



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Evolución del preludio en la zarzuela: Análisis compositivo y aplicación de recursos dentro de una obertura

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Débora Nadal Rubio-Quintanilla

DNI: 20050924-F

Director/a del TFG: Juan García García

Grado Superior de Música

Curso académico

2022 – 2023



RESUMEN

El siguiente trabajo de fin de grado trata de analizar cuatro obras importantes de las cuatro etapas del mundo de la zarzuela, donde se verá una pequeña evolución dentro de este género y de las armonías utilizadas. Los compositores serán J. Gaztambide, T. Bretón, F. Chueca y J. Guridi, para después elaborar una nueva composición con recursos extraídos de ellas.

Palabras clave

Trabajo fin de grado; TFG; Análisis; Orquestación; Composición; Zarzuela; Preludio; Obertura; *Una vieja*; *La verbena de la paloma*; *El bateo*; *El caserío*; *Rapsòdia Joguetera*; Gaztambide; Bretón; Chueca; Guridi

RESUM

El següent treball de fi de grau tracta d'analitzar quatre obres importants de les quatre etapes del món de la sarsuela, on es veurà una xicoteta evolució dins d'aquest gènere i de les harmonies utilitzades. Els compositors seran J. Gaztambide, T. Bretón, F. Chueca i J. Guridi, per a després elaborar una nova composició amb recursos extrets d'elles.

Paraules clau

Treball fi de grau; TFG; Anàlisi; Orquestració; Composició; Sarsuela; Preludi; Obertura; *Una vieja*; *La verbena de la paloma*; *El bateo*; *El caserío*; *Rapsòdia Joguetera*; Gaztambide; Bretón; Chueca; Guridi

ABSTRACT

The following final year project aims to analyse four important works from the four stages of zarzuela, showing a small evolution within this genre and the harmonies used. The composers will be J. Gaztambide, T. Bretón, F. Chueca and J. Guridi, and then elaborate a new composition with resources taken from them.

Keywords:

Final Degree Project; FDP; Analysis; Orchestration; Composition; Zarzuela; Prelude; Overture; Una vieja; La verbena de la paloma; El bateo; El caserío; Rapsòdia Joguetera; Gaztambide; Bretón; Chueca; Guridi

AGRADECIMIENTOS

La realización de un Trabajo de Fin de Grado siempre es un trabajo dificultoso, ya que tienes que mostrar todo lo que has aprendido en cuatro años y es el final de una etapa. Llegar hasta aquí te hace reflexionar en todo lo que has pasado durante estos años de carrera y hacer un balance de todas las cosas buenas y malas que has vivido, lo que has aprendido, las amistades que has conseguido y las vivencias que hemos vivido, sorprendentemente, una pandemia mundial entre otras cosas. Todo esto, hay que agradecerlo a todas las personas que me han apoyado en esta etapa y que sin ellas no habría sido posible este trabajo final.

En primer lugar, quiero agradecer a mi tutor Juan García, por toda la paciencia y la confianza que ha depositado en mí, la implicación que ha tenido en este trabajo guiándome para ir mejorándolo poco a poco y por toda la enseñanza que me ha transmitido.

También a todos mis profesores del departamento de composición, de los cuales he tenido la suerte de aprender de ellos todas las herramientas que nos han difundido.

A mis amigos y compañeros de carrera: Paco Ayela, Alejandro Níguez, Alfonso Yépez y Ferran Martínez, con los cuales he vivido los mejores momentos, siempre han estado dispuestos a ayudar y he aprendido de ellos.

A mi querida Unión musical de Ibi, la cual me enseñó a poder andar por el mundo de la música y llegar a este punto de mi vida. Siempre han estado dispuestos a cualquier cosa que les he planteado.

Y por último a toda mi familia por la paciencia y el apoyo que han tenido conmigo y en especial a mi padre, el cual me transmitió desde que era pequeña la pasión por la música, me enseñó a leer partituras antes de entrar a formar parte de la escuela de música de Ibi y además a ayudarme en muchas cuestiones musicales e informáticas que he tenido a lo largo de mi vida musical.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

s.: Siglo

SGAE: Sociedad General de Autores y Editores

M: Mayor

m: menor

c.: compás

cc: compases

\flat o b: Bemol

\sharp : sostenido

pp: pianissimo

ff: fortissimo

Ftín: Flautín

Fta: Flauta

Ob: Oboe

Cl: Clarinete

Fgt: Fagot

Tpa: Trompa

Tpt: Trompeta

Cornt: Corneta

Tbn: Trombón

Tmbl: Timbal

Tr. Triángulo

Gro: Güiro

Pl: Plato

Vln: Violín

Vla: Viola

Cello: Violoncello

Cb: Contrabajo

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1.	Objeto de estudio y justificación.....	1
1.2.	Estado de la cuestión.....	1
1.3.	Objetivos.....	2
1.4.	Metodología y estructura.....	2
1.5.	Dificultades y facilidades.....	3
2.	CONTEXTUALIZACIÓN.....	5
2.1.	La zarzuela.....	5
2.1.1.	Antecedentes y primeros datos.....	5
2.1.2.	Desarrollo de un nuevo género.....	6
2.1.3.	Evolución de la zarzuela.....	8
a)	La consolidación y difusión de la zarzuela (1850-1875).....	8
b)	El relevo, el género chico (1875-1900).....	10
c)	La etapa de la eclosión (1900-1925).....	11
d)	En busca de la redefinición (1925-1050).....	13
2.1.4.	Forma general de la zarzuela.....	16
2.1.5.	El preludio y la obertura.....	19
2.2.	Los preludios objeto de estudio y sus compositores.....	20
2.2.1.	Joaquín Gaztambide – <i>Una vieja</i> (1860).....	20
2.2.2.	Tomás Bretón – <i>La verbena de la paloma</i> (1894).....	22
2.2.3.	Federico Chueca – <i>El bateo</i> (1901).....	23
2.2.4.	Jesús Guridi – <i>El Caserío</i> (1926).....	24
3.	ANÁLISIS DE LOS PRELUDIOS: <i>UNA VIEJA, LA VERBENA DE LA PALOMA, EL BATEO</i> y <i>EL CASERÍO</i>	27
3.1.	<i>Una vieja</i>	27
3.2.	<i>La verbena de la paloma</i>	31

3.3. <i>El bateo</i>	35
3.4. <i>El caserío</i>	40
4. PROCESO DE ELABORACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBERTURA: <i>RAPSÒDIA JOGUETERA</i>	47
4.1. Breve comentario de la obra.....	47
4.2. Análisis de la obra	47
5. CONCLUSIONES	59
BIBLIOGRAFÍA	63
FONOGRAFÍA.....	63
WEBGRAFÍA.....	63
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	67
Tablas.....	67
Ilustraciones.....	67
APÉNDICE DOCUMENTAL.....	69

1. INTRODUCCIÓN

El tema propuesto para este trabajo es el estudio de la evolución de la forma, armonía y orquestación del preludio en las diferentes épocas y compositores dentro del género de la zarzuela: *Una vieja* (Joaquín Gaztambide), *La verbena de la Paloma* (Tomás Breton), *El bateo* (Federico Chueca) y *El Caserío* (Jesús Guridi).

1.1. Objeto de estudio y justificación

El propósito de la realización de este trabajo es conocer, dentro del género de la zarzuela, el funcionamiento de los preludios que la anteceden y su evolución. Como músico de bandas amateur e incluso de orquesta amateur, el género de la zarzuela no siempre se programa en un concierto. Cada vez, los miembros más jóvenes de las bandas no tienen conocimiento de este género y nunca han ido a ver nada relacionado con él. Está claro que es difícil hacer una programación de una zarzuela completa por el alto coste que conlleva y los cantantes que se necesitan, que, además, tienen que tener dotes de interpretación.

Aparte, casi toda la música de este género siempre hace referencias nacionalistas y del folklore de cada lugar donde está ambientada, por lo que este trabajo, también trata de ampliar la visión musical y que se conozcan algunos de los temas populares que se oyen en nuestro país en mayor medida.

Por esta razón, la decisión de escoger este género, la zarzuela, y más concretamente los preludios, ha sido el desconocimiento de ella dentro del ámbito musical. Además, es un hecho que la zarzuela es un género desprestigiado y por ello se pretende dar visibilidad tanto a ella como a compositores del panorama español de ese momento.

1.2. Estado de la cuestión

El estudio se contextualiza en España entre 1850 y 1950, haciendo alusión a la zarzuela, género escenográfico muy relevante dentro del panorama musical. Habrá cuatro preludios protagonistas, cada uno de ellos extraído de una de las cuatro etapas por las que pasa la zarzuela, y, asimismo, ver cómo evoluciona en este breve tiempo. Por este motivo, el estado de la cuestión está conformado por una serie de referencias bibliográficas sobre aspectos generales del contexto espacial y temporal de los compositores que se van a elegir y más concretamente de sus preludios.

En cuanto a antecedentes, hay varios manuales sobre el tema a tratar. Se encuentran libros como *El siglo de la zarzuela* (Temes, 2014) y *el libro de la zarzuela* (Roger, 1982), donde habla de sus inicios, las etapas por las que transcurre, cuándo y dónde murió la zarzuela. Otro libro es el *Diccionario enciclopédico de la música* (Latham, 2008), donde se pueden ver definiciones de la zarzuela, de los preludios y bibliografía de los compositores. Se nombran más libros que hablan de temas similares como, *La zarzuela chica madrileña* (Domenech Rico, 1998), *Historia del teatro breve en España* (Huerta Calvo, 2008), *El mundo de la zarzuela: cuatro siglos de género lírico español* (Valverde, 1979), entre otros.

En segundo lugar, será de gran ayuda contar con un sin fin de podcasts hablando sobre la zarzuela en la página de RTVE.

Asimismo, las páginas web ayudarán a recoger más información sobre este tema e información de las obras expuestas.

Por último, se revisarán revistas para encontrar artículos relacionados con las obras, los estrenos de ellas o incluso encontrar entrevistas a los propios compositores.

Finalmente, aparte de toda esta información, se analizarán los cuatro preludios para extraer los recursos que serán utilizados para la elaboración de una obertura.

1.3. Objetivos

Los objetivos planteados para esta investigación son:

1. Contextualizar espacial, temporal y estilísticamente los cuatro preludios.
2. Extraer los principales parámetros por medio del análisis en los diferentes preludios.
3. Utilizar el mayor número de recursos propios y de los análisis realizados en la nueva obra musical en forma de obertura.

1.4. Metodología y estructura

En este apartado se va a describir los procedimientos a utilizar para llegar a los objetivos nombrados anteriormente, estableciendo un plan de estudio por bloques.

En el primer bloque, se investigará y se recopilará toda la información de la contextualización de la zarzuela, sobre el preludio y la obertura y seguidamente, sobre la vida de los compositores elegidos en los cuatro preludios, cual ha sido su trayectoria profesional y personal. También se conocerá el catálogo de sus obras, ya que podría ser de

gran utilidad. Para ello se investigará en páginas web, se escucharán diferentes podcasts hablando de la zarzuela y se asistirá a bibliotecas y orquestas para extraer información sobre los preludios elegidos. Además, ponerse en contacto con la SGAE para facilitar materiales.

A continuación, en el segundo bloque, entrando más en materia, se intentará conocer el estilo compositivo de ellos cuatro, haciendo un análisis estructural y armónico de las obras seleccionadas (*Una vieja*, *La verbena de la Paloma*, *El bateo* y *El Caserío*) y se extraerán los recursos para la nueva pieza musical.

En el tercer bloque, se hará un estudio de la orquestación de dichos preludios y, por último, después de adquirir todos los conocimientos anteriores se procederá a una composición basada en una obertura.

Respecto a las herramientas empleadas en este proyecto, el análisis ha servido para extraer los recursos compositivos de los preludios (en las versiones para orquesta y reducción a piano), se ha extraído información de libros físicos, digitales y páginas web donde encontrar todo el contexto, asimismo *youtube* para poder escuchar cada preludio. En cuanto a los editores de texto y partitura se han empleado *Word* y *Sibelius* respectivamente, y un teclado conectado a este último para ayuda en la composición.

1.5. Dificultades y facilidades

Para este apartado vamos a hablar de las dificultades y facilidades que se han tenido para hacer este proyecto.

En lo que respecta a los impedimentos, han aparecido más de las que se pensaba que se iban a poder tener:

La primera que se presentó fue encontrar la partitura de *El bateo*, no se encontraba para comprar por internet, ni tampoco ninguna versión de piano, solo existía la opción de alquilar el material. Pero finalmente, se contactó con el director en la Orquesta Sinfónica Alcoyana y él mismo posibilitó el material. El segundo problema que se planteó fue parecido al anterior, pero con *El Caserío*, en este caso, sí que se obtuvo una partitura de piano para poder analizar, pero la partitura de orquesta, la única solución fue comprarla.

Siguiendo con los obstáculos, el siguiente que apareció fue también encontrar el guion de orquesta de *Una vieja*, ya que esta etapa es la primera y, era más costoso encontrar este

material. Para poder solucionarlo, se visualizaron videos en internet donde se interpretaba este preludio y así poder contactar con las orquestas que la habían interpretado, ellos mismos nos proporcionaron el email de una mujer de la SGAE, con la cual comunicarse y explicar para qué se necesitaba y esta persona facilitó los materiales si ninguna contrariedad.

Finalmente se tuvieron dos inconvenientes más, el primero de ellos fue encontrar información sobre la forma general de una zarzuela completa, el orden de utilización de los números o de quien los interpretaba en ese momento y porqué. Para solucionar este problema, a partir de las cuatro obras elegidas, se extrajeron todos los números y se hizo una tabla para ver sus coincidencias, y así, sacar nuestra propia conclusión. Y, por último, apareció la dificultad para reconocer algunas formas de los preludios ya que, como veremos en el punto 2.1.5, «El preludio», ha presentado históricamente una forma libre, aunque, finalmente, puede verse una forma ternaria en tres de ellos y binaria en el cuarto.

Para hablar de las facilidades, a comparación de toda la problemática que se acaba de contar, lo más fácil ha sido encontrar toda la información para elaborar el punto de la contextualización, cualquier libro utilizado o cualquier recurso de búsqueda, era fácil encontrar la información necesaria para argumentar. Al igual que anteriormente hemos hablado de los problemas de encontrar las obras con el guion de orquesta, de todas se ha encontrado una partitura de piano (menos *El bateo*) para poder analizar de forma más rápida y visual.

Como podemos ver, el trabajo ha tenido sus propios problemas, que por suerte han sido solucionados a tiempo y sin ninguna complicación.

2. CONTEXTUALIZACIÓN

2.1. La zarzuela

La zarzuela es un género escénico que combina cantos, partes habladas y partes instrumentales (La Zarzuela (Madrid. 1856). 4/2/1856, s. f.). Su nombre viene del Palacio de la Zarzuela, lugar en el que se representó la primera obra musical de este tipo. El palacio se construyó en el siglo XVII por encargo de Felipe IV como pabellón de caza y le viene este nombre, por la abundancia de zarzas que había a su alrededor (*Origen de la zarzuela*, s. f.).

Está considerada como un subgénero de la opereta, con la diferencia de que aquí transcurre todo en alguna provincia española y siempre hay música inspirada en España (*Definición de zarzuela - Definicion.de*, s. f.).

2.1.1. Antecedentes y primeros datos

Para situar la zarzuela tenemos que retroceder al siglo XVIII, al clasicismo italiano. Este idioma fue tan importante, que cualquier músico debía hablarlo para considerarse un músico culto, ya que los ensayos transcurrían en esta lengua. En la música española también se notaba esta influencia y en los teatros de nuestras ciudades se veían representaciones de este país logrando una buena suma de recaudaciones, que ni los mejores compositores y cantantes españoles lograban. Las óperas italianas que se representaban en teatros de poblaciones pequeñas o medianas, no solían ser enteras, sino algunas de las escenas más importantes o uno o dos actos, igual que pasará en la zarzuela con el género chico (Temes, 2014).

Como explica Temes en su libro, en la ciudad de Madrid, la ópera italiana tenía dos grandes teatros importantes donde representarla: El teatro de la Cruz y el del Circo, pero en ocasiones también se hacía en el Teatro del Príncipe o en el de los Caños del Peral (2014).

A mediados del s. XIX se inauguraron dos grandes teatros de ópera en España, el Liceo de Barcelona en 1847 y el Teatro Real de Madrid en 1850, construidos para representar ópera. El problema fue que todos los músicos sabían que esos teatros estaban encaminados a toda la música italiana y no a la española, que en principio era el objetivo. En cambio, en la primera mitad del s. XIX muchos músicos se rebelaron contra esta «colonización» y abrieron un debate sobre la necesidad de instaurar un teatro lírico nacional, con estilo propio y cantado en español. Esto fue el inicio de una polémica para dar viabilidad al concepto de «ópera

española». Ahora bien, para la mayoría de la población, el teatro lírico español les recordaba a pequeñas piezas breves que se representaban a finales del s. XVIII y principios del XIX en intermedios de obras mayores y, en otras ocasiones festivas, eran las «tonadillas» y el sainete. Ambas, eran pequeñas piezas breves en las que se contaba una historia y se cantaba. Las dos eran muy similares, la diferencia era que la tonadilla era cantada y el sainete era hablado (*Origen de la zarzuela*, s. f.).

Continuando con lo anterior, había quienes no estaban dispuestos a renunciar a las características musicales italianas y otros querían un establecimiento de la ópera española con compositores españoles de renombre. Además, hay que añadir un factor importante paralelo a la evolución para establecer la zarzuela. Fuera del ámbito musical, los dramaturgos hacían que los músicos desearan más esta búsqueda del teatro lírico propio. Tuvieron un fenómeno teatral que hicieron que de la noche a la mañana fueran unos nuevos héroes de la nación, ya que el público encontraba después de muchos años un elemento común de entusiasmo en el resurgir de una identidad teatral española. Con todo esto establecido, los propios músicos pensaban que cómo no iban a ser capaces de crear un género de teatro lírico (Temes, 2014).

2.1.2. Desarrollo de un nuevo género

En 1845 surgirá un grupo de jóvenes compositores que abrirá una alternativa al problema de la posible ópera española. Ellos fueron Rafael Hernando, Joaquín Gaztambide, Cristóbal Oudrid, José Inzengra y Francisco Asenjo Barbieri. A ellos se le une Nicolás Manent y el compositor italiano Basilio Basili, que vivía en España y estaba casado con la actriz Teodora Lamadrid. Todos ellos se asociaron a la fundación de La España Musical, una sociedad que peleó por la creación de la ópera española con carácter propio y diferente al italiano. Su presidente fue Hilarión Eslava, el cual tenía mucho prestigio y gracias a él, Temes afirma que pudieron hacer un documento que le llegó a la reina Isabel titulado “informe a S.M. la Reina sobre la necesidad de crear un teatro para dar «Ópera en español», poco después se les sería cedido el teatro de La zarzuela (2014).

Esta generación tenía la intención de abordar una ópera española, sin embargo, era algo que estaba condenado al fracaso, ya que ni existía tradición de ellos ni el público la iba a aceptar. Partiendo de estas dos negativas, tuvieron una idea alternativa, crear un género intermedio sobre argumentos literarios que gustara al público. En verso y con números brillantes de raíz

española, pero separados de los diálogos de la dramaturgia. Para ello, algunos de estos músicos viajaron a París, donde fueron testigos de la primera ópera cómica, la cual vieron parecido a la que ellos querían para la lírica española. Aunque se creía que apostaban por un género nuevo, en algunas ciudades se podían ver en torno a 1840 obras pequeñas que se representaban con teatro y música, además, cantadas en español. Esto fue breve, pero ayudó a aplanar el camino de los zarzueleros como Tomás Genovés, que viajó por Italia, se empapó de la lírica del país y fue uno de los primeros en estrenar una ópera en español. Otro compositor significativo de la ópera italiana fue Ramón Carnicer que junto con Saldoni compuso *La zarzuela improvisada* (Temes, 2014).

Gracias a este grupo de compositores hubo un impulso a este género, el cual el público estaba reclamando. Sobre todo, fueron cinco autores los más importantes. J. Gaztambide, R. Hernando, C. Oudrid, J. Inzenga y F.A. Barbieri. De Hecho, el primer éxito llegó con el compositor Rafael Hernando con *colegialas y soldados*, en 1849. Obra en dos actos con libreto de Mariano Pina y Francisco Lumbreras. Le siguió, *El duende* también del propio compositor que obtuvo 126 representaciones con un teatro lleno (Roger, 1982).

Como dice Temes (2014) la zarzuela sumó éxitos y en un escrito, R. Hernando decía: «Durante este verano, ya Salas, Gaztambide y yo nos agitábamos mucho para establecer la zarzuela bajo sólidas bases en el Teatro de la Cruz, que era nuestro sueño dorado. Para este objeto escribía yo *Gloria y peluca*; y Gaztambide, *La mensajera*.». Este último, aún ensanchó más este género con la obra nombrada anteriormente, su estreno fue en Nochebuena de 1849 donde obtuvo un gran éxito (Temes, 2014).

1850 se considera el inicio del siglo de la zarzuela. A partir de aquí, los compositores se unieron para formar una asociación con validez jurídica, para sacar el nuevo género. Estos cinco compositores se unirán con Luis Olona y con el barítono Francisco Salas, que llevará adelante el proyecto de la zarzuela. La alianza con Salas era la más importante, por ser un cantante de primer orden y porque él estaba en una buena posición económica y además, era el único que podía aportar buenas cantidades de dinero al proyecto (Roger, 1982). Cuando empezaron los trabajos de organización de la Sociedad, se necesitaba un buen capital para desarrollar la actividad, así que tuvieron que lanzarse a buscar lo que hoy llamaríamos patrocinadores, los cuales empezaron a colaborar en 1850. Así mismo, se llegó a un punto polémico que era de esperar, el nombre que se le iba a dar a este nuevo género músico-teatral. Barbieri contó: «Sobre esto hubo grandes disputas, siendo yo el único que sostenía

que debía llamarse "zarzuela". Los que en contra mía opinaban, lo hacían así, y Gaztambide en particular, porque creían que la palabra zarzuela rebajaba el espectáculo en la consideración del público. Pero en esta ocasión vencí» (Temes, 2014, p. 33).

Así pues, los inicios de la Sociedad fueron buenos, pero no lo suficiente. Intentaron fichar a Vicente Caltañazor, cantante y actor cómico, el cual llenaba teatros. Barbieri fue el encargado de convencerle y gracias a esto el éxito estaba por llegar. Asimismo, encargaron textos a Don Ventura de la Vega, que propuso un giro de las obras anteriores. Plantearon una reelaboración de una novela francesa preexistente, *Jugar con fuego*. Esta fue uno de los mejores estrenos en la historia del teatro lírico español, llegó a estar en doce teatros españoles a la vez y fue la obra que estableció la zarzuela (*La Música Romántica - La Zarzuela*, s. f.)

En el momento que se establece la zarzuela, vivirá su mayor auge con el público y compositores de una forma muy breve. Entre 1850 y 1950, estos cien años se dividirán en cuatro etapas:

1º etapa: Consolidación y difusión (1850-1875)

2º etapa: El relevo. El género chico (1875-1900)

3º etapa: La eclosión (1900-1925)

4º etapa: En busca de la redefinición (1925-1950)

2.1.3. Evolución de la zarzuela

Como hemos dicho anteriormente, podemos ver cuatro etapas muy claras que abarcan periodos de 25 años.

a) La consolidación y difusión de la zarzuela (1850-1875)

A partir del momento en que se fija la zarzuela romántica, los compositores de la Sociedad del Circo estrenarán nuevos trabajos y con ello encontraran una nueva forma de teatro lírico que cubrirá las necesidades del espectador con obras amenas, músicas livianas, temas inmortales. La zarzuela grande prefiere temas históricos, amorosos, fantásticos, en países extranjeros... Sin embargo, ninguno de estos temas se argumenta en la comunidad de Madrid. Todo esto tenía tal expectación que el público acudía en masa a ver las obras y los intérpretes cada vez se hacían más populares.

Como redactan Temes (2014) y Roger (1982) en sus publicaciones, en la época de navidad el grupo de compositores firmó una obra en colaboración donde agradecían al público

madrileño su gran respuesta. Todo lo que se estaba viviendo en el Teatro del Circo fue como una onda expansiva, que llegó a otras ciudades españolas y todo el proceso de difusión superó lo imaginable, llegó hasta tal punto, que fue rumbo a América. Poco después España se enfrentó a un problema, la oferta de puestos de trabajo, que superó la disponibilidad de profesionales cualificados. Los cantantes fueron los que más transformación tuvieron, ya que cada nueva partitura de zarzuela exigía una buena preparación vocal. Los músicos de viento era lo más sencillo de conseguir y la plantilla de la orquesta en las zarzuelas era la misma que una ópera de Verdi (Roger, 1982).

El compositor Emilio Arrieta fue el que mayor reputación tuvo. Su objetivo fue situar la lírica española en los circuitos de la ópera italiana de la cual él estaba impregnado. Inicialmente, Arrieta no tenía ninguna pasión por la zarzuela, pero poco a poco vio a un público entusiasmado de todas las edades y clases sociales y finalmente aceptó la invitación de quedarse con sus amigos de la Sociedad Artística donde pronto verían al más grande compositor lírico de la historia, que según el libro de Temes fue Emilio Arrieta (2014). Por otra parte, el público que hacía cola diariamente para comprar billetes y asistir a la representación de las obras se merecían algo mejor que el teatro del circo que estaba ya viejo. Finalmente consiguieron trasladarse al teatro de la Zarzuela. Con este traslado, se cerraron cinco temporadas de la Sociedad Artística en el Teatro circo, con las que se había consolidado el nuevo género lírico español (Temes, 2014).

A partir de 1866 llegó una diversificación, la generación pionera que verá cómo surge una alternativa a sus formulaciones que comenzará en el Teatro Variedades. La encabezará Francisco Arderius, un antiguo miembro del coro del Teatro de la Zarzuela que viajará a París, donde asistirá al espectáculo que está de moda, los bouffes Parisiens, una mezcla entre teatro convencional, musical, improvisación, mimo, baile, etc. Allí reclutará un grupo de artistas para trasladarlo a España y alquilará el Teatro de Variedades. Este, pedirá ayuda a su amigo Eusebio Blasco para crear un libreto de humor y también necesitará al alicantino José Rogel. Añadió una novedad importante, un coro femenino el cual tendrá un número muy célebre. Utilizará una orquestación de orquesta sinfónica que supondrá el inicio de Los Bufos Madrileños. Ellos no buscaban desprestigiar a los zarzueleros, simplemente plantear otra oferta popular. Los bufos estuvieron en lo alto durante unas cinco temporadas y tras la octava fue perdiendo fuelle hasta llegar a perderse (*Los bufos en España– Ensayos de teatro musical español — Música • Fundación Juan March*, s. f.).

Arderius también fue un gran empresario y muchas familias pudieron vivir dignamente gracias al dinero que él logró y los trabajos que dio (Temes, 2014).

Otra alternativa que se vivió en esta época a la vez que los Bufos fue la que se inició en el teatro El Recreo. Un Teatro madrileño donde nació el género chico sin música, alrededor de 1867. Esta empresa ofrecía teatro por secciones en vez de funciones de cuatro o cinco horas. Así, de esta forma, se satisfacía a más público con entretenimiento que no pasaba de una hora. En 1880 se le añadió la música, y el primer éxito fue *La canción de Lola* con música de Chueca y Valverde (*La Música Romántica - La Zarzuela*, s. f.).

Los pocos gastos de este teatro permitían que hubiera un abaratamiento de las localidades y cada vez tenía tal éxito que se les quedaba pequeño. Se empezó a pedir a libretistas y compositores de zarzuela que hicieran obras en un acto, como Gaztambide que creó *Una vieja* entre otras muchas. Como consecuencia de la aparición de Los Bufos y de la compañía de El Recreo en 1875, la zarzuela grande es trastocada, aunque obras grandes serán estrenadas. En estos veinticinco primeros años de la zarzuela se estrenaron unas ochocientas zarzuelas (Temes, 2014).

b) El relevo, el género chico (1875-1900)

La España romántica está en plena Restauración, con la llegada de Alfonso XII, el cual encontrará su entretenimiento en el género chico, tanto literario como lírico.

Este género tiene su antecedente en el teatro El Recreo, nombrado anteriormente (Roger, 1982). En 1875 esta especialidad de teatro breve se convierte en el denominado “sainete” que logra ser popular de forma muy rápida en cambio la zarzuela de larga duración solo se mantendrá en los grandes teatros. El sainete está repleto del “costumbrismo” donde el público encontrará el placer de verse reflejado a sí mismo en el escenario. Necesitaban conocer temas cotidianos repletos de humor, donde también muestran las clases sociales de forma cómica. Además, había un tercer elemento que necesitaban, que los personajes hablaran y se expresaran con expresiones de calle cotidianas (*La Música Romántica - La Zarzuela*, s. f.).

En 1880 aparecerá la nueva generación de compositores que serán los primeros en este género chico. Ellos serán Federico Chueca, Ruperto Chapí, Tomás Bretón y Gerónimo Giménez. En este mismo año llegó un punto el cual, la cartelera estaba dividida entre oferta convencional y la del género chico. El camino hacia este género no era fácil, ya que entre

1882-1883 solo hubo un único éxito *La canción de Lola* de Chueca y, aun así, fue considerado inaceptable para el grupo de libretistas. Sin embargo, a la ayuda de este género, aparecerá Felipe Ducazcal, un empresario que promovió la divulgación en los bailes, verbenas, atracciones públicas...asimismo, construyó un teatro de verano, al aire libre en el paseo del Prado hecho de madera y que pudiera ser desmontable. Federico Chueca, en 1886 le propuso componer una partitura para este teatro. El tema elegido fue el macroproyecto que el ayuntamiento de Madrid había anunciado en aquel momento: una gran avenida que rodearía el centro de la capital, la gran vía.

Tuvo tal éxito que empezaron la función a las ocho y media de la tarde y a la una y media de la madrugada acababan, ya que todos los números los repitieron varias veces.

Al acabar el verano y ver lo difícil que era mantener este teatro, Ducazcal tuvo que hacerse con el Teatro Apolo para seguir representando *La gran vía* (Temes, 2014).

A partir de 1890 el género chico se quedó instalado en las carteleras españolas y se estrenaron alrededor de unas 3.000 obras. Las más famosas fueron *La verbena de la Paloma*, *La boda de Luis Alonso* y *La revoltosa* entre otras (Temes, 2014).

Esta etapa fue la edad de oro del género chico, pero la zarzuela grande no desapareció del todo y en ocasiones aún se vieron grandes momentos de gloria (Temes, 2014).

Puede decirse que Ruperto Chapí fue el compositor más cotizado de este género chico.

Esta generación releva a partir de 1900 empezó a quedarse atrás y con la crisis del 98, el fin de la regencia de María Cristina y otros factores sentarían las bases de una nueva etapa. La zarzuela llegaba a su ecuador tras cincuenta años y se podía ver su gran actividad (Temes, 2014).

c) La etapa de la eclosión (1900-1925)

Llegará una nueva serie de compositores y libretista que dan relevo a la generación anterior. El primero de ellos será Amadeo Vives donde tendrá su primer éxito con *Dolorettes* que estuvo condicionado por la creación de la Sociedad de Autores Españoles. Otros dos jóvenes compositores fueron José Serrano, quien estrenó en el teatro Apolo el *motete* y el valenciano Vicente Lleó, compositor, director y empresario, que encontró el mayor éxito en *La corte del Faraón* (Temes, 2014).

Tras las ideas que se tenían de este género chico no se continuaron con las anteriores y con los éxitos que se habían tenido, se hacía difícil volver a acertar. Era necesario hacer un

cambio y pensar nuevas temáticas teatrales y musicales. Con ello, la primera alternativa fue el costumbrismo andalucista, que se hizo un hueco enorme en la zarzuela. En esta nueva etapa dará en el blanco con los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, que representaran a todo este género chico andalucista entre 1900 y 1940 que será un triunfo. Pero la gran novedad llegará a partir de 1900 donde paralelamente a la zarzuela aparecerán otros géneros internacionales como las «operetas», un nuevo género español que produjo una gran admiración y captación del público a los nuevos ambientes y temas. Los compositores y libretistas cogieron ideas de lo que le gustaba al espectador para poder incorporarlo en las nuevas producciones. Dio lugar a parajes exóticos, príncipes imaginarios, castillos y sobre todo a temas aristocráticos. Según explica Temes en España los temas de la opereta no eran idénticos a los extranjeros, no renunciaron a su carácter cómico (2014).

El teatro de la Zarzuela vio como la opereta le daba buenos resultados, especialmente desde 1907 donde se estableció como empresarios Amadeo Vives y Vicente Lleó. Pero por su contra estaba José Serrano que acusaba a la opereta de contaminar «lo español» en la zarzuela. Curiosamente los compositores que se metieron en el mundo de la opereta, se les hizo muy atractivo el mundo árabe, que coincidirá con el movimiento llamado «alhambrismo» (Temes, 2014).

La opereta era mucho más cara que la zarzuela costumbrista española. Así que se quedaban reservadas a empresas de grandes créditos económicos y a teatros con gran aforo. No obstante, este género que fue como aire fresco para la zarzuela, fue sobre todo para la parte musical, ya que competir con compositores como Chueca, Chapí o Giménez era imposible. Pero los nuevos argumentos abrían novedades exóticas tomadas de otros países y las músicas de origen centroeuropeo invadían los teatros líricos. Importaran danzas de otros países como la mazurca, el vals, la polca, el chotis, etc. De igual forma, abrió otro camino en la zarzuela, un tipo de teatro sicalíptico, donde la provocación sexual era el objetivo más o menos declarado. Fue paralelo al cuplé. En la historia este género siempre ha hecho que fuera un género malo o pésimo (Temes, 2014).

Chapí, al igual que Bretón fueron los únicos que pasaron por todos los géneros de la lírica. Pero Chapí buscaba un intermedio entre la vieja tonadilla y la ópera española. Esto tuvo tanta aceptación y gustó tanto que hizo olvidar a españoles e hispanos cualquier proyecto de la ópera española.

Luciano Berriatúa estuvo dispuesto a poner todos sus recursos económicos en la construcción de un teatro solo para ópera y zarzuela y en 1902 se abrió el Teatro Lírico.

Este teatro ya contaba con butacas confortables, el foso tenía una gran capacidad para los músicos y además se instaló un órgano de tubos, construido en Francia. Hicieron dos temporadas de las cuales la primera fue para ópera y la segunda para zarzuela. No salió como esperaban y tenían grandes deudas de la construcción del edificio. Así que el teatro cerró, pero Chapí consiguió trasladar el órgano a la iglesia de Santa Cruz (Temes, 2014).

En esta tercera etapa también nacerán tres recursos tecnológicos nuevos. Los pianos automáticos o pianos mecánicos será el primer factor. El segundo fue el sonido grabado, en soporte cilíndrico y en soporte de disco, el cual tenían una calidad digna y el tercer elemento será el cinematógrafo, paralelo al sonido. Igualmente para acabar con esta tercera etapa aparecerá La Sociedad de Autores Españoles (SGAE) donde será centro de la polémica y tendrán un problema con la propiedad intelectual de las obras (Temes, 2014).

Alrededor de 1923 la vida pública iniciará un tramo de conmociones que desembocará todo trece años después, con la guerra de 1936. Será una etapa muy brillante artísticamente y cultura, donde habrá una muy buena generación en la historia de España.

d) En busca de la redefinición (1925-1050)

La última etapa tendrá algunas características importantes: tendrá nuevos protagonistas, que se incorporaran de nuevo a la tradición zarzuelera. Las carteleras querrán algo nuevo y los compositores anteriores empiezan a quedarse anticuados. El ritmo de producción de los nuevos títulos se ralentizará y además el precio de las localidades será más elevado. Todo lo contrario en lo que respecta al ocio, ya que aparecerán nuevas aficiones en muy poco tiempo y hará que el espectador tenga más vida social, asimismo, aparecerá el cine que será el contrincante directo del teatro, pero, además, aparecerán los deportes o los bailes de moda. Todo esto dará un aire más cosmopolita a los años veinte.

El auge de la industria discográfica será bueno y malo a la vez para los compositores y los intérpretes, bueno por el marketing que logrará para ambos y malo porque cubrirá la necesidad de escuchar a los intérpretes en directo. También porque polarizará el repertorio escénico y lo peor de todo porque condicionará la duración de la música para los compositores.

Y la última característica de este periodo es que se producirá por primera vez la toma de poderes públicos de la necesidad de proteger económica e institucionalmente a un género que ya es considerado un bien nacional (Temes, 2014).

Finalmente, esta última etapa podemos dividirla en tres claros periodos. El primero será el comprendido entre 1923 y 1936 en el cual, el mundo teatral da por muerto el género chico y se tira a la búsqueda de un público ansioso de mejores propuestas donde estará basada la recuperación de dos temas del pasado: desde la España romántica hasta el siglo de oro o los misterios de la España árabe y exótica. En esta etapa saldrán a la luz tres grandes obras con el nuevo concepto de zarzuela grande: *Benamor* de Pablo Luna, *Los gavilanes* de Jacinto Guerrero y *Doña Francisquita* de Amadeo Vives.

Aparecerán dos firmas que le darán un aire fresco a esta tapa. Una de ellas será la unión entre Reveriano Soutullo y Juan Vert con la *Leyenda del beso* y la incorporación de Jesús Guridi donde tendrá el gran éxito con *El caserío*. Como cuenta Temes (2014) en su libro con todas estas obras quedaba fortalecida la voluntad de retomar la zarzuela grande.

El Directorio de Primo de Rivera fue el gobierno que quiso plantear las medidas para defender y proteger la zarzuela de otros géneros. Esto tuvo un gran apoyo con Pablo Luna y Federico Moreno Torroba. Tres meses después de la II República Española, y con el nuevo Estado como protector de la cultura, promovió la creación de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. Esto agrupó grandes músicos con la presidencia de Óscar Esplá, la vicepresidencia de Amadeo Vives y la secretaria de Adolfo Salazar (Temes, 2014).

Cuando se acabó la temporada de 1934 y se estableció el modelo de lo que debía ser una programación lírica ejemplar, el gobierno cometió un error al acordar una privatización del proyecto, para lo que sacó a concurso la concesión de la temporada siguiente. Exigían al ganador depositar 120.000 pesetas como fianza y esto fue una indignación hacia los empresarios. Finalmente, no se presentó ninguna oferta y fue suspendido. Esto llevó a la dimisión en bloque de la Junta Nacional de Música en 1934 y a la conclusión de que dos gobiernos totalmente opuestos ideológicamente como la dictadura y la república coincidieron en considerar la zarzuela como un bien patrimonial español que era necesario proteger y potenciar (Temes, 2014).

Entre 1931 y 1932 aparecieron grandes estrenos con Pablo Sorozábal, que estrenó *Katiuska* y *Luisa Fernanda* de Federico Moreno Torroba, y justo antes del empezar la guerra

Sorozábal triunfó con *La tabernera del puerto*. Esta obra estará marcada por una España desgarrada en el inicio de la guerra (Temes, 2014).

El segundo periodo de esta etapa abarca 1936 y 1939 durante la guerra que rompió la geografía española en dos bandos. Ambos, a su manera, reivindicaron la zarzuela como espectáculo popular siendo un elemento de entusiasmo entre las «dos Españas» y viendo que aparecerán los mismos títulos en las dos. En este periodo de guerra, la zarzuela estaba muy activa, y esto tiene explicación. La primera es que si no se trabajaba, no se cobraba y, por lo tanto, no podían comer. La segunda causa es que ambos bandos querían aparentar una normalidad en la vida cotidiana en sus zonas. La tercera es que había un público que quería evitar la realidad que había fuera de las butacas de los teatros y, por último, había muchas convocatorias líricas para recaudar fondos para los hospitales. Lo difícil fue encontrar cantantes chicos para los coros, ya que estaban reclutados en filas (Temes, 2014).

Pablo Sorozábal, fue el que más actividad musical generó de manera comprometida con el bando republicano. En cambio, Moreno Torroba fue de manera inusual. Este se alió con Guridi y Cotarelo para estrenar juntos *Nacimiento* en los primeros días de 1938. Y Guerrero, se mantuvo alejado de la escena española (Temes, 2014).

La última etapa de este periodo fue la posguerra entre 1939 y 1950 donde Franco ganó a la república y la generación de compositores nacidos en 1900 son desterrados. Estaba claro que los ganadores no querían escándalos con personajes populares como Manuel de Falla. Por lo contrario, Pablo Sorozábal siendo republicano pudo quedarse en España (Temes, 2014).

Con la guerra finalizada se verán compositores y libretistas nuevos, pero no alcanzarán los éxitos anteriores. Serán siete los grandes compositores del periodo anterior: José Serrano y Pablo Luna, ambos apartados de la creación artística. A Jesús Guridi lo reconocerán por ser el autor de *El caserío* y en estas dos décadas compondrá música sinfónica, organística y de cámara. Los últimos cuatro compositores exitosos serán Francisco Alonso, Moreno Torroba, Jacinto Guerrero y Pablo Sorozábal. Se intentará resurgir por medio de Sorozábal y Moreno Torroba otra vez el éxito de la zarzuela, pero no obtendrán los resultados anteriores (Temes, 2014).

Tras intentar revivir el concepto de zarzuela grande, el centro de estos últimos años fue el género ligero y fantasioso y sugerente que denominamos «revista». A partir de 1940 esto estará de moda y se anulará cualquier tentativa del teatro lírico nacional. Aparecerán unas

treinta revistas musicales en las carteleras españolas firmadas, sobre todo, por Guerrero, Alonso y Padilla. Aunque habrá muchos más compositores que también estarán en cartelera. España creó una rivalidad entre los que seguían a Padilla y a Guerrero. Pero solo era profesional porque en realidad estos dos compositores y Alonso tenían una gran amistad y coincidían en miles de actos (Temes, 2014).

En 1948 muere Francisco Alonso y en 1951 Jacinto Guerrero y con ellos la época de la revista. El público volvió a clamar por recuperar la vía de la zarzuela, no obstante, ya no habrá éxito, pero sí respeto y admiración por algunas obras que eran objetivamente muy sólidas. Siguieron haciendo intento de incorporar nuevos argumentos, lecturas, renovaciones...el público lamentaba la muerte de la zarzuela pero a su vez, negaba cualquier propuesta nueva, por sólida que fuera (Temes, 2014).

2.1.4. Forma general de la zarzuela

La zarzuela es un género teatral o musical escénico, que se distingue por sus partes instrumentales, partes vocales y partes habladas. Es estrictamente español, aunque con similitudes al singspiel alemán o la ópera cómica francesa que también alterna lo cantado con lo hablado.

No existe un único modelo de zarzuela, ya que a lo largo del tiempo se han desarrollado variantes que afectan a la estructura y al contenido, encontrándose obras en un acto el cual sería el género chico o sobre tres actos cuando hablamos de la zarzuela grande. También podemos ver tipos de argumentos diversos, empezaron siendo mitológicos, pero posteriormente cada vez serán más cotidianos, apareciendo las clases populares como protagonistas. Además, estarán compuestas sobre distintas formas musicales de acuerdo con las modas de la época («Características generales de la Zarzuela», 2016).

Como hemos dicho anteriormente no hay un único modelo de zarzuela y es muy difícil encontrar información exacta sobre ello donde explique una estructura general de la obra completa con sus números y partes, por lo que, a partir de las cuatro obras de donde están extraídos los preludios elegidos para hacer este trabajo hemos realizado una tabla comparando los números de cada una de ellas para así ver sus coincidencias. Es importante saber, que a la conclusión a la que llegaremos más adelante será sobre estas zarzuelas de las diferentes épocas, pero si se aplicara en otras, podría tener semejanzas distintas. Asimismo,

hay que tener claro que lo importante de este trabajo son los preludios, por lo que quiere decir que es independiente que las obras elegidas sean del género chico o la zarzuela grande.

Una vieja (1860)	La verbena de la paloma (1894)	El bateo (1901)	El caserío (1926)	
Obertura	Preludio	Preludio	Primer acto	Nº1. Preludio y coro interno
Nº1 Cavatina	Nº1 Parlante y escena	Nº1 Sevillanas (coro)		Nº2. Coro
Nº2 Terzetto (Trio)	Nº1 A Canción de Julián	Nº2 Tango de Wamba (Wamba+coro)		Nº3 Coro
Nº4 Arieta (Tango y seguidillas)	Nº1 B Seguidillas. Bis	Nº3 Dúo de Virginio y Visita		Nº4 Dúo
Nº5 Seguidillas trágicas (dúo)	Nº2 Coplas de Don Hilarion	Nº4 Coro (chicos+coro)		Nº5 Cuarteto
Nº6 Rondó final	Nº3 Soleda	Nº5 Popurrí de organilleros		Nº6 Zortziko
	Nº 4 Nocturno	Nº6 Polca del fotógrafo (Película+coro)		Nº7 Escena final del acto primero
	Nº4 A escena de chulapas y Don Hilarion	Nº7 Gavota	Segundo acto	Nº8 Preludio
	Tiempo de Mazurka	Nº8 Final (orquestra)		Nº9: Escena primera
	Nº5 Dúo-escena			nº10 Canción (Romanza)
	5ºA Quinteto			Nº11 Procesión y espatadantza
	5º B Habanera concertante			Nº12 Dúo

Una vieja (1860)	La verbena de la paloma (1894)	El bateo (1901)	El caserío (1926)	
	Final coro			Nº13 Canción de los Versolaris
				Nº14 Escena final del acto 2º
			Tercer acto	Nº15 Preludio y coro
				Nº16 Dúo cómico
				Nº17 Escena final del acto 3º

Tabla 1- Comparación de los números musicales de las cuatro zarzuelas completas.

En el cuadro anterior podemos ver una extracción de los números de cada zarzuela y, con ello, se puede ver claramente que coincide la obertura o preludio inicial de cada pieza y el número final de escena o final de obra. También suele coincidir el número seguido del preludio, que suele ser un número donde su protagonista es el coro. En toda la parte central, visualizamos una semblanza donde aparecen dúos «arias, romanzas, dúos cómicos...», tríos, cuartetos...Incluso en *El caserío* la parte más importante es el segundo acto. Si solo nos fijamos en el segundo acto podemos observar que es el que tiene más coincidencias con las otras obras.

De la misma forma, en la zarzuela es muy frecuente la introducción de temas musicales folclóricos y en muchas ocasiones conocidos por el público (musicoterapeutas2, 06:59:03 UTC). Como se acaba de decir, las zarzuelas están basadas en la vida cotidiana de los habitantes de diferentes lugares, así que en muchas ocasiones la música principal será canciones típicas de ese lugar donde se desarrollan los hechos.

En definitiva, hemos visto que solo comparten los preludios u oberturas, las escenas finales y, con una alta probabilidad, el coro del segundo número. Todos lo demás números tienen

una similitud: son dúos, tríos, etc., pero podemos ver una clara tendencia a disponerse de forma libre.

2.1.5. El preludio y la obertura

Para poner en contexto este punto vamos a hablar del preludio y de la obertura como formas independientes. Pero hay que tener claro que estas dos formas fueron evolucionando a lo largo de las épocas y cuando se llega a 1850, los inicios de la zarzuela hablan de ellas de igual forma, habiéndose fusionado a lo largo del tiempo.

El preludio es una obra instrumental a modo de introducción y siempre se interpreta delante de otra obra de forma concreta, para una solemnidad o una obra teatral. En la época de J.S. Bach, el preludio era lo opuesto a la fuga y normalmente para dar este contraste iban una seguida de otra y así el preludio era como la preparación de la fuga con el objetivo principal de establecer la tonalidad, ya que ambas eran iguales. Hay que tener en cuenta que muchas obras y estudios de J.S. Bach inician con un preludio. Pero hay que tener claro que no siempre el preludio tiene que estar seguido de otra obra determinada, si no que a veces no tienen ninguna relación como en el caso de F. Chopin el cual escribió una serie de preludios independientes entre si y que son modelos de la forma romántica. Al igual que hizo C. Debussy que eran independientes, más impresionistas y con un sentido descriptivo en cada preludio como hicieron otros compositores que utilizaron el preludio como obras totalmente autónomas para piano y orquesta (Llacer Pla, 2001).

Según expone Llacer Pla en el «Preludio sinfónico» tiene un significado poco definido (2001). Es una composición de forma proporcionada en la que el contenido posee un sentido importante de prólogo a algún acto o idea extramusical, a algo que sucederá después. Se puede decir que los elementos del preludio son los que desarrollaran la idea de la obra musical a gran escala y se pueden encontrar a lo largo de ella. También cuando se habla de su forma musical, son normalmente formas conocidas de tipo binario o ternario, de forma equilibrada con su reexposición temática para cerrar esa forma.

Por otra parte, la obertura también es un principio o comienzo de un acontecimiento. Es una obra sinfónica que viene del francés y se coloca delante de una obra de grandes dimensiones como en la ópera, oratorios, drama, ballet, etc. Al igual que el preludio puede ser una obra independiente. Hay dos tipos de construcción de una obertura: «obertura francesa» y la «obertura italiana» en los cuales, la «obertura francesa» está basada en la estructura de J.B.

Lully en el S.XVII, y la construyó a base de tres movimientos enlazados, reexponiendo en el tercero el contenido variado del primero. El orden de estos movimientos era Lento-Vivo-Lento. En cambio, en la misma época A. Scarlatti adoptó la forma creando la «obertura italiana» también en tres partes, pero de diferente orden: Vivo-Lento-Vivo. Ambas oberturas en la época anterior solo tenían los dos primeros movimientos (Zamacois, 1960).

Con la llegada de J.F. Rameau en el S. XVIII, se modificó la obertura francesa de Lully eliminando el tercer movimiento y reduciendo la parte inicial lenta, quedándose de forma breve y de compás binario, y así enlazándose con una parte más extensa, que en este caso sería el tiempo vivo en un compás binario o ternario y añadiendo detalles descriptivos y dramáticos.

Se puede ver dos formas de obertura más, la «Obertura de Concierto» y la «Obertura teatral». La de concierto suele tener una forma sonata, de lo que queda resultante como un primer movimiento de sinfonía la obertura y la teatral se puede ver en tres versiones:

1. Como la de concierto, en tipo sonata.
2. Como una variante de la forma tipo sonata en que el desarrollo esta reducido a una coda de enlace muy pequeña y que sirve para enlazar la exposición y la reexposición quedando una forma A-A'.
3. En una especie de libre Fantasía para darle al espectador un comienzo al drama teatral. Si es ópera se construye con temas o situaciones musicales que aparecerán durante la ópera.

Finalmente, en el s. XIX apareció una nueva forma de Obertura poco importante llamada «Potpourri», siendo una fantasía simple sobre varios temas de la ópera, opereta o Zarzuela y unidas de forma tonal (Llacer Pla, 2001).

2.2. Los preludios objeto de estudio y sus compositores

2.2.1. Joaquín Gaztambide – *Una vieja* (1860)

Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo nació el 7 de febrero de 1822 en Tudela (Navarra). En este mismo pueblo recibió sus primeras clases musicales para luego ir a Pamplona a estudiar con José Guelbenzu y con su discípulo, Mariano García. En 1842 se fue al conservatorio María Cristina en Madrid y pocos años después fue pianista en varias capitales españolas y director de la orquesta, actuando en Madrid y París donde dio a conocer

las danzas españolas. Estuvo muy vinculado al teatro musical madrileño, por eso no tardó en introducirse en el mundo de la zarzuela, justo en el momento que empezaba a renacer (Roger, 1982).

Como se ha nombrado en el punto 2.1.2. desarrollo de un nuevo género, Gaztambide estuvo en varias empresas teatrales donde no acababan de funcionar, hasta que topó con otros autores y formaron la del Teatro Circo de Madrid que es donde le dio un impulso a este género.

Como cuenta Roger (1982) en su libro de la zarzuela, en 1862 pasó a dirigir la orquesta del Teatro Rossini o de los Campos Elíseos de Madrid, donde presentó por primera vez la música de Wagner. Además, compaginó esta actividad como director con su producción de zarzuelas. Siguientemente, en 1868 montó una compañía de zarzuela para divulgar el género en Cuba y se trasladó a la Habana, donde al producir todas las sus obras y de los demás compositores tuvieron una buena acogida. Seguidamente pasó a México donde también sembró bastantes éxitos.

Finalmente regresó a España en 1870 donde tuvo que ser sometido a una operación quirúrgica de la cual ya no se repuso, y falleció el 18 de marzo de ese mismo año en Madrid (Roger, 1982).

Una vieja

Es una zarzuela en un acto con libreto de Francisco Camprodón. Está basada en una ópera cómica francesa *la vielle* de Eugène Scribe y François-Joseph Fétis y se estrenó el 14 de diciembre de 1860 en el teatro de la Zarzuela de Madrid.

La obra está situada en México durante la guerra de la Independencia y narra la historia de Adela, viuda de un rico patriota que quiere regresar a México cruzando la línea de guerra disfrazada de vieja y además escoltada por una escuadra española dirigida por el capitán Conrado, de quien ella se enamora. Conrado cuando la está escoltando es herido y ella lo lleva a su casa para cuidarlo.

Cuando él mejora, sigue quedándose en casa de la anciana y uno de sus amigos españoles va a visitarlo. El visitante resulta ser un pintor que una vez pintó un cuadro de una joven el cual, Conrado estaba enamorado de ella. Ese mismo día, entra el mayordomo de Adela con malas noticias, diciendo que los cautivos tienen que volver a Texas. Todos confundidos y para

evitar esto, hacen que Adela y Conrado se casen y firman un certificado de matrimonio falso, el cual el notario que viene a casarlos, confunde el plan de que sea falso y lo lleva al ayuntamiento donde se convierte en verdadero el matrimonio. El visitante español intenta apoyar a su amigo en esta situación, pero finalmente la anciana descubre su verdadera apariencia al capitán, quien resulta ser la chica que él ama del retrato (*Una vieja* : zarzuela en un acto, s. f.).

2.2.2. Tomás Bretón – *La verbena de la paloma* (1894)

Compositor español, defensor de la ópera nacional, nació en Salamanca el 29 de diciembre de 1850, unos meses antes que Ruperto Chapí. Fue un niño muy débil, enfermizo y con poca gracia para las profesiones manuales, en cambio, tuvo una gran inteligencia y mucho amor hacia la música. Se inició con el violín y a los catorce años ya era concertino en la orquesta del teatro local. En 1865 se va Madrid con su familia, donde estudiará en el conservatorio. Entretanto compone oberturas, valeses, cuadrillas y otras piezas menores. A los años se convierte en director de la orquesta del Circo Price y concluye sus estudios en el Conservatorio. En 1872 este centro da dos primeros premios de composición a Bretón y Chapí.

En 1874 escribe sus primeras zarzuelas, pero sueña con componer óperas y pone música a *Guzmán el Bueno*, la cual años después tendrá una gran acogida en Madrid y que se repetiría en el Liceo de Barcelona. En 1881 obtiene una pensión para la Escuela Española de Bellas Artes de Roma, ya que no tiene suficiente dinero para sostenerse y subvenir sus cargas familiares, así pues, se le añade otra pensión de 3000 pesetas concedida por la Casa Real. A su regreso del extranjero, pasa por Barcelona y dirige unos conciertos. De vuelta en Madrid estará durante ocho temporadas dirigiendo la antigua Sociedad de Conciertos, donde estrenará obras suyas y de otros. En 1889, tras cinco años de espera, estrenará y dirigirá su obra *Los amantes de Teruel*. El éxito que obtuvo esta obra se repetirá en el Liceo. Pronto aparecerá una de sus dos obras importantes, *La verbena de la paloma*, con una frescura y ambiente popular, estrenada en febrero de 1894 en el teatro apolo de Madrid y un año después la ópera *La Dolores*. Sus obras posteriores no alcanzaron tal éxito como las dos anteriores nombradas.

Durante bastantes años enseñó composición en el Conservatorio de Madrid y finalmente el 2 de diciembre de 1923 falleció en la misma ciudad (Roger, 1982).

La verbena de la paloma

Fue una de las obras más populares en este género. La compuso Bretón en solo 19 días y tuvo una gran aceptación por el público porque resaltaba la humanidad y el atractivo de las fiestas populares, además tuvo tal éxito que la llevo por toda Europa y América. Está inspirada en una anécdota real, en la que un joven monta un escándalo en medio de las fiestas populares porque su novia se ha ido con un viejo (Roger, 1982).

Está dividida en tres cuadros (escenarios) y basada en el 14 de agosto en Madrid, fecha en la que se celebra la festividad de la Virgen de la Paloma donde se puede ver al joven Julián que está lleno de celos por ver a su novia Susana coquetear con el viejo boticario, don Hilarión. Durante la verbena de la Paloma se arman unos malentendidos entre ellos dos y finalmente los dos jóvenes se reconcilian (La verbena de la Paloma, s. f.).

2.2.3. Federico Chueca – *El bateo* (1901)

Nació en Madrid, en la Casa de los Lujanes el 5 de mayo de 1846 y falleció en su villa natal el 20 de junio de 1908. Con 8 años ingresa en el conservatorio y un año después, en los exámenes finales, le llama la atención lo rápido que progresa en el piano con algunas piezas bastantes difíciles. Años después, cursa bachillerato y entra en la Facultad de Medicina por obligación de sus padres y sin tener ninguna vocación. En vacaciones aprovechaba para dar conciertos gratuitos y en la «noche de San Daniel» en 1856 se arma un alboroto y acaba pasando unos días encarcelado donde escribe una tanda de vales titulados *Lamentos de un preso*. Cuando Barbieri conoce esta producción, queda enamorado de ella y decide arreglarla para orquesta y hace conciertos sobre ella.

Después de ver que la composición es su camino, deja la Facultad por el Conservatorio y así triunfar como compositor. En cambio, para poder subsistir y seguir sus enseñanzas artísticas decide ser pianista de café y más tarde logrará ser director de la orquesta del Teatro de Variedades. Será un gran compositor de zarzuelas que, en sus inicios, será ayudado por Barbieri y ambos colaboraran juntos en la zarzuela de un acto *Hoy sale, hoy*. Asimismo, colaborará en más de una ocasión con Bretón y con diferentes libretistas escribiendo la letra de los cantables en sus obras. El mayor de sus éxitos llegó en 1886 al estrenar *La Gran Vía*, obra en un acto. Siguió sembrando muchos triunfos con más obras.

Pocos meses antes de fallecer, se convocó un concurso por el Círculo de Bellas Artes para premiar un himno con motivo del centenario del Dos de Mayo, el cual, Chueca obtuvo este premio y la «Gaceta de Madrid» le nombró bardo del acontecimiento (Roger, 1982).

El bateo

Esta zarzuela fue estrenada el 17 de noviembre de 1901 en el teatro de la Zarzuela de Madrid. Es una obra de Antonio Paso y Antonio Domínguez, la cual fue pasando de mano en mano durante un tiempo hasta que se encontró un compositor para escribir la música y al fin poder estrenarla. Es un sainete en un acto con cuatro cuadros, en prosa y verso, donde los personajes utilizan el tono y el sarcasmo (Roger, 1982).

La obra narra el bautizo del hijo de Nieves y Lolo. Comienza con la aparición de Wamba, un viejo anarquista y padrino del niño. El día del bautizo, aparece Pamplinas, un antiguo novio de Nieves y el cual dice que no se puede bautizar al niño como hijo de Lolo, porque dice que no es de él. Llegado el momento de estar en la iglesia, Pamplinas se dispone a armarla, pero Lolo tiene unas palabras con él y todos los invitados se asombran al enterarse de que Nieves era infiel, porque por las noches recibía a un desconocido en su cuarto, pero Wamba confiesa que era él y que no iba a ver a Nieves, sino a su madre, de la cual estaba enamorado. Finalmente al ver que todo es un mal entendido se celebra el bautizo con una gran fiesta («A Toda Zarzuela», s. f.).

2.2.4. Jesús Guridi – *El Caserío* (1926)

Guridi nació en Vitoria el 25 de septiembre de 1886 y falleció en Madrid el 7 de abril de 1961. Era integrante de una familia de músicos, así que se desarrolló en un ambiente favorable para estudiar música. Estudió en Madrid, Bruselas y París. En 1907 dio su primer concierto solo con obras suyas en Bilbao y en 1908 viajó a Colonia, para estudiar instrumentación con Neitzel. Al terminar sus estudios volvió a Bilbao donde fijó su residencia y donde fue director del conservatorio y dirigió la Sociedad Coral de esta ciudad, además fue un gran organista.

En 1914 fue nombrado profesor del Conservatorio de Madrid y más tarde fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Asimismo, lo declararon director honorario de las sociedades corales de Bilbao y de Victoria. En 1915 el ayuntamiento de Vitoria le dio la Medalla de la ciudad y en 1944 le fue otorgada la Encomienda de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio. Finalmente, en 1956 fue director del Conservatorio de Madrid.

Este compositor llegó a ser de los más importantes de la moderna escuela española con amplio catálogo de obras donde se puede destacar *El Caserío* o *Diez melodías vascas* entre otras. Además, aportó un gran número de cantos populares, sobre todo del folklore vasco para voces solas, para cuartetos, para canto y piano, para orquesta, etc (Roger, 1982).

El Caserío

En 1926 Romero y Fernández Shaw le proponen a Guridi poner música a *El caserío*. El 11 de noviembre de este mismo año se estrena la zarzuela en el teatro madrileño de la Zarzuela con un gran éxito y al día siguiente con muy buenas críticas. Guridi hizo que esta obra fuera la más importante de su catálogo de obras.

Los protagonistas de esta obra son Santi, un indiano soltero y alcalde de la aldea que vive en el caserío familiar y que con él viven sus dos sobrinos, Ana Mari, hija de su hermano y de la mujer que él estaba enamorado y José Miguel, un joven pelotari que solo piensa en vivir la vida. Santi teme por el caserío, así que para que continúe intacto piensa que debe seguir perteneciendo a la familia y la única solución que ve es un matrimonio entre José Miguel y Ana Mari. Santi y el cura del pueblo crean una estrategia en la cual, dice que él va a casarse con su sobrina Ana Mari y así ver si José Miguel asienta la cabeza e intenta parar esa boda falsa para irse finalmente con ella. Cuando llega el momento de anunciar la boda Ana Mari se hace sabedora de que José Miguel va a intentar abortar este intento de matrimonio y él reta a su tío a un duelo de «bertsolaris» donde pierde la batalla y decide irse de la aldea. Finalmente, Santi retrasa la boda con la esperanza de que José Miguel vuelva a por Ana Mari, pero al ver que no vuelve, Santi anuncia la boda y con ese anuncio hace que regrese y le declare su amor a ella, que es correspondido y bendecido por su tío, el amor entre sus sobrinos («El Caserío», 2019).

3. ANALISIS DE LOS PRELUDIOS: *UNA VIEJA, LA VERBENA DE LA PALOMA, EL BATEO y EL CASERÍO.*

En este capítulo se va a hacer un análisis armónico-contrapuntístico, formal y de la orquestación de los cuatro preludios seleccionados para hacer este trabajo. Primero, en cada obra se expone una tabla que recoge las secciones y las tonalidades por las que transcurre. Seguido, se extraerán los recursos armónicos-contrapuntísticos más destacados de cada obra y finalmente se verán las técnicas que utilizan cada uno de ellos para la orquestación.

Hay que tener claro que los preludios recogen los temas musicales más importantes de cada acto, por eso, muchas de las estructuras son complejas para distinguirlas, ya que al hacer estas combinaciones aparecen secciones y subsecciones con elementos temáticos muy distintos. No obstante, siempre se intentará clasificar dentro de las formas conocidas.

3.1. *Una vieja*

Nuestra primera pieza a analizar es una obertura, donde podemos ver una estructura compuesta por cinco grandes secciones, en las cuales se tiene una introducción en *sim*, un tema principal (A) en *SiM*, una parte central (B) un poco más lenta donde estará muy brevemente en *ReM* y retornará a *SiM* para volver a A' y finalizar con esta tonalidad en la Coda.

Sección	Subsección	Compases	Tonalidad
Introducción	Elemento 1	4 + 10 (5+5)	Sim
	Elemento 2 (basado en a1)	8 (4+4)	
	Elemento 1	8 (4+4)	
	Elemento 1	8 (4+4)	
A	a1	8 (4+4)	SiM
	a1	8 (4+4)	
	a2	8 (4+4)	
	a2	8 (4+4)	
	Transición	8	Sim
	8 (4+4)+4		
B	b1	8 (4+4)	ReM y SiM
	b2	8 (4+4)+2	SiM
A'	a1	8 (4+4)	
	a1	8 (4+4)	
	a3	8 (4+4)	
	a4	8 (4+4)	

Sección	Subsección	Compases	Tonalidad
	a3	8 (4+4)	
	a4	8 (4+4)	
	a1	8 (4+4)	
	Coda de A	10 (5+5)	
Coda	Coda final	14 (4+6+4)	

Tabla 2- Estructura de la obertura *Una vieja*. Elaboración propia.

Durante toda la introducción de la obra predomina el acorde de tónica y de dominante. Se puede ver un pequeño cambio en los cc. 18-19, donde utiliza V/III-III-IV y que vuelve a repetir en los cc. 26-27. La introducción la finaliza con una cadencia perfecta de V-I de SiM, para llegar al tema A en esta tonalidad.

Esta introducción se divide en cuatro partes, en las que hay dos elementos. El primero expone 10 compases y divide en periodos de cinco compases. Este elemento es el que nos arrastra al elemento 2, el cual, la cabeza de este elemento está basada en el elemento del que aparecerá como tema principal en a1.



Ilustración 1-Periodo inicial de cinco compases.

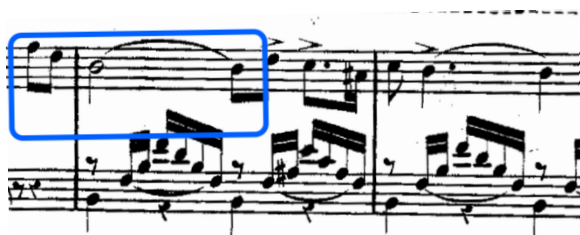


Ilustración 2- Cabeza de elemento basado en a1.

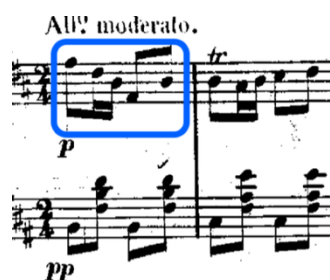


Ilustración 3- Elemento principal a1.

Además, en lo que respecta a la orquestación de esta parte, Gaztambide utiliza la cuerda como acompañamiento a la flauta y el oboe, donde ambos tocan la melodía al unísono toda la introducción, el clarinete entra en el c. 14 acompañando al segundo elemento basado en

a1. Se introduce haciendo arpeggios y acompañando también, continuará sin ningún cambio de color orquestal.



Ilustración 4- Arpeggios del clarinete acompañando al oboe solista.

Llegados al c. 37 empieza el tema A en SiM, en la primera subsección a1 vuelve a predominar la estructura armónica dominante - tónica, y en los cc. 43-44 aparece un V/V-V como novedad.

Respecto a la orquestación de a1 los violines protagonizan el elemento temático junto con el oboe. A continuación, 9 compases después entran la flauta y el flautín para darle más importancia al tema e ir creciendo poco a poco y así llegar al *tutti* de la orquesta.



Ilustración 5- Tema principal a1.

En el c. 52 aparece el elemento a2 con un pedal muy claro en el bajo, que se prolonga durante 16 compases. Seguidamente, entramos en una pequeña transición donde toda la orquesta hace una escala descendiente en SiM donde los contrabajos y trombones van desplazados un tiempo con los demás que hacen una 3º por encima.



Ilustración 6- Escala descendiente en SiM con desplazamiento de un tiempo y una 3º en la voz superior.

En el c. 88 se llega a B y a la tonalidad de ReM. Aquí estará dividida en dos subsecciones, b1 en la cual los 4 primeros compases está en ReM y los cuatro siguientes en SiM, y b2

donde implanta esta última tonalidad hasta el final de la obra. En esta misma sección, podemos ver que los violines y los clarinetes son los que hacen la melodía, mientras que todos los demás vientos y cuerda acompañan a ellos.

The image shows a page of a musical score for Section B, marked '3 Menos' and '6'. The score is for a full orchestra, with the following instruments listed on the left: Violin 1 (Vin 1), Violin 2 (Vin 2), Viola (Vla), Flute (Flto), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fgt), Trumpet (Tpa), Cornet (Corn), Trombone (Tbn), Trombone II (Tbn II), Trumpet II (Tr.), Cello (Cello), and Double Bass (Cb). The score is written in a single system with multiple staves. The main melody is shared between the Violin 1 and Clarinet parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics markings like 'mf' and 'p'. The number '6' is written in the top right corner of the score.

Ilustración 7- Sección B. Clarinetes y violines con la melodía principal.

Se regresa a la Reexposición en A' a partir del c. 107, donde se repite a1. En esta ocasión después del elemento a1 aparecen dos nuevos elementos de A que son a3 y a4, con unas armonías de I y V grado alternándose hasta el c. 130, donde aparece una nueva estructura V/VI-VI-V-I. Seguidamente, se vuelve a repetir estos dos elementos y a partir del c. 146 regresa a a1, donde en acabar este elemento temático aparece una coda del mismo para llegar a la coda final donde la introduce con una estructura armónica de V/II-II-V-I para finalizar.

En esta última parte, como nos muestra Gaztambide en la siguiente imagen, utiliza la misma orquestación que cuando presenta A la primera vez. Con la aparición de los nuevos elementos a3 y a4, se ve a la cuerda resaltando la línea melódica junto a flautas y clarinetes, mientras metales y cuerdas graves acompañan, cinco compases después se añade el flautín con el tema de violines para llegar al *tutti* final de a1 donde en esta ocasión acompañan toda la sección de viento madera a la cuerda aguda, donde desemboca en el final.

Secciones	Subsecciones	Compases	Tonalidad
		10 (8+2)	Do#M
A'	Introducción a a'1	6	MiM
	a'1	8 (4+4)	
	a'1	8 (4+4)	
	a'2	12 (8+4)	
	a'3	8 (4+4)	
Coda	coda	6	

Tabla 3-Estructura del preludio *La verbena de la paloma*. Elaboración propia.

Como se puede observar, la primera sección tiene tres subsecciones: a1, a2 y a3+Coda de esta, en a1 y a3 predomina un eje central en Mi ya que en a2 pasa brevemente por DoM y SolM y vuelve a Mi, además, utiliza sobre todo V- I. La obra inicia A en un fuerte muy energético durante esta sección, se reexpondrá en A' de forma más relajada.

La melodía principal la llevan violines 1, violas y refuerza con maderas agudas, mientras que fagots, metales y cuerda grave hacen un mismo acompañamiento.



Ilustración 9- Melodía principal reforzada en maderas.

La peculiaridad que se puede ver en esta primera parte son los cortes que hay provocados por los compases en silencio con calderón que hay en los cc. 10 y 13. Con esto introduce a2 con flautín y flautas solas y 6 compases después entran cuerdas y fagots. En este tema se muestra que sufre una irregularidad, ya que esos primeros compases de flauta son un total de 5 y esto hace que la primera parte quede inestable, pero en la segunda parte de a2 resuelve esto para cerrar de una forma cuadrada ayudándose de incorporar cada vez más instrumentos acompañando a la flauta y flautín.

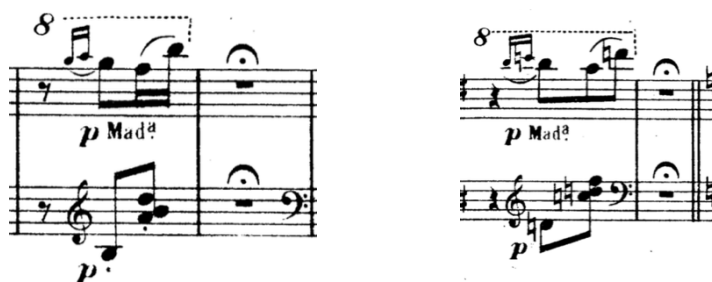


Ilustración 10- Cortes provocados por el calderón. Compás 10 y 13.

En a3 hace un cambio, aparece Mi mixta secundaria y mi frigia, esto lo afianza dando un cambio en la orquestación, donde contrabajos, cellos y fagots son los protagonistas. Seguidamente se encuentra una coda a este tema en lam y así, modular a LaM en B, su tonalidad subdominante.



Ilustración 11- Escala Mi mixta principal y Mi frigia.



Al llegar a B se ve un cambio de compás, carácter y tonalidad en LaM. El compás irá alternando un 6/8 con un 3/4 de forma más calmada. Los primeros 6 compases de B y a la vez la subsección de b1 cambia la armonía que viene predominando atrás, pasando a ser VII-I. En b2 utiliza progresiones pasando por las tonalidades de FaM, MibM, RebM para hacer la vuelta a LaM y finalizar a2 con dos compases de V-I.



Ilustración 12- Progresiones pasando por diferentes tonalidades.

En lo que respecta a la orquestación de estas dos subsecciones antes de llegar a la transición, la melodía principal la llevan oboes y fagot, mientras que violines 1 y 2 hacen un acompañamiento en arpeggios. Clarinetes, violas, cellos y contrabajos llevan valores más largos para completar las armonías. En la progresión anterior el clarinete será el protagonista con la voz superior y cuerda la voz inferior, mientras los demás instrumentos a *tutti* continúan con valores largos.

En el c.75 empieza una pequeña transición para volver a MiM y finalizar la obra en esta tonalidad. Se inicia un allegro moderato en laM con V-I y cambio de armonía en los cc.79 y 80 que hace V/IV y seguidamente modula a Do#M con un V-I durante un par de compases para llegar a A' en la tonalidad de MiM. En estos últimos compases nombrados, utiliza un pequeño motivo el cual, extraído del tema a1, este va a ir transformándose poco a poco hasta convertirse en el motivo energético del inicio, es el elemento temático de unión para la última sección. En cambio, en esta última parte, el motivo tendrá un carácter distinto, tendrá un tempo lento de Habanera.

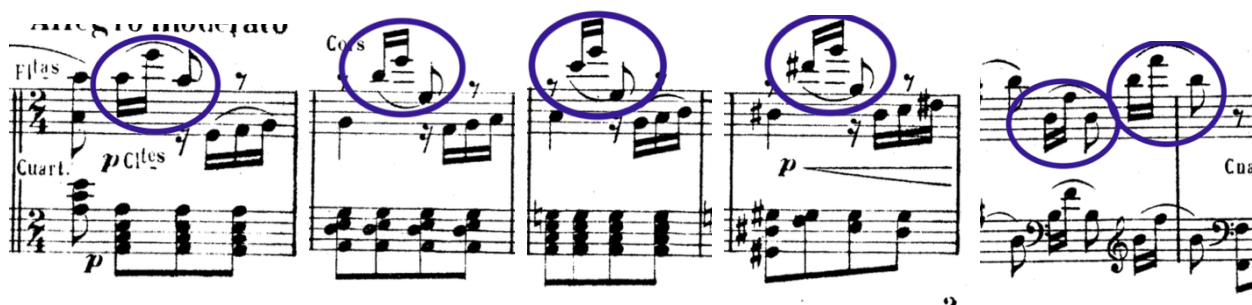
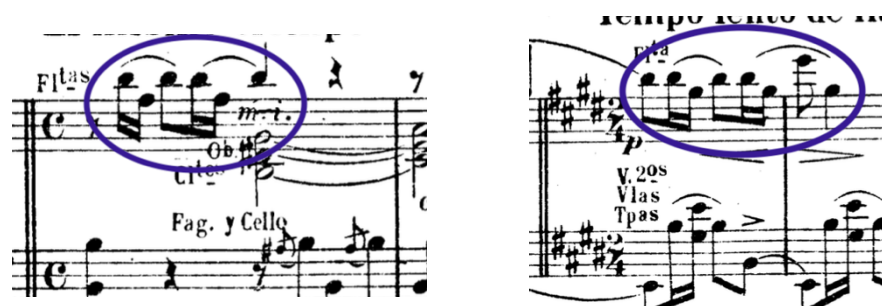


Ilustración 13- Motivo extraído de a1 que va transformándose hasta ser el motivo de unión de A'.



Toda esta sección con este pequeño motivo que va transformándose poco a poco hasta llegar al motivo original de a1 va introduciéndolo flautín y flautas mientras que clarinetes le contestan y demás acompañan.

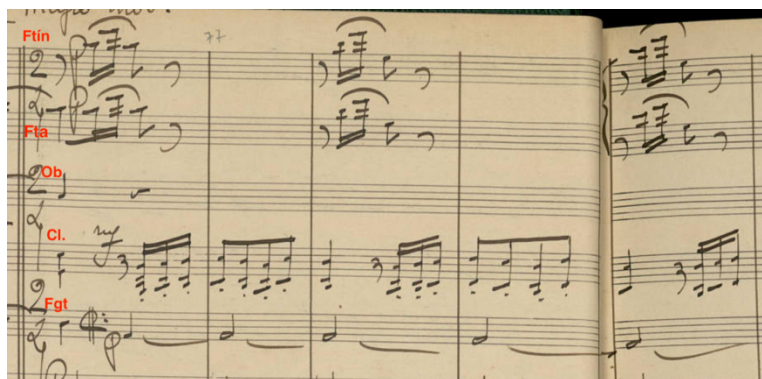


Ilustración 14- Motivo anterior nombrado con flauta y flautín.

En el c. 91 se inicia una pequeña introducción de seis compases a la habanera del c. 97, donde quedará establecida A' y la tonalidad de regreso a MiM. Hasta el c.132 predominara I y V, pero en los cc. 115 y 125 se puede ver la aparición de dos V/V y en el compás 127 un acorde cromático de paso. En el c.133 empieza la Coda que hace un cambio de intensidad de *p* a *ff* con un *tutti* con toda la orquesta haciendo los mismos valores y así acabar enérgicamente al igual que empezó la obra.



Ilustración 15- Acorde cromático de paso.

En esta sección, vuelve la flauta a ser la protagonista tocando la melodía y la cuerda acompañando, seguidamente el clarinete reforzará a la flauta y el oboe se añadirá con cada final de periodo. En el c. 124 los violines y la madera se intercambiarán los papeles, la madera hará notas largas agudas y violines melodía. En la coda final se llegará a un *tutti* de toda la orquesta como se ha dicho anteriormente.

3.3. El bateo

En este tercer preludio analizado, se vuelve a ver una introducción, seguida de una sección A y una sección B, en este caso no reexpone, finaliza B llegando a la Coda para acabar, teniendo así una forma binaria.

Secciones	Subsecciones	Compases	Tonalidad	
Introducción		4	ReM	
		8 (4+4)		
		8 (4+4)+4	ReM y LaM	
A	a1	8 (4+4)	ReM	
	a2	8 (4+4)		
	a1	8 (4+4)		
	a1	8 (4+4)		
	b	10 (6+4)		
		8 (4+4)+4		
	Enlace			10
				8
				8
		6+4		
	c	8	SolM	

Secciones	Subsecciones	Compases	Tonalidad
B		8	DoM
	d	8	
		8	
	c	8	SolM
		8	
Coda de c	8		
Coda	Coda final	10	

Tabla 4-Estructura del preludio *El bateo*. Elaboración propia.

La obra empieza con una introducción en ReM y modula a LaM que solo estará 8 compases. Tiene un inicio en Allegro muy enérgico al igual que la verbena de la paloma, pero en este caso está más marcado gracias al *tutti* que hacen todos los instrumentos en unísono.

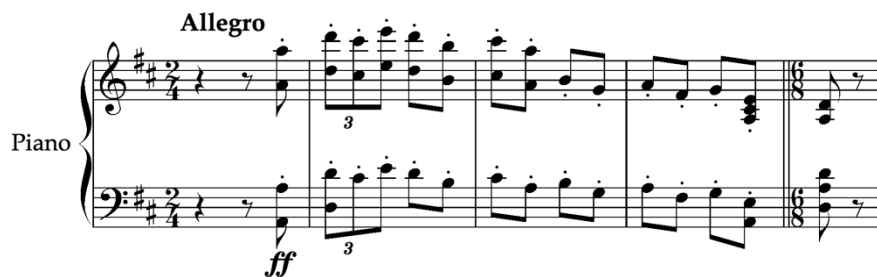


Ilustración 16- Inicio energético del preludio *El bateo*.

En esta pieza, al igual que en *La verbena de la paloma* también alterna los compases de 6/8 y 3/4 y además añade un 2/4 también, estos compases los alterna cada 3 aproximadamente, con esto logra que el compás ternario este mucho más marcado, ya que la cuerda grave junto a trombones hace la melodía y esto destaca mucho las negras. A la vez de esto, la cuerda acompaña con corcheas con un I grado y un V, utilizando la 3ª y 5ª del acorde en el caso de la tónica y en el caso de la dominante fundamental y 7ª. En toda esta introducción respecto a la armonía no hay nada destacable, ya que solamente utiliza I-V.

Ilustración 17- Negras marcadas por trombones, cellos y contrabajos.

Los últimos 8 compases de la introducción están en LaM, tonalidad dominante de ReM y en A vuelve a ReM finalmente.

Esta nueva sección tiene 3 subsecciones a1 y a2 las cuales son muy parecidas y b, que es totalmente diferente y el tempo es de habanera. Esta subsección a1 es en 3/4, un tempo de vals ligero, esta parte las maderas junto al violín 1 llevan la melodía mientras los demás hacen el acompañamiento de vals, donde cellos y contrabajo marcan el tiempo fuerte de cada compás y los demás instrumentos los dos débiles.

Ilustración 18- Subsección a1. Madera con la melodía.



Ilustración 19- Cuerda con acompañamiento característico de un vals.

En a1, al igual que en a2, la armonía que utiliza es bastante simple, ya que no hay nada destacable aparte de I y V grados. En a2, la orquestación que utiliza es igual que a1 sin ningún cambio. En ambas subsecciones podemos ver que tiene una estructura de 8 compases (4+4) bastante equilibrada.

En cambio, la subsección b es bastante breve, ya que solo dura unos 22 compases de los cuales, la primera parte está dividida en 6+4 y cambia el compás a 2/4. Lo más destacado son los portamentos tan importantes que hacen cellos y contrabajos y nos introduce al elemento temático de la trompeta. La segunda parte de b son 8+4 donde es una repetición de b pero con dos compases más como ampliación de este tema.

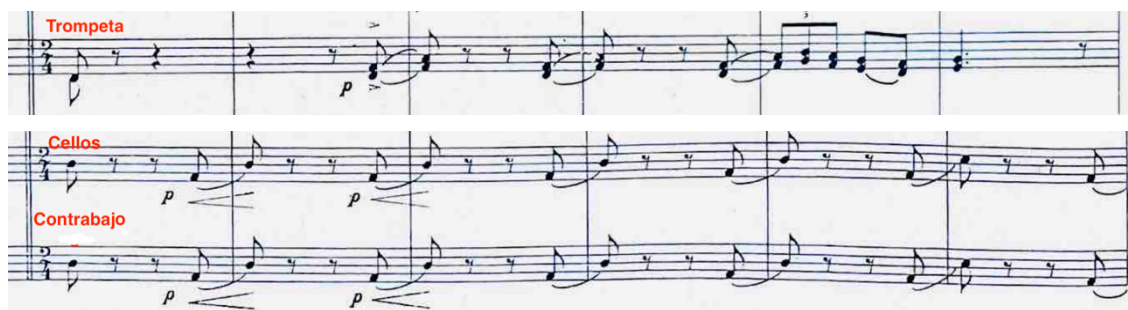


Ilustración 20- Portamentos de contrabajos y cellos mientras trompetas hacen la melodía.

Como dato anecdótico, esta sección de habanera es lo más conocido de esta obra y es sobre todo gracias a esos portamentos, donde en el número 3, Dúo de Virginio y Visita vuelve a aparecer este tema con letra y los cantantes suelen cantarlo imitando estos glissandos con la voz.

Armónicamente podemos ver más riqueza en esta subsección donde en el c.73 y 77 utiliza dominantes de la dominante y VII grados en segunda inversión. En el c.78 comienza un enlace en 6/8 el cual es muy parecido a la introducción, pero progresivamente vemos que se

va transformando en el elemento de la introducción y utiliza el compás de 6/8, 3/4 y 2/4 alternados igual que en la introducción.

Al llegar a B en el c. 113 en SolM vemos dos subsecciones nuevas c y d. La subsección c tiene una estructura de 16 compases (8+8), predominan los cromatismos como elemento temático. La armonía de esta subsección es mucho más rica que lo que se ha visto anteriormente a lo largo de la pieza, ya que en los cc. 117,118 y 119 hace una cadencia rota. También se puede ver en el c. 124 un V/II-II.

Ilustración 22- Cromatismos como elemento temático.

Ilustración 21-Cadencia rota V-VI.

Esta subsección empieza en *pp* los primeros 8 compases, y al llegar a d hay un cambio notable, modula a DoM y además cambia el matiz a *ff*. Estos dos matices en esta parte d van alternándose con ayudas de crescendos y disminuendos, ya que se puede apreciar que en los valores un poco más largos utiliza *ff* y en los valores cortos y rápidos como el caso de las semicorcheas utiliza un *p* con un regulador para volver a *ff*.

Ilustración 23- Alternancia de matices en valores largos y cortos.

Armónicamente en esta parte se puede destacar los cc. 140 y 141 donde hace una estructura armónica de II7-VII/III-I en segunda inversión y en los dos compases restantes antes de volver a c hace una cadencia perfecta de V7-I.

En cuanto a la orquestación en la subsección c oboes, clarinetes, fagots, violín 1 y cello hacen los cromatismos nombrados anteriormente como melodía, mientras que trompas, violín 2, viola y contrabajos acompañan con las armonías. En la subsección d, como se ha dicho, hace un gran contraste en matiz, modulación y además de orquestación, donde con

los instrumentos nombrados anteriormente, añade flauta y flautín y trompetas para reforzar la línea melódica principal y trombones para reforzar los acompañamientos.

En el c.160 se aprecia una pequeña Coda de c para dejar este elemento concluido y llegar a la Coda final en la anacrusa del c. 168 donde además la destaca con *fff* y así acabar de forma grandiosa con un *tutti* de toda la orquesta y con un I grado durante todos estos 10 últimos compases.

3.4. El caserío

Por último, se expone el análisis de la obra de Guridi. Este prelude es diferente a los anteriores, ya que está dividido en tres movimientos donde se puede apreciar una forma A-B-A'. Asimismo, internamente cada uno de ellos tiene una forma ternaria. Además, las armonías que utiliza son mucho más complejas que en las otras piezas vistas, al igual que utiliza compases de 5/8 o 3/8.

Movimiento	Sección	Subsección	Compases	Tonalidad
A (ReM)	A	a1	8 (4+4)	ReM
		a2	8 (4+4)	
		a3	8 (4+4)	SiM
		b1	8 (4+4)	MibM
		b2	8 (4+4)	
	B	B	8 (4+4)	FaM y ReM
		a1	8 (4+4)	REM
		a2	8 (4+4)	
		a3	8 (4+4)	Fa#M
		Enlace	6	SibM
	A'	b1	8 (4+4)	ReM
			12 (8+4)	
	Coda	coda	6	
B (SolM)	A	introducción	4	SolM
		a	8 (4+4)	
			8 (4+4)	
		b	8 (4+4)	
		a	8 (4+4)	
	8 (4+4)			
	B	c	8 (4+4)	solm
			8 (4+4)	
		c	8 (4+4)	
			8 (4+4)	
d		8 (4+4)		

Movimiento	Sección	Subsección	Compases	Tonalidad	
			8 (4+4)	SolM	
		c	8 (4+4)		
			8 (4+4)		
	A	a	8 (4+4)		
			8 (4+4)		
A' (ReM)	A	a1	8 (4+4)	REM	
		a2	8 (4+4)		
			8 (4+4)		
		a3	8 (4+4)		
			8 (4+4)		
		a1	8 (4+4)		
	8 (4+4)				
	B	Elemento a2	8 (4+4)	LaM	
		Elemento de a3	8 (4+4)		
	A'		a1	8 (4+4)	ReM
				8 (4+4)	
			a2	8 (4+4)	
			a3	8 (4+4)+4	

Tabla 5- Estructura del preludio *El caserío*. Elaboración propia.

El primer movimiento está escrito en un 5/8, un tiempo de Zortziko, algo inusual en los preludios que se han visto hasta ahora. En la sección A se puede ver que empieza en ReM con dos subsecciones a1 y a2 donde utilizará I-IV y V en gran mayoría, seguidamente en a3 pasa a SiM que estará solo 8 compases, pero con una estructura de V/V-VII-I. También aparecerá un acorde prestado, III grado mayor.

Llegados al elemento b1 y b2 estará en MibM, b1 durará 8 compases con armonías más simples. En cambio, en b2 veremos en los c. 32 y 33 un V menor seguido de VI/II-II-V-I.

The image shows a musical score snippet with two staves. The bottom staff has red annotations for chords: Vm_6^6 , V/II , II , V , and I_6 . The dynamics p and mf are also present. A red line underlines the Vm_6^6 and V/II chords. A circled '2' is written below the I_6 chord.

Ilustración 24- Estructura armónica más elaborada.

En la orquestación de a1, la melodía principal la lleva madera aguda junto a violines I, II y violas, mientras los demás acompañan con acordes. En a2 solo la hacen clarinetes y cuerda y 8 compases después (a3) se añade el oboe. En toda la subsección b la melodía principal la

llevan violines I y II, mientras la demás cuerda, trompas y clarinetes acompañan. En este caso el clarinete segundo hace valores más largos y el primero hace arpeggios.

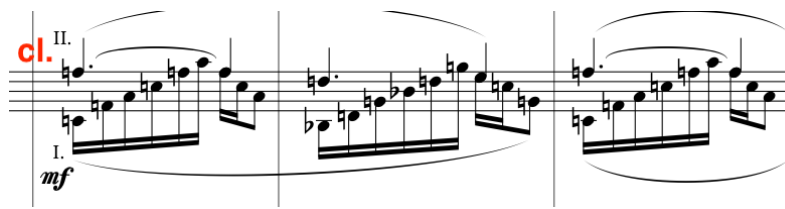


Ilustración 25- Clarinete 1 y 2 con las voces cruzadas.

En el c. 40 llega B, que tendrá un elemento temático de 8 compases y tonalidad de FaM y ReM, con la novedad de una 6ª aumentada francesa en el c. 47 que llevará a un V-I. En los compases siguientes dentro de esta sección se vuelve a ver las subsecciones anteriores de a1 y a2. En cambio, a3 volverá a aparecer, pero en este caso en la tonalidad de Fa#M. En esta última subsección utilizará una cadencia rota y V/V entre otros y empleará una modulación cromática para llegar a SibM en el enlace, donde atacará un acorde de 5ª aumentada que irá transformándose durante tres compases hasta llegar a ser una 6ª aumentada de ReM y llegar a A' en esta tonalidad.



Ilustración 26- Transformación de una 5ª aumentada a una 6ª aumentada.

En este caso, la orquestación que utiliza en B es un tutti de la madera, violines y violas con la melodía y los demás acompañando a estos. Llegados a A' cambia el tempo a “poco meno mosso”, se ve que sigue utilizando la distribución de instrumentos anterior hasta finalizar este movimiento. Respecto a las armonías de esta parte, utiliza las mismas vistas en A. Este movimiento finaliza con una Coda de 6 compases con un acorde de tónica y en los 4 últimos los contrabajos introducen trémolos, esto nos ayuda a introducir el 2º movimiento en Sol M, la subdominante de ReM.

The image shows a musical score for the end of the first movement. It consists of five staves, each labeled with an instrument: Vln 1, Vln 2, Vla, Cello, and Cb. All instruments are marked with a forte (ff) dynamic. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Ilustración 27- Final del primer movimiento con trémolos de contrabajos.

En el segundo movimiento B aparece la tonalidad de SolM, un tempo de “Allegro assai” y cambio de compás a 3/8. Dentro de este movimiento hay una sección A con un carácter muy marcato, se introduce con 4 compases de tamboril, y empieza el elemento temático a con el solo de flautines, esta subsección tiene una duración de 16 compases (8+8), seguido el elemento b con 8 compases y volvemos al elemento a con otros 16, haciendo una forma ternaria dentro de A. Toda esta sección continua con el solo de flautines y tamboril.

The image shows the beginning of the second movement. It features three staves: Fl. (Flautines), Picc. (Piccolo), and Perc. (Tamboril). The tempo is marked "Allegro assai" and the time signature is 3/8. The music is in a key with one sharp (F#). The Fl. and Picc. parts are marked with a forte (f) dynamic. The Perc. part is marked with a forte (f) dynamic and consists of a rhythmic pattern of eighth notes.

Ilustración 28- Inicio 2º movimiento. Solo de Flautines y tamboril.

La sección B cambia totalmente de carácter, tonalidad a solm y orquestación cambiando los flautines por la cuerda y un carácter mucho más legato. En toda esta subsección se puede ver un claro pedal de tónica con valores largos en el contrabajo, se mantiene toda esta parte con muy pocos cambios de nota.

En el c. 180 se introduce la subsección d, aquí se muestra un nuevo elemento temático y a la vez vuelve a recordar el elemento a del solo de flautines, pero esta vez trasladado a los clarinetes 1º y 2º, donde hacen las dos voces.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for Clarinetes, with the label 'Elemento a' in blue above it. The middle and bottom staves are for Violines, with the label 'Elemento d' in blue above each. The dynamic marking 'f' is present at the beginning of the violin parts. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The clarinet part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the violin parts provide a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Ilustración 29. Nuevo elemento d y elemento a trasladado a clarinetes.

Se regresa a la subsección c durante 16 compases y, finalmente, reexpone la sección A con el mismo solo de flautines y tamboril.

En todo este movimiento no hay nada destacable armónicamente, ya que solo utiliza grados tonales y en muchos momentos solo hay dos líneas melódicas por terceras.

Finalmente llega el tercer y último movimiento de este preludio (A'), que vuelve a estar en ReM. Vuelve a cambiar el compás a un 2/4, el tempo a “Molto vivace” y el carácter, en este caso da sensación de gracioso y más juguetón, lo que puede apreciarse en el solo de oboe.

En toda esta subsección a1y a2 se puede ver como la melodía principal la llevan oboe y clarinetes, acompañados con notas pedal de 1º y 5º de ReM en violines II, Violas y cellos con doble cuerda. Con unas armonías bastante simples de grados tonales. En el c. 244 se queda el oboe solo con la repetición de este elemento temático y en este caso acompañamiento de violines 2 y violas solamente. En el c. 251 (a3) volverá a añadirse el clarinete y el cello.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for Oboe (Ob.), with a dynamic marking of 'p'. The middle staff is for Violines II (V. II), and the bottom staff is for Viola (Va.), both with a dynamic marking of 'pp'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The oboe part features a melodic line with eighth notes and triplets, while the violin and viola parts provide a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Ilustración 30- Solo de oboe del elemento anterior junto a violines II y violas.

En el c. 267 se regresa al elemento a1, en este caso aparecerá a la 5º y volverá a mostrarse la pedal de fundamental y 5º del acorde de ReM visto anteriormente. Esta subsección se

pueden apreciar los acordes formados de diferentes grados sobre la pedal nombrada y además la aparición de VII/V-V. Del c. 275 hasta el 282, es una repetición de a1, pero con la novedad de que vuelve a aparecer el primer elemento del preludio que se mostró en el primer movimiento, pero con otros valores adaptados al 2/8 y transportado una 5°. Ese elemento a lo hacen trompas, trompetas y cellos.

Ilustración 31-Elemento inicial de la obra.

Ilustración 32- Elemento inicial de la obra adaptado al último movimiento con otros valores.

En el c. 281 se muestra una cadencia rota donde se pasa a la sección B y la tonalidad de LaM. Esta nueva sección es muy breve, con una duración de 16 compases en los cuales los primeros 8 se aprecia el elemento a2 y los 8 siguientes el elemento a3. Al igual que en la repetición del elemento a1 que ha aparecido como “contratema” el del primer movimiento, en las dos subsecciones de B, también aparece la continuación de este.

A partir del c. 299 regresa a la tonalidad de ReM y sección A' así que se vuelve a mostrar las subsecciones de a1, a2 y a3. De aquí al final, será un tutti de toda la orquesta, por lo que se ve que los protagonistas de la melodía principal serán las flautas, oboe, clarinetes, violines y violas. Todos los demás instrumentos acompañaran con negras. A continuación, en el c.307 flautas, violines y viola llevaran la melodía y volverá a aparecer el “contratema” nombrado anteriormente en oboes, clarinetes y trompetas. Finalizará la obra siguiendo esta disposición con un fuerte.

Toda esta parte en lo que respecta a la armonía vuelve a utilizar grados tonales, en cambio a partir del c. 311 podemos ver como novedad que insiste en el II grado, VII/II-II y seguidamente para concluir un V7-I que durará los 7 últimos compases.

4. PROCESO DE ELABORACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBERTURA: *RAPSÒDIA JOGUETERA*

4.1. Breve comentario de la obra

La obra que se expone en este trabajo está basada en dos melodías populares del pueblo de Ibi y alrededores. Con estas dos líneas melódicas se ha escrito toda la obertura, y además, se han utilizado sobre todo los recursos extraídos de los cuatro preludios analizados, y que se verá detalladamente en el siguiente punto.

En la pieza también se puede ver técnicas aprendidas de asignaturas como música contemporánea, contrapunto, análisis y sobre todo de armonía.

El título escogido en esta obra, *rapsòdia joguetera*, quiere comunicar al oyente que con la palabra rapsodia, se les está dando la información de que va a oír una composición instrumental constituida por fragmentos de otras obras o con trozos de aires populares (asale & rae, s. f.), asimismo, joguetera le ofrece datos sobre la procedencia de las melodías, ya que nos referimos al pueblo de Ibi, ya que es famoso por ser el pueblo del juguete. También, que el título este en valenciano nos da el dato, que Ibi está dentro de la comunidad valenciana y esta es una de las lenguas oficiales. Así pues, la obra con todos estos datos se puede ver que tendrá aires folklóricos.

4.2. Análisis de la obra

Después de haber realizado el análisis y extraído los recursos de los cuatro preludios objeto de estudio de este trabajo, se han puesto en práctica en una nueva composición.

La nueva composición utiliza una plantilla estándar de zarzuela, es la misma que se puede ver en la obra *El bateo y El caserío*, y muy parecida a la de *Una vieja y la Verbena de la paloma*, ya que las diferencias son mínimas. La plantilla está compuesta por: flautín, flauta, oboe (dobla corno inglés), dos clarinetes y fagot en la madera. En lo que respecta al metal utiliza: 2 trompas, 2 trompetas y 3 trombones. Además de la cuerda al completo con violines 1 y 2, violas, cellos y contrabajos. En el caso de la percusión, la he elegida ha sido de forma libre, pero adaptándose a cuatro percusionistas y se ha utilizado: timbales, caja, bombo, platos, glockenspiel, triángulo, güiro y marimba.

Secciones	Subsecciones	Compases	Tonalidad	
Introducción		4	Dom	
	Elemento 1	8+8		
	Elemento 2	8+8		
	Elemento 1	8		
A	Introducción a1	4	DoM	
	a1	8		
	a1	8		
	a2	8+2		
	Elemento 1	2		
	Elemento 1	2	FaM	
	Elemento 1	2	SibM	
	Transición		8	Mi Mixta/Mi Frigia
			8	
		8	Mim	
B	b1	6	Sol M	
	b1	8		
	b2	4+8		
	b2	8		
A'	Introducción a a1	3	DoM	
	a1	8		
	a1	8		
	a3(basado en e.1)	8		
	a3(basado en e.1)	8		
	Coda de a1			8
				8+5
Coda	Coda final	10		

Tabla 6- Estructura Rapsòdia Joguetera.

Como se puede ver en la tabla, la forma de la nueva composición es ternaria con introducción y Coda donde las tonalidades principales son DoM y su dominante, SolM.

La obertura como se ha nombrado anteriormente, está basada en dos melodías populares de la zona de Ibi. La primera y más importante es la canción popular *alça l'aleta polleta*. A partir de este motivo melódico se ha desarrollado toda la obra donde se busca la aparición de este tema de formas diferentes y solo en el final de la obra con su forma original.

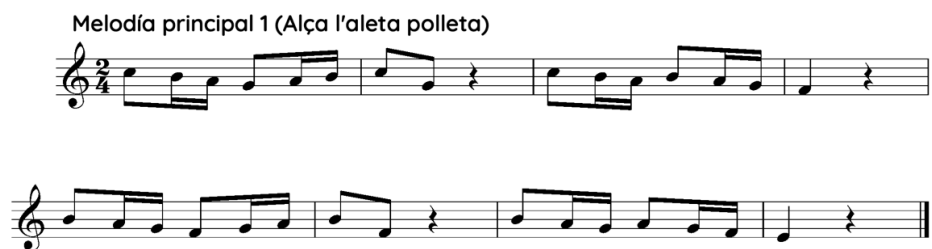


Ilustración 33- Melodía principal que está basada toda la obra.

La primera vez que aparece el elemento 1 es en la introducción, de forma que combina la escala musical de Erik Satie en los primeros cuatro compases y en los cuatro siguientes la escala de dom. Además, los valores rítmicos sufren un cambio respecto a la melodía original con valores más largos. La velocidad de la introducción también es mucho más lenta que el tempo que le sigue y el compás también empieza diferente siendo un 4/4.



Ilustración 34- Melodía transformada en la introducción de la obra.

Este inicio utiliza recursos basados en la obertura *Una vieja*, el primero que podemos ver es el acompañamiento de la cuerda, donde hace un patrón casi idéntico a la obertura y una orquestación donde se asemeja bastante, pero en este caso, la melodía principal la hace el corno inglés, y la melodía que apoya al corno la hace la trompa.

Ilustración 35- Inicio basado en *Una vieja* de Gaztambide.

Siguiendo con la introducción, se puede ver que empieza de una forma muy sutil con el solo de trompa y corno, pero a partir del c.21 hay un tutti de la orquesta generando tensión y desembocando la calma en el c. 37 de igual forma que el inicio, en un solo de trompa y corno, pero esta vez invertido el orden.

Toda esta introducción en general utiliza una armonía de grados tonales, en el c.15 cambia con un V/V-V y en el compás 29 se puede ver otro de los recursos utilizados un V/III-III.

En la sección A y concretamente a1 con tonalidad de DoM tiene un ritmo de petenera. Aquí vuelve a salir la melodía principal transformada, es el elemento principal de A. En esta ocasión aparece de forma invertida, ajustando algunas notas para conducir la melodía, también con un ritmo diferente adaptado a esta sección la cual combina 6/8 y 3/4 y que nos recuerda a el bateo, donde en vez de alternar en cada compás como en este caso, lo hace cada 3 o 4 compases y alternando un compás extra 3/4, 2/4 y 6/8.

Melodía principal 1 (Alça l'aleta polleta)

Melodía principal 1 invertida

Ilustración 36- Comparación de la melodía original con la melodía invertida y sus diferencias.

Respecto a la orquestación utiliza una similar a la obra analizada, donde también la cuerda acompaña con corcheas con un I grado y un V, utilizando la 1ª y 5ª del acorde y 1º y 3º. La melodía la lleva madera aguda y trombones, lo que se busca es resaltar las negras de los compases de 3/4 que coinciden con las negras de cellos y bajos al igual que en *El bateo* y siendo un tutti de la orquesta.

The image shows a musical score for five instruments: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is written in a common time signature (C) and features various dynamic markings. Vln. 1 starts with a forte (f) dynamic, while Vln. 2, Vla., Vc., and Cb. start with mezzo-forte (mf) dynamics. The Cb. part has a continuous eighth-note accompaniment.

Ilustración 37- Parte basada en *El bateo*. Remarca las negras al igual que el preludio.

En la sección de percusión de esta parte, también tiene una semejanza con *el bateo*, ya que se utiliza caja, timbales, platos y como novedad el güiro. La caja marca cada parte fuerte de la subdivisión del compás con acentos para remarcar aún más las negras.

The image shows a musical score for three percussion instruments: Cajón (Caj. c.), Triángulo (Tri.), and Platos (Plat.). The Cajón part starts with a piano (p) dynamic and then moves to mezzo-forte (mf). The Triángulo part is labeled 'Güiro' and also starts with mf. The Platos part starts with mf. The score includes various time signatures (3/4, 6/8) and accents (>) over the notes.

Ilustración 38- Los acentos de la caja coinciden con las negras nombradas anteriormente.

En todo al utiliza unas armonías de I-V sin ningún cambio, pero al llegar al c. 64 emplea una estructura de I-III-V/IV-IV-iv-I. Además, la orquestación de esta parte cambia del tutti anterior y es mucho más sutil y elegante donde maderas hacen la melodía principal y la cuerda acompaña a esta, mientras que metales aquí descansan.

Ilustración 39- Sección donde las armonías y orquestación son diferentes

Del compás 73 al 78 vuelve a aparecer la melodía generadora de la obra, en esta ocasión es como un nexo de unión para llegar a mi mixta principal y mi frigia. Utiliza la cabeza de esta melodía primero en DoM, donde transforma el acorde en un V7 de FaM. Vuelve a repetir este motivo en FaM y vuelve a convertirse en V7 de SibM y así volverlo a repetir por última vez en esta tonalidad y afianzar I-V repitiéndolo y así pasar a Mi mixta secundaria.

Ilustración 40- Melodía como nexo de unión a mi mixta principal.

En el c. 79 empieza la transición hacia B, aquí se introduce otro de los recursos extraídos, en este caso del prelude de *La verbena de la paloma*, el cual utiliza un fragmento dividido en mi mixta principal y en mi frigia. En este caso ha coincidido con la misma tonalidad y están aplicadas las dos escalas de modo que mi mixta se ve cuando el dibujo melódico sube, en cambio cuando baja se aprecia mi frigia.

Esta parte dando contraste a la anterior que era más delicada, llega a un tutti el cual los instrumentos agudos y trompetas hacen la melodía y los graves y cuerda contestan en los silencios con corcheas. Para que el cambio aún sea más notable y tenga un factor de sorpresa se puede ver que hay un golpe de plato a la vez que el triángulo redobla los siete primeros compases dándole un aire de grandeza.

The musical score for Illustración 41 is written for a 2/4 time signature. It consists of eight staves, each representing a different instrument or section:

- Tpa** (Timpani): Features a series of chords and single notes, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Tpta** (Trumpets): Play a melodic line with eighth and sixteenth notes, also starting with a forte (*f*) dynamic.
- Tbn 1 y 2** (Trumpets 1 and 2): Play a series of chords, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Tbn 3** (Trumpet 3): Play a series of chords, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Tbl** (Tuba): Labeled "E-F-B", it plays a melodic line with eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Bmb** (Bass Drum): Plays a series of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Tgl** (Tom-tom): Plays a series of chords, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Pl** (Cymbal): Plays a series of chords, starting with a forte (*f*) dynamic.

Ilustración 41- Sección basada en La verbena de la paloma. Mi mixta principal y mi frigia.

Esta misma frase se repite seguidamente intercambiando los lugares, en este caso los graves hacen la melodía y los agudos hacen las contestaciones en los silencios. La cuerda esta vez se queda exactamente igual reforzando las contestaciones de corcheas con la madera aguda.

Para finalizar la transición y llegar a B en la tonalidad de SolM violas, cellos y contrabajos descienden en una escala de mim, otro recurso extraído de la obertura *Una vieja*, pero aquí la escala descendiente cuando llega a la nota fa# resuelve a Sol y así establecerse en la tonalidad nombrada.

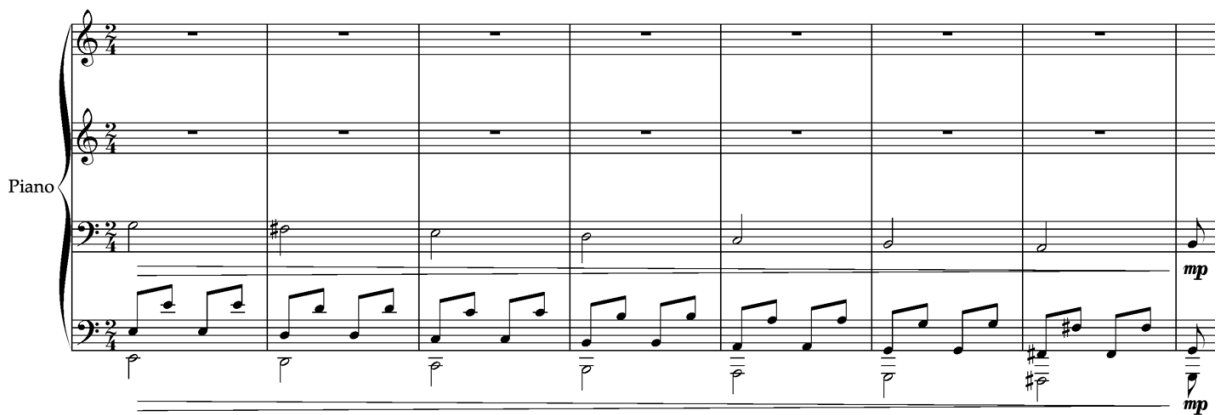


Ilustración 42- Escala descendente en Mim que resuelve en SolM.

En el c. 102 empieza la sección B, aquí vemos un cambio de orquestación, de tempo, y de melodía. Aparece la otra melodía popular en la que está basada la obra. *El trompot* de Ibi. En esta ocasión la melodía original no aparecerá cómo tal, pero se puede apreciar esta melodía con otros valores y adaptada a un 2/4, ya que la original está en un 3/4.



Ilustración 43- Melodía original del *Trompot* y melodía adaptada a la habanera.

Aquí el tempo será de habanera, un recurso directo de *El bateo*, ya que en la misma obra se emplea este tempo y además la orquestación también es muy parecida, los contrabajos y cellos hacen los portamentos característicos. Violines y violas realizan el acompañamiento complementario. En cambio, las dos trompetas son las protagonistas con la melodía, empezando una sola y a mitad de frase añadiendo la otra.



The image shows a musical score for a trumpet (Tpt) and strings (Cuerda). The trumpet part begins with a melodic line marked 'mf' and '1.'. The string part consists of five staves with a rhythmic accompaniment marked 'mp' and 'Tempo de Habanera'.

Ilustración 44- Sección basada en el Bateo. Cuerda acompañando con portamentos y trompetas con la melodía.

Después de 12 compases, la melodía pasa al contrabajo y marimba, además se añade primero clarinete y fagot con un contrapunto que es totalmente diferente por su articulación, seguidamente este pasa a la flauta y flautín y lo finaliza el fagot.



The image shows a piano accompaniment score. The top system is labeled 'Piano' and 'mf'. The bottom system is labeled 'Pno.' and 'mf'. The score shows a melodic line in the bass clef and a contrapuntal line in the treble clef. The melodic line is marked 'mf' and 'Melodía'. The contrapuntal line is marked 'mf' and 'Contrapunto'.

Ilustración 45- Contrapunto añadido a la melodía principal de la sección.

En la armonía de la habanera es toda I-V, pero a partir del compás 128 hasta el 134 se ve como alterna un compás de I grado y otro de 6º aumentada francesa, uno de los recursos extraídos de *El caserío*.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The music is in 2/4 time and features a complex harmonic structure, including triplets and a 6th augmented French chord. The score is labeled 'Piano' on the left side.

Ilustración 46- Alternancia de I grado con 6° aumentada francesa.

En el c. 136 se reexpone A' en esta ocasión hay un cambio de orquestación donde los metales llevan la melodía junto a violines, y madera hace el acompañamiento. La percusión se mantiene exactamente igual de como apareció en A. Toda esta parte vuelve a ser un tutti de toda la orquesta.

Pasados 16 compases, aparece la subsección a3 en el c.155, aquí vemos por fin el tema original y en el que se ha desenvuelto toda la obra, pero aún no aparece con su medida exacta, ya que está adaptado al tiempo de petenera.

La orquestación vuelve a cambiar y las maderas llevan la melodía junto a los violines. Los trombones desaparecen en esta segunda parte, para que tenga un toque más blando en los ataques y poder llegar al ritardando del c. 169 con menos instrumentación y así, dejar la madera aguda sola con el flautín haciendo la melodía en el c. 171 donde empieza la coda de a3 y establecer el tempo más lento en esta parte siendo más delicada.

En este punto de la obra, aparece la melodía con su ritmo original, ha pasado toda la obertura completa para poder verla. A este elemento melódico le acompaña oboe, flauta y clarinetes haciendo acordes con notas añadidas que también se pueden ver como los utiliza Guridi en algunos momentos de *El caserío*.



Ilustración 47- Melodía original en el flautín y acordes con notas añadidas acompañando.

En los siguientes 8 compases, la melodía principal pasa a el oboe y el flautín hace añade haciendo negras con los demás. Finalmente, en el c. 187 se quedarán solos el glockenspiel con la voz importante haciendo la cabeza de la melodía y el fagot con notas largas acompañándolo.

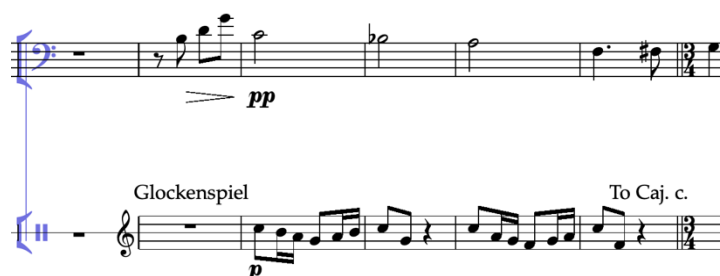


Ilustración 48- Cabeza de la melodía en la lira y fagot acompañando. Únicos solistas mientras toda la orquesta tiene tacet.

Después de este solo, sufriremos una irregularidad en el c. 191 en 3/4 que enlazará esta parte de solo, con el tutti final de la obra y con carácter pesante para finalizar.

En el c. 192 llega la Coda final de la obra donde toda la orquesta está tocando en *ff* y para darle más contraste y tensión al final aparece un *p* súbito con un regulador que vuelve a *ff* y *fff* en maderas, trompetas y cuerda, en el mismo regulador aparece el inicio del elemento de a1 con otro ritmo y además al finalizarlo vuelve a aparecer la cabeza del elemento musical que ha generado toda la obra.

Para hacer el final aún más interesante, las armonías utilizadas en los cuatro primeros compases son I-VII/V y 6° Napolitana y IV menor de la napolitana. Además, en el 5° y 6° compás de la Coda el bajo está haciendo intervalos de 4° aumentada con negras para crear más tensión y así los cuatro últimos compases mantenerse en un I grado mientras recordamos la melodía característica de esta obertura.

Musical score for Illustración 49. The score is in 3/4 time, then changes to 2/4 time. It is marked 'Pesante' and 'ff'. The first system is labeled 'Compás enlace'. The second system is labeled 'I VII/V'. The third system is labeled 'Nap iv de la nap'. The fourth system is labeled 'ff'.

Ilustración 49- Compás de enlace y armonías nombradas anteriormente alternándose.

Musical score for Illustración 50, starting at measure 195. The score is in 3/4 time. It is marked 'subito p' and 'ff'. The first measure of the treble staff is labeled 'Cabeza a1'. The second measure of the treble staff is labeled 'cabeza melodía principal'. The first measure of the bass staff is labeled '4° aum'.

Ilustración 50- Cuartas aumentadas en el bajo para darle más énfasis al final de la obra y última aparición de la cabeza de la melodía.

5. CONCLUSIONES

El principal objetivo de este Trabajo de Fin de Grado era una doble conclusión: la primera dentro del género de la zarzuela, es el estudio de los preludios y oberturas desde 1850 hasta 1950 pasando por diferentes etapas y viendo como resultado una evolución en estos 100 años de diferencia y así poner en valor este género, que en ocasiones ha sido desprestigiado. Para concluir este estudio, la composición de una obra original para orquesta donde se han aplicado los recursos extraídos del estudio y análisis de los cuatro compositores elegidos (*Una vieja, La verbena de la paloma, El bateo y El caserío*).

En primer lugar, se ha investigado el género de la zarzuela, dónde se ha iniciado, desarrollado o quiénes han sido sus principales protagonistas para luego, elegir cuatro de ellos en cuatro etapas diferentes con periodos comprendidos de 25 años. Se ha contextualizado a J. Gaztambide, T. Bretón, F. Chueca y J. Guridi, y se ha podido ver que Gaztambide empezó este género junto a otros grandes compositores, entre ellos Barbieri. Le siguió un legado de compositores cogiendo el relevo como Chueca, Bretón o Chapí entre otros. Guridi ya estaba en etapas anteriores, pero volvió a resurgir en la postguerra triunfando con su zarzuela *El caserío*. Para concluir la contextualización se ha visto que a lo largo de los años han tratado por igual a los preludios y a las oberturas, y no haciéndose distinción entre ellos, sobre todo en el género investigado.

Tras realizar un análisis de las cuatro composiciones originales para orquesta, se observa que el estilo de todas ellas es muy parecido, son todas obras tonales, aunque en determinados momentos se aprecia algún toque modal o acordes con notas añadidas y, asimismo, utilizan unos recursos que enriquecen mucho las obras. Juegan con ritmos de habaneras, valeses, Zortzikos..., se puede percibir que se usan melodías de las zonas donde están ambientadas las zarzuelas y, además, se logra ver que la primera etapa de este género es la que marca el estilo para las siguientes etapas, ya que influye mucho en las siguientes obras.

De cada pieza se puede ver un análisis más minucioso en el capítulo 3 de este Trabajo de Fin de Grado. Cabe destacar que para ser obras tonales, los compositores han sabido jugar sus cartas y se puede apreciar la gran cantidad de elementos melódicos y armónicos que hay en todas las obras y que hacen que al oyente no se le haga fatigoso ni le resulte repetitivo y le dé un toque de sorpresa, ya que tienen cambios drásticos que no se esperan.

Cómo culminación de este trabajo se compone la nueva obra original para orquesta aplicando los recursos sacados de los preludios y/u oberturas analizadas. Lo que se pretende conseguir es adaptar todo esto a una obertura, pero con mi estilo personal, aunque en algunos momentos haya cierto parentesco con las obras analizadas al haber utilizado los recursos de éstas.

Lo más difícil de haber hecho una nueva creación es comenzarla. El folklore ibense ha sido el punto de partida. Se han escogido dos líneas melódicas principales y se han explotado al máximo de forma que no fuera aburrido utilizando cambios de orquestación, fraseo por ampliación, reducción, cambio de valores o armonías. Utilizar melodías populares de cada país o región es un recurso utilizado por numerosos compositores y es una forma de poner en relieve su existencia y de contribuir a que no se pierdan.

Previamente a la composición propiamente dicha se han planificado los distintos elementos, donde se ha tenido que tener claro el contexto estudiado para aplicarlo al estilo de la nueva creación e ir extrayendo los recursos analizados para después elegir de cada obra un par de ellos e introducirlos a la nueva. Posteriormente se hicieron varias combinaciones de la melodía original *Alça l'aleta polleta* y del *Trompot* para poder desarrollar la obra y hacer que esta línea melódica fuera evolucionando a lo largo de la composición hasta aparecer en su forma original en los últimos compases de ella. Además, la cabeza de la melodía de la primera, se verá hasta los dos últimos compases de la obra para dar conclusión.

El lenguaje utilizado ha sido, de manera general, tonal, ya que los cuatro compositores analizados y el género de la zarzuela comparten este estilo. En este caso se ha jugado con acordes de dominante, 6º aumentadas, sensibles, muestras en algún momento de la modalidad o notas añadidas, pero todo dentro de este estilo. Se ha intentado introducir algún elemento armónico más elaborado, pero dentro del estilo no funcionaba correctamente.

La orquestación elegida ha sido la misma que dos de las cuatro obras y a la vez muy parecida a las otras dos restantes. Se ha jugado con cambios de orquestación incluso dándole la vuelta a la orquestación en la reexposición para darle otro aire y ha tenido momentos muy delicados de instrumentos solistas y otros muy “zarzueleros” con el tutti de la orquesta.

Como podemos ver la obra se ha concebido de forma que se ha planificado a nivel estructural, tonal, temático y de orquestación, consiguiendo cohesión y coherencia. Así, se

han integrado los recursos extraídos de los análisis de los cuatro preludios como los que he aportado fruto de mi experiencia y de los estudios de Composición.

Para finalizar esta investigación, se puede decir que puede ser un punto de partida para futuros compositores/as que pueden seguir por diferentes ramas, tanto ampliar la visión de la zarzuela en general, continuar análisis de preludios y/u oberturas de este género como centrarse en el folklore entre otras cosas.

Este mismo trabajo queda abierto para continuar en un Trabajo de Fin de Master, ya que se puede hacer una zarzuela completa con los recursos dados o a seguir investigando sobre las melodías de cada preludio y/u obertura analizados para localizar su origen exacto, incluso hacer una transcripción para banda y hacer que la zarzuela fuera exclusivamente para banda ya que existen muy pocas o ninguna para esta formación.

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación* (Idea books).
- Alier, Roger. (2011). *La zarzuela. Ma non troppo*.
- Blanquer, A. (1991). *Técnica del contrapunto*. Real musical S.A.
- Domenech Rico, F. (1998). *La zarzuela chica madrileña*. Castalia.
- Huerta Calvo, J. (2008). *Historia del teatro breve en España*. Iberoamericana.
- Llacer Pla, F. (2001). *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Real Musical.
- Melcior, C. J. (1859). *Diccionario enciclopédico de la música*. Imp. Barcelonesa de Alejandro García.
- Piston, W. (1998). *Armonía*. Span press.
- Rico, F. D., & VV.AA. (1998). *La zarzuela chica madrileña: La Gran Vía, La verbena de la Paloma, Agua, azucarillos y aguardiente, La Revoltosa*.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=317110>
- Roger, A. (1982). *El libro de la zarzuela*. Daimon.
- Temes, J. L. (2014). *El Siglo de la Zarzuela (1850-1950)*. Ediciones Siruela.
- Valverde, S. (1979). *El mundo de la zarzuela: Cuatro siglos de género lírico español* (Ruiz Flores).
- Zamacois, J. (1960). *Curso de formas musicales*. Labor S.A.

FONOGRAFÍA

- Preludios e Intermedios de Zarzuelas*. (2016, mayo 19).
<https://open.spotify.com/album/5vBFcYK1mRTDX7Ga1HtN6C>

WEBGRAFÍA

- A Toda Zarzuela: El Bateo (Libreto). (s. f.-a). *A Toda Zarzuela*. Recuperado 10 de marzo de 2023, de <https://atodazarzuela.blogspot.com/2014/06/el-bateo-libreto.html>
- A Toda Zarzuela: Una Vieja (Libreto). (s. f.-b). *A Toda Zarzuela*. Recuperado 9 de marzo de 2023, de <https://atodazarzuela.blogspot.com/2015/01/una-vieja-libreto.html>
- admin2107. (2010, agosto 3). *Nuestra Zarzuela: El Bateo*.
<http://desdesdr.eu/2010/08/03/nuestra-zarzuela-el-bateo/>

asale, rae-, & RAE. (s. f.). *Rapsodia* | *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Recuperado 5 de mayo de 2023, de <https://dle.rae.es/rapsodia>

Barbieri: Música, fuego y diamantes. (s. f.). 86.

Bretón, T. (s. f.). *ZARZUELA POR JÓVENES Y PARA JÓVENES*.

Características generales de la Zarzuela. (2016, octubre 3). *Título del sitio*. <https://manuelgaspartecmilenio.wordpress.com/caracteristicas-generales-de-la-zarzuela/>

Clasica, M. (2011, septiembre 4). Preludios de Zarzuelas. *Música Clásica*. <https://caminodemusica.com/headline/preludios-de-zarzuelas>

Cortizo, M. E. (1832). *La zarzuela romántica. Zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y 1847*.

Definición de preludio—Definicion.de. (s. f.). Definición.de. Recuperado 20 de octubre de 2022, de <https://definicion.de/preludio/>

Definición de zarzuela—Definicion.de. (s. f.). Definición.de. Recuperado 26 de enero de 2023, de <https://definicion.de/zarzuela/>

Digital, M. (2012, marzo 13). La Obertura. *Melómano Digital - La revista online de música clásica*. <https://www.melomanodigital.com/la-obertura/>

El Caserío. (2019, mayo 12). *Jesús Guridi*. <https://jesusguridi.com/el-caserio/>

Gutiérrez, A. (s. f.). *Oberturas, preludios e intermezzi*. Recuperado 20 de octubre de 2022, de <https://sillareservada.com/oberturas-preludios-e-intermezzi/>

La Música Romántica—La Zarzuela. (s. f.). Recuperado 29 de enero de 2023, de <https://sites.google.com/site/wqlamusicaromantica/la-zarzuela>

La verbena de la Paloma. (s. f.).

La Vebena de La Paloma | PDF | Música vocal | Las artes escénicas. (s. f.). Scribd. Recuperado 16 de enero de 2023, de <https://es.scribd.com/document/256537608/La-Verbena-de-La-Paloma>

La verbena de la Paloma o El boticario y las chulas y celos mal reprimidos. (s. f.). Biblioteca Digital Hispánica. Recuperado 29 de enero de 2023, de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000196036&page=1>

La zarzuela. (2022, octubre 4). RTVE.es. <https://www.rtve.es/play/audios/la-zarzuela/>

La Zarzuela: Historia de la Zarzuela. (s. f.). *La Zarzuela*. Recuperado 29 de enero de 2023, de <http://defendamoslazarzuela.blogspot.com/p/historia-de-la-zarzuela.html>

Evolución del preludio en la zarzuela: Análisis compositivo y aplicación de recursos dentro de una obertura

La Zarzuela (Madrid. 1856). (s. f.). Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España. Recuperado 20 de octubre de 2022, de <http://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?id=4dd2173e-d70a-4dda-9f4a-e91420ed6152>

La Zarzuela (Madrid. 1856). 4/2/1856. (s. f.). Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España. Recuperado 26 de enero de 2023, de <http://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=598f7c12-450c-44f5-9b0b-f2c9d81118b7>

La zarzuela: Una aproximación—CARACTERÍSTICAS GENERALES – Recitales para Jóvenes – Música • Fundación Juan March. (s. f.). Recuperado 20 de octubre de 2022, de <https://www2.march.es/musica/jovenes/zarzuela/caracteristicas.asp>

La zarzuela: Una aproximación—El género chico—CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO CHICO - TIPOS DE GÉNERO CHICO – Recitales para Jóvenes – Música • Fundación Juan March. (s. f.). Recuperado 29 de enero de 2023, de <https://www2.march.es/musica/jovenes/zarzuela/genero-chico.asp>

Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*.

Los bufos en España– Ensayos de teatro musical español—Música • Fundación Juan March. (s. f.). Recuperado 15 de febrero de 2023, de <https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=12>

musicoterapeutas2. (06:59:03 UTC). *La zarzuela*. <https://es.slideshare.net/mabeatriz77/la-zarzuela-7873324>

Olmos, L. (s. f.). *El Bateo De Madrid a París*.

Ópera. (2019, marzo 27). Preludios de Verdi—Diferencias entre Obertura y Preludio. *La Opera*. <https://laopera.net/verdi/preludios-de-verdi-diferencias-entre-obertura-y-preludio>

Origen de la zarzuela. (s. f.). Revive MADRID. Recuperado 7 de octubre de 2022, de <https://www.revivemadrid.com/espacios-emblematicos/teatro-zarzuela>

RINCOANDA: LA ZARZUELA. EL MUSICAL. (s. f.). *RINCOANDA*. Recuperado 29 de enero de 2023, de <http://rincoanda.blogspot.com/p/la-zarzuelael-musical.html>

Una vieja: Zarzuela en un acto. (s. f.).

Vista de El ideal de la música española en la zarzuela de la ilustración. (s. f.). Recuperado 20 de octubre de 2022, de <https://revistas.usal.es/index.php/1576-7914/article/view/cuadecici2015166990/15238>

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Tablas

TABLA 1- COMPARACIÓN DE LOS NÚMEROS MUSICALES DE LAS CUATRO ZARZUELAS COMPLETAS.	18
TABLA 2- ESTRUCTURA DE LA OBERTURA UNA VIEJA. ELABORACIÓN PROPIA.	28
TABLA 3-ESTRUCTURA DEL PRELUDIO LA VERBENA DE LA PALOMA. ELABORACIÓN PROPIA.	32
TABLA 4-ESTRUCTURA DEL PRELUDIO EL BATEO. ELABORACIÓN PROPIA.	36
TABLA 5- ESTRUCTURA DEL PRELUDIO EL CASERÍO. ELABORACIÓN PROPIA.	41
TABLA 6- ESTRUCTURA RAPSÒDIA JOGUETERA.	48

Ilustraciones

ILUSTRACIÓN 1-PERIDO INICIAL DE CINCO COMPASES.	28
ILUSTRACIÓN 3- CABEZA DE ELEMENTO BASADO EN A1.	28
ILUSTRACIÓN 2- ELEMENTO PRINCIPAL A1.	28
ILUSTRACIÓN 4- ARPEGIOS DEL CLARINETE ACOMPAÑANDO AL OBOE SOLISTA.	29
ILUSTRACIÓN 5- TEMA PRINCIPAL A1.	29
ILUSTRACIÓN 6- ESCALA DESCENDIENTE EN SIM CON DESPLAZAMIENTO DE UN TIEMPO Y UNA 3ª EN LA VOZ SUPERIOR.	29
ILUSTRACIÓN 7- SECCIÓN B. CLARINETES Y VIOLINES CON LA MELODÍA PRINCIPAL.	30
ILUSTRACIÓN 8- MANUSCRITO DONDE GAZTAMBIDE PIDE LA MISMA ORQUESTACIÓN QUE LA SECCIÓN A.	31
ILUSTRACIÓN 9- MELODÍA PRINCIPAL REFORZADA EN MADERAS.	32
ILUSTRACIÓN 10- CORTES PROVOCADOS POR EL CALDERÓN. COMPÁS 10 Y 13.	32
ILUSTRACIÓN 11- ESCALA MI MIXTA PRINCIPAL Y MI FRIGIA.	33
ILUSTRACIÓN 12- PROGRESIONES PASANDO POR DIFERENTES TONALIDADES.	33
ILUSTRACIÓN 13- MOTIVO EXTRAÍDO DE A1 QUE VA TRANSFORMÁNDOSE HASTA SER EL MOTIVO DE UNIÓN DE A'	34
ILUSTRACIÓN 14- MOTIVO ANTERIOR NOMBRADO CON FLAUTA Y FLAUTÍN.	34
ILUSTRACIÓN 15- ACORDE CROMÁTICO DE PASO.	35
ILUSTRACIÓN 16- INICIO ENERGÉTICO DEL PRELUDIO EL BATEO.	36
ILUSTRACIÓN 17- NEGRAS MARCADAS POR TROMBONES, CELLOS Y CONTRABAJOS.	37
ILUSTRACIÓN 18- SUBSECCIÓN A1. MADERA CON LA MELODÍA.	37
ILUSTRACIÓN 19- CUERDA CON ACOMPAÑAMIENTO CARACTERÍSTICO DE UN VALS.	38
ILUSTRACIÓN 20- PORTAMENTOS DE CONTRABAJOS Y CELLOS MIENTRAS TROMPETAS HACEN LA MELODÍA.	38
ILUSTRACIÓN 21-CADENCIA ROTA V-VI.	39
ILUSTRACIÓN 22- CROMATISMOS COMO ELEMENTO TEMÁTICO.	39
ILUSTRACIÓN 23- ALTERNANCIA DE MATICES EN VALORES LARGOS Y CORTOS.	39
ILUSTRACIÓN 24- ESTRUCTURA ARMÓNICA MÁS ELABORADA.	41
ILUSTRACIÓN 25- CLARINETE 1 Y 2 CON LAS VOCES CRUZADAS.	42
ILUSTRACIÓN 26- TRANSFORMACIÓN DE UNA 5ª AUMENTADA A UNA 6ª AUMENTADA.	42

ILUSTRACIÓN 27- FINAL DEL PRIMER MOVIMIENTO CON TRÉMOLOS DE CONTRABAJOS.....	43
ILUSTRACIÓN 28- INICIO 2º MOVIMIENTO. SOLO DE FLAUTINES Y TAMBORIL.	43
ILUSTRACIÓN 29. NUEVO ELEMENTO D Y ELEMENTO A TRASLADADO A CLARINETES.	44
ILUSTRACIÓN 30- SOLO DE OBOE DEL ELEMENTO ANTERIOR JUNTO A VIOLINES II Y VIOLAS.	44
ILUSTRACIÓN 32-ELEMENTO INICIAL DE LA OBRA.	45
ILUSTRACIÓN 31- ELEMENTO INICIAL DE LA OBRA ADAPTADO AL ÚLTIMO MOVIMIENTO CON OTROS VALORES.	45
ILUSTRACIÓN 33- MELODÍA PRINCIPAL QUE ESTÁ BASADA TODA LA OBRA.	49
ILUSTRACIÓN 34- MELODÍA TRANSFORMADA EN LA INTRODUCCIÓN DE LA OBRA.	49
ILUSTRACIÓN 35- INICIO BASADO EN UNA VIEJA DE GAZTAMBIDE.	49
ILUSTRACIÓN 36- COMPARACIÓN DE LA MELODÍA ORIGINAL CON LA MELODÍA INVERTIDA Y SUS DIFERENCIAS.....	50
ILUSTRACIÓN 37- PARTE BASADA EN EL BATEO. REMARCA LAS NEGRAS AL IGUAL QUE EL PRELUDIO.	51
ILUSTRACIÓN 38- LOS ACENTOS DE LA CAJA COINCIDEN CON LAS NEGRAS NOMBRADAS ANTERIORMENTE.	51
ILUSTRACIÓN 39- SECCIÓN DONDE LAS ARMONÍAS Y ORQUESTACIÓN SON DIFERENTES	52
ILUSTRACIÓN 40- MELODÍA COMO NEXO DE UNIÓN A MI MIXTA PRINCIPAL.	52
ILUSTRACIÓN 41- SECCIÓN BASADA EN LA VERBENA DE LA PALOMA. MI MIXTA PRINCIPAL Y MI FRIGIA.	53
ILUSTRACIÓN 42- ESCALA DESCENDENTE EN MIM QUE RESUELVE EN SOLM.	54
ILUSTRACIÓN 43- MELODÍA ORIGINAL DEL TROMPOT Y MELODÍA ADAPTADA A LA HABANERA.	54
ILUSTRACIÓN 44- SECCIÓN BASADA EN EL BATEO. CUERDA ACOMPAÑANDO CON PORTAMENTOS Y TROMPETAS CON LA MELODÍA.	55
ILUSTRACIÓN 45- CONTRAPUNTO AÑADIDO A LA MELODÍA PRINCIPAL DE LA SECCIÓN.....	55
ILUSTRACIÓN 46- ALTERNANCIA DE I GRADO CON 6º AUMENTADA FRANCESA.	56
ILUSTRACIÓN 47- MELODÍA ORIGINAL EN EL FLAUTÍN Y ACORDES CON NOTAS AÑADIDAS ACOMPAÑANDO.	57
ILUSTRACIÓN 48- CABEZA DE LA MELODÍA EN LA LIRA Y FAGOT ACOMPAÑANDO. ÚNICOS SOLISTAS MIENTRAS TODA LA ORQUESTA TIENE TACET.....	57
ILUSTRACIÓN 49- COMPÁS DE ENLACE Y ARMONÍAS NOMBRADAS ANTERIORMENTE ALTERNÁNDOSE.	58
ILUSTRACIÓN 50- CUARTAS AUMENTADAS EN EL BAJO PARA DARLE MÁS ÉNFASIS AL FINAL DE LA OBRA Y ÚLTIMA APARICIÓN DE LA CABEZA DE LA MELODÍA.	58

APÉNDICE DOCUMENTAL

RAPSODIA JOGUETERA

OBERTURA PARA ORQUESTA

Débora Nadal Rubio-Quintanilla

DÉBORA
NADAL 

2023

RAPSODIA JOGUETERA

OBERTURA PARA ORQUESTA

DÉBORA 
NADAL

♩=90

Flautín

Flauta

Corno inglés

Clarinete en Si \flat 1 y 2

Fagot

Trompa en Fa 1 y 2

Trompeta en Si \flat 1 y 2

Trombón 1 y 2

Trombón 3

Timbales

G-C-D

Caja clara

Triángulo

Platillos

Violín 1

Violín 2

Viola

Violonchelo

Contrabajo

7

Fltn.

Fl.

Cor. i.

Cl. 1 y 2

Fag.

Trmp. 1 y 2

Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Timb.

Caj. c.

Tri.

Plat.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

13

Fltn.

Fl.

Cor. i.

Cl. 1 y 2

Fag.

Trmp. 1 y 2

Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Timb.

Caj. c.

Tri.

Plat.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mf

To Ob.

1.

mf

3

To Gro.

mf

19

Fltn. *ff*

Fl. *ff*

Cor. i. Oboe *ff*

Cl. 1 y 2 *ff*

Fag. *f*₃

Trmp. 1 y 2 *f*

Tpt. 1 y 2 *ff* a2

Tbn. 1 y 2 *f*

Tbn. 3 *f*

Timb. *p* *f* *f*

Caj. c. A

Tri.

Plat.

Vln. 1 *ff*

Vln. 2 *ff*

Vla. *ff*

Vc. *f*₃

Cb. *f*

31

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. 1 y 2

Fag.

Trmp. 1 y 2

Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Tmb.

Caj. c.

Tri.

Plat.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

8

37 **B**

Fltn. -

Fl. - *mf*

Ob. - *mf*

Cl. 1 y 2 -

Fag. -

Trmp. 1 y 2 ^{1.} *mf*

Tpt. 1 y 2 -

Tbn. 1 y 2 -

Tbn. 3 -

Timb. *p*

Caj. c. **B**

Tri. -

Plat. -

Vln. 1 -

Vln. 2 -

Vla. -

Vc. *p*

Cb. *p*

Evolución del preludio en la zarzuela: Análisis compositivo y aplicación de recursos dentro de una obertura

43 *molto rit.* $\text{♩} = 120$ **C**

Fltn. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. 1 y 2 *a 2* *f*

Fag. *mf*

Tmp. 1 y 2 *mf*

Tpt. 1 y 2 *mf*

Tbn. 1 y 2 *a 2* *f*

Tbn. 3 *mf*

Timb. *p* *mf*

Caj. c. *molto rit.* $\text{♩} = 120$ **C** *p* *mf*

Tri. Güiro *mf*

Plat. *mf*

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *f* *mf*

49

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. 1 y 2

Fag.

Trmp. 1 y 2

Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Timb.

Caj. c.

Gro.

Plat.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

55

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. 1 y 2

Fag.

Trmp. 1 y 2

Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Timb.

Caj. c.

Gro.

Plat.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for a zarzuela prelude, starting at measure 55. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fltn.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet 1 and 2 (Cl. 1 y 2), Bassoon (Fag.), Trumpet 1 and 2 (Trmp. 1 y 2), Trompete 1 and 2 (Tpt. 1 y 2), Trombone 1 and 2 (Tbn. 1 y 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Timpani (Timb.), Cajón (Caj. c.), Snare Drum (Gro.), Cymbals (Plat.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs. The page number 55 is written at the top left of the first staff.

61

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. 1 y 2

Fag.

Trmp. 1 y 2

Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Timb.

Caj. c.

Gro.

Plat.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

D

To Bmb.

Triángulo

3

67

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. 1 y 2

Fag.

Trmp. 1 y 2

Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Timb.

G-B-C

Caj. c.

Tri.

Plat.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

14

73 $\text{♩} = 100$

Fltn. *mp*

Fl. *(tr)*

Ob. *(tr)*

Cl. 1 y 2 *p*

Fag. *p*

Trmp. 1 y 2

Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Timb. *p*

Caj. c. $\text{♩} = 100$ Bombo

Tri. $\frac{2}{4}$

Plat. $\frac{2}{4}$

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Musical score for orchestra, measures 79-83. The score is in 2/4 time and features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Fltn.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet 1 and 2 (Cl. 1 y 2), Bassoon (Fag.), Trumpet 1 and 2 (Timp. 1 y 2), Trumpet 1 and 2 (Tpt. 1 y 2), Trombone 1 and 2 (Tbn. 1 y 2), and Trombone 3 (Tbn. 3). The percussion section includes Timpani (Timb.), Basso Drum (Bmb.), Triangle (Tri.), and Plate (Plat.). The string section includes Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is marked with a forte (*f*) dynamic and includes a key signature change to E major (indicated by a box around the letter 'E'). The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass and percussion provide harmonic support. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass and percussion provide harmonic support.

85

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. 1 y 2

Fag.

Trmp. 1 y 2

Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Timb.

Bmb.

Tri.

Plat.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mf *f* *f* *ff*

a2

To Gro.

Musical score for orchestra and percussion, measures 91-95. The score is divided into several systems:

- Flutes (Fltn. and Fl.):** Both parts play a melodic line starting in measure 94, marked with a '6' and a fermata.
- Oboe (Ob.):** Plays the same melodic line as the flutes, marked with a '6' and a fermata.
- Clarinets 1 and 2 (Cl. 1 y 2):** Play the same melodic line as the flutes, marked with a '6' and a fermata.
- Bassoon (Fag.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three, marked with a '3'.
- Trumpets 1 and 2 (Trmp. 1 y 2):** Play a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three, marked with a '3'.
- Trumpet 3 (Tpt. 1 y 2):** Remains silent.
- Trombones 1 and 2 (Tbn. 1 y 2):** Play a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three, marked with a '3'.
- Trombone 3 (Tbn. 3):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three, marked with a '3'.
- Timpani (Timb.):** Remains silent.
- Drum Set (Bmb., Tri., Plat.):** Remains silent.
- Violins 1 and 2 (Vln. 1 and 2):** Play a melodic line starting in measure 94, marked with a '6' and a fermata.
- Viola (Vla.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three, marked with a '3'.
- Violoncello (Vc.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three, marked with a '3'.
- Double Bass (Cb.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three, marked with a '3'.

Additional markings include 'Caja clara' and 'To Mar.' in the percussion section.

18

F
♩ = 55 Tempo de Habanera

97

Fln.

Fl.

Ob.

Cl. 1 y 2

Fag.

Timp. 1 y 2

Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Timb.

F
♩ = 55 Tempo de Habanera

Caj. c.

Tri.

Plat.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

103

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. 1 y 2

Fag.

Trmp. 1 y 2

Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Timb.

Caj. c.

Tri.

Plat.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

1.

mf

109

Fltn.
Fl.
Ob.
Cl. 1 y 2
Fag.
Trmp. 1 y 2
Tpt. 1 y 2
Tbn. 1 y 2
Tbn. 3
Timb.
Caj. c.
Tri.
Plat.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

121

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. 1 y 2

Fag.

Trmp. 1 y 2

Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Timb.

Caj. c.

Tri.

Mar.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mf

127

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. 1 y 2

Fag.

Timp. 1 y 2

Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Timp.

Caj. c.

Tri.

Mar.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

div.

p

3

3

3

133

[H] $\text{♩} = 120$

Fln.

Fl.

Ob.

Cl. 1 y 2

Fag.

Trmp. 1 y 2

Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Timb.

G-C-D

Caj. c.

[H] $\text{♩} = 120$

Caja clara

Tri.

Güiro

Mar.

Platillos

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

f

Musical score for orchestra and percussion, measures 139-144. The score is written for the following instruments:

- Fltn. (Flutes): *mf*
- Fl. (Flute): *mf*
- Ob. (Oboe): *mf*
- Cl. 1 y 2 (Clarinets): *mf*
- Fag. (Bassoon): *f*
- Trmp. 1 y 2 (Trumpets): *f*
- Tpt. 1 y 2 (Trumpets): *f*
- Tbn. 1 y 2 (Tubas): *f*
- Tbn. 3 (Tuba): *f*
- Timb. (Timpani): *mf*
- Caj. c. (Cajón): *mf*
- Gro. (Gongos): *mf*
- Plat. (Plates): *mf*
- Vln. 1 (Violins): *f*, *divisi*
- Vln. 2 (Violins): *mf*
- Vla. (Viola): *mf*
- Vc. (Violoncello): *mf*
- Cb. (Contrabajo): *mf*

The score consists of 6 measures, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support and rhythmic patterns.

145

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. 1 y 2

Fag.

Trmp. 1 y 2

Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Timb.

Caj. c.

Gro.

Plat.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for orchestra and percussion, measures 151-156. The score is written for the following instruments: Fltn. (Flute), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. 1 y 2 (Clarinets 1 and 2), Fag. (Bassoon), Trmp. 1 y 2 (Trumpets 1 and 2), Tpt. 1 y 2 (Trumpets 1 and 2), Tbn. 1 y 2 (Tubas 1 and 2), Tbn. 3 (Tuba 3), Timb. (Timpani), Caj. c. (Cajón), Gro. (Grosbeak), Plat. (Platillo), Vln. 1 (Violin 1), Vln. 2 (Violin 2), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The score is in 6/8 time and features a key signature of one sharp (F#). A first ending bracket labeled 'I' spans measures 155 and 156. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated in several places.

157

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. 1 y 2

Fag.

Timp. 1 y 2

Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Tbn. 3

Caj. c.

Gro.

Plat.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for orchestra and percussion, measures 163-168. The score is written for the following instruments:

- Fltn. (Flute)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. 1 y 2 (Clarinets 1 and 2)
- Fag. (Bassoon) *mf*
- Timp. 1 y 2 (Timpani 1 and 2)
- Tpt. 1 y 2 (Trumpets 1 and 2)
- Tbn. 1 y 2 (Trombones 1 and 2)
- Tbn. 3 (Trombone 3)
- Timb. (Tombone)
- Caj. c. (Cajón)
- Gro. (Gong)
- Plat. (Plate)
- Vln. 1 (Violin 1)
- Vln. 2 (Violin 2) *mf*
- Vla. (Viola) *mf*
- Vc. (Violoncello) *mf*
- Cb. (Contrabajo) *mf*

The score is in 6/8 time and consists of six measures. The key signature is one sharp (F#). The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) for the woodwinds, strings, and bassoon. The percussion parts include a steady eighth-note pattern on the cajón, gong, and plate.

169 *molto rit.* $\text{♩} = 55$

Fltn. *p* *mp*

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. 1 y 2 *p*

Fag. *p*

Trmp. 1 y 2

Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Timb. *p*

Caj. c. *molto rit.* $\text{♩} = 55$ To Glock. *p*

Gro. Triángulo *p*

Plat. *p*

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

175

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. 1 y 2

Fag.

Timp. 1 y 2

Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Timp.

Caj. c.

Tri.

Plat.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mp

181

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. 1 y 2

Fag.

Tmp. 1 y 2

Tpt. 1 y 2

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Timb.

Caj. c.

Tri.

Plat.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Glockenspiel

187 33

K Pesante

Fltn. *p* *ff*

Fl. *p* *ff*

Ob. *mf* *ff*

Cl. 1 y 2 *mf* *ff*

Fag. *pp* *mf* *ff*

Trmp. 1 y 2 *p* *ff*

Tpt. 1 y 2 *mf* *ff*

Tbn. 1 y 2 *mf* *ff*

Tbn. 3 *p* *ff*

Timb. *p* *ff*

Glock. *mp* To Caj. c. **K** Pesante
Caja clara *ff*

Tri. *ff*

Plat. *ff*

Vln. 1 *p* *ff*

Vln. 2 *mf* *ff*

Vla. *mf* *ff*

Vc. *mf* *ff*

Cb. *p* *ff*

198

Fltn. *ff* *fff*

Fl. *ff* *fff*

Ob. *ff* *fff*

Cl. 1 y 2 *ff* *fff*

Fag. *ff* *fff*

Trmp. 1 y 2 *ff*

Tpt. 1 y 2 *ff* *fff*

Tbn. 1 y 2 *ff*

Tbn. 3 *ff*

Timp. *ff*

Caj. c. *ff*

Tri. *ff*

Plat.

Vln. 1 *ff* *fff*

Vln. 2 *ff* *fff*

Vla. *ff* *fff*

Vc. *ff* *fff*

Cb. *ff* *fff*