barras divisorias a lapis, preparada en modo libro e cosida con fío. Conta cunha portada de cor ocre, na que aparece o título *Keltia* escrito nun anaco de papel pegado. Hai música escrita en 25 páxinas, incluíndo a páxina impar da contraportada. Ao igual que a versión de Bilbao, presenta 208 compases numerados a lapis. Non aparece a sinatura do autor nin a data.

## CRITERIOS PARA A EDICIÓN

Os dous manuscritos máis recentes no tempo son o cimento do traballo que se presenta<sup>27</sup>. Seguidamente detállanse as diferenzas máis significativas entre eles até chegar a un punto de encontro, unha edición revisada. Os documentos difiren moito no que se refire a dinámicas, articulacións,

<sup>27</sup> AOSB] e [AMP; Iglesias Vilarelle, 1-3].

reguladores ou ligaduras. Así e todo, non semella operativo describir agora cada exemplo nese particular, polo que a comparativa se centrará noutras cuestións como a disimilitude nos tempos, nas figuras, nas notas etc. As opcións elixidas para a edición indícanse co signo asterisco (\*) e a toma de decisións baséase en motivos melódicos, harmónicos, estruturais e, nalgún caso, na lóxica do sentido común. En canto á notación das trompas, cámbiase a escritura tradicional de alteracións nas respectivas notas pola presenza de armadura desde o inicio.

[AOSB]	[AMP, 1-3]
c. 10, 1.º pulso, branca, contrabaixos	c. 10, 1.º pulso, branca con punto, contrabaixos*
c. 11, 4.º pulso, <i>re natural</i> (coincidente con violíns II), clarinetes. Erro nos manuscritos, que aparece como <i>re#</i> .	
c. 18, 1.º pulso, negra, arpa	c. 18, 1.º pulso, negra con punto, arpa*
c. 19, <i>rubato assai</i> , frauta 1	c. 19, <i>rubato</i> , frauta 1*
c. 19, 3.º pulso, <i>fa natural</i> , fagot 1. Erro nos manuscritos,	pois non figura o becuadro.
cc. 19-20, 1.º pulso, redondas ligadas sen trémolo, violíns I	cc. 19-20, 1.º pulso, brancas con trémolo, violíns I*
c. 20, 3.º pulso, nota <i>fa natural</i> , frauta 1	c. 20, 3.º pulso, nota <i>sol natural</i> , frauta 1*
c. 26, fagots, notas <i>do#-si</i> (brancas)*	c. 26, fagots, en branco
c. 26, sen indicación, violíns I*	c. 26, <i>loco</i> , violíns I
c. 28, sen indicación, frautas*	c. 28, <i>loco</i> , frautas
c. 31, <i>a tempo</i> *	c. 31, sen indicación
c. 36, con contrabaixos*	c. 36, sen contrabaixos
c. 37, 1.º pulso, <i>do</i> (dúas negras), trombón 1	c. 37, 1.º pulso, <i>do</i> (branca), trombón 1*
c. 38, 1.º pulso, <i>re#</i> (igual que violíns I), trompa 1. Erro nos manuscritos, que aparece como <i>natural</i> .	
cc. 38-39, fagot 1 melodía e fagot 2 nota pedal ( <i>mi</i> )	cc. 38-39, fagots melodía a 2
c. 40, 3.º pulso, acorde tríade <i>re-fa-la</i> , clarinetes	c. 40, 3.º pulso, notas <i>fa-la</i> , clarinetes
c. 41, 3.º pulso, silencio, violas	c. 41, 3.º pulso, <i>do-la</i> , violas*
c. 41, 1.º pulso, <i>re#</i> , trompa 2*	c. 41, 1.º pulso, <i>re natural</i> , trompa 2
cc. 41-42, música escrita, trompa 4*	cc. 41-42, en branco, trompa 4
c. 45, <i>re</i> , 1.º pulso, clarinete 1	c. 45, <i>si</i> , 1.º pulso, clarinete 1*
c. 45, 8.ª alta, clarinetes	c. 45, sen 8.ª alta, clarinetes*
cc. 61-69, sen timbais	cc. 61-69, con timbais*
c. 63, última corchea, nota <i>la</i> , fagot 2	c. 63, última corchea, nota <i>si</i> , fagot 2*
c. 65, última corchea, nota <i>la</i> , fagot 2	c. 65, última corchea, nota <i>si</i> , fagot 2*
c. 73, <i>a loco</i>	c. 73, sen indicación*
c. 74, 1.º pulso, negra, trombóns	c. 74, 1.º pulso, negra con punto, trombóns*
cc. 74-83, sen clarinete baixo	cc. 74-83, con clarinete baixo*
c. 78, última corchea, <i>do#</i> , trompeta 1*	c. 78, última corchea, <i>do#-mi</i> , trompeta 1
c. 84, sen indicación*	c. 84, <i>a loco</i>
c. 88, 1.º pulso, nota <i>mi</i> , violíns I	c. 88, 1.º pulso, nota <i>mi</i> riscada a lapis, violíns I*
c. 91, 1.º pulso, nota <i>re</i> , violas	c. 91, 1.º pulso, nota <i>re#</i> , violas*
c. 94, <i>giocoso</i> , violíns I	c. 94, sen indicación, violíns I*
c. 112, 1.º pulso, negra, nota <i>fa</i> , contrabaixos*	c. 112, 1.º pulso, en branco, contrabaixos
c. 134, 1.ª pulso, <i>si-fa</i> , violoncellos*	c. 134, 1.ª pulso, <i>si-fa-la</i> , violoncellos
c. 147, <i>solo</i> , frauta 1	c. 147, <i>a 2</i> , frautas*
c. 148, sen trémolo, violíns I-II, violas	c. 148, con trémolo, violíns I-II, violas*
cc. 166-168, en branco, fagots	cc. 166-168, igual que violoncellos, fagots*
c. 169, <i>giocoso</i> , violíns I-II	c. 169, sen indicación, violíns I-II*
c. 170, nota <i>fa</i> , óboe 2*	c. 170, nota <i>re</i> , óboe 2
c. 188, 1.º pulso, nota <i>do</i> (negra con punto), violíns II	c. 188, 1.º pulso, notas <i>la-sol-la</i> (corcheas), violíns II*
c. 197, nota <i>si</i> , fagots*	c. 197, nota <i>la</i> , fagots

Táboa 1. Comparativa entre os manuscritos de *Keltia* conservados en [AOSB] e [AMP, 1-3]

## MODIFICACIONES PAULATINAS

Co obxecto de achegar máis datos sobre a composición e o proceso creativo, recóllense a continuación todos aqueles fragmentos que o autor escribiu nas primeiras versións da obra e que finalmente decidiu modificar ou eliminar<sup>28</sup>.

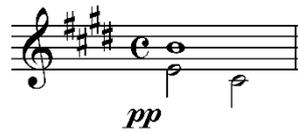


Ilustración 5. Trompas 1 e 4, c. 4



Ilustración 6. Trompas 1 e 2, cc. 8-9



Ilustración 7. Clarinetes, c. 9



Ilustración 8. Violas, violoncellos e contrabaixos, 4.º pulso, c. 9



Ilustración 9. Óboes, cc. 9-10



Ilustración 10. Trompetas e trombóns, cc. 12-13

<sup>28</sup> [AMP; Iglesias Vilarelle, 1-1] e [AMP; Iglesias Vilarelle, 1-2].



Ilustración 11. Fagots, cc. 13-14



Ilustración 12. Trompas, cc. 16-20

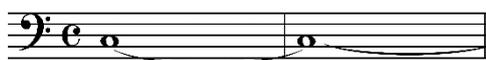


Ilustración 13. Clarinete baixo, cc. 18-19



Ilustración 14. Violas e violoncellos, cc. 18-19



Ilustración 15. Clarinetes, c. 19



Ilustración 16. Fagots, c. 19



Ilustración 17. Contrabaixos, cc. 18-22



Ilustración 18. Trompas, cc. 21-26

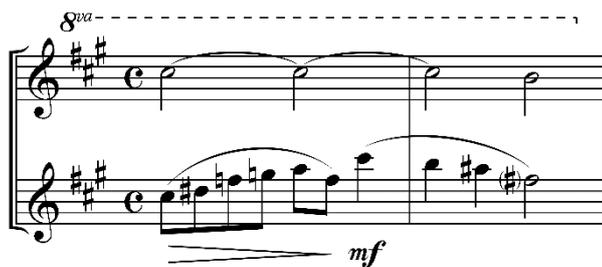


Ilustración 19. Violíns I-II, cc. 26-27



Ilustración 20. Violas, c. 28

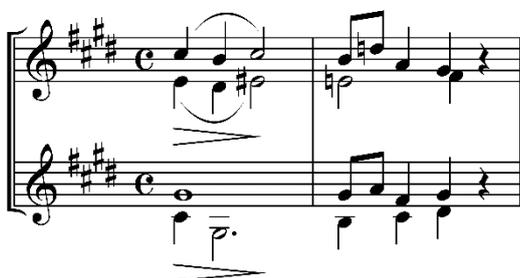


Ilustración 21. Trompas, cc. 29-30



Ilustración 22. Violoncellos, cc. 31-32



Ilustración 23. Contrabaixos, cc. 34-36



Ilustración 24. Fagots, cc. 38-40



Ilustración 25. Óboes e fagots, cc. 42-43



Ilustración 26. Violas, c. 48



Ilustración 27. Violíns I, c. 58



Ilustración 28. Fagots, cc. 60-67

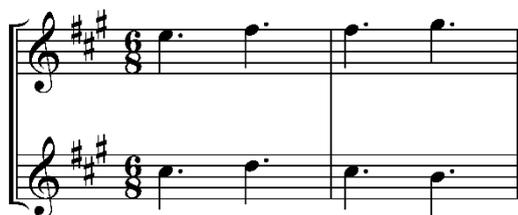


Ilustración 29. Violíns I-II, cc. 89-90



Ilustración 30. Trompas, cc. 89-94



Ilustración 31. Fagots, cc. 101-106

Ilustración 32. Clarinetes, cc. 103-110

Ilustración 33. Trompas, c. 103

Ilustración 34. Trompetas e trombóns, cc. 103-110

Ilustración 35. Violas e violoncellos, cc. 103-107

Ilustración 36. Fagots, cc. 107-110

Ilustración 37. Violíns II, c. 144

Musical score for Trompetas e trombóns, measures 148-162. The score is in G major and 6/8 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the trumpet and trombone parts with dynamics 'p' and articulation 'a 2' and '2'. The second system continues the musical notation.

Ilustración 38. Trompetas e trombóns, cc. 148-162

Musical score for Fagots, measures 151-156. The score is in G major and 6/8 time, written in bass clef. It shows a single staff with musical notation.

Ilustración 39. Fagots, cc. 151-156

Musical score for Violíns II, measures 152-156. The score is in G major and 6/8 time, written in treble clef. It shows a single staff with musical notation.

Ilustración 40. Violíns II, cc. 152-156

Musical score for Violíns I, measures 157-162. The score is in G major and 6/8 time, written in treble clef. It shows a single staff with musical notation, including dynamics 'mf' and articulation '2'.

Ilustración 41. Violíns I, cc. 157-162

Musical score for Óboes, measures 169-170. The score is in G major and 6/8 time, written in treble clef. It shows a single staff with musical notation.

Ilustración 42. Óboes, cc. 169-170

Musical score for Timbais, measures 198-199. The score is in G major and 6/8 time, written in bass clef. It shows a single staff with musical notation.

Ilustración 43. Timbais, cc. 198-199

Musical score for Timbais, measures 203-204. The score is in G major and 6/8 time, written in bass clef. It shows a single staff with musical notation.

Ilustración 44. Timbais, cc. 203-204

Alén diso, recóllense a continuación outras cuestións salientables de diversa natureza:

- A pasaxe desde o c. 163 até o 168 era totalmente diferente.
- A arpa non participaba no c. 9.
- Os violíns I non participaban desde o c. 19 até o c. 21.
- Os contrabaixos non participaban desde o c. 23 até o c. 26.
- A arpa non participaba nos cc. 29-30.
- Os fagots non participan no c. 37.
- Os contrabaixos non participaban no c. 45.
- Os fagots non participaban desde o c. 49 até o c. 51.
- O clarinete baixo non participaba desde o c. 74 até o c. 83.
- A última nota da trompeta 1 no c. 78 era *mi*.
- As trompetas non participaban desde o c. 95 até o c. 100.
- A trompa 2 non participaba desde o c. 99 até o c. 103.
- O c. 110 coincidiría co que en versións posteriores é o c. 144, é dicir, nestas versións intercálase un fragmento (c. 110 a c. 144) antes inexistente.
- No c. 169 os contrabaixos tiñan a nota *la* na 8.<sup>a</sup> grave.
- No c. 173 as frautas tiñan a nota *la* en lugar de *fa*#.
- Os violíns e as violas tiñan trémolo desde o c. 198 até o c. 204.
- No c. 204 as trompetas e trombóns tiñan branca con punto.
- Os violoncellos e os contrabaixos tiñan trémolo nos cc. 205-206.
- Non existía o c. 207.

## BORRADORES E BOSQUEXOS

En [AMP; Iglesias Vilarelle, 2-1] atópanse os seguintes documentos:

- N.º 1. Borrador manuscrito (16 páxinas; 21,9 x 30,6 cm). O documento está escrito a lapis e contén 172 compases numerados. Aparece o título. No orgánico non aparece o clarinete baixo nin a tuba e todos os instrumentos están escritos en sons reais. Non se recolle unha data, pero ao final do documento aparecen as abreviaturas «A.I.V.».
- N.º 2. Bosquexo manuscrito (4 páxinas; 30,6 x 21,7 cm). Aparece o título. Inicialmente aparecen os 172 compases da parte de clarinete en si e trompas en fa. Ao rematar, tamén están os 172 compases da parte de clarinete baixo. Non aparece a data nin o nome do autor.
- N.º 3. Bosquexo manuscrito a lapis (2 páxinas; 15,6 x 21,6 cm). Aparece o título. Recolle tres partes (dúas en clave de sol e unha en clave de fa) e 26 compases numerados. Non especifica o orgánico, nin o compás. Tampouco aparece a data nin o nome do autor.
- N.º 4. Bosquexo manuscrito a lapis (2 páxinas; 30,6 x 21,7 cm). Non aparece o título. Trátase de 86 compases escritos en tres pentagramas a modo de bloque harmónico que semella a parte final da obra (posiblemente das trompas). Non aparece a data nin o nome do autor.
- N.º 5. Bosquexo manuscrito (2 páxinas; 15,4 x 21,8 cm). Apuntamentos diversos da obra escritos a lapis. Aparece o texto «reformas de Keltia». Polo reverso hai un pequeno fugado de seis compases.

## SINOPSE MUSICAL

En *Keltia* a concatenación de diferentes elementos temáticos conforma un mosaico que pode ser concibido como un todo. A dirección do discurso apóiase nunha instrumentación coidada e dinámica, cunha riqueza tímbrica que outorga coherencia e cohesión ao texto musical. No comezo, as trompas presentan a cabeza do tema principal xunto ao camiñar conxunto de violas e fagots e o sostemento dunha nota pedal nos violoncellos. A melodía ascendente parte dunha nota repetida que concede ao deseño unha grande expresividade, mentres que as restantes liñas instrumentais se suman libremente. A pesar de contar cun centro definido (*la*), predomina a ambigüidade harmónica: xogo maior-menor, combinación de escalas, alteracións ou sonoridades modais e exóticas. O debuxo inicial das trompas repítese nos violíns primeiros transportado á quinta (c. 10) e, deseñado, volve soar no centro principal en violas e fagots fixándose con máis claridade a secuencia harmónica deste (c. 12). Tras un cambio de centro, xorde unha segunda idea nas frautas (cc. 13-14) que se repite sucesivamente en óboe e clarinetes. O motivo co que remata a intervención destes últimos, de volta ao centro do inicio, serve de antecedente para unha pequena pasaxe imitativa cos fagots mentres que, sobre eles, a fruta reitera a nova idea co sutil acompañamento do trémolo de violíns ao lonxe (c. 19). Estes presentan á oitava o tema (c. 23), que volve á fruta entre cores hexátonas (c. 26) antes de dar paso a un terceiro debuxo melódico (c. 29) nun novo centro (*fa#*), que reiteran fagots e clarinete baixo co sustento harmónico de trompetas e trombóns (c. 31). Óboe (c. 33), clarinetes e violoncellos (c. 36), frautas, clarinetes e fagots (c. 38) e violíns (c. 40) presentan de forma consecutiva o mesmo canto nostáxico, que cadencia finalmente nas trompas (c. 43). A reminiscencia da segunda idea de novo na fruta (c. 46) conduce a un imprevisto cambio de aire e de escena.

Unha atmosfera arcaica e modal (*fa#*) fúndese co carácter tradicional e folclórico (c. 48). A división ternaria do pulso e o preciso motor rítmico que comeza nos violíns segundos, e que pasa duns instrumentos a outros, teñen un obxectivo direccional na música. Este xogo tímbrico tamén é empregado cunha pequena glosa introducida polas frautas (c. 52), á que responden os clarinetes, secuencia que se repite entre violíns primeiros e fagots. Neste punto, o óboe adianta a cabeza dun novo tema (c. 60), que será presentado finalmente por todas as madeiras en forte co apoio rítmico de trompetas, timbais e o pizzicato das cordas (c. 74). A parte final da idea repítese a modo de eco en violíns, clarinetes e fagots (c. 83). Tras unha fermata cromática descendente de clarinetes e violas, o tema aparece na fruta, seguido dun eco en violas e fagots. Óboes, clarinetes e trompeta fan unha recapitulación da idea coa que as trompas iniciaran a obra (c. 95). Logo desta entrada, a textura redúcese a clarinetes, violoncellos e violín solo (c. 103), que fai un recordo calmo do segundo tema da obra (introducido pola fruta no c. 13). Tras el, o óboe presenta unha idea de carácter cantable e doce (c. 111), que repiten tamén as violas (c. 124). Coincidindo coa entrada inmediata das trompas (c. 136) volve o motor rítmico a frautas e violíns segundos, que non se estende de máis, pois os clarinetes retoman a melodía tradicional (que fixeran as madeiras no c. 74) sen o acompañamento da percusión (c. 141). O tema inicial da obra volve aparecer en violas e clarinetes (c. 151) e, a seguir, en violíns segundos e madeiras restantes (c. 157). As células imitativas entre violíns e trompetas (c. 163) conducen novamente ao centro inicial (*la*). Os fagots e os violoncellos retoman o segundo tema da obra (c. 166), co que se chega á exposición íntegra do tema principal (c. 169). O canto solemne de reis soa en trompas, violas e violoncellos, xunto ao movemento continuo en corcheas dos violíns e o soporte harmónico das madeiras e metais restantes. Xa na cadencia (c. 196), o compositor toma alento e prolonga a música na busca da apoteose final.



***KELTIA***

Antonio Iglesias Vilarelle

PARTITURA

# Keltia

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión e transcripción: José Antonio Cantal Mariño

Lento (♩ = 50)

The score is for a symphonic work titled "Keltia" by Antonio Iglesias Vilarelle. It is in the key of A major (two sharps) and common time (C). The tempo is marked "Lento" with a quarter note equal to 50 beats per minute. The score is arranged for a full orchestra and includes an arpa (harp). The woodwind section includes Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets 1 and 2 in B-flat, Bass Clarinet in B-flat, and Bassoons 1 and 2. The brass section includes Trumpets 1 and 2 in F, Trombones 1 and 2, Trombone 3, and Tuba. The string section includes Violins I and II, Violas, Violoncellos, and Contrabasses. The harp part is also present. The score shows the first four measures of the piece. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include "Con sord." (with mutes) for the strings. The woodwinds have various articulations and slurs, including first and second endings. The brass parts are mostly rests in the first four measures.

Frautas 1, 2

Óboes 1, 2

Clarinetes 1, 2 en *la*

Clarinete baixo en *la*

Fagots 1, 2

Trompas 1, 2 en *fa*

3, 4

Trompetas 1, 2 en *do*

Trombóns 1, 2

Trombón 3 Tuba

Timbais

Arpa

Violíns I

Violíns II

Violas

Violoncellos

Contrabaixos

6

1.

*f* 3 3 3

*mf*

*mp*

*mf*

*mp*

*p*

*f*

Senza sord.

*mf*

*mf*

*mp*

*p*

*mf*

*p*

pizz.

arco

*mf*

*p*

3

a 2

10

*mf*

*a 2*

*p*

*mf*

*p*

*p*

*mf*

*f*

*mf*

15

Piú lento

1. *rubato*

*mf*

*p*

*p*

*f*

Piú lento

*p*

*div.*

*pizz.*

*mp*



23

The musical score is written in A major (three sharps) and 3/4 time. It begins with a piano introduction marked *f*. The first system shows a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is mostly empty, with only a few notes in the bass line. The third system features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand part includes triplets and is marked *mf* and *Senza sord.*. The left hand part is marked *f*. The score concludes with a final system of piano music.



29 *a tempo*

*p* *mf* *pp* *pp* Tbn. 3 *pp*

*a tempo*

*p* *p* *p* *f* *p*

33

1. *mf*

a2 *mf*

*mf*

*p*

*p*

Tbn. 3 *p*

*f*

div. *f*

*p*



42 *poco rall.* ----- *a tempo*

*f*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*meno p*  
*meno p*  
*p*  
*f*  
*poco rall.* ----- *a tempo*  
*arco*  
*f*  
*arco*



Musical score for measures 52-57. The score is written for five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a double bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 52 features a first staff with a melodic line starting with an accent (>) and a slur over a group of notes. A circled section of notes in the first staff is repeated in the second staff. Dynamics include *f* and *mf*. The marking "a 2" appears above the first staff in measures 54 and 57. The double bass clef staff has a melodic line with eighth notes.

A system of five empty musical staves, corresponding to the two treble clefs, two bass clefs, and the double bass clef. The key signature remains three sharps.

Musical score for measures 64-65, written for the double bass clef staff. The key signature is three sharps. Measure 64 contains a few notes, and measure 65 contains a whole note chord. The dynamic marking *p* is present.

A system of five empty musical staves, corresponding to the two treble clefs, two bass clefs, and the double bass clef. The key signature remains three sharps.

Musical score for measures 72-77. The score is written for five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a double bass clef. The key signature is three sharps. Measure 72 has a first staff with a melodic line starting with an accent (>) and a slur. Dynamics include *f*. The marking "arco" is above the first staff in measure 73. The first staff has a melodic line with a slur and an accent (>) at the end. The double bass clef staff has a melodic line with eighth notes.

60

60

*mf*

*pizz.*



76

Musical score for measures 76-83. The system consists of five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several long horizontal lines indicating sustained notes or breath marks. The notation includes various ornaments and accents.

Musical score for measures 84-91. The system consists of five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature is three sharps. The music is mostly silent (rests) in the upper staves, while the lower staves contain rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Musical score for measures 92-99. The system consists of one bass clef staff. The key signature is three sharps. The music consists of a steady eighth-note rhythmic pattern.

Musical score for measures 100-107. The system consists of two staves, both treble clefs. Both staves are silent (rests).

Musical score for measures 108-115. The system consists of five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature is three sharps. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with rests. The word "arco" is written above the first and second staves in the final measure. The notation includes various ornaments and accents.

84

*f*

*a 2*

*mf*

*p*

*mp*

*p*

*p*

*arco*

*arco*

*p*

do# en mi; fa# en la

92

*mf*

*f*

*a 2*

*a 2*

*2*

*2*

*mf*

*p*

*Senza sord. 1.*

*p*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*2*



109

*mf* *a 2*  
*1.* *mf dolce* *p* *un poco p*

*mf* *Con sord. Tutti* *p* *più p* *pizz.*

120

meno *p*

*p*

pizz.  
*p*

con espressione

div. *mf*

Con sord. *mf*

131

a tempo

a 2

*mf*

*p*

*mf*

*f*

a tempo

*mf*

unis.

140 *un poco ritenuto* a 2

Musical score for measures 140-145. The score is in 2/4 time and consists of five staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 140 starts with a half note G#4 in the first staff, followed by a quarter rest. Measure 141 has a quarter rest in the first staff. Measure 142 has a quarter rest in the first staff. Measure 143 has a quarter rest in the first staff. Measure 144 has a quarter rest in the first staff. Measure 145 has a quarter note G#4 in the first staff. Dynamics include *mf* and *p*. There are first endings in measures 142-144.

Five empty musical staves, likely representing a section of the score that is not fully transcribed or is a placeholder.

Musical score for measures 146-150. The score consists of two staves. Measure 146 has a quarter note G#4 in the first staff. Measure 147 has a quarter rest in the first staff. Measure 148 has a quarter rest in the first staff. Measure 149 has a quarter note G#4 in the first staff. Measure 150 has a quarter note G#4 in the first staff. Dynamics include *p*. There are second endings in measures 149-150.

*un poco ritenuto*  
Senza sord.

Musical score for measures 151-155. The score consists of five staves. Measure 151 has a quarter note G#4 in the first staff. Measure 152 has a quarter rest in the first staff. Measure 153 has a quarter rest in the first staff. Measure 154 has a quarter rest in the first staff. Measure 155 has a quarter note G#4 in the first staff. Dynamics include *p*, *mp*, and *div.*. There are first endings in measures 152-154.

148 *a tempo*

*mf*  
*f*

*a tempo*

*pizz.* *arco*  
*mf* *arco*  
*mf*  
*Senza sord.* *un.* *p*  
*un.* *pizz.* *un.* *più p*  
*p* *f* *mf*

157 *mf* *stringendo* *f* *a2* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

*mf* *Tbn. 3* *mf*

*mf* *arco* *stringendo* *f* *f* *pizz.* *f*

Moderato (solemne)

166

Moderato (solemne)

174

a 2



190

a 2

2 2

f

f

a 2

The musical score is presented in five systems. The first system (measures 190-195) features a complex texture with multiple staves. The second system (measures 196-201) includes dynamic markings 'f' and 'a 2'. The third system (measures 202-207) shows a grand staff with a piano part. The fourth system (measures 208-213) continues the piano part with intricate melodic lines. The fifth system (measures 214-219) concludes the section with sustained notes and slurs.





PARTICELLAS

# Keltia

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión e transcripción: José Antonio Cantal Mariño

**Frautas 1, 2**

**Lento** (♩ = 50)

2 a 2 mf 3 1. f 3 3

9 3 mf a 2 3

**Piú lento** 3 1. rubato mf 3 3 3 3

21 3 1. mf 3 3

28 mf f a tempo 6

37 Piú adagio a 2 mf poco rall. 2

44 a tempo f mf 3

**Allegro** (♩ = 112) 3 mf

56 a 2 f 7 a 2 f

69 a 2 f

76

82 *f*

91 *Meno mosso* *mf*

115 *p*

122 *a tempo* *mf*

139 *un poco ritenuto* *mf*

148 *a tempo* *mf*

158 *stringendo* *6*

169 *Moderato (solemne)* *f*

178

187 *più f*

194 *ff*

202 *rit.*

# Keltia

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión e transcripción: José Antonio Cantal Mariño

Óboes 1, 2

Lento (♩ = 50)

2 1. *p*

7 *mf* 3 6 1. *mf*

16 *Piú lento* 4 3 3 *mf*

25 *a tempo* 6 2 1. *mf* 3

36 *Piú adagio* *poco rall.* *a tempo* 2 4 2 3 3 3 *mf* *p*

47 *Allegro* (♩ = 112) 10 *a 2* *mf*

62

69 *a 2* 5 *f*

80

86 *a 2* 7 *f* 2

101 *Meno mosso* 8 1. *mf dolce*

114 un poco *p*  
a tempo

120 meno *p*  
un poco ritenuto

144 1. *mf* 2

151 a tempo *mf*

157 a 2 *mf*

163 stringendo 2 a 2 *f*  
Moderato (solemne)

169

176

182

189 piú *f*

196 a 2 *ff*

203 rit.

Detailed description: This is a page of musical notation for a piece titled 'Keltia'. It contains ten staves of music, numbered 114 to 203. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various dynamics such as *p*, *mf*, *f*, and *ff*, and tempo markings like 'a tempo', 'un poco ritenuto', 'stringendo', and 'rit.'. There are also performance instructions like 'un poco p' and 'a tempo'. The music features a mix of melodic lines and chordal textures, with some measures containing rests and others with complex rhythmic patterns. The score concludes with a double bar line at measure 203.

# Keltia

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión e transcripción: José Antonio Cantal Mariño

Clarinetes 1, 2  
en la

Lento (♩ = 50) 1.

*p*

6 *mp* *mf*

10

14 *p* *mf*

18 **Piú lento** *p*

21 *mf*

23 *f*

26 *mf* 2

31 **a tempo** 4 *mf* a 2

38 **Piú adagio**

41 *p* *poco rall.* *a tempo* *mf*

45 *p*

48 **Allegro** (♩ = 112) *mf*

53 *f* *mf* a 2

58 *mf* a 2

70 *f* a 2

75

80

85

90 *f* a 2

98 **Meno mosso** *p*

104

110 *p*

127 **9** **4** *a tempo* *mf* 1.

143 *un poco ritenuto* **4** *p*

151 *a tempo* *f* **2**

157 *a 2* **2** *mf*

163 *stringendo* **2** *f* *a 2*

169 **Moderato** (solemne)

175

181

187 *più f*

192

198 *ff*

204 *rit.*

## Keltia

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión e transcripción: José Antonio Cantal Mariño

Clarinetes 1, 2  
en *sib*

Lento (♩ = 50)

1. *p*

a 2.

6 *mp* *mf*

10

14 *p* *mf*

18 *Più lento* *p*

21 *mf*

23 *f*

26 *mf*

31 *a tempo* *mf*

38 *Più adagio*

41 *poco rall.* *p* *a tempo* *mf*

Detailed description of the musical score: The score is for two Clarinet parts in B-flat major (three sharps). It begins with a tempo marking of 'Lento' at 50 beats per minute. The first system (measures 1-5) starts with a first ending (1.) and a dynamic of *p*, followed by a second ending (a 2.). The second system (measures 6-9) includes dynamics *mp* and *mf*. The third system (measures 10-13) features a triplet and a dynamic of *p*. The fourth system (measures 14-17) has a dynamic of *mf* and includes a triplet. The fifth system (measures 18-20) is marked 'Più lento' and *p*, with triplets. The sixth system (measures 21-22) has a dynamic of *mf* and triplets. The seventh system (measures 23-25) is marked *f*. The eighth system (measures 26-30) has a dynamic of *mf* and includes a second ending (2.). The ninth system (measures 31-37) is marked 'a tempo' and *mf*, with a fourth ending (4.). The tenth system (measures 38-40) is marked 'Più adagio'. The final system (measures 41-43) includes 'poco rall.' and *p*, followed by 'a tempo' and *mf*.



127 **a tempo**

9 4 1. *mf*

143 *un poco ritenuto*

*p* 4

151 *a tempo*

*f* 2

157 *a 2* 2

*mf*

163 *stringendo* 2 *f* *a 2*

**Moderato (solemne)**

169

175

181

187 *più f*

192

198 *ff*

204 *rit.*

# Keltia

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión e transcripción: José Antonio Cantal Mariño

Clarinete baixo en la

Lento (♩ = 50) Piú lento

17 2 6

*pp* *mp*

30 a tempo Piú adagio

*mf* *p*

39 poco rall. a tempo Allegro (♩ = 112)

*mf* *mf*

70 *f*

78 19

103 Meno mosso a tempo un poco ritenuto

*p*

147 a tempo stringendo

*f*

169 Moderato (solemne)

179

189 piú *f* *ff*

199 rit.

## Keltia

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión e transcripción: José Antonio Cantal Mariño

Clarinete baixo en sib

Lento (♩ = 50) Piú lento

17 2 6

*pp* *mp*

30 a tempo Piú adagio

*mf* *p*

39 poco rall. a tempo Allegro (♩ = 112)

*mf* *mf*

70 *f*

78 19

103 Meno mosso a tempo un poco ritenuto

*p*

147 a tempo stringendo

*f*

169 Moderato (solemne)

179

189 piú *f* *ff*

199 rit.

# Keltia

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión e transcripción: José Antonio Cantal Mariño

Fagots 1, 2

Lento (♩ = 50)  
a 2

*pp*

6 *mp*

12 *mf* *Piú lento* *p*

20 *f*

24 *p*

31 *a tempo* *mf*

36 *Piú adagio* *a 2* *mf*

42 *poco rall.* *a tempo* *mf* **Allegro** (♩ = 112) *a 2* *mf*

50

57

64 *f*

75

81

87

*mf*

95

*mf*

Meno mosso

136

*p*

a tempo

un poco ritenuto

149

*mf*

a tempo

162

*f*

stringendo

Moderato (solemne)

171

180

187

più *f*

194

*ff*

202

*rit.*

# Keltia

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión e transcripción: José Antonio Cantal Mariño

**Lento** (♩ = 50)

**Trompas 1, 2**  
en *fa*

*p*

7

*p*

**Piú lento**

15

2 10 7

*p*

**Piú adagio**

38

*p*

*poco rall.*

1.

*meno p*

**Allegro** (♩ = 112)

45

36

*pp*

*mf*

*p*

89

6

*p*

**Meno mosso** *a tempo*

103

33 3 6 12 6

*p*

*un poco ritenuto* *a tempo* *stringendo*

169

**Moderato** (solemne)

*a 2*

*ff*

179

189

*piú f*

199

*fff*

*rit.*

## Keltia

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión e transcripción: José Antonio Cantal Mariño

**Trompas 3, 4**  
en *fa*

**Lento** (♩ = 50)

7 2

*p* *p*

14 **Piú lento** 10

*p* *p*

30 **a tempo** 7

*p*

42 **poco rall.** *a tempo*

*meno p* *pp*

48 **Allegro** (♩ = 112)

36 6

*mf* *p* *p*

96

103 **Meno mosso** **a tempo** *un poco ritenuto* **a tempo** *stringendo* **Moderato** (solemne)

33 8 7 12 6 a 2 2

*ff*

171

181 *piú f*

192 *fff*

202 *rit.*

# Keltia

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión e transcripción: José Antonio Cantal Mariño

**Trompetas 1, 2**  
en *do*

**Lento** (♩ = 50) **Piú lento**

17 13 2

*pp*

36 **Piú adagio** *poco rall.* *a tempo* **Allegro** (♩ = 112) **Con sord.**  
a 2

*p* 4 2 4 24 *mf*

73

79 **3** *mp*

89 **Senza sord.** **Meno mosso**  
1. 2 33

*mf*

136 **a tempo** *un poco ritenuto* **a tempo** *stringendo*  
8 7 12 *mf*

168 **Moderato** (solemne)

177

185 *piú f*

194 *f* *ff*

202 *rit.*

The musical score is written for two trumpets in the key of D major (two sharps) and common time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a tempo of 'Lento' (♩ = 50) and 'Piú lento', with measures 17 and 13 marked. The dynamics are 'pp'. The second staff starts at measure 36 with 'Piú adagio', 'poco rall.', and 'a tempo', with measures 4, 2, and 4 marked. It then changes to 'Allegro' (♩ = 112) with 'Con sord. a 2' and measure 24 marked. The dynamics are 'p' and 'mf'. The third staff starts at measure 73. The fourth staff starts at measure 79 with a '3' marking and 'mp' dynamics. The fifth staff starts at measure 89 with 'Senza sord.' and 'Meno mosso', with first and second endings marked and measure 33 marked. The dynamics are 'mf'. The sixth staff starts at measure 136 with 'a tempo', 'un poco ritenuto', 'a tempo', and 'stringendo', with measures 8, 7, and 12 marked. The dynamics are 'mf'. The seventh staff starts at measure 168 with 'Moderato (solemne)'. The eighth staff starts at measure 177. The ninth staff starts at measure 185 with 'piú f' dynamics. The tenth staff starts at measure 194 with 'f' and 'ff' dynamics. The final staff starts at measure 202 with 'rit.' marking.

## Keltia

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión e transcripción: José Antonio Cantal Mariño

**Trombones 1, 2**

**Lento** (♩ = 50) **17** **Piú lento** **13** **a tempo**

*pp*

**34** **2** **Piú adagio** **4** *poco rall.* **2** **4** **a tempo**

*p*

**48** **20** **Allegro** (♩ = 112)

*p* *mf* *p*

**73** **28** **Meno mosso** **33** **a tempo** **8** *un poco ritenuto* **7** **10** **a tempo**

**161** *stringendo* **6** **Moderato** (solemne)

*mf* *mf*

**174**

**180**

**186** *piú f*

**192** *f*

**198** *ff*

**204** *rit.*

# Keltia

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión e transcripción: José Antonio Cantal Mariño

**Lento** (♩ = 50) **Piú lento** **a tempo**  
Tbn. 3

**Trombón 3**  
**Tuba**

17 13 2

*pp*

36 Tbn. 3 **Piú adagio** *poco rall.* **a tempo** **Allegro** (♩ = 112)  
*p* 4 2 4 6 20

68 Tbn. 3 *p* *mf* *p* 28

103 **Meno mosso** **a tempo** *un poco ritenuto* **a tempo** Tbn. 3 *stringendo*  
33 8 7 10 6  
*mf*

169 **Moderato** (solemne)  
a 2  
*mf*

175 a 2

181 a 2

187 *piú f*

193 a 2 *f* *ff*

199

204 a 2 *rit.*

The musical score is written for Trombone 3 and Tuba in a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a common time signature and includes tempo markings: Lento (♩ = 50), Piú lento, and a tempo. It features dynamic markings of pp and rests of 17, 13, and 2 measures. The second staff starts at measure 36 and includes markings for Piú adagio, poco rall., a tempo, and Allegro (♩ = 112), with dynamics p and mf. The third staff begins at measure 68 and shows dynamics p, mf, and p. The fourth staff starts at measure 103 and includes markings for Meno mosso, a tempo, un poco ritenuto, a tempo, and stringendo, with dynamics mf and rests of 33, 8, 7, 10, and 6 measures. The fifth staff is marked Moderato (solemne) a 2 and starts at measure 169 with dynamic mf. The sixth staff is marked a 2 and starts at measure 175. The seventh staff is marked a 2 and starts at measure 181. The eighth staff is marked a 2 and starts at measure 187 with dynamic piú f. The ninth staff is marked a 2 and starts at measure 193 with dynamics f and ff. The tenth staff is marked a 2 and starts at measure 199. The final staff is marked a 2 and starts at measure 204 with a ritardando (rit.) marking.

# Keltia

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión e transcripción: José Antonio Cantal Mariño

**Lento** (♩ = 50) **Piú lento** **a tempo** **Piú adagio** *poco rall.* *a tempo*  
**17** **13** **7** **4**

Timbais

45 **Allegro** (♩ = 112)  
**2**  
*pp* *p* *mf*

53 **5**  
*p*

64 **2**

72 *mf* *mp*

78

84 *do# en mi; fa# en la* **Meno mosso** **a tempo** *un poco ritenuto* *a tempo*  
**18** **33** **8** **7** **12**

163 *stringendo* **Moderato (solemne)**  
**4** **19**  
*mf* *f* *f*

190

196 *ff*

203

# Keltia

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión e transición: José Antonio Cantal Mariño

Lento (♩ = 50)

Arpa

*mf*

9

*f*

Più lento

19

3 6 6 6 6 6

31

*f*

a tempo

38

*mf*

Più adagio

*poco rall.*

43 *a tempo*

48 **Allegro** (♩. = 112) **Meno mosso**

124 *a tempo*

140 *un poco ritenuto*

148 *a tempo* *stringendo* **Moderato** (solemne)

# Keltia

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión e transcripción: José Antonio Cantal Mariño

**Violíns I**

**Lento** (♩ = 50)  
Con sord. *p*

6 *mf* *Senza sord.* *mf*

12

16 **Piú lento** *p*

21 *f*

24

28 *mf* *p* **a tempo**

32 **Piú adagio**  
Con sord. *un poco p*

40 *f* *poco rall.*

44 **Allegro** (♩ = 112)  
*a tempo* *Senza sord.* *p* *pizz.* *mf*

52 *arco* *f*

59

64 *mf*

71 *f* pizz.

77

83 arco

88 *p*

93 *mf*

97

101 **Meno mosso** Solo

107 Tutti Con sord. *mf*

117 **2**

126

Detailed description: This is a musical score for a single melodic line, likely for a violin or flute. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score consists of 11 staves of music, with measure numbers 59, 64, 71, 77, 83, 88, 93, 97, 101, 107, 117, and 126 marked at the beginning of their respective staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte) again. Performance instructions include 'arco' (bowed), 'pizz.' (pizzicato), 'Solo', and 'Tutti Con sord.' (Tutti with mutes). There are also numerical markings '4' and '2' above the staves, possibly indicating fingerings or bowings. The score ends with a double bar line and repeat signs at measure 126.

133 *a tempo* *un poco ritenuto*  
Senza sord.  
*mp*

145 pizz.

151 *a tempo*  
arco  
*mf*

157 *stringendo*  
*f*

167 *Moderato (solemne)*

172

177

182

187 *piú f*

192

197 *ff*

203 *rit.*

## Keltia

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión e transcripción: José Antonio Cantal Mariño

**Violíns II**

**Lento** (♩ = 50)  
Con sord. **3**

*p* *mf*

9 Senza sord.

15 div. **Piú lento** **3**

22 *p* *mf* *f* **3** **3** **3** **3** **3**

26 *mf* **3** *p*

31 **a tempo** **Piú adagio**  
Con sord. **7**  
un poco *p* *f*

42 *poco rall.* **a tempo** **2** Senza sord. **Allegro** (♩ = 112)  
*p* *mf*

50 **3** *f*

60

67 *pizz.* *f*

76 *arco*

84 *p*

91 *mf*

99 *Meno mosso* *pizz.* *p* 17 13

136 *a tempo* *mf* *un poco ritenuto* *div.* *mp* 3

146 *unis.* *pizz.* *a tempo* *arco* *mf* 2

157 *stringendo* *f* 2

165 *Moderato (solemne)* *f* 2

173

179

185 *piú f*

191

198 *ff* *rit.*

## Keltia

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión e transcripción: José Antonio Cantal Mariño

**Violas**

**Lento** (♩ = 50)

*mp*

5 *mp*

10 *f*

15 **Piú lento** **2** *mf* **Con sord.**

21 **Senza sord.** *f*

26 *mf* *p*

30 **a tempo** *f* **div.**

34

38 **Piú adagio** *pizz.* *p* *poco rall.*

44 *a tempo* *arco* *f* *unis.*

48 **Allegro** (♩ = 112) *mf*

54

60 *pizz.*

67 *f* *pizz.*

7

80

87 *arco* *p*

92 *mf*

97

103 *Meno mosso* *p*

8

117 *più p*

124 *con espressione* *mf*

130

136 *a tempo* *pizz.* *p*

3

144 *un poco ritenuto*  
div.

*mp*

149 unis. *a tempo*

*più p* *f* 2

155

160 *stringendo*

166 **Moderato (solemne)**

171

176

181

187 *più f*

192

198 *ff*

203 *rit.*

# Keltia

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión e transcripción: José Antonio Cantal Mariño

**Violoncellos**

**Lento** (♩ = 50)

*pp* *p*

8 *mf*

14 **Piú lento** *pizz.* *mp*

20 *f* *arco*

26 *mf* *p* **a tempo** 2

33 *f*

38 **Piú adagio** *pizz.* *p* *poco rall.*

44 *a tempo* *arco* **Allegro** (♩ = 112) *pizz.* *mf*

52 5

64 6 *f*

77

85 arco 3 *mf*

95 2 *p*

103 **Meno mosso**

111 **13** *mf* Con sord. div.

131 unis. a tempo 7 4 un poco ritenuto Senza sord. unis. *p*

149 a tempo *mf*

157 stringendo 2 *f*

166 **Moderato (solemne)** 2

173

181 *piú f*

190 *ff*

200 rit.

# Keltia

Antonio Iglesias Vilarelle

Revisión e transcripción: José Antonio Cantal Mariño

**Contrabaixos**

**Lento** (♩ = 50)

7 pizz. arco **mf** **p** 7

**Piú lento**

18 5 **f** **mf** 3

27 **a tempo** 5

**Piú adagio**

36 pizz. **p**

41 poco rall. **a tempo**

**Allegro** (♩ = 112)

46 2 20 arco **mf**

71 pizz. **f**

76

81

86 13

**Meno mosso**

103 8 pizz. 3

117 **a tempo**  
17 4  
*p*

141 *un poco ritenuto*

146

151 **a tempo**  
6 arco  
*mf*

161 *stringendo*  
*pizz.*

166 arco  
**Moderato (solemne)**  
*f*

172

178

185 *piú f*

192

198 *ff*

204 *rit.*



Antonio Iglesias Vilarelle foi un fervente servidor de Galicia en moi diversos eidos. Compaxinou a súa profesión en Facenda con múltiples angueiras, principalmente a música. Foi impulsor e posterior director da Sociedade Coral Polifónica e do Conservatorio de Pontevedra, alén de participar no nacemento da Sociedade Filharmónica e na revitalización da Sociedade Arqueolóxica constituída por Casto Sampedro, que conduciu á aparición do novo Museo. Asistiu á Xuntanza de Estudos e Investigacións Históricas e Arqueolóxicas instaurada por Losada Diéguez, alicerce do Seminario de Estudos Galegos, no que foi responsable do laboratorio psicotécnico dentro da Sección de Pedagogía. Uniuse a varias formacións galeguistas e testemuñou o nacemento do Partido Galeguista en 1931. Formou parte do movemento Deus Fratesque Gallaeciae, dirixiu o boletín *Logos* e traballou pola normalización do uso do galego na Igrexa. Pertenceu ao Padroado Rosalía de Castro e foi asinante fundacional da editorial Bibliófilos Gallegos. Ingresou na Real Academia Galega como membro numerario en 1951 co discurso *Los músicos del Pórtico de la Gloria* e en 1959 foi nomeado académico da Academia de Belas Artes de San Fernando.

Ademais de creacións de natureza relixiosa (como *Miserere* ou a misa *Deus Fratesque Gallaeciae*, en lingua galega), escribiu adaptacións de temas populares ou novas creacións nas que espallou a súa galegitude, tanto vocais como instrumentais, como *O neno ten soniño*, *Non te namores meniña*, *Chucurruchú*, *Cantiga en sol menor* ou o preludio sinfónico *Keltia*, composto en 1939 e estreado pola Orquestra Municipal de Bilbao na cidade vasca en 1946 baixo a dirección de Jesús Arámbarri y Gárate. O título vencéllase a unha forma de denominar a Galicia que nos achega ás vellas correntes celtistas. En consonancia coa tendencia europeísta de tomar, tratar e harmonizar temas populares como sinal identitario, conflúen nela resóns da alma dos países célticos e os máis xenuínos de Galicia. Vilarelle pretende elevar a música popular galega a unha expresión máis artística, a das altas elaboracións da arte, e fundir a innovación coa tradición.

