



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Tres piezas de *La Verbena de la Paloma:* Transcripción para guitarra.

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Álvaro Pérez Tovar



Director/a del TFG: José Luis Godofredo Pérez

Grado Superior de Música

Curso académico

2023 – 2024



Resumen

Tomás Bretón es uno de los compositores más importantes del siglo XIX-XX, una figura de gran prestigio en su tiempo, que llegaría a ser Director del Conservatorio de Madrid. Aunque su obra abarca diversos estilos y agrupaciones, es ampliamente conocido por sus zarzuelas, género en el que ganaría fama internacional, sin embargo su aspiración vital fue la elevación del género teatral, impulsando la creación de la Ópera Española.

Se ha realizado la transcripción para guitarra de tres números del célebre sainete lírico “*La Verbena de la Paloma*”, obra más famosa del compositor salmantino, estos son el *Preludio*, la *Mazurka* y las *Seguidillas*. Además, estas tres adaptaciones para guitarra han sido grabadas para dejar constancia sonora del trabajo.

Palabras clave:

Guitarra clásica, zarzuela, sainete, Tomás Bretón, transcripción, arreglo, adaptación, composición, grabación, nacionalismo musical.

Resum

Tomás *Bretón és un dels compositors més importants del segle XIX-XX, una figura de gran prestigi en el seu temps, que arribaria a ser Director del Conservatori de Madrid. Encara que la seua obra abasta diversos estils i agrupacions, és àmpliament conegut per les seues sarsueles, gènere en el qual guanyaria fama internacional, no obstant això la seua aspiració vital va ser l'elevació del gènere teatral, impulsant la creació de l'Òpera Espanyola.

S'ha realitzat la transcripció per a guitarra de tres números del cèlebre sainet líric “La Verbena de la Paloma”, obra més famosa del compositor de Salamanca, estos són el *Preludi*, la *Mazurka* i les *Seguidilles*. A més, estes tres adaptacions per a guitarra han sigut gravades per a deixar constància sonora del treball.

Paraules clau:

Guitarra clàssica, sarsuela, sainet, Tomás *Bretón, transcripció, arranjament, adaptació, composició, gravació, nacionalisme musical.

Abstract

Tomás Bretón is one of the most important composers of the XIX-XX century, a figure of great prestige in his time, who would become Director of the Conservatory of Madrid. Although his work encompasses diverse styles and groups, he is widely known for his zarzuelas, a genre in which he would gain international fame, however his vital aspiration was the elevation of the theatrical genre, promoting the creation of the Spanish Opera.

The transcription for guitar has been made of three numbers of the famous sainete lírico “La Verbena de la Paloma”, the most famous work of the composer from Salamanca, these are *Prelude*, *Mazurka* and *Seguidillas*. In addition, these three adaptations for guitar have been recorded to leave a sound record of the work.

Key words:

Classical guitar, zarzuela, sainete, Tomás Bretón, transcription, arrangement, arrangement, adaptation, composition, recording, musical nationalism.

AGRADECIMIENTOS:

A mis maestros Antonio Clavel, Ana Fenoll, Vicente Alberola y Pierre Badel, por guiarme y formarme como músico y persona, así como por ser un ejemplo a seguir e inspirarme a seguir este “viaje a Ítaca” que es la vida del músico. También a Alfredo Cerdán y Miguel Verdú, por la ayuda prestada a este trabajo y su papel en mi formación.

A José Luis Godofredo por ser mi maestro durante estos años y un tutor excepcional, por su humildad y dedicación. En especial por confiar en mí desde el primer momento y animarme a seguir con este trabajo.

Al Ateneo Musical Maestro Gilabert, donde inicié mis primeros pasos en la música, por ser mi segundo hogar. En especial a María, que ha estado conmigo ayudándome en todo momento y dándome fuerzas para seguir caminando.

A mis hermanos, por ser siempre apoyo y guía. A mi padre por ser un referente y por todos los viajes que ha hecho para llevarme al conservatorio. A mi madre por ser el mayor ejemplo que hay de amor y fortaleza.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y GLOSARIO

Abreviaturas acordes (cifrado americano): Abreviaturas de los grados:

A = La Mayor
B = Si Mayor
C = Do Mayor
D = Re Mayor
E = Mi Mayor
F = Fa Mayor
G = Sol Mayor

I = 1er grado
II = 2do grado
III = 3er grado
IV = 4to grado
V = 5to grado
VI = 6to grado
VII = 7to grado

Abreviaturas mano izquierda:

0 = cuerda al aire
1 = índice de la mano izquierda
2 = medio de la mano izquierda
3 = anular de la mano izquierda
4 = meñique de la mano izquierda

Abreviaturas mano derecha:

p = pulgar
i = índice
m = medio
a = anular

C. = Compás (sólo para números de compás).
Cc. = Compases.

Ibidem = Lo mismo (refiere a la última cita).

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1. <i>Biografía de Bretón</i>	7
1.1. Primeros años (1850-1881).....	7
1.2. Beca de la Academia de Bellas Artes (1881-1884).....	12
1.3. Años de consolidación (1885-1892).....	14
1.4. Grandes éxitos: La Verbena de la Paloma (1892-1895).....	15
1.5. Figura de prestigio (1895-1910).....	18
1.6. Últimos años (1910-1923).....	21
CAPÍTULO 2. <i>Adaptación, análisis morfosintáctico e interpretativo de tres piezas de La Verbena de la Paloma</i>	27
2.1. <i>Preludio</i>	31
2.1.1 Análisis morfosintáctico del <i>Preludio</i>	31
2.1.2 Análisis interpretativo del <i>Preludio</i>	48
2.2. <i>Mazurka</i>	57
2.2.1 Análisis morfosintáctico de la <i>Mazurka</i>	57
2.2.2 Análisis interpretativo de la <i>Mazurka</i>	67

2.2. <i>Seguidillas</i>	73
2.2.1 Análisis morfosintáctico de las <i>Seguidillas</i>	73
2.2.2 Análisis interpretativo de las <i>Seguidillas</i>	82
CAPÍTULO 3. <i>Práctica sonológica -grabación de las tres piezas</i>	93
CONCLUSIONES.....	101
BIBLIOGRAFÍA.....	105
WEBGRAFÍA.....	107
ANEXOS.....	109

INTRODUCCIÓN:

El objeto de estudio de este trabajo es la zarzuela *La Verbena de la Paloma*, del compositor salmantino Tomás Bretón. El presente estudio busca el acercamiento del mundo de la guitarra al mundo de la zarzuela, mediante la realización de unas correctas transcripciones para guitarra.

Esta investigación surge de una necesidad personal de ampliar el repertorio de la guitarra, cubriendo la ausencia de cultura zarzuelística a lo largo de la formación del guitarrista, siendo esta un pilar fundamental de la música nacional española. Salvo si se tiene la suerte de realizar un dúo de guitarra y voz, el guitarrista puede llegar a pasar por su carrera sin tener contacto directo con el mundo de la zarzuela. Los músicos de otras especialidades como cuerda frotada, viento, pianistas y cantantes, de un modo u otro, llegan a tener la oportunidad de relacionarse con este género, ya sea en el papel de músico de orquesta o banda, en el caso de los primeros, o como músico de coro, pianista acompañante o cantante solista en el caso de los últimos. Es difícil encontrar uno de estos músicos que no haya interpretado música de zarzuelas como *La Parranda*, *Luisa Fernanda*, *Marina* o *La Gran Vía*.

Ya existen otros antecedentes de guitarristas que se han iniciado en la tarea de dar a conocer el repertorio de la música orquestal y de la zarzuela, del periodo nacionalista español. Encontramos arreglos y transcripciones de grandes obras como el *Intermedio de La Boda de Luis Alonso*, con la transcripción de Kazuhito Yamashita o *La Vida Breve* de

Manuel de Falla con la adaptación de Keigo Fuji, también encontramos como una fuente de gran valor los arreglos del gran guitarrista Carles Trepát sobre música del Maestro Quiroga, en las que reduce a la guitarra canciones populares y pasodobles. También cabe mencionar el arreglo *Tema de la Zarzuela Marina* de Julián Arcas, y las adaptaciones de Francisco Tárrega sobre música de Chapí como la *Serenata Morisca* y de Chueca y Valverde como la *Mazurka* de *El Año Pasado por Agua*, la *Danza de los Negritos* de Cádiz o *La Jota de los Ratas* de *La Gran Vía*. Además, encontramos que la transcripción como asignatura, siempre ha ido de la mano con la labor interpretativa y compositiva del guitarrista. Gran parte de nuestro repertorio consta de obras que originalmente no fueron escritas para la guitarra, ya sean de instrumentos hermanos como el laúd, la vihuela o la guitarra barroca, como de instrumentos más ajenos a la guitarra como pueden ser el violín o el piano. De no ser por el afán de expandir el repertorio y enriquecer su cultura musical de grandes guitarristas como Francisco Tárrega, Miguel Llobet o el propio David Russell, no tendríamos obras que interpretar de grandes maestros como Dowland, Bach, Scarlatti, Albeniz o Granados.

Para contextualizar este trabajo hay que hablar de la zarzuela y lo que representa. Es un género musical teatral que surge en España y se desarrolla desde el siglo XIX hasta principios del XX. No obstante, su origen se remonta al teatro musical del s.XVII con las obras de Lope de Vega y Calderón de la Barca, que combinaban música y poesía. Este tipo de obras fueron evolucionando durante el s.XVIII, dando forma a lo que serían los sainetes, piezas teatrales breves de temática satírica y picaresca, destacarían los del dramaturgo Ramón de la Cruz. Los Sainetes tenían un sólo acto, con una duración de hasta cuarenta y cinco minutos, formando parte del “género chico” de la zarzuela; se seguirían escribiendo hasta finales del s.XIX y principios del s.XX. Es en el s.XIX cuando toma forma la zarzuela como la conocemos hoy en día, destacarían músicos como Francisco Barbieri y Emilio Arrieta. Las temáticas habituales eran el costumbrismo y el regionalismo, los libretistas buscaban un lenguaje popular para que tuviera éxito entre las masas como se explicará en el capítulo 1. Además, una de las claves de su popularidad fue la presencia de canciones fácilmente memorizables para el público, lo cual permitió la difusión de esta música.

Este trabajo tiene como objetivo el desarrollo de los siguientes aspectos:

Estudiar el contexto histórico y sociocultural en el que se gesta la obra, analizando las influencias y corrientes artísticas predominantes en ese período, así como los eventos históricos y las condiciones sociales que pudieron haber influido en la creación de la obra. Además, realizar una investigación sobre la biografía del autor.

Realizar una selección de movimientos que puedan ser arreglados para la guitarra, teniendo en cuenta las características técnicas y expresivas del instrumento, así como la viabilidad de la adaptación sin perder la esencia y la calidad artística de la obra original.

Analizar la obra en sus diferentes ámbitos musicales tanto morfosintácticos como interpretativos, examinando la estructura, la armonía, el ritmo, la textura y otros elementos relevantes que nos ayuden a llevar a cabo una fiel transcripción y ejecución de los diferentes temas adaptados.

Transcribir los movimientos seleccionados, empleando programas de edición digital especializados en la confección de partituras, para garantizar la precisión y la legibilidad del material transcrito. Asegurando una adecuada presentación visual y facilitando su comprensión por parte de los intérpretes.

Digitar y aportar las indicaciones expresivas pertinentes para la correcta ejecución de las piezas resultantes, incluyendo detalles sobre la dinámica, la agógica, el fraseo y de acuerdo con el estilo interpretativo, además de cualquier otra información relevante para transmitir fielmente la intención del compositor.

Ampliar el repertorio de la guitarra, aportando nuevas piezas a la lista de obras disponibles para interpretación con este instrumento, enriqueciendo así la oferta musical del mismo.

Grabar la interpretación de los diferentes arreglos que surjan fruto de esta investigación que la pongan en valor, lo den a conocer y sirvan de guía para futuras interpretaciones. Para ello se confeccionará un CD y un QR con dichas grabaciones.

Realizar una performance interpretativa en la defensa del trabajo, demostrando el dominio técnico y artístico de las piezas transcritas y resaltando su valor dentro del repertorio guitarrístico.

Las dificultades que puede que se presenten en el desarrollo de este proyecto, pueden darse en el hecho de tener que disponer del material original de donde se va a efectuar la transcripción. Siempre es un reto averiguar si el tema musical que se elige para transcribir y adaptar para la guitarra va a resultar apropiado. En este proceso se corre el riesgo de encontrarnos que la obra no se adapta lo suficientemente bien como para poder ser ejecutada con la guitarra.

Conviene remarcar que no se tiene constancia de ningún trabajo previo que se haya adentrado en esta investigación en concreto. No se ha encontrado ninguna adaptación de *La Verbena de la Paloma* para guitarra sola, si bien hay de interpretaciones no academizadas para varios instrumentos de cuerda pulsada del *Preludio* o en los que una guitarra acompaña en el número de *Soleá* en vez del piano.

Por otro lado, la dificultad de no poseer los materiales necesarios para realizar la grabación que se pretende adjuntar, teniendo que acudir a empresas de estudios de grabación para su realización. Aunque esta parte del trabajo pudiera ser evitado, resulta un complemento importante, tanto para la experiencia profesional del que realiza este estudio, como para que quede constancia sonora y que otros músicos puedan escuchar el resultado de este proyecto.

Sin duda la mayor facilidad que posee el autor del presente trabajo, es la preparación académica que ha realizado en los años precedentes, que le cualifican para poder afrontar los retos que presuponen la envergadura de este trabajo. Al mismo tiempo, su vida musical vinculada a las bandas musicales, formando parte desde hace una década de la Banda Mayor del Ateneo Musical Maestro Gilabert de Aspe, supone un acercamiento casi inevitable al mundo de la zarzuela, ya que todos los años la sociedad contacta con una compañía de teatro para montar la representación de una zarzuela diferente, habiendo sido

participe de la interpretación de obras como *Marina*, *La Tabernera del Puerto*, *El Asombro de Damasco* o la zarzuela que protagoniza el presente estudio *La Verbena de la Paloma*.

En el desarrollo de este trabajo se emplearán diferentes metodologías, siendo el sintético el que se empleará para recopilar datos de la biografía del autor e históricos de su época, que proporcionarán una visión general de los acontecimientos musicales de ese momento.

También se utilizará un método analítico para comprender musicalmente las piezas objeto de este trabajo, así como para poder realizar las transcripciones e interpretarlas correctamente. Para ello se pretende realizar un análisis morfosintáctico de cada una de las piezas, desvelando aspectos como la armonía, la melodía, el ritmo, la textura y como no, la estructura, entre otras características que se puedan vislumbrar.

Del mismo modo y mediante una metodología sintética, se tratará de reducir y adaptar para la guitarra la partitura de orquesta de las tres piezas elegidas, tratando de conservar la esencia original.

Por otro lado y también a través del método analítico, se desea aportar dentro de los arreglos obtenidos, una digitación apropiada, a la vez que plasmar en las partituras aquellos símbolos propios de la expresión musical que el discente considere para su interpretación con la guitarra.

Por último y fruto de todo lo anterior, se espera utilizar el método experimental. Se pondrá en práctica las transcripciones obtenidas, llevando a cabo la ejecución interpretativa, con la asimilación de la partitura resultante, su dominio, su grabación final y su defensa pública.

«¡Ah, qué diverso estuviera Madrid si todo el que en artes vale,
allí tuviera su asiento!»

Tomás Bretón (1850-1923)

CAPÍTULO 1: Biografía de Tomás Bretón

A fin de conocer la vida de Tomás Bretón, su pensamiento y cosmovisión, así como el contexto histórico de la época, se ha tomado como referencia principal el trabajo biográfico del Catedrático de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid Víctor Sánchez Sánchez, “*Tomás Bretón, Un músico de la Restauración*”¹. Con esta síntesis logramos un conocimiento básico que permite comprender mejor el mundo que rodea a la obra trabajada.

1.1 Primeros años (1850-1881)

Tomás Bretón nace en la ciudad de Salamanca el 29 de diciembre del año 1850, siendo el tercero de cuatro hijos de una familia que sufriría muchas dificultades, dos de sus hermanos y su padre Antonio Bretón, un humilde cabeza de familia y panadero de oficio, fallecerían en sus primeros años, dejando a la madre sola a cargo de dos hijos. Debido a la proximidad del Teatro del Hospital, desde una temprana edad pudo asistir a los ensayos y funciones, familiarizándose con el mundo de la música y la escena².

A sus 8 años decidió estudiar música, teniendo una fuerte vocación, recibiendo un fuerte apoyo por parte de su madre, quien creía que era una buena salida profesional. Ingresó en

¹ SANCHEZ SANCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón, Un músico de la Restauración*. Edición. Madrid: ICCMU, 2002. ISBN: 84-89457-27-1.

² Ibidem, págs. 24-25.

la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, que reservaba un cupo gratuito de alumnos para niños desfavorecidos. Allí recibiría clases de solfeo, canto, piano y violín; además participaría en la humilde orquesta de la escuela. Participaba en toda actividad musical que surgía en su localidad, sin embargo sus miras profesionales se encontrarían limitadas en la ciudad del Tormes. A sus 15 años, el maestro Luis Rodríguez de Cepeda, que dirigió unas funciones en el Teatro del Hospital le ofreció participar como violinista en el foso del madrileño Teatro de Variedades por lo que se trasladó a la capital³.

En el año 1865 inician sus andanzas en Madrid, compaginaba su trabajo en el teatro con las clases de violín que impartía Juan Díez en el conservatorio. Fueron unos duros años de vida bohemia en los que pasó por dificultades debido a la epidemia del cólera, pese a ello, accedió a diferentes puestos de trabajo en lugares como la orquesta del Teatro de la Zarzuela o la Sociedad de Conciertos de Madrid, entre otros. De esta época data su primera obra, el *Cuarteto en Sol Mayor*. Desarrolló su habilidad como director y compositor en el Circo Price, donde estrenó muchas obras. Estudiaría también la especialidad de composición en el Conservatorio, que tras el año 1968 pasaría a llamarse Escuela Nacional de Música, impartida por Hilarión Eslava y Emilio Arrieta, consolidando su ya amplia experiencia en este campo. En 1972 se presentaría al concurso de premios de la asignatura de composición junto con su compañero Ruperto Chapí, obteniendo el premio en dicha especialidad⁴.

Fué en esta época en la que estrenó sus primeras zarzuelas, en general para teatros de segundo orden. Era un periodo en la que predominaban las comedias del teatro de los bufos. Estas eran obras ligeras en las que se intercalaba algún número musical que, aunque relacionadas con el incipiente género chico, nada tenían que ver con las propuestas de la zarzuela restaurada⁵. Como explica Emilio Casares, el teatro bufo es un género teatral de carácter cómico y satírico, y de estética popular que conmovió la vida teatral y musical

3 Ibidem, págs. 25-27.

4 Ibidem, págs. 27-31.

5 Ibidem, págs. 35-36.

española entre 1866 y 1881... Fue creado y promovido por Francisco Arderius y durante unos años puso en crisis el teatro lírico español.⁶

Durante los siguientes años Bretón tuvo la oportunidad de estrenar una gran cantidad de zarzuelas, aunque la mayoría no recibieron especial atención por parte del público. Además, el compositor trabajó con efímeras compañías de teatro que solían disolverse tras varios fracasos por la falta de ingresos. Sin embargo, la crítica musical tendía a valorar su habilidad y experiencia como compositor⁷.

Las piezas musicales están perfectamente instrumentadas, y es lástima que quien tales condiciones posee como los maestros indicados, y muy peculiarmente el Sr. Bretón, y digo particularmente porque conozco más obras de dicho maestro que de su digno consocio, no acometa empresas de más provecho, dando mayores pruebas de su inteligencia en otros teatros de más importancia⁸.

El trabajo en los teatros de segundo orden era muy inestable y sus inquietudes, tanto musicales como personales, le llevarían a dar el paso a la zarzuela grande y la ópera. A raíz de la Revolución de 1868 resurge la necesidad de la creación de una ópera nacional, denostada por los grandes teatros operísticos que solo programaban ópera extranjera. Se incentivó a compositores y teatros para que avanzaran en esta dirección, a través de concursos y subvenciones. Es en este contexto en el que se gestaría la primera ópera de Tomás Bretón, *Guzmán el Bueno*, que vería la luz en 1876⁹.

Esta obra se concebiría en un acto, a pesar de que podría haberse realizado en dos o tres. Fueron las limitaciones presupuestarias, en lo que sería una obra con pretensión de asentar un nuevo género, por las que el libretista Don Antonio Arnao reduciría extensión.¹⁰

6 CASARES RODICIO, Emilio. Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia. *Cuadernos de Música Iberoamericana* [en línea]. Madrid: Ediciones Complutense, 2018, vol. 2-3, pp. 73-118 [Consulta: 8 de enero de 2024]. ISSN. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61275>.

7 SANCHEZ SANCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón, Un músico de la Restauración*. Edición. Madrid: ICCMU, 2002. ISBN: 84-89457-27-1. Págs. 36-43.

8 ANÓNIMO. *El Globo*, Madrid, 7-X-1875. Como se cita en ibidem pág. 42.

9 Ibidem, pág. 43.

10 BRETÓN Y HERNÁNDEZ, Tomás y ARNAO Y ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Antonio. *Guzmán el Bueno*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1876. [Consulta: 22 de enero de 2024].

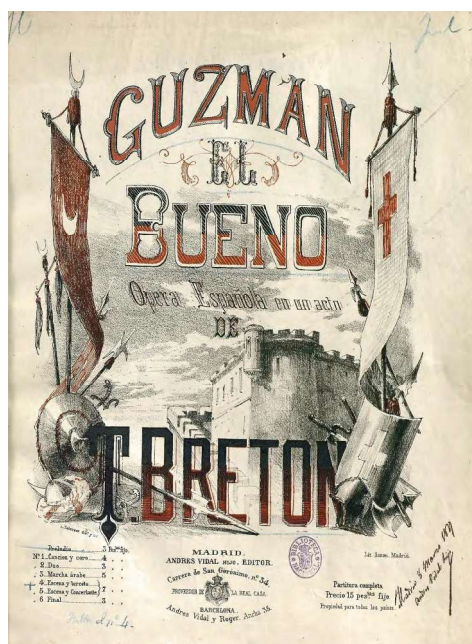


Ilustración 1.1: Portada de la partitura de *Guzmán el Bueno*¹¹.

Fuente: BRETÓN Y HERNÁNDEZ, Tomás. *Guzmán el Bueno*. Madrid, Carrera de San Gerónimo, n.º 34: Andrés Vidal hijo, EDITOR. [Consulta: 18 de diciembre de 2023]. Disponible en: [https://imslp.org/wiki/Guzmán_el_bueno_\(Bretón,_Tomás\)](https://imslp.org/wiki/Guzmán_el_bueno_(Bretón,_Tomás)).

Durante el verano de 1877 los Jardines del Buen Retiro fueron alquilados a Felipe Duzcal, quien formó una compañía con una gran plantilla de músicos y coristas en la cual figuraba Bretón como director. Es en este trabajo donde conocería a quien terminaría siendo su esposa, Dolores Matheu, así como a Federico Chueca y Joaquín Valverde, con quienes trabajaría durante una temporada. Su relación con estos fue meramente circunstancial, sin embargo ellos sí que entablarían una buena amistad, compondrían juntos *La Gran Vía*, *El Año Pasado Por Agua y Cádiz*, entre otras¹².

A inicios de 1878 ganó un certamen convocado por el Ayuntamiento de Madrid para celebrar el enlace real entre Alfonso XII y Mercedes de Orleans, con su obra para coro y gran orquesta titulada *Ausias March*. Este éxito le permitió abandonar definitivamente sus

11 BRETÓN Y HERNÁNDEZ, Tomás. *Guzmán el Bueno*. Madrid, Carrera de San Gerónimo, n.º 34: Andrés Vidal hijo, EDITOR. 1876. Disponible en: [https://imslp.org/wiki/Guzmán_el_bueno_\(Bretón,_Tomás\)](https://imslp.org/wiki/Guzmán_el_bueno_(Bretón,_Tomás)).

12 SANCHEZ SANCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón, Un músico de la Restauración*. Edición. Madrid: ICCMU, 2002. ISBN: 84-89457-27-1. Págs. 57-58.

andadas en los teatros de segunda fila. Bretón en estos momentos tiene opiniones muy críticas con la zarzuela y entiende que hay que avanzar hacia la ópera española, ya que la calidad de la música queda muy supeditada a la respuesta del público al libreto, elevando así el género. Otros como Antonio Peña y Goñi consideran que la ópera cómica española es en sí misma la zarzuela, arte lírico-dramático español¹³.

Bretón se consolida como director con la fundación de la orquesta Unión artístico-musical en el teatro Apolo, organizada por el empresario Felipe Duzcal con el objetivo de ser una alternativa a la Sociedad de Conciertos de Madrid, planteando una renovación de los conciertos en la capital y fomentando el arte patrio, premiando a los compositores españoles¹⁴.

Este mítico teatro abriría el telón el 23 de marzo de 1873. El Apolo, conocido como “la catedral del género chico” se convertiría en uno de los teatros más elegantes de la ciudad. A pesar de su enorme éxito, acabaría siendo derribado en el año 1929¹⁵.



Ilustración 1.2: Litografía anónima de la fachada del desaparecido Teatro Apolo.

Fuente: MARESCA. El Teatro Apolo [En línea]. *La Librería*. (26 de enero de 2012). [Consulta: 18 de diciembre de 2023]. Disponible en: <https://edicioneslalibreria.com/el-teatro-apolo/>

13 Ibidem, págs. 59-61.

14 Ibidem, pág. 81.

15 MARESCA. El Teatro Apolo [En línea]. *La Librería*. (26 de enero de 2012). [Consulta: 18 de diciembre de 2023]. Disponible en: <https://edicioneslalibreria.com/el-teatro-apolo/>

La compañía despertaría muchos intereses en sus tres primeras temporadas, sin embargo, no pudieron organizar un nuevo ciclo de conciertos para la primavera de 1881, debido a problemas organizativos. Además, Tomás Bretón había obtenido la beca de mérito de la Academia de Bellas Artes, por lo que marcharía a Roma en mayo, tomando su puesto

Ruperto Chapí para la temporada de verano. A partir de 1884 la Unión artístico-musical llevaría una existencia precaria, reuniéndose únicamente para actuaciones esporádicas¹⁶.

1.2 Beca de la Academia Bellas Artes (1881-1884)

Bretón recibe esta beca gracias a Francisco Asenjo Barbieri, quien apoyó su candidatura enfrentándose a Emilio Arrieta, responsable de la concesión de este mérito a Ruperto Chapí. Esta ayuda apenas permitía afrontar los gastos, por lo que habiendo formado una familia el año anterior, el compositor tuvo que buscar unos ingresos suplementarios. Gracias al Conde de Morphy, se le concede una pensión suplementaria de los fondos de Alfonso XII. Durante esta época Bretón redacta un diario, gracias al cual se tiene constancia de primera mano de sus vivencias¹⁷.

Al contrario de lo que se pudiera esperar, Bretón tuvo una experiencia pobre del ambiente musical en Roma. Las representaciones de ópera en los teatros Costanzi, Alhambra, Apollo y Politeama no le aportaron ninguna novedad, del mismo modo, las funciones de los teatros más populares eran de escasa calidad y el ambiente sinfónico fue aún más decepcionante. Además de esto, las relaciones con las instituciones musicales se le hicieron difíciles. El director del conservatorio Tullio Nobile apenas le recibía y Terziani, director del Liceo de Santa Cecilia, se mostraba indiferente ante él. A los dieciocho meses de estancia, en 1882, toma rumbo a Viena, finalizando una estancia en Italia que, pese a no haberle aportado mucho, le permitió componer sin la presión que tenía en Madrid¹⁸.

16 SANCHEZ SANCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón, Un músico de la Restauración*. Edición. Madrid: ICCMU, 2002. ISBN: 84-89457-27-1. Págs. 82-90.

17 Ibidem, pág. 91.

18 Ibidem, págs. 92-96.

Su estancia en la capital austríaca no fue menos compleja, pero a pesar de las dificultades, Viena le ofrecía un rico ambiente musical, en el que se unía la vanguardia de la música europea encabezada por lo wagneriano pero sin olvidar a los grandes clásicos. Para sorpresa de Bretón, las obras de Wagner le causaron mala impresión, sin embargo, el

compositor asimilaría elementos wagnerianos como la densidad del tejido sinfónico y los motivos recurrentes a la manera del leitmotiv, pero conservando un estilo armónico más conservador. Uno de los aspectos de interés que encuentra en Viena es el ambiente profesional y entusiasta del Conservatorio, algo que echaría en falta en España. En Abril del 1883 abandonaría Viena, ciudad fría y poco hospitalaria que, sin embargo, le cautivó y enriqueció musicalmente. Tomó rumbo a París, ciudad donde pondría fin a sus tres años de beca en el extranjero¹⁹.

La capital parisina le resultó más acogedora, con un ambiente más familiar y afín culturalmente a Madrid. El ambiente artístico y musical vivía una etapa de transición entre la música romántica y las vanguardias del cambio de siglo. Al igual que en Italia, la experiencia fue menos enriquecedora de lo esperado. Durante su estancia se relacionó mayormente con conocidos de España e Italia y su mayor acercamiento a los ambientes musicales franceses fue de mano de Pablo Sarasate. Durante esta estancia también aprovecha para asistir a espectáculos y conciertos donde encontró un ambiente sinfónico intenso, pero sin nada que envidiar al madrileño y mucho menos al vienés. Peor impresión causaron los espectáculos en los teatros líricos, recordándole a sus primeras andanzas en el gremio. Tras traer al mundo a otra hija a finales de 1883, emprendería su vuelta a Madrid en mayo del 1884, no sin una nueva mentalidad, fruto de su estancia y experiencia en las capitales europeas²⁰.

Bretón volvería a su tierra con una visión más amplia para reafirmar muchas de sus ideas sobre la situación musical de España, donde veía necesaria una reforma. Podemos entender su visión en este fragmento de su diario.

¹⁹ Ibidem, págs. 106-115.

²⁰ Ibidem, págs. 119-124.

Tuve carta del señor Conde de Morphy, contestación a la del tres, en la que me previene mal de España. ¡Tiene razón, pero es preciso remediar este mal! Precisamente hoy me he fijado en un vicio que nos hace mucho daño y del que todos tenemos culpa, todos menos España. Ésta mantiene hoy multitud de pensionados y observo que no hay uno que no piense en correr todo el mundo cuando consiga la notoriedad, con la intención de enriquecerse y lucir sin dirigir una mirada ni un pensamiento, sino es de desdén, para su patria... ¡porque...

está tan atrasada!; aquello es un pueblo... un rincón...! Pues siempre lo será mientras Vds., señores eminentes, señores pensionados, tengan tan poco patriotismo y gasten sus tesoros en Roma y París! ¡Ah, qué diverso estuviera Madrid si todo el que en artes vale, allí tuviera su asiento! La envidia que tanto se cacarea dejaría de ser, porque vuestra grandeza destruiría esa pequeña pasión y otras. Esto es largo e importante y volveré sobre ello en otro lugar, contentándome hoy con apuntarlo aquí²¹.

1.3 Años de consolidación (1885-1892)

A finales del año 1884 se hace cargo de la dirección de la orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid, recomendado por el director saliente Mariano Vázquez, quien tenía en alta estima a Bretón. La Sociedad no pasaba por su mejor época, la presidía el Conde de Morphy, quien debido a su orientación liberal y europeísta no tenía el apoyo de la aristocracia. Además de esto, la orquesta se caracterizaba por su poca profesionalidad y compromiso, creando conflictos con el nuevo director, que con su mano enérgica consiguió imponerse con firmeza. Dirigiría la orquesta hasta el 1890, a lo largo de estos años la agrupación se hizo un hueco en el panorama musical nacional, interpretando numerosos conciertos en ciudades como Granada, San Sebastián o Córdoba, además contaron a lo largo de las temporadas con solistas de primer nivel como Pablo Sarasate o Isaac Albéniz. Tras una polémica con los socios de la Sociedad de Conciertos en la que se acusaba al director de cobrar demasiado y poner dificultades con los conciertos al aire libre, Bretón aprovechó para descargarse de obligaciones y centrarse en su carrera operística, por lo que redactó una carta de dimisión destacando su malestar con la orquesta²².

21 BRETÓN Y HERNÁNDEZ, Tomás. *Diario...*, pág. 328. 22 de octubre de 1883. Como se cita en *ibidem*, pág. 124.

22 *Ibidem*, págs. 159-174.

A finales de 1990, Isaac Albéniz estaba teniendo un gran éxito en Londres y propuso a varios amigos viajar a Inglaterra para realizar diversos conciertos, aprovechando, como contaría Enrique Fernández Arbós, “su buena estrella”²³. Entre ellos se encontraría Tomás Bretón, en sus cartas este le propondría al pianista la interpretación del *Preludio de Guzmán el Bueno*, *En la Alhambra*, *serenata* y *A la memoria de Alfonso XII*, *Marcha fúnebre*. La estancia en la ciudad fue de unas pocas semanas y le permitió darse a conocer en el panorama internacional²⁴.

Tras el éxito que había recibido con *Los amantes de Teruel*, se afianzó en el panorama musical español, esto le permitió componer su siguiente ópera *Garín*, que compondría entre 1991 y 1992 donde puso en práctica un estilo característico y ciertas influencias wagnerianas. El estreno fue tan exitoso que se repetiría hasta siete veces con el teatro completo²⁵.

1.4 Grandes Éxitos: La Verbena de la Paloma (1892-1895)

Tras el triunfo de sus últimos estrenos y fructuosos viajes, así como las representaciones de sus óperas en Praga y Viena, Bretón dejaría de ser un joven prometedor, asentándose como uno de los grandes compositores de su época. Durante estos años estrenaría varias de las obras más importantes de su carrera. Por un lado estrenaría en el Teatro Apolo, junto con la Sociedad de Conciertos, su suite orquestal “*Escenas Andaluzas*”, donde recibió con una gran acogida. En el año 1995 vería la luz uno de sus mayores éxitos, la ópera “*La Dolores*”, que junto con “*La Verbena de la Paloma*”, sainete lírico que había estrenado un año antes, se consolidaría como una de las figuras más destacadas de la época, tanto en el ámbito de la ópera como el de la zarzuela²⁶.

23 FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique. *Arbós*. Madrid: Ediciones Cid, 1963, págs. 217-218. Como se cita en ibidem, pág. 181.

24 Ibidem, págs. 181-183.

25 Ibidem, pág. 184.

26 Ibidem, pág. 205.

El éxito de “*La Verbena de la Paloma*” fue una sorpresa, Tomás Bretón llevaba quince años sin trabajar en la zarzuela chica, género que había criticado de forma contundente. En un principio, el encargado de ponerle música a este libreto del popular sainetero Ricardo de la Vega fue Ruperto Chapí, no obstante, debido a problemas personales entre el compositor y los empresarios del Teatro Apolo, el propio libretista fue a pedirle a Bretón que le pusiera música al sainete, quien cogió el libreto y se encerró hasta conseguir componer la música de esta zarzuela²⁷.



Ilustración 1.3: Portada de la partitura de *La Verbena de la Paloma*²⁸.

Fuente: BRETÓN Y HERNÁNDEZ, Tomás y DE LA VEGA Y OREIRO, Ricardo. *La Verbena de la Paloma*. Madrid, Carrera de San Gerónimo, n.º 34: Unión Musical Española. [Consulta: 29 de enero de 2023]. Disponible en:
<https://1.bp.blogspot.com/-waq5Ad8n3Uk/Ugysz6vVxFI/AAAAAAAAADN0/suuNSFqmmE/s1600/palomalibreto.jpg>

El libreto de este sainete es considerado como uno de los mejores de su época, destacado por su acertada ambientación madrileña, los personajes cómicos caricaturescos y las escenas populares como la taberna, el café o la fiesta. Ricardo de la Vega retrata, como si se tratase de una escena pictórica, el Viejo Madrid, concretamente la calle de Toledo y la

²⁷ Ibidem, pág. 213.

²⁸

fiesta castiza de la Virgen de la Paloma, patrona de Madrid. Otra de las novedades y claves de la acogida de esta zarzuela es la importancia del baile público, un rasgo realista del sainete que también realza la labor del compositor, ya que la música toma un protagonismo principal. A todo esto hay que sumarle una historia de amor y celos escrita con mucho acierto y sentimiento. Esta trama, aunque tachada de simple por algunos críticos, conmovería al público. Esta novedad en las tramas del sainete haría que algunos críticos como Amanuel hablasen de un nuevo género, el «sainete sentimental²⁹». Nos encontramos con una obra singular en la que convergen el carácter tradicional de los sainetes de la época, con la tradición operística en la que Bretón se había sumergido. Quizás sin llegar a pretenderlo Bretón impregna esta zarzuela con todo el conocimiento y el estilo compositivo que había acumulado durante años, llegando a innovar dentro de un género muy acomodado, ya sea por el carácter dramático de algunos números musicales o el uso del leitmotiv al estilo de wagneriano³⁰.

El estreno de La verbena de la Paloma, el 17 de febrero de 1894, fue un éxito rotundo. Este venía precedido de una gran expectación ante la colaboración de dos artistas de renombre como Ricardo de la Vega y Tomás Bretón. La presencia del compositor, que se había labrado una fama como compositor serio y defensor del arte nacional, producía mucha curiosidad ante la cuestión de cómo se adaptaría a una obra modesta. Tenemos constancia de esto en las fuentes periodísticas de la época como La correspondencia de España:

El eminente maestro Bretón, el autor insigne de las óperas *Los amantes de Teruel* y *Garín*. El compositor que ha escrito partituras que bien pueden competir con las que fama han dado en el mundo a los más renombrados autores, ponía su genio y su extraordinario talento al servicio del modesto y popular género teatral y escribía la partitura de *La verbena de la Paloma*, para tener una página más de gloria que añadir a las tan numerosas que ha conquistado. Con razón anhelaba el público presenciar lo que anoche fue en Apolo un acontecimiento teatral. Todas las esperanzas, todas las sospechas, todas las suposiciones que teníamos y nos forjábamos desde el momento en que

29 AMANIEL. Teatro de Apolo, *El Imparcial*. Madrid, 18 de febrero de 1894. Como se cita en ibidem, pág. 218.

30 Ibidem, págs. 216-218.

supimos la tarea que había emprendido Bretón, viéronse con exceso superadas ante la realidad del colosal triunfo conseguido anoche por el gran maestro³¹.

Desde su estreno, la obra se representó casi todos los días en el teatro Apolo, recorriendo el mundo hasta la actualidad en forma de representaciones, adaptaciones y grabaciones. Tomás Bretón conseguía sin siquiera pretenderlo su obra más popular, tanto que llegaría a eclipsar el resto de su producción compositiva³².



Ilustración 1.4: Cartel de película de *La Verbena de la Paloma*.

Fuente: SÁENZ DE HEREDIA, José Luis. (1963). *La Verbena de la Paloma*. España: Producciones Benito Perojo y Cesáreo Gonzalez P.C.

1.5 Figura de prestigio. (1895-1910)

En el 1896 Tomás Bretón pasaría a ser miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, ocupando el lugar de Francisco Asenjo Barbieri, quien habría fallecido en el 1894. En el discurso de presentación reflexionaría sobre las corrientes operísticas del

31 F. J. Apolo, *La correspondencia de España*. Madrid, 18 de febrero de 1984. Como se cita en *ibidem*, pág. 223.

32 *Ibidem*, pág. 224.

momento e insistiría en la necesidad de una ópera nacional que no cayera en las banalidades del género chico³³.

Tras el éxito de *La Verbena de la Paloma*, los empresarios trataron de volver a juntar a Tomás Bretón y a Ricardo de la Vega en un nuevo sainete, “Al fin se casa la Nieves” que no acabaría de ser bien recibido, quizás, por la alta expectación del público y la crítica. Tras esto, el compositor decidiría pensar mejor los sainetes que compondría los siguientes años, y mantener en el centro de su producción la ópera. Entre las obras que compuso esos años destacan las zarzuelas pequeñas como *Botín de guerra*, *El guardia de Corps* y *El reloj de cuco* entre otras, zarzuelas grandes como *El clavel rojo* y *Covadonga* y *La torre de Miramar* y sus óperas *Raquel* y *Farinelli*³⁴.

En el 1900 se construye el Teatro Lírico en Madrid, cuya gestión quedaría a cargo de Ruperto Chapí quien animó a Luciano Berriatúa, empresario fundador, a dedicarlo a la ópera española. En este proyecto participaron, en un inicio, numerosos compositores y literatos, sin embargo el control de Chapí sobre el proyecto y la programación del teatro generaron asperezas con varios de ellos. Para la primera temporada se plantearon nueve óperas, de las que se llegarían a interpretar tres: *Circe* de Ruperto Chapí, *Farinelli* de Bretón y *Raimundo Lulio* de Ricardo Villa. A pesar de el éxito de algunas actuaciones, el Lírico quebraría tras la primera temporada debido a los excesivos costes de las representaciones operísticas y la poca variedad de representaciones. Este fracaso fue un golpe duro para Bretón y su aspiración de crear un teatro nacional de ópera, además mancharía su relación con Chapí, quien, según el salmantino, no habría sabido llevar el proyecto. Entre las causas principales del fracaso del teatro se encontraba la falta de un ambiente favorable en el país, empezando por el gusto del público, acomodado al género chico, y el apoyo de la prensa e instituciones públicas³⁵.

En el año 1901 es nombrado «Comisario Regio» del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, sucediendo a Emilio Arrieta, Jesús de Monasterio e Ildefonso

33 Ibidem, págs. 251.

34 Ibidem, págs. 252-318.

35 Ibidem, págs. 318-316.

Jimeno de Lerma. Bretón trataría con entusiasmo de encauzar un centro sin rumbo e influir positivamente en la vida musical española. Sus propuestas, al igual que en la composición, estaban marcadas por el espíritu regeneracionista del cambio de siglo. Entre los problemas más relevantes se encontraban la masificación de las aulas, que empeoraba la calidad de la enseñanza y la excesiva benevolencia de las calificaciones, que desfiguraba los verdaderos resultados. Durante la dirección de Bretón se reivindicó la dignificación de las retribuciones de los docentes. Fuera del Conservatorio, su aspiración fue organizar el sistema de enseñanza musical del país entorno al Conservatorio de Madrid, propondría la creación de una red de Conservatorios y Escuelas de música que estuvieran comunicadas con el central. Además, en el 1906 recogió una petición que llevaría al Ministerio para que multitud de puestos laborales del gremio debieran poseer títulos expedidos por el Conservatorio Oficial en relación con la plaza que pretendían ocupar. Durante estos años, Bretón no llega a ejercer como docente, puesto que su trabajo quedaría absorbido por las labores administrativas del centro, esto le llevaría a frenar su carrera compositiva, aunque seguiría componiendo aprovechando los descansos veraniegos, en el transcurso de estos años escribiría diversas piezas de música de cámara y dos óperas. Bretón regiría el Conservatorio con rectitud e integridad durante una década, su mandato llegaría a su fin en 1910 tras una polémica con la administración entorno a una cuestionable adjudicación de plazas que llevaría a su dimisión³⁶.

Con la entrada del nuevo siglo, el género chico sufre una profunda crisis, en especial por la llegada del cinematógrafo, que llevaría a un progresivo abandono del género. A partir de 1910 proliferarían nuevos locales dedicados a este nuevo arte, afectando a las salas de teatro convencionales llevando a la desaparición del teatro por horas. Debido a esto, los teatros vuelven a ofrecer sesiones completas con obras en varios actos, buscando una diferenciación. Durante estos años compone obras como *La generosa*, *El sueño de Regina* o *La paz del campo*, *El certamen de Cremona* y *Piel de oso*. La complejidad que vive el mundo de la zarzuela estos años es debido a una crisis general, desde lo económico a lo social, pasando por lo creativo³⁷.

³⁶ Ibidem, págs. 342-356.

³⁷ Ibidem, págs. 386-398.

1.6 Últimos años (1910-1923)

Bretón viajaría a sudamérica en el verano de 1910, donde vería una oportunidad para desarrollar la ópera nacional, sumándose a una compañía española que viajaría a Buenos Aires para realizar una temporada de obras en castellano en el Teatro Colón. Aunque las obras fueron bien recibidas por la crítica, el proyecto no llegó a tener continuidad. Este viaje inspiró al compositor en la creación de la que sería su última ópera, *Tabaré*, ambientada en la América colonial y que estrenaría en 1913. Escribe al inicio de esta década una comedia lírica llamada *Don Gil de las calzas verdes*, este género fue muy poco explotado en la ópera española debido al interés por diferenciarse temáticamente de la zarzuela. Bretón lo pondría en valor, alejándose del dramatismo que imperaba en el género³⁸.

En el año 1912 Tomás Bretón toma la dirección de la Orquesta Sinfónica de Madrid, relevando a Enrique Fernandez Arbós. Realizó seis conciertos en Granada, donde fue muy bien recibido por la prensa y el pueblo, que ansiaba su regreso a la ciudad. La gira se repitió en el 1914, este año contaron con dificultades climáticas y un público que encontraba reiterativo el programa, a pesar de contar con novedades de jóvenes compositores como las *Escenas Infantiles* de Óscar Esplá y *La Procesión del Rocío* de Joaquín Turina. Durante este periodo estrena también su zarzuela *Al arcanse de la mano* y una zarzuela en dos actos, *Los capitanes del zar*, inspirada en la opereta³⁹.

En 1912, tras el fallecimiento del entonces director del Conservatorio de Madrid, Cecilio de Roda, el claustro de profesores solicita el regreso de Bretón, porque su gestión había resultado muy enriquecedora para el Conservatorio. Además de los propios docentes del centro, se sumaron a esta petición diversos grupos sociales tanto cultos como populares, entre los que se encuentran: la Sociedad de dependientes del comercio, la Sociedad Bretoniana de Zaragoza o la Real Academia Filarmónica de San Isidoro de Jerez de la

³⁸ Ibidem, págs. 399-406.

³⁹ Ibidem, págs. 433-445.

Frontera, entre muchas otras alrededor de toda la península. Además de estas, la candidatura del salmantino también recibiría el apoyo de instituciones culturales madrileñas como el Ateneo, la Academia de Bellas Artes de San Fernando o el Círculo de Bellas Artes. El movimiento llegaría hasta lo más popular, el 23 de enero de 1913 se realizó una manifestación multitudinaria en la ciudad de Salamanca en la que se calcula que acudieron más de 10.000 personas en apoyo del «hijo predilecto⁴⁰» de la ciudad. El 15 de febrero Alfonso XIII firmaría el decreto en el que se nombraba a Tomás Bretón director del Real Conservatorio. El compositor, conmovido expresaría su emoción en la siguiente carta⁴¹:

A todos debo mi gratitud: Desde el joven y ya glorioso monarca, el Consejo de Ministros que preside, el insigne Conde de Romanones, nuestro paisano de adopción; el sabio, ilustre y elocuentísimo señor Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, hasta el más modesto amigo mío: pero lo que debo a mi ciudad natal, no tiene límites, estimando, sin el más leve asomo de halago ni adulación, que si hubo dificultades que vencer para llegar a este resultado, el acto tiernísimo de Salamanca fue decisivo, allanándolas todas amorosamente. ¡Gracias, Salamanca!⁴²

La nueva etapa como director del centro vendría marcada por la continuación de las reformas que habría iniciado en la primera, además, tras el fallecimiento de Tomás Fernández Grajal decidiría hacerse cargo del aula de Composición. Entre los logros destacan la estabilización de la plantilla de profesores en el Reglamento de 1917 y la regularización de la enseñanza libre, abriendo los premios a los alumnos externos al centro. Durante esta etapa compone obras para rellenar huecos en el repertorio de algunos de los instrumentos del conservatorio y escribe dos poemas sinfónicos: *Salamanca* y *Elegía y añoranzas*, también participaría de forma puntual como director con la Orquesta Sinfónica de Madrid, con la cual también organizaría un exitoso ciclo de conciertos desde el Círculo de Bellas Artes, donde presidía la sección de música⁴³.

En su última década de vida se reduce drásticamente su producción. Estrenaría en el Teatro de la Zarzuela *La guitarra del amor*, “fantasía musical” en un acto, proyecto

40 DE MONTILLANA, Javier. *Bretón*. Como se cita en ibidem pág. 450.

41 Ibidem, págs. 447-451.

42 Ibidem, pág. 450.

43 Ibidem, págs. 452-467.

colaborativo que contaría con la participación de nueve autores de la Asociación de Maestros Compositores. Su papel en esta obra fue principalmente la organización de los músicos que participaron en la creación de esta fantasía. Como comenta Víctor Sanchez, este proyecto simbolizaría una especie de homenaje a Tomás Bretón, un compositor al que, aunque no llegaría a encontrar un sitio claro en el mundo de la zarzuela, se le asociaría a este género por el enorme éxito de *La Verbena de la Paloma*⁴⁴.

Su esposa fallecería en junio de 1917, este acontecimiento lo produciría una profunda tristeza aunque mantendría su actividad a pesar de dicho golpe. Esos años compondría *Ala muy heroica ciudad de Zaragoza* como agradecimiento a la Asociación bretoniana de Zaragoza e *Himno a Teruel* en 1920, siendo esta su última composición, estas dos obras tendrían un fuerte sentimiento patrio debido al arraigo que sentía por su tierra de origen. Al final de su vida, su aspiración por la Ópera Nacional se tornaría un tanto amarga debido a la inutilidad de sus esfuerzos, pese a ello el maestro continuaría insistiendo en el que habría sido su objetivo principal en el mundo de la música⁴⁵.

El 21 de enero de 1921 es declarado jubilado y recibe la Cruz de Alfonso XII por sus méritos y servicios. Bretón tenía que haber dejado el cargo en diciembre de 1920, ya que los cargos públicos sólo se podían ejercer hasta los setenta años de edad. Esto le dejó en una situación precaria, quedando con dos quintos del sueldo de profesor al no contar con los años de servicio necesarios. Se realizaron diversos actos de apoyo a su figura, que ya era considerada un icono del arte en España. Queda bien representado el sentimiento general de la sociedad por Bretón y la polémica de su jubilación en el siguiente escrito⁴⁶:

Nosotros sentimos más dolor que alegría en esta apoteosis tan simpática de ayer. La figura de Bretón fue siempre la del encarnizado y activo luchador, la del hombre de acción dentro del arte. Su obra alcanzó todas las latitudes y lo intentó todo con esforzado entusiasmo. Nadie como él, con más o menos fortuna, batalló por el ideal distante del drama lírico nacional, y no con razones y campañas y discursos floridos, sino con su razón de creador infatigable de obras y obras que ahí están, aguardando el sonido liberador de las trompetas del Juicio final. Pocos músicos españoles podrán presentarnos su bagaje de obras

44 Ibidem, págs. 467-468.

45 Ibidem, págs. 470-471.

46 Ibidem, págs. 471-474.

sinfónicas -el arte por el arte, en puridad-, de obras de cámara, de ejemplos tan vivos y constantes de un ánimo nunca decaído ni por la adversidad, ni por las vicisitudes, ni por los mismos dolores de la vida.

¡Qué cruel es, por tanto, una de estas consagraciones que vienen a coronar la frente de un luchador en el momento en que comienza a no serlo, cuando las fuerzas decaen y se extinguen, cuando la triste mirada de la añoranza recapitula con melancolía las horas de esperanza, los momentos de anhelo, la ansia de triunfo en plena juventud!⁴⁷.



Fotografía 1.1: Don Tomás Bretón recibe de manos del maestro Pérez Casas las Insignias de Gran Cruz de Alfonso XII.

Fuente: LARREGLA. El insigne maestro compositor D. Tomás Bretón (X), Recibiendo de Manos del... *ABC*. Madrid. 10 de noviembre de 1921.

El asunto duraría hasta junio de 1922, año en que Bretón comenzaría a recibir una pensión de 7.500 pesetas mensuales. A raíz del asunto con la jubilación, el compositor se aislaría de la vida social, no tomando parte salvo cuando era forzado por algún acontecimiento artístico que exigía su intervención⁴⁸.

Su salud se deterioraría paulatinamente, agravada por su soledad ante la falta de su mujer, a esto se sumó el fallecimiento de su hijo Mario, que supuso otro duro golpe a su salud y estado de ánimo. El maestro padecía de una miocarditis crónica, de la cual sufriría una

47 MUÑOZ, Matilde. Homenaje al maestro Bretón. *El Imparcial*. Madrid. 12 de noviembre de 1921. Como se cita en *ibidem*, pág. 474.

48 *Ibidem*, págs. 474-475.

crisis en 1922, sus dolencias se agravarían el día de Santa Cecilia de 1923, días más tarde, el dos de diciembre, fallecería tras sufrir un colapso. Recibiría el pésame de la infanta Doña Isabel y numerosos círculos artísticos e instituciones como la Real Academia de San Fernando, el Círculo de Bellas Artes o el Ateneo. El entierro se realizaría al día siguiente y sería costado por el Círculo de Bellas Artes, recorriendo desde la calle Campomanes hasta el cementerio de Nuestra Señora de la Almudena. Acudirían numerosos ciudadanos de la ciudad de Madrid que despedirían al maestro. El feretro sería bajado a hombros de alumnos del Conservatorio hasta la puerta del centro, después pasaría por el Teatro Real, allí la orquesta dirigida por Arbós interpretaría *En la Alhambra*, realizaría otras tres paradas ante el Círculo de Bellas Artes, la Academia de San Fernando y el Teatro Apolo, allí se interpretaría el *Preludio* de *La Verbena de la Paloma*. Tras la llegada a la Cibeles se depositaría el féretro en el coche fúnebre e iniciaría su camino al cementerio. Al contrario de lo habitual, la multitud siguió acompañando al difunto hasta la última parada, el cementerio⁴⁹.

Los siguientes días se dedicarían numerosos artículos de periódico a su figura en El Heraldo de Madrid, La Correspondencia de España, El Liberal, El Imparcial o La Época, entre otros. Estos artículos necrológicos realizarían una valoración de su trayectoria musical, así como sus pretensiones y logros a lo largo de su vida. La ciudad de Salamanca también recibiría con mucho dolor esta trágica noticia, se celebrarían varios funerales y actos, además, se erigiría un monumento y se trasladarían los restos del compositor a su ciudad de nacimiento. Su hijo Abelardo donaría objetos de su padre, que serían guardados en el museo de la Escuela de San Eloy⁵⁰.

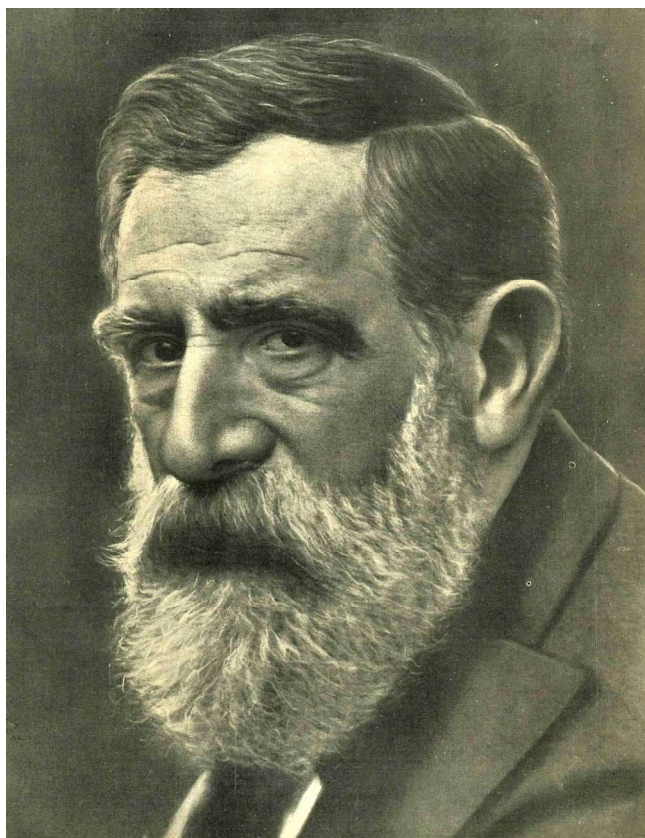
Destacan dos de los conciertos que se realizaron a modo de homenajes. La Orquesta Filarmónica de Madrid, el siete de diciembre, interpretaría *Elegía y añoranzas*, colocando en el fondo del escenario un busto de Bretón con crespones negros y una corona con cintas de los colores nacionales, ofrecida por el Círculo de Bellas Artes. Tras la interpretación, los profesores saludarían al busto despidiéndose del compositor entre una gran ovación, a

49 Ibidem, págs. 475-477.

50 Ibidem, págs. 477-479.

la que se uniría la Reina Victoria. El diez de enero del año siguiente, se realizaría otro homenaje en el Teatro de la Zarzuela, esta vez se representaría *La Verbena de la Paloma* y se cerraría el concierto con la popular jota de *La Dolores*⁵¹.

Con el fallecimiento de Tomás Bretón desaparecería una figura querida tanto a nivel popular, por sus populares obras *La Verbena de la Paloma* y *La Dolores*, como a nivel académico, en el que se había ganado un gran prestigio por su defensa de la música nacional y su labor en el Conservatorio de Madrid. La obra del maestro con el tiempo quedaría reducida a un par de títulos exitosos, viendo como gran parte de ésta caía en el olvido⁵².



Fotografía 1.2: Retrato de D. Tomás Bretón publicada en la revista La Esfera el 4 de noviembre de 1917.

Fuente: HERNÁNDEZ PÉREZ, José María. El Poema Sinfónico “Salamanca” de Tomás Bretón [En línea]. *Salamanca en el Ayer*. (junio de 2023). [Consulta: 2 de junio de 2024]. Disponible en: <https://www.salamancaenelayer.com/2023/07/el-poema-sinfonico-salamanca-de-tomas.html>

51 Ibidem, págs. 479-480.

52 Ibidem, pág. 480.

«¿Donde vas con mantón de Manila?»

Ricardo de la Vega (1839-1910)

CAPÍTULO 2:

Adaptación, análisis morfosintáctico e interpretativo de tres piezas de *La Verbena de la Paloma*.

El núcleo de este trabajo son las tres piezas o números adaptados y digitados para guitarra, así como la partitura confeccionada de cada uno de estos, todo ello realizado siguiendo una serie de criterios interpretativos expuestos más adelante. Para la transcripción se ha tomado como referencia principal la partitura general de la *Verbena de la Paloma* de la edición crítica realizada por Ramón Barce¹.

Las piezas estudiadas en este trabajo son diferentes números de la zarzuela original. Para la adaptación de las tres piezas objeto de este trabajo se han respetado las duraciones exactas que provienen del original, de igual modo se han tratado las cuestiones melódicas armónicas y rítmicas originales, si bien se han efectuado reducciones y transportes para la correcta adaptación a la tesitura y características físicas de la guitarra. En cuanto a la estructura de la zarzuela consta de actos y números escénicos. En el caso de *La Verbena de la Paloma* nos encontramos con una zarzuela en un único acto, el cual consta de un preludio y 5 números con sus propias secciones.

Previo a la realización de los arreglos y la confección de este trabajo se da un proceso de escucha analítica de diferentes versiones de la *Verbena de la Paloma*, atendiendo a

¹ BARCE, Ramón. *La Verbena de la Paloma o el Boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*. Madrid, X, ICCMU, 2012.

criterios como la textura, la densidad, cantidad de voces, o complejidad melódica y rítmica, entre otras, con el objetivo de seleccionar los números adaptables a la guitarra. Tras realizar esta escucha activa, se seleccionan los números a arreglar, entre los que se encontrarían en un primer lugar: el *Preludio* que da inicio a la obra, la *Mazurka* de la Escena III que suena cuando Hilarión y las chulapas entran en el café (N.º 4 B) y las *Coplas de Don Hilarión* (N.º 2), un tema muy característico ya recogido en el preludio. Se descartaría finalmente este último a mitad de transcripción debido al resultado insatisfactorio causado por la introducción y los cambios de tonalidad. Se optaría finalmente por adaptar a dos guitarras las *Seguidillas* que cantan los jóvenes en la verbena durante la Escena I (Nº 1B), que resulta ser el tema más característico y popular de toda la zarzuela.

A la hora de adaptar las piezas se han establecido una serie de prioridades seleccionando el material musical. Se ha dado más importancia a la melodía, seguidamente a la voz del bajo y, una vez decidido el tratamiento de ambas voces, se ha seleccionado el relleno armónico de forma fiel al acompañamiento original de la obra. Este proceso se ha realizado con la guitarra, de modo que, toda la partitura está confeccionada pensando en la digitación con la que se interpretaría finalmente.

Hay que tener en cuenta que al adaptar a guitarra, muchas características musicales de los instrumentos que conforman la orquesta se pierden, al mismo tiempo que se abre un nuevo abanico de posibilidades propias del instrumento. Además de esto, contamos con otras particularidades, como el hecho de que la guitarra es un instrumento grave y lee en clave de tenor², por lo que lo escrito en la partitura de guitarra suena una octava más grave. Al transcribir una melodía manteniendo la tesitura escrita en la partitura original, realmente se estaría bajando una octava la tesitura de dicha melodía. Con consciencia de ello y teniendo en cuenta el registro de la guitarra se ha tratado de adaptar de forma coherente y aprovechando el registro de nuestro instrumento, construyendo desde el grave hacia el agudo.

2 La voz de tenor es representada en clave de *sol* en segunda, aunque como su tesitura es una octava más grave, se suele añadir un pequeño 8 en la parte inferior de la clave.

El análisis armónico realizado abarca los aspectos generales necesarios para entender y trabajar sobre las tres piezas adaptadas. Entre los aspectos estudiados encontramos la estructura, la forma, la tonalidad, el tempo, el ritmo, la melodía, la textura, la armonía y las cadencias. Si bien, aspectos como el análisis melódico o armónico son complejos y pueden enfocarse desde diferentes puntos de vista, así como con mayor o menor profundidad, se ha preferido optar por un análisis claro y práctico que ilustre de forma visual los aspectos armónicos y estructurales de las piezas. Por este motivo se ha realizado el análisis de la partitura siguiendo el enfoque que da Enric Herrera en sus tratados de armonía³.

El análisis de acordes sigue las reglas del cifrado internacional o americano, con sus correspondientes especificaciones para cada uno. Este es un análisis que nos da la información directa del acorde en el que nos encontramos, frente a otros cifrados que dan esa misma información señalando el grado de la tonalidad en el que se encuentra. Además, este tipo de enfoque directo es muy práctico para los guitarristas, acostumbrados a leer cifrados en música moderna como el jazz, puesto que la visualización del acorde evoca las diferentes posiciones del mástil en las que se puede interpretar, facilitando la digitación. Esto permite, también, que cualquier interprete que decida hacer uso del presente material tenga a su disposición un análisis armónico que le facilite la redigitación de cualquier fragmento si lo considerase oportuno.

A lo largo de la redacción del análisis se hará referencia a los acordes en cifrado americano, como podría ser A⁷ (Acorde de La Mayor con séptima de dominante), mientras que cuando hablemos de la tonalidad sí que se especificará textualmente La Mayor.

Con ánimo de dejar clara la terminología que se ha empleado en el análisis de este trabajo, a continuación se presenta una tabla presentada en los tratados de Armonía de Enric Herrera en la que ilustra la denominación de los acordes, la distribución interválica de sus notas, el cifrado usual y el no usual:

3 HERRERA, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna*. Edición. Barcelona: Antoni Bosch Editor, S.A. ISBN: 84-85855-31-0.

	<i>Acorde</i>	<i>Notas</i>	<i>Cifrado usual</i>	<i>No usual</i>
Triadas	Mayor	1, 3, 5	F	FΔ
	Menor	1, b3, 5	F-, Fm	Fmi
	Aumentado	1, 3, # 5	F +	
	Disminuido	1, b3, b5	Fº	
Sexta	Mayor sexta	1, 3, 5, 6	F(6)	
	Menor sexta	1, b3, 5, 6	Fm(6), F- 6	
Cuatriadas	Mayor Séptima mayor	1, 3, 5, 7	FMaj7	FΔ7, FM7
	Menor séptima	1, b3, 5, b7	Fm7, F- 7	Fmi7
	Menor séptima Quinta disminuida	1, b3, b5, b7	Fm7(b5), F- 7(b5)	F ø 7
	Dominante	1, 3, 5, b7	F7	Fx
	Dominante Quinta aumentada	1, 3, # 5, b7	F + 7, F7(# 5)	F7 + 5
	Disminuido séptima	1, b3, b5, bb7	Fº7	

Tabla 2.1: Tipos de acordes y sus cifrados.

Fuente: HERRERA, Enric. *Teoría Musical y Armonía Moderna*. Edición. Barcelona: Antoni Bosch Editor, S.A. ISBN: 84-85855-31-0. Pág. 58.

Además del propio análisis armónico, se ha realizado un análisis interpretativo, que tiene su culmen en la propia partitura digitada. El propósito de este tipo de estudio es abarcar los aspectos más relevantes de las partituras y la digitación propuesta, así como orientar en la interpretación musical de estas. Entre los puntos estudiados se encuentran la agógica, la dinámica, la intensidad, el timbre, y otros aspectos interpretativos y técnicos que puedan facilitar tanto la interpretación como la digitación.

Las digitaciones expuestas en la partitura son orientativas, se han indicado buscando la facilidad y comodidad, si bien no siempre es posible. Al igual que en estas, las indicaciones de expresión redactadas también son susceptibles de ser modificadas e interpretadas en base a otros criterios argumentativos.

2.1 Preludio

La adaptación de este tiempo ha sido la más compleja de las tres debido a la enorme diversidad de temas, cambios de tonalidad, texturas y ritmos. No obstante, encontramos un resultado muy fidedigno y completo.

La elección de la tonalidad no ha supuesto ninguna complicación, ya que al encontrarse la partitura original en Mi Mayor, una tonalidad muy común y agradecida en la guitarra, no ha sido necesario transportar, además, permite el uso de cuerdas al aire y acotar el registro desde el *Mi* de la sexta cuerda como nota más grave.

En algunos fragmentos, como se estudia en el análisis morfosintáctico, la tesitura ha sido modificada, bajando de octava la melodía o al acompañamiento, lo cual se justifica por la imposibilidad de mantener una línea de bajo concreta en las cuerdas graves con una melodía en el registro agudo de la guitarra.

La interpretación cuenta con ciertas dificultades técnicas en algunos fragmentos, como se comenta en el análisis interpretativo, esto es debido a aspectos como la velocidad fácilmente alcanzada en la orquesta y más compleja en la guitarra. También la densidad armónica de algunos fragmentos, que con objeto de ser fieles a la armonía y al mantenimiento de las voces, ha dado lugar a algunas posiciones y digitaciones de una exigencia técnica considerable.

2.1.1 Análisis morfosintáctico del *Preludio*

El *Preludio* está estructurado en forma de popurrí⁴, un revuelto de material temático de la zarzuela que sirve de antesala a esta y prepara el oído del espectador para los temas que sonarán posteriormente, aportando a la obra una gran cohesión temática.

4 SANCHEZ SANCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón, Un músico de la Restauración*. Edición. Madrid: ICCMU, 2002. ISBN: 84-89457-27-1. Pág. 218.

A continuación se presenta un cuadro estructural con las partes que contiene el preludio, así como la forma de este.

Estructura	Partes	Tema	Compases
Introducción	Introducción	Habanera (allegro)	Cc. 1-13
Sección 1	Parte A	Tema del N.º 1: <i>Parlante y Escena</i>	Cc. 14-32
	Parte B	Tema del N.º 3: <i>Soledad (Soleá)</i>	Cc. 32-52
	Puente 1	Elementos temáticos	Cc. 52-63
Sección 2	Parte C	Reexposición final del N.º 1 A: <i>Canción de Julián</i>	Cc. 64-75
	Parte D	Tema del N.º 2: <i>Coplas de Don Hilarión</i>	Cc. 75-83
		Final del N.º 4 A	Cc. 83-91
	Puente 2	Elementos temáticos	Cc. 91-96
Sección 3	Parte E	Habanera en tiempo lento	Cc. 97-124
	Coda	Elementos temáticos	Cc. 124-138

Tabla 2.2: Secciones del *Preludio* y su proveniencia.

Fuente: elaboración propia.

El análisis estructural expuesto está dividido en 4 bloques principales: la introducción, que consta de la habanera en tempo allegro, además de tres secciones que se diferencian en carácter y tonalidad entre ellas. La primera de ellas presenta dinamismo y gracilidad, además de un movimiento rítmico de corcheas sin pausa hasta el puente 1, donde enfrenta las corcheas con tresillos mientras realiza un decrescendo para preparar el cambio de sección. En la segunda sección encontramos un contraste inicial con el tema melódico de la *Canción de Julián*. Conforme avanzan las subsecciones, se torna más frenética y adquiere cierto carácter de desarrollo. Al final de esta encontramos el puente 2 con una pequeña progresión con material temático de la habanera que prepara el final. La tercera sección cuenta con el tema de la habanera que aparece en la introducción, pero esta vez, reexpuesta en toda su extensión y en su tempo habitual. La sección cierra con la coda que mantiene el material rítmico previo.

Cabe remarcar que algunos de los partes tienen subdivisiones, por ejemplo, la parte B consta de b1 y b2, en el primero la melodía queda en el bajo acompañada por el arpegio y, en el segundo, la melodía pasa a ser la voz aguda acompañada del bajo y acordes de forma rítmica.

Como comenta Ramón Barce, Tomás Bretón escribe con material muy diverso un tiempo no muy extenso pero intenso y variado, uniendo temas con sencillez dentro de un proceso de yuxtaposición de los mismos.⁵

Al igual que ha sido expuesto previamente, cabe destacar que una de las características fundamentales en la distinción de los diferentes bloques es la modulación que se produce a la entrada de la *Canción de Julián*. Observamos una modulación al cuarto grado en lo que denominaríamos la segunda sección, pasando de Mi Mayor a La Mayor, así como una vuelta al tono principal, Mi Mayor, a la entrada de la Habanera, aportando cierta sección de reexposición, si bien esta sería de la introducción. A continuación podemos ver de forma visual las tablas por secciones.

Introducción	Sección 1	Sección 2	Sección 3
Mi Mayor		La Mayor	Mi Mayor

Tabla 2.3: Armonía del *Preludio* por secciones.

Fuente: elaboración propia.

A lo largo de la partitura encontramos diferentes indicaciones de tempo. A continuación podemos ver sintetizada en una tabla la información detallada de los diferentes cambios de tempo y las partes en las que aparecen.

⁵ Íbidem.

Estructura	Partes	Tempo	Velocidad de ejecución
Introducción	Introducción	Allegro	Negra a 120 -130
Sección 1	A	Allegro	Negra a 150 -160
	B		
	Puente 1		
Sección 2	C	Andantino	Corchea a 108 - 114
	D	Allegro moderato	Negra a 96
	Puente 2	El mismo tempo	-
Sección 3	E	Tempo lento de habanera	Negra a 60
	Coda		

Tabla 2.4: Velocidades del *Preludio* por secciones.

Fuente: elaboración propia.

Las indicaciones son sacadas de forma literal de la partitura para orquesta de la edición crítica de Ramón Barce. Encontramos seis indicaciones de tempo, pese a que algunas de ellas llegan a ser ambiguas y sujetas a interpretación, se tiende a seguir la tradición y las versiones de referencia. Este sería el caso de las dos primeras, las indicaciones de allegro, puesto que en primer lugar nos encontraríamos en el rango bajo del allegro (120-130) y en la segunda en el rango alto (150-160). Otras indicaciones de tempo como el andantino o el allegro moderato tienden a ser interpretadas con un tempo más reposado que el establecido en las indicaciones. En el segundo puente, cuando el autor indica «el mismo tempo», se inicia ese fragmento al tiempo anterior, pero se comienza a ceder el tempo poco a poco, como se señala en la partitura.

Una de las características del preludio es su riqueza rítmica, pues presenta diversos cambios de compás entre binarios, ternarios y cuaternarios, simples y uno compuesto, tal y como se detalla más adelante. Además, el autor realiza juegos rítmicos que enriquecen la obra, entre los que se encuentran la hemiola y la polirritmia.

El preludio da comienzo con la habanera en 2/4. El motivo rítmico generador consta de dos semicorcheas y una corchea, como podemos observar en el siguiente ejemplo.



Figura 2.1: Motivo generador de la *Habanera*.
Fuente: elaboración propia.

Finalizada la introducción, cambia el compás a 3/4. La parte A presenta un movimiento perpetuo de corcheas que genera movimiento y dirección. La melodía también presenta negras, síncopas y tresillos de semicorcheas a modo de adorno mientras el bajo mantiene ese movimiento de corcheas. En la segunda parte la parte B se rompe la rítmica del 3/4 para emular un 2/4 mediante una hemiola. Esta empieza en el c. 42 y finaliza en el 52. En este fragmento, entendiéndolo como un 2/4, el bajo sonaría en el segundo tiempo. Este juego rítmico crea cierta inestabilidad y misticismo, ya que, pese a emular el compás binario, se sigue percibiendo el ternario. A continuación se muestra el fragmento de la partitura para guitarra en el que aparece la hemiola.



Figura 2.2: Fragmento del *Preludio*, se observa el uso de la hemiola.
Fuente: elaboración propia.

Justo a continuación del anterior fragmento encontramos una poliritmia, ya que se enfrenta el tresillo de corcheas contra las dos corcheas en el bajo:



Figura 2.3: Fragmento del *Preludio*, se observa el uso de la poliritmia.

Fuente: elaboración propia.

En el c. 64, con la llegada de la parte C cambia el compás, pasando del 3/4 al 6/8, aunque mantiene la equivalencia del tempo en la corchea. Este cambio de compás suaviza el carácter, favoreciendo el estilo cantado de esta sección. Además de esto en los cc. 67 y 68 realiza una hemiola, imitando el 3/4.



Figura 2.4: Fragmento del *Preludio*, cambio de compás a 6/8.

Fuente: elaboración propia.

Con la entrada de la parte D cambia de nuevo al compás de 2/4, recuperando además, el movimiento de corcheas del bajo mientras que superpone una melodía con semicorcheas y corcheas. Dicha melodía forma un dialogo con una llamada que recuerda al inicio a la habanera en la introducción. Este ritmo aparece recurrentemente, como un leitmotiv, durante los siguientes fragmentos, preparando la llegada de la habanera en la sección 3.

La habanera presenta los mismos elementos rítmicos que en la introducción, puesto que se trata literalmente del mismo tema en dos versiones diferentes.

Previa a la entrada de la habanera, en el puente 2, cambia de nuevo el compás a 4/4. Al finalizar dicho fragmento llega a la parte F, cambiando al compás de 2/4, en el que permanece hasta finalizar el tiempo. Los elementos rítmicos que presenta a partir de este punto ya han aparecido con anterioridad, precisamente porque actúa como una especie de reexposición temática.

En la coda, desde el c. 132 hasta el 135, se observa una ralentización rítmica, pasando de semicorcheas y corcheas a corcheas y negras, preparando el final. En la presente adaptación, se ha realizado una imitación de la caja simulando un redoble en la sexta cuerda.

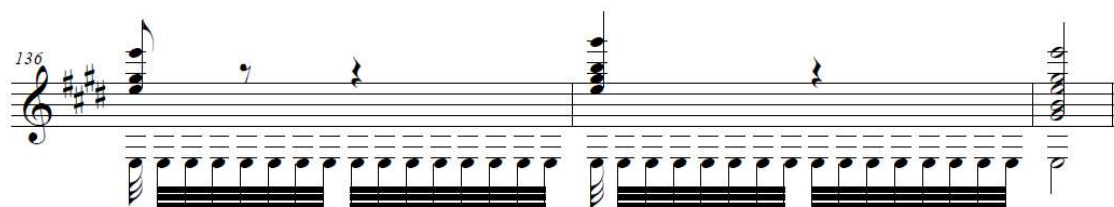


Figura 2.5: Fragmento del *Preludio*, imitación del redoble en la sexta cuerda.

Fuente: elaboración propia.

El compositor hace uso de melodías generalmente simples y fáciles de recordar. Esto es una característica positiva en el contexto de la zarzuela, puesto que se considera un éxito que el público salga de la función tarareando los temas principales de la obra difundiendo así la obra. Encontramos, como se ha visto con anterioridad, elementos rítmicos muy repetitivos, como pueden ser el tema de la Habanera o el de las Coplas de Don Hilarión, además la melodía no suele presentar grandes saltos, sino que tiende a moverse por grados conjuntos o movimientos de 3ª.

Sumado a esto, se observa el uso de diferentes escalas asociadas a la música española en el tema de *Soledad*, una alternancia entre la escala mayor y escalas modales aporta riqueza y una raíz nacionalista muy reconocible a los temas. A continuación podemos ver estas escalas ilustradas:



Tabla 2.6: Escalas utilizadas en el tema de *Soledad*.
Fuente: elaboración propia.

La textura predominante es de melodía acompañada, en la introducción encontramos acordes en bloque que acompañan la melodía. En la primera sección aparece un bajo a corcheas durante la parte A, a continuación en la parte B encontramos dos texturas diferentes, donde la melodía pasa al bajo en B1, que viene acompañada por un arpeggio en las cuerdas agudas, mientras que en B2 se repite la melodía en la voz aguda con el acompañamiento de acordes en la ya mencionada hemiola.

En la segunda sección encontramos una melodía acompañada de acordes que aportan una sonoridad amplia al inicio de la parte C, sin embargo, con la entrada de la parte D volvemos al bajo a corcheas, que al finalizar da la entrada a una serie de llamadas como pregunta y respuesta. En el puente 2 encontramos una progresión ascendente en el bajo acompañada del ritmo de la habanera a modo de ostinato.

Es en la entrada de la última sección en la que encontramos una textura más completa, ya que tenemos melodía, bajo y acompañamiento, mientras que en la coda, por el contrario, la textura es más simple, acordes en bloque o arpegiados que buscan la sensación de final.

El aspecto armónico tiende a presentar cierta simpleza, sorprende con el uso de acordes préstamo y modulaciones exóticas. La introducción se caracteriza por el uso de tónica y dominante, con la particularidad de que no realiza la cadencia perfecta sino que la rompe,

cerrando esta parte en el acorde de D, un acorde prestado del modo menor que se consideraría el grado bVII de Mi Mayor y actúa como dominante de Sol Mayor, tonalidad en la que comienza la Sección 1.

La armadura en Sección 1 está vacía, pese a que la tonalidad inicial es de Sol Mayor. Esto probablemente se deba a la practicidad en la escritura, el fragmento modula entre varias tonalidades de pocas alteraciones, Sol M, Fa M y en la parte B nos encontramos en el entorno modal de *Mi* (*Mayor, Menor, Frigio Mayor...*), en ocasiones aparece el *fa#* y en otras no. Como en la partitura original aparece de esta forma, se ha mantenido así en la adaptación. Durante la parte A aparecen los acordes de tónica, subdominante y dominante hasta los cc. 24-32, en los que tiene lugar un episodio modulante. En primer lugar, la tónica (G) pasa a actuar como dominante del cuarto (C) y, seguido de esto, el cuarto se convierte en dominante del séptimo rebajado, bVII (F). A lo largo de los siguientes compases hace parecer que va a modular al IV grado de F (Bb), utilizando este como dominante (F⁷) y alternándolos sucesivamente, pero en vez de resolver a Bb, acaba resolviendo a E. Esta resolución se realiza mediante una enarmonización entre el acorde F⁷/Eb y D°, sustituto de tritono de B, es decir, la dominante de E.

Compás	23	24	25	26	27	28	29	30	31				32		33
Área tonal	G						F								E
Grados	I	V/IV		IV	V/bVII	bVII	V/IV - IV						VII/VII	I	
						I									
Acordes	G	G ⁷		C	C7/Bb	F	F ⁷ /Eb	Bb ⁷	F ⁷	Bb	F ⁷	Bb	F ⁷	E	
													D°		

Tabla 2.5: Armonía en el final de la Parte A (cc.24-32).

Fuente: elaboración propia.

La parte B se encuentra en el entorno modal de E, y se caracteriza por el uso de la pedal de tónica y la alternancia entre la tónica (E) y el cuarto menor (A-), además, realiza la cadencia andaluza (A-, G, F, E), que aporta un estilo inconfundiblemente nacional a este fragmento que viene de la Soleá del N.º 3. El puente 1 continúa dicha alternancia de

acordes hasta que convierte la tónica en dominante (E⁷) al final de este, dando paso a la Sección 2 en la tonalidad de La Mayor.

La parte C presenta un mayor ritmo armónico, apareciendo más acordes por compás, inicia en A y asciende por los grados de la escala hasta el V grado, tras lo cual realiza el mismo movimiento ascendente del bajo esta vez con los acordes de los grados tonales que cierran con una cadencia perfecta. Tras ello inicia una progresión por el círculo de quintas que va desde el acorde C⁷ hasta el Db, como se puede observar en la partitura analizada.

A lo largo de la parte D utiliza un pedal de tónica que se rompe con la entrada del acorde G#, que nos saca definitivamente de La Mayor, para llevarnos a continuación al acorde B, preparando la entrada de la Sección 3, en Mi Mayor. Durante el puente 2 se encuentra ya en esta tonalidad, y va a funcionar como una gran dominante, la reafirma con una pedal de dominante y realiza una progresión ascendente en el bajo de *do#* a *la*, armonizada con acordes de la tonalidad de Mi Mayor, y que finaliza con un acorde de B⁷ para, ahora sí, dar paso a la *Habanera*.

El tema de la *Habanera*, la parte E, esta compuesta casi en su totalidad con los acordes de tónica y dominante, salvando los cc. 113-116 en los que realiza la dominante del IV grado, y la dominante del V, para después reexponer nuevamente el tema, esta vez con una pedal de dominante que dura hasta la cadenciar con la entrada de la coda. La coda presenta al inicio una pedal de tónica, durante esta pedal la voz interna realiza una pequeña progresión descendente que armoniza estos compases, tras lo cual tenemos una larga tónica alternada con unos breves acordes de dominante, dando fin al *Preludio*. A continuación, la partitura analizada armónicamente.

La Verbena de la Paloma

"Preludio"

Tomás Bretón

Arr. Álvaro P. Tovar

INTRODUCCIÓN

Allegro

E

E

B⁷

B

D

SECCIÓN 1

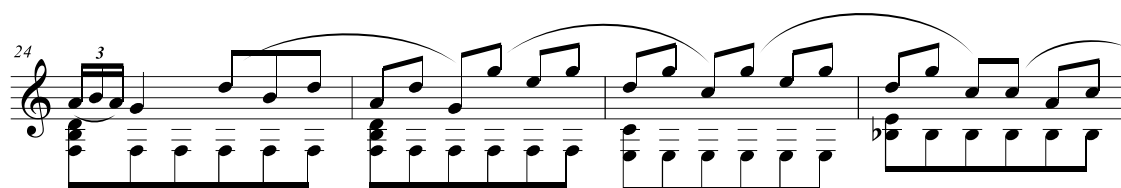
A **Allegro**

G

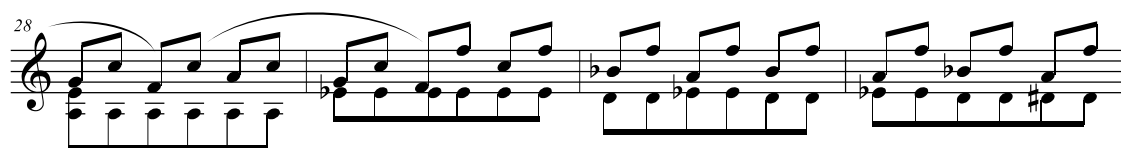
G



D/A C/G D⁷/F# G



G⁷/F C/E C⁷/B $\flat$



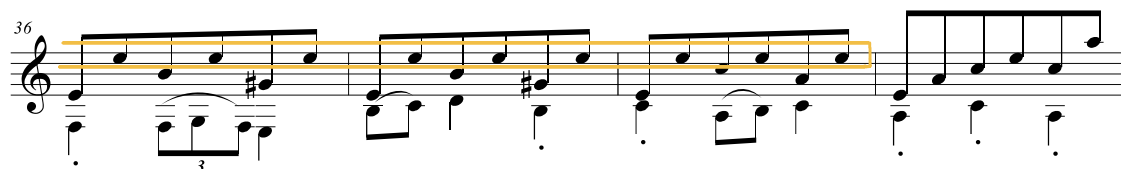
F/A F⁷/E $\flat$ B $\flat$ /D F⁷/E $\flat$ B $\flat$ /D F⁷/E $\flat$ B $\flat$ /D F⁷/E $\flat$
D^o

B1 pedal tónica



E
Entorno
modal

E A-/C



E A-

The image displays a musical score for guitar, consisting of five systems of music. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is annotated with guitar-specific instructions and chord names.

- System 1 (Measures 40-43):** The first measure (40) is marked with a red box containing "B2". The second measure (41) is marked with a red box containing "P1". The third measure (42) is marked with a red box containing "B2". The fourth measure (43) is marked with a red box containing "P1". The chord names G, F, E, and pedal tónica are written below the staff.
- System 2 (Measures 44-47):** The first measure (44) is marked with a red box containing "B2". The second measure (45) is marked with a red box containing "P1". The third measure (46) is marked with a red box containing "B2". The fourth measure (47) is marked with a red box containing "P1". The chord names A- and E are written below the staff.
- System 3 (Measures 48-51):** The first measure (48) is marked with a red box containing "B2". The second measure (49) is marked with a red box containing "P1". The third measure (50) is marked with a red box containing "B2". The fourth measure (51) is marked with a red box containing "P1". The chord names A-, G, and F are written below the staff.
- System 4 (Measures 52-55):** The first measure (52) is marked with a red box containing "B2". The second measure (53) is marked with a red box containing "P1". The third measure (54) is marked with a red box containing "B2". The fourth measure (55) is marked with a red box containing "P1". The chord names E, A-, E, and A- are written below the staff.
- System 5 (Measures 56-59):** The first measure (56) is marked with a red box containing "B2". The second measure (57) is marked with a red box containing "P1". The third measure (58) is marked with a red box containing "B2". The fourth measure (59) is marked with a red box containing "P1". The chord names E and A- are written below the staff.

60

E⁷ A/C# B-

SECCIÓN 2

C Andantino

64

A B- C#- D A/E E⁷ A E⁷ A E/B A/C# /D /C# /B

A

68

D A/E E A C⁷ F B^{b7} E^b A^{b7}

progresión por el círculo de quintas

Allegro moderato

D1

72

D^b E⁷ A B- C#- D A E⁷ /E A pedal tónica

76

E⁷/A A

80

D2

G#

84

B

88

P2 pedal dominante
El mismo Tpo.

E B

92

cediendo poco a poco

C#- B/D# E B7/F# E/G B A

SECCIÓN 3
Tpo. lento de Habanera

96

E

espresivo

B7/A E

E



B



E



B

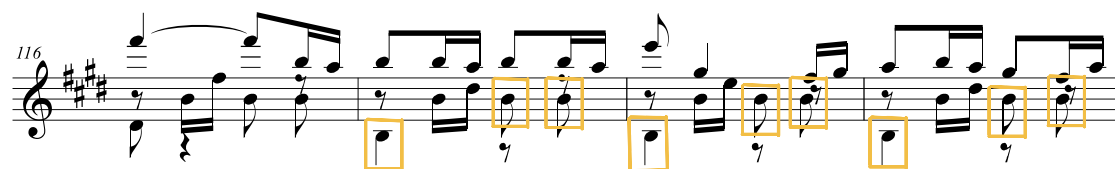


E

E⁷

A

F#⁷



B

pedal dominante

E

B

The image displays a musical score for guitar, transcribed from three pieces of 'La Verbena de la Paloma'. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of five systems of music, each with a measure number and a corresponding chord label below the staff.

System 1 (Measures 120-123): The melody features eighth and sixteenth notes. Chords E and B are indicated below the staff.

System 2 (Measures 124-127): A red bracket labeled 'CODA' spans measures 124 and 125. A red line labeled 'pedal tónica' indicates a sustained bass line. Chords E, E⁷, A^o, A⁻, E, E⁷, A^o, and A⁻ are indicated below the staff.

System 3 (Measures 128-131): The melody continues with eighth and sixteenth notes. Chord E is indicated below the staff.

System 4 (Measures 132-135): The melody features dotted eighth notes. Chords B, E, B, E, B, E, and B are indicated below the staff.

System 5 (Measures 136-139): The melody features dotted eighth notes. Chord E is indicated below the staff.

2.1.2 Análisis Interpretativo del *Preludio*

Como se ha comentado en el punto 2.1.1, el *Preludio* presenta diferentes indicaciones de tempo, del mismo modo, los propuestos a continuación pueden variar respecto a los previos, puesto que además de la coherencia musical, también atienden a la comodidad en la ejecución por lo que, en general, serán ligeramente más bajos. Esto se aplicará también en el análisis interpretativo realizado en la *Mazurka* y en las *Seguidillas*.

A continuación se pueden ver unas indicaciones de tempo orientativas para una correcta y limpia ejecución.

Estructura	Partes	Tempo	Velocidad de ejecución recomendada
Introducción	Introducción	Allegro	Negra = 100
Sección 1	A	Allegro	Negra = 130
	B		
	Puente 1		
Sección 2	C	Andantino	Corchea = 130
	D	Allegro moderato	Negra = 90
	Puente 2	El mismo tempo	
Sección 3	E	Tempo lento de habanera	Negra = 60

Tabla 2.6: Velocidad recomendada por secciones.

Fuente: elaboración propia.

La introducción presenta ciertas digitaciones exigentes, que dificultan alcanzar una velocidad tan elevada como en la versión original. Se ha tratado de buscar una digitación ágil, como es «a, m, i», pero el tener que pulsar los acordes plaqué intercalados con la melodía dificulta la ejecución. Al mismo tiempo encontramos un abundante uso de cejillas y cambios de posición ágiles. En este fragmento también se recomienda un timbre brillante en la pulsación.

A la entrada del allegro, es interesante marcar ligeramente los acentos, creando así la sensación de estar en un compás de 6/8 y, posteriormente, de 2/4 previo a la entrada de la melodía. Durante este fragmento la melodía está en la voz superior, es procedente bajar la intensidad del bajo para que no se mezclen ambos planos sonoros. Desde el c. 24 al 29 es recomendable el cambio en los timbres según las ligaduras de frase marcadas, pues en la orquesta la melodía va orquestada con diferentes instrumentos. Los planos sonoros se cambian a la entrada de la parte b1, en la cual, la melodía pasa al bajo, acompañado por un arpeggio que queda en segundo plano hasta b2. A partir de ahí aumenta la intensidad y se intercalan acordes que acompañan la melodía, nuevamente en la voz superior, y forman una hemiola que convierte el 3/4 en 2/4. El carácter de este fragmento necesita un timbre brillante, por lo que la mano derecha deberá pulsar entre la boca y el puente.

En el puente 1 se descarga progresivamente la intensidad alcanzada en el fragmento anterior con un largo disminuyendo, al mismo tiempo, se acercará la mano derecha a la boca buscando un sonido más oscuro, preparando la parte C en la entrada de la Sección 2. En la ejecución de este puente destaca el tresillo ligado contra las corcheas en el pulgar, ya que esta polirritmia puede presentar cierta dificultad técnica.

Ya en el andantino, encontramos un tema que ha de interpretarse legato, tratando de mantener todos los sonidos. En la progresión por el círculo de quintas encontramos dos posiciones un tanto incómodas, que son las de G7 y C, transportadas con cejilla para los seis acordes que aparecen, al mismo tiempo se realiza un decrescendo para que posteriormente arranque nuevamente el tema principal.

Con la entrada de la parte D, se buscará un carácter más marcado, este fragmento se caracteriza por el cambio de timbres. Se ha marcado en la partitura con casillas los fragmentos que han de interpretarse con *sul ponticello*, haciendo evidente la pregunta-respuesta escrita. Ya en el puente 2 volvemos a un carácter íntimo en el que se busca un sonido dulce y una ejecución legato que acompañe la progresión del bajo y prepare la entrada de la *Habanera*, que se ejecutará con el mismo carácter hasta el final.

La Verbena de la Paloma

"Preludio"

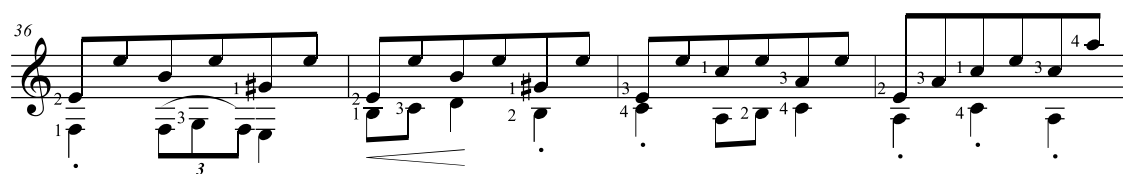
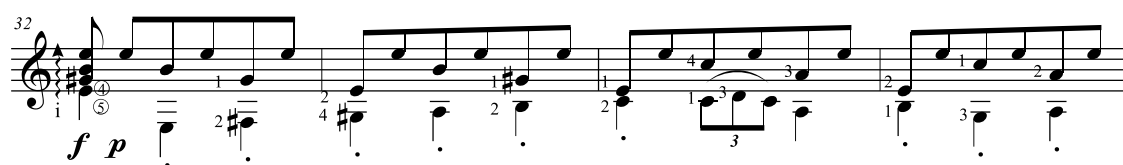
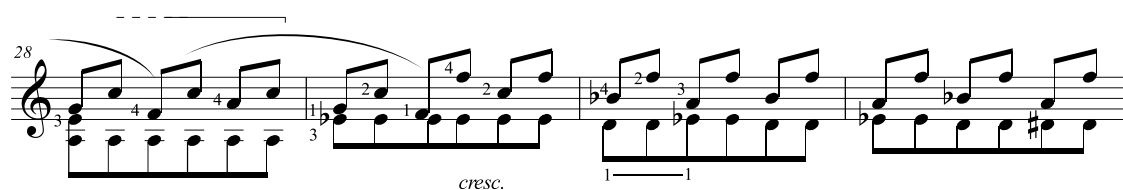
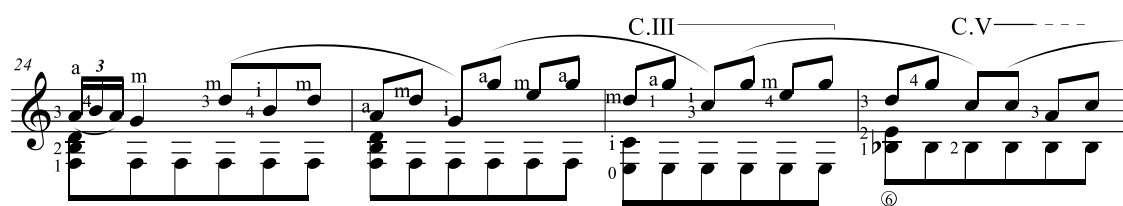
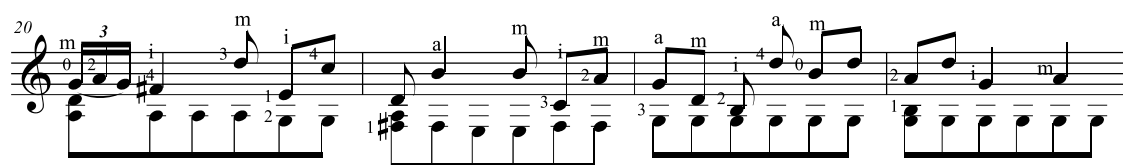
Tomás Bretón
Arr. Álvaro P. Tovar

Allegro

C.VII C.IX C.VII

4 8 12 16

f *p* *f* *p* *cresc.* *p*



40 Φ .I Φ .IV *mf*

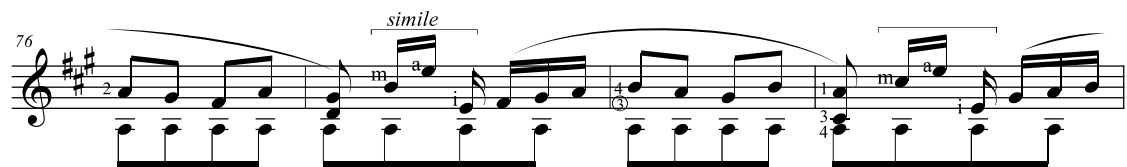
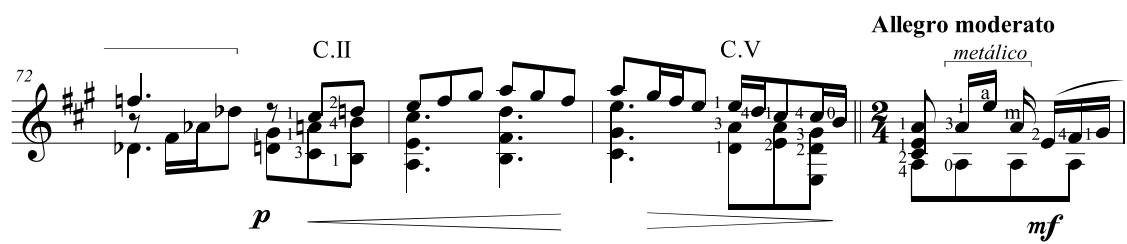
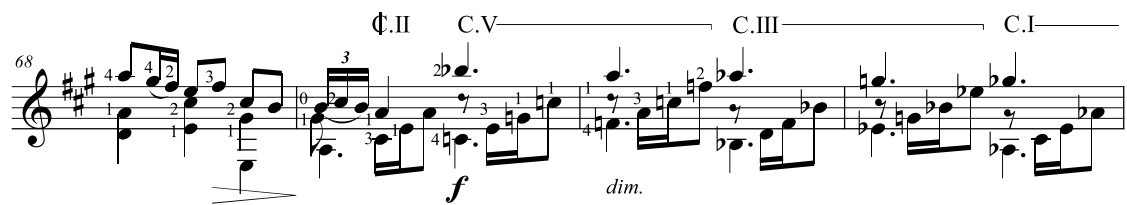
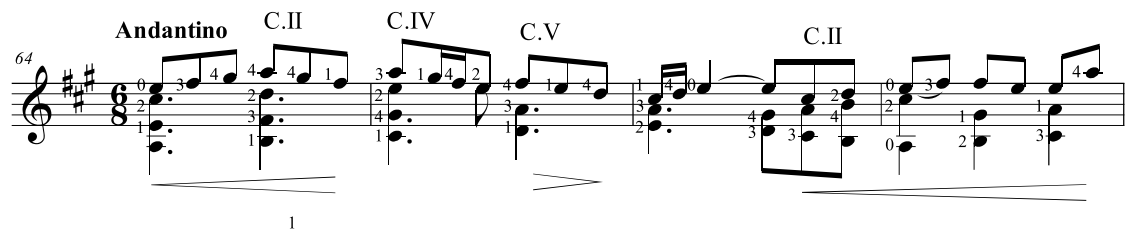
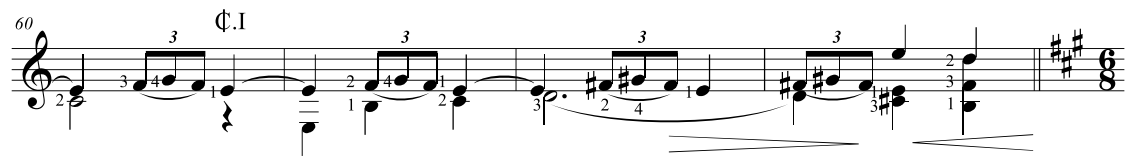
44 Φ .V *cresc.*

48 C.V C.III C.I

52 *dim.*

56 Φ .I

Detailed description: The musical score is written for guitar on a single staff. It consists of six systems of music, each containing four measures. Measure numbers 40, 44, 48, 52, and 56 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets or slurs. Fingering numbers (1-4) are placed above or below notes. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *dim.* (diminuendo). Specific techniques or sections are labeled with Greek letters and Roman numerals: Φ .I, Φ .IV, Φ .V, C.V, C.III, and C.I. A crescendo marking *cresc.* appears at the end of the second system. The key signature has one sharp (F#).



80 *C.IV* *metálico* *f*

84 *oscuero* *metálico*

88 *oscuero* *El mismo Tpo.* *p*

92 *C.VII* *cediendo poco a poco* *C.VII*

96 *C.VII* *C.VII* *C.IX* *C.VII* *espresivo*

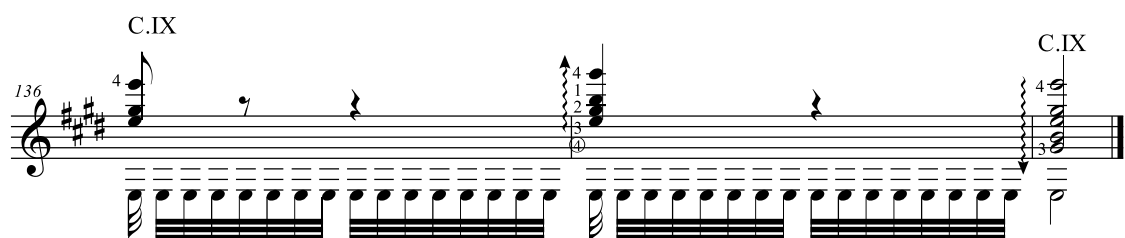
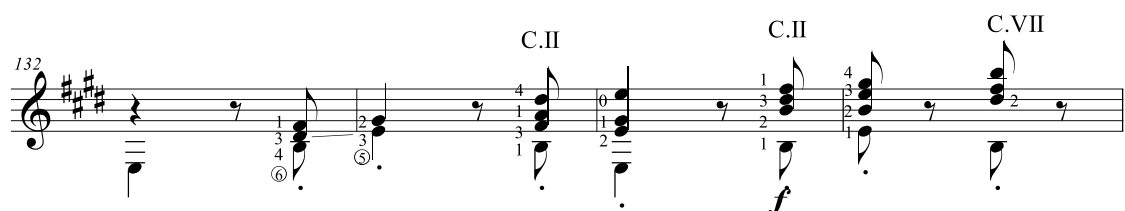
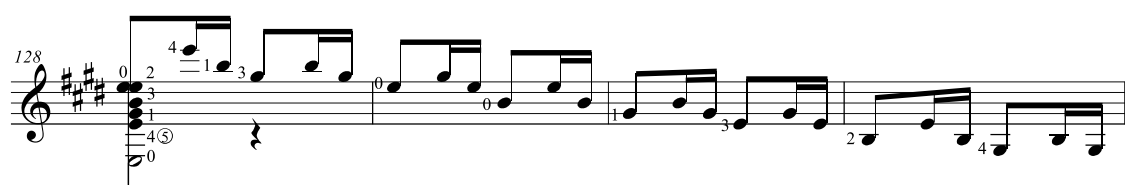
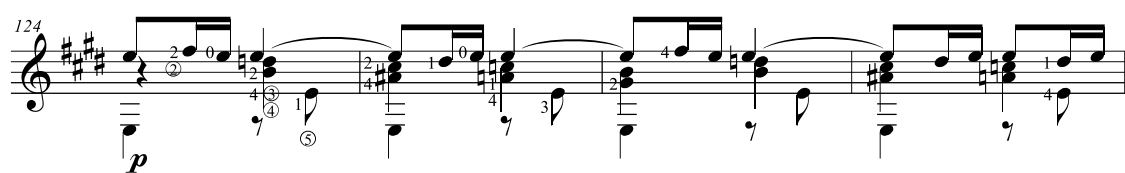
100 C.VII

104

108

112 C.VII C.IX C.VIII C.XI-

116 C.IX



2.2 Mazurka

La adaptación de la mazurka ha resultado sencilla y cómoda en la guitarra a rasgos generales, habiéndose logrado digitaciones guitarrísticas que permiten transmitir la intención del compositor adecuadamente.

Durante el proceso de transcripción surge la disyuntiva entre adaptarla en su tonalidad original, Re Mayor, con su correspondiente escordatura o subir un tono, transportándola a Mi Mayor. Finalmente se elige la tonalidad de Mi Mayor por dos motivos, el primero es la relación tonal entre las partes A y B, que como veremos en el análisis morfosintáctico, la parte A en la partitura original se encuentra en Re Mayor y, con la entrada de la parte B, modula a la subdominante, Sol Mayor. La tonalidad de Re Mayor implicaría realizar una escordatura a *Re* en la sexta cuerda, dejando la nota *Sol* en el quinto traste, cosa que dificultaría la adaptación en la parte B. El segundo motivo es el hecho de que la melodía se ha bajado una octava -son dos al tocarse en la guitarra- respecto a la tesitura original, no era compatible tocar la melodía en su registro original y mantener una correcta línea en el bajo, por lo que la melodía pierde parte del brillo característico. Por ello consideramos que al interpretarla en Mi Mayor podemos recuperar, dentro de lo posible, parte el brillo original.

2.2.1 Análisis Morfosintáctico de la Mazurka

La mazurka presenta una estructura ternaria con una coda final (A-B-A-Coda). Cada una de las secciones principales, A o B, a su vez se divide en otras tres subsecciones que siguen esa estructura ternaria (a, p1, a; b, p2, b).

A			B			A			CODA
a	p1	a	b	p2	b	a	p1	a	
Cc. 1-29			Cc.30-80			Cc. 1-29			Cc.81-90

Tabla 2.7: Estructura de la *Mazurka*.

Fuente: elaboración propia.

Las subsecciones internas, p1 y p2, se han considerado puentes ya que presentan progresiones melódicas o armónicas, ambos terminan con la dominante de la subsección siguiente, preparando el inicio de esta.

En la partitura de orquesta de la edición crítica de Ramón Barce, la reexposición de la parte A no aparece con repetición (D.S. al Coda), sino que vuelve a aparecer escrito seguido de la parte B. En nuestra transcripción se ha utilizado ese salto para reducir la extensión de la partitura, quedando esta en tan solo tres hojas.

Como se ha mencionado con anterioridad, la pieza original se encuentra, en el tono de Re Mayor, modulando a la subdominante, Sol Mayor, en la sección B. En la transcripción para guitarra dichas tonalidades han sido transportadas en un tono al alza, como queda reflejado en la tabla:

A	B	A	CODA
Mi Mayor	La Mayor	Mi Mayor	

Tabla 2.8: Tonalidad por secciones.

Fuente: elaboración propia.

Al igual que en el preludio, observamos que se realiza la modulación al cuarto grado, algo habitual en la música de la época, frente a la modulación al quinto, por ser más suave. Además, la realización del mismo tipo de modulación aporta coherencia dentro de la propia obra, agrandando los recursos recurrentes de esta.

La partitura original especifica “Tiempo de Mazurca”, si bien esta no es una medida precisa, las interpretaciones de referencia como la grabación de la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1994, presentan un tempo en el que la negra oscila entre 140 y 155.

Nos encontramos con una gran coherencia y homogeneidad rítmica, en la sección A y la coda predomina el ritmo 1, mientras que en el puente 1 rompe con este presentando uno nuevo en la progresión, como se ve en el ritmo 2.



Figura 2.7: Ritmo de la parte A.

Fuente: elaboración propia.

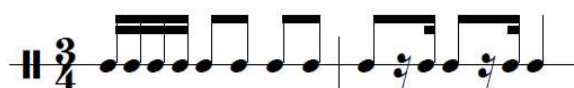


Figura 2.8: Ritmo del puente 1.

Fuente: elaboración propia.

En la sección B encontramos el ritmo característico de la mazurca, alternando a la entrada de la frase el tresillo con las dos corcheas, ilustrado en el ritmo 3. Durante el puente 2 rompe el ritmo del 3/4 mediante una hemiola que simula un compás binario, aportando inestabilidad a esta subsección.

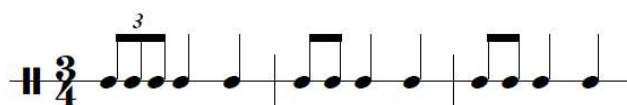


Figura 2.9: Ritmo de la parte B.

Fuente: elaboración propia.

La melodía presenta una gran cantidad de notas extrañas, notas de paso, floreos, escapadas, apoyaturas y dobles apoyaturas, como se muestra en el análisis. En la parte b encontramos una progresión melódica que, en varios compases, colorea la armonía, dando lugar a intervalos menos habituales como los de 7ª Mayor y 9ª Mayor.

El uso de diferentes escalas de Mi aporta variedad y diversidad en la sección del puente, que tiene un carácter fuerte y ciertamente inestable rítmicamente, como ya se ha comentado. Además, estas escalas son muy utilizadas en la música nacional española, aportando un estilo muy reconocible a esta mazurca. A continuación las tres escalas utilizadas en el puente 2:

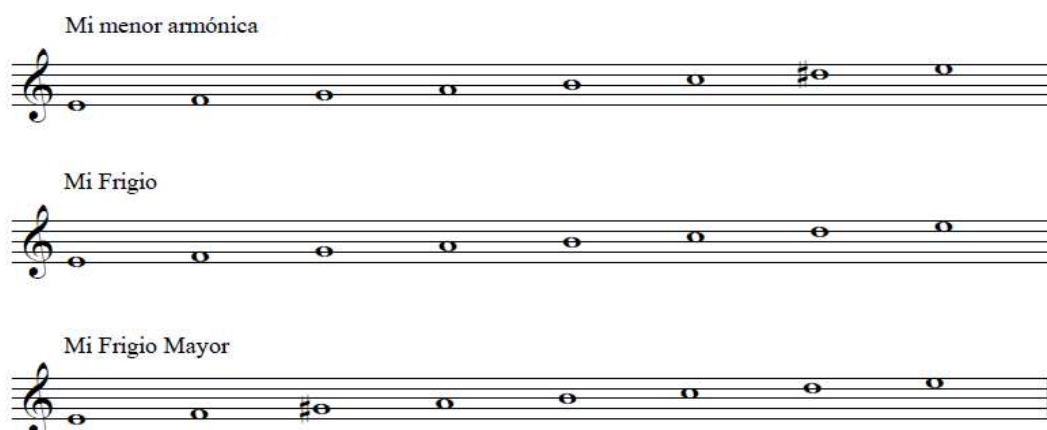


Figura 2.10: Escalas utilizadas en el puente 2.

Fuente: elaboración propia.

Se observa una textura simple de melodía acompañada durante la totalidad de la partitura. Durante la mayor parte de la pieza, la textura consta de bajo, melodía y acompañamiento en el segundo y tercer pulso. A lo largo del puente 2 la textura cambia, y encontramos contraste entre la línea melódica y bloques de acordes con un carácter muy rítmico.

En cuanto a las características armónicas podemos observar como la parte A se compone únicamente de tónica y dominante y cierra con una cadencia perfecta. En el puente 1 se realiza una progresión a distancia de tono cuyo modelo ocupa dos compases. Dicha progresión va del sexto grado (C#-) al cuarto (A) y cada uno de estos acordes va seguido de su dominante, que no llega a resolver. Se genera así un bajo cromático descendente que termina en la nota *fa*#, bajo del acorde de D#º, que actúa como dominante de la dominante del sexto grado. Este acorde insiste durante varios compases hasta la entrada de nuevo de la parte A.

The image shows two staves of musical notation for guitar. The first staff begins at measure 10 and contains four measures of music. The second staff begins at measure 14 and contains five measures of music. Below each measure, the corresponding chord is written in blue text. A red bracket labeled 'p 1' is positioned above the first measure of the first staff.

Measure	Chord
10	C#-
11	G#/B#
12	B
13	F#/A#
14	A
15	E/G#
16	D#°/F#
17	G#
18	C#/E

Figura 2.11: Armonía de la progresión en el puente 1.

Fuente: elaboración propia.

La parte b destaca por el uso de apoyaturas en el primer tiempo y coloración armónica mediante intervalos más exóticos como la séptima mayor, la novena y la oncena. A lo largo de los primeros ocho compases la armonía se mueve al rededor de la región de la tónica (en la que se encuentra también el sexto grado) y la región de la dominante (en la cual entra el séptimo grado). Los siguientes ocho compases, presentan una mayor complejidad armónica. En los primeros tres realiza una progresión armónica desde el acorde de tónica, tenemos un descenso cromático en la voz superior que hace que forme primero una séptima mayor (Amaj7) y posteriormente una séptima menor (A7). Este último acorde funciona como dominante del siguiente, ya que forma el sustituto de tritono de G#. Este acorde es externo a la tonalidad de *La Mayor* en la que nos encontramos, se trataría de la dominante de la dominante del cuarto grado (D), le sigue, a modo de dominante, el séptimo grado mayorizado (este acorde debería de ser disminuido pero se presenta como una séptima de dominante) de D al cual resuelve finalmente en el siguiente compás. Seguido de esto, en el mismo compás enlaza cromáticamente con el acorde D#, que actúa como dominante de la dominante de A, seguido de la propia dominante (E) adornada con la oncena, la novena y la séptima, que resuelve en la tónica cerrando la parte b con una cadencia perfecta.

En el puente 2, a pesar de ser frenético e intenso rítmicamente, el apartado armónico queda descargado equilibrando este fragmento. Este puente gira entorno a *Mi* en sus diferentes modos, dominante de *La Mayor*. Inicia con C# (se trata de un préstamo modal que funciona como un sexto grado mayor de E), seguido de este aparece el acorde E, que va repitiéndose hasta el descenso de la melodía del c. 52 al c. 54. En estos compases las negras forman el acorde A-, que se intercala con el E sucesivamente hasta el c. 61, a partir del cual reitera E, preparando la reentrada de la parte b.

La coda se caracteriza los acordes disonantes y el uso de las pedales de tónica y dominante. En los cc. 81 y 82 alterna los acordes B-add4/D y A-add4/C# con una pedal de tónica (*mi*), le sigue en los cc. 82 y 83 los acordes F#add4/A y E/G# con la pedal de tónica (*si*). Tras esto vuelve a repetir la primera alternancia de acordes expuesta. Pese a ser acordes particulares y ciertamente disonantes mantienen funciones tonales claras, en el primero de los casos se alterna el quinto grado menor con la subdominante mientras que en el segundo alterna la subdominante con la tónica. Tras esto realiza una escala ascendente que para en la sexta nota de la escala (*do#*) o superdominante generando expectación y cierra con sucesivos acordes de tónica.

El análisis de armónico y estructural queda ilustrado en la partitura analizada de la *Mazurka*, como podemos ver a continuación.

Mazurka

Tomás Bretón

Arr. Álvaro Pérez Tovar

A
a

Tiempo de Mazurka

Con gracia y delicadeza

E

E B⁷/F# B⁷ E

6

B⁷/F# B⁷ E

p 1

10

C#- G#/B# B F#/A#

14

A E/G# D#°/F# G# C#-/E

18

G# C#-/E G#⁵ B

a

26

To Coda

The musical score for 'To Coda' is written on a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The accompaniment features a steady eighth-note bass line. The piece concludes with a double bar line and a red L-shaped coda symbol.

34

E¹¹ 7 G[#]/D[#] E⁹ A/C[#]

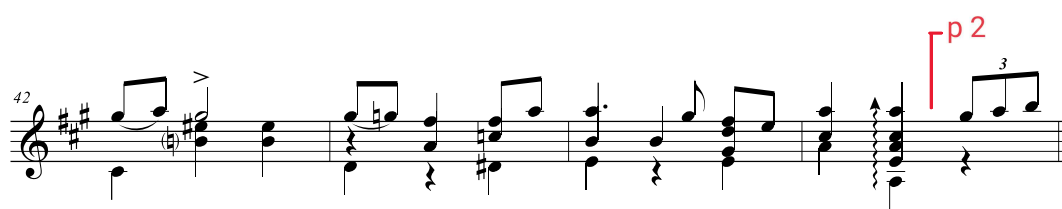
38

A

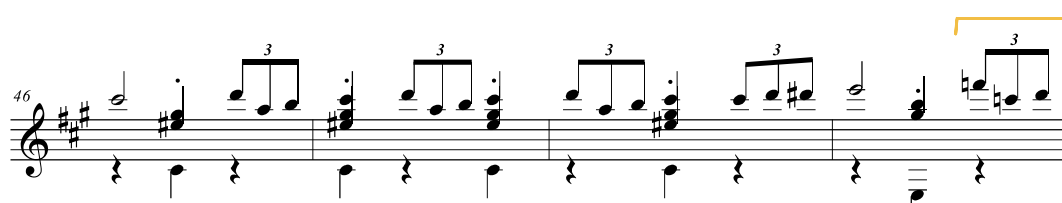
AMaj⁷

A⁷

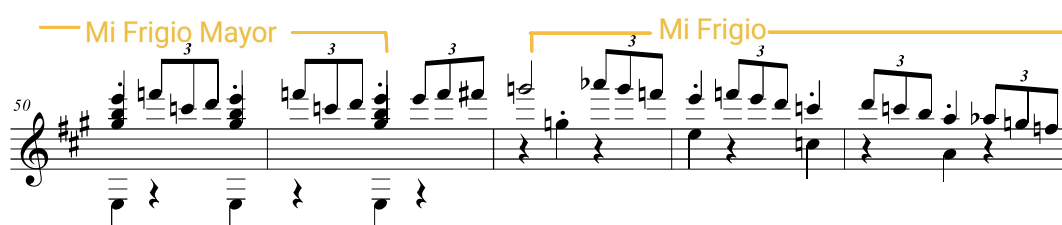
G[#]

42 

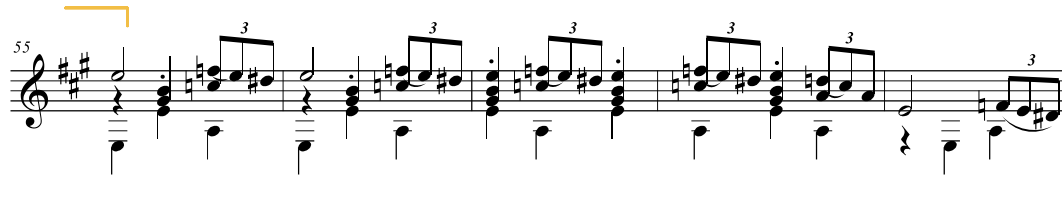
C#⁷ D D#⁰ E¹¹ E^{9 7} A

46 

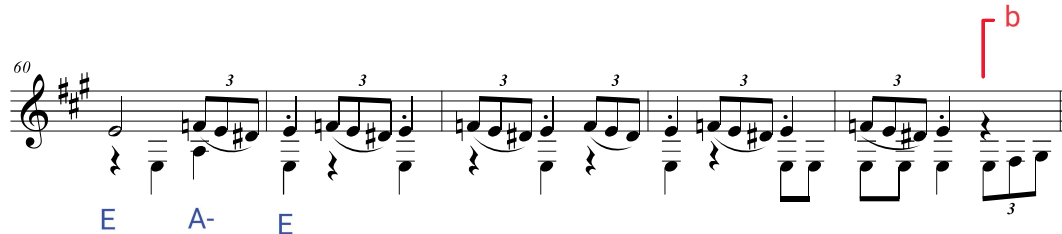
C# E

50 

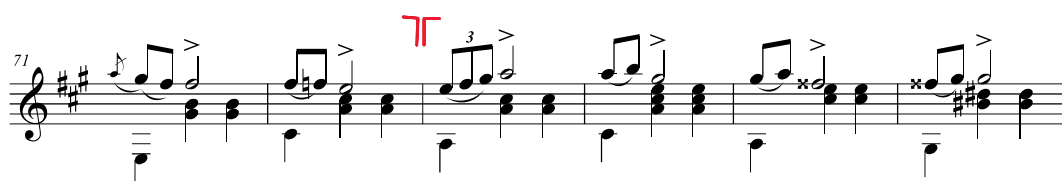
A-

55 

E A- E A- E A- E A- E A- E A-

60 

E A- E



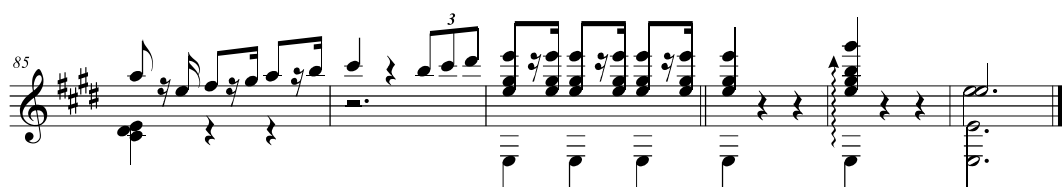
CODA

Coda



B-add4 Aadd4
/D /C#

F#-add E/G#
/A



E

2.1.2 Análisis Interpretativo de la *Mazurka*

Esta *Mazurka* es una pieza breve y ágil, de carácter animado e incluso vertiginoso. El tempo ideal sería de negra entre 140 y 150 bpm, no obstante, se considera recomendable para la ejecución guitarrística bajarlo ligeramente, hasta 130 o 135 bpm. Esto puede facilitar algunos de los pasajes más complejos técnicamente, como es el caso de los primeros cuatro compases de la coda.

La parte A tiene una ejecución clara, mayoritariamente en primera posición. Cabe recordar que el sonido real emitido es dos octavas inferior (una octava en la escritura) a la original interpretada por el violín, por lo que buscar un timbre más cercano al puente puede compensar la tesitura rebajada aportando un brillo al timbre que simularía el registro agudo. Entre las digitaciones escogidas para este fragmento destacamos las del el c. 2, con el uso de media cejilla en cuerdas graves con el dedo 2. Esta ha sido escogida frente a la colocación de los 4 dedos por agilizar la colocación de la posición, así como para evitar el salto del dedo 4 del *re*# al *la*.

El puente consta de la ya mencionada progresión de acordes que, en el mástil, ha resultado en una posición de cejilla descendente desde el traste 4 hasta la primera posición, al mismo tiempo que se ejecutan las ligaduras, que agilizan la interpretación. En este fragmento es importante marcar la acentuación, marcando las corcheas y los tiempos del segundo y tercer pulso. Además, se recomienda un timbre más neutro hasta la indicación «brillante» y una mayor dinámica, para generar contraste con la parte A. De regreso al primer tema, se ha señalado un tenuto en el *do*# del c. 20, tras el disminuyendo que da fin al puente, generando expectación en la reentrada de la melodía.

A lo largo de la parte B se ha de acentuar el segundo pulso, como indica el acento. Ha de apreciarse la armonía, mucho más rica que en otros fragmentos, por lo que se mantendrán las notas durante todo el compás. En el c. 36 se puede realizar un pequeño ritardando para la reentrada de la frase. Encontramos digitaciones particulares en los cc. 39 y 40. En el primero, la melodía pasa a la cuerda 2 mientras que el acompañamiento queda en las

cuerdas 1 y 3, mientras que en el segundo tenemos una cejilla abatida desde el traste 4 de la sexta cuerda hasta el traste 3 de la primera, donde realizará una ligadura arrastrando el dedo 1 que la colocará finalmente la cejilla en la cuarta posición. Esto se muestra de forma más clara en la partitura.

En el puente 2 se encuentra la melodía intercalada con acordes placados en lo que sería una hemiola, se ha digitado esta con los dedos «a, m, i, a», aunque podría ejecutarse con «i, m, i, m», la dificultad de este fragmento reside en la velocidad a la que hay que colocar los dedos de la mano derecha para ejecutar los acordes plaqué. El timbre que mejor se adapta al carácter original es, nuevamente, con la mano derecha ligeramente hacia el puente.

La digitación más compleja que aparece en esta transcripción se encuentra en la coda, donde tras ejecutar la repetición de la primera sección, nos encontramos con unos cambios de posición ágiles en los que, además de tener un armónico en la sexta cuerda, el pulgar ha de barrer las tres cuerdas graves. Aunque esta digitación es compleja, es la única que se ha encontrado que permitía colocar los acordes completos sin prescindir de ninguna nota, llegando a tener, en el tercer pulso del c. 81, las notas consecutivas *do*, *re*, y *mi*, como ocurre en el piano en la versión original. A continuación saltamos desde la séptima posición hasta la segunda, donde tendremos una cejilla con la que cubrimos los siguientes acordes. Para cerrar encontramos repetido el acorde E en diferentes posiciones, que se interpretará con carácter marcando el final de la pieza.

Mazurka

Tomás Bretón
Arr. Álvaro Pérez Tovar

§

Tiempo de Mazurka

Con gracia y delicadeza
p

C.II

5

C.IV

9

C.IV C.III C.II C.I

f

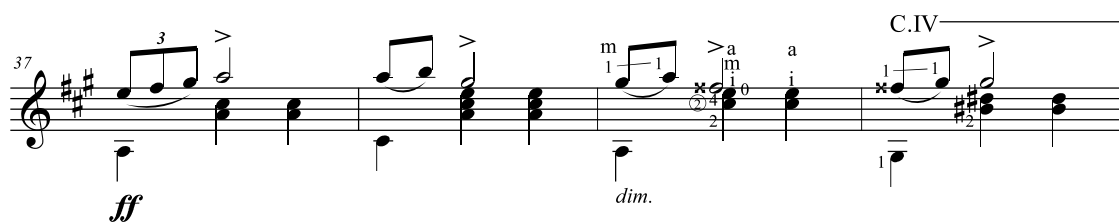
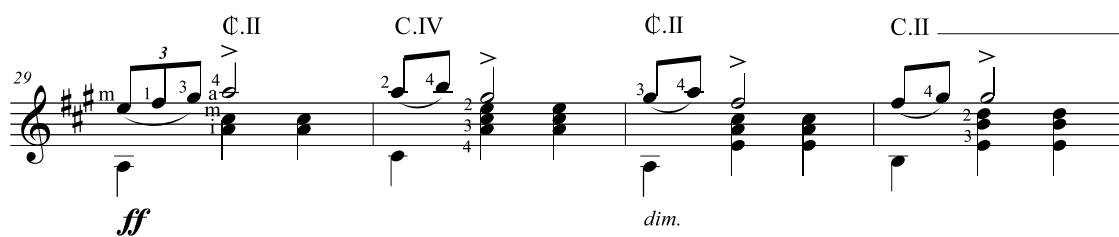
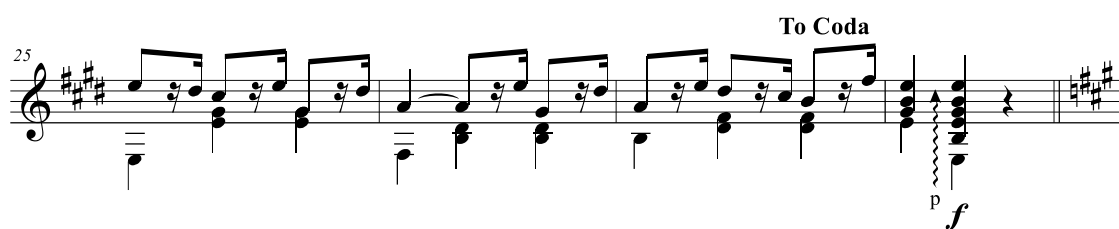
13

C.IV C.II C.IV

brillante-----

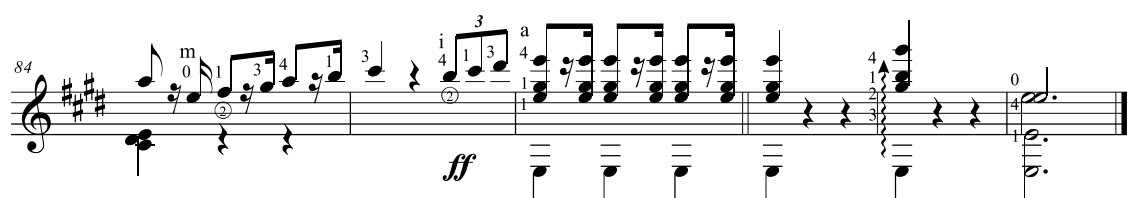
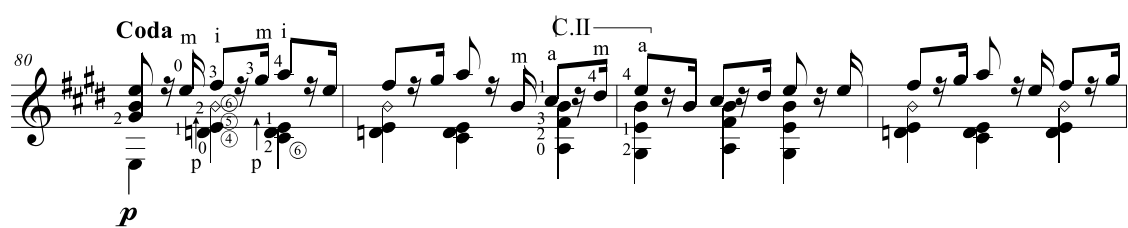
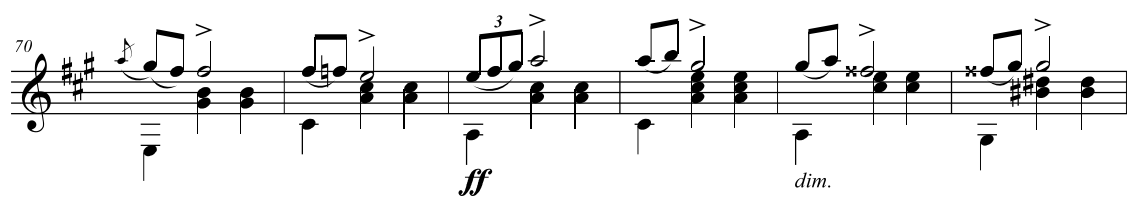
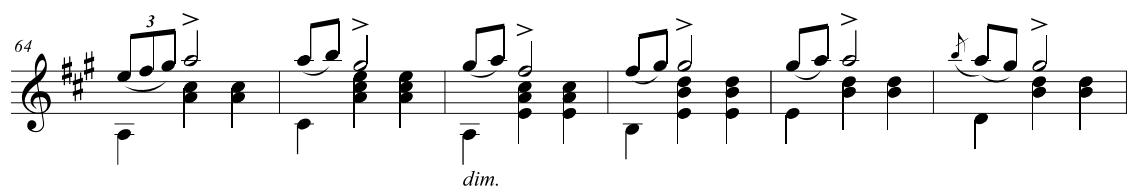
17

dim. ***p*** *ten.*



The musical score is written for guitar in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of five systems of music, each starting with a measure number in the left margin.

- System 1 (Measures 41-44):** Measure 41 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a melodic line with a slur and an accent (>) over measures 41 and 42. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are present. Chords are labeled C.II. The system ends with a double bar line and a fortissimo (ff) dynamic marking.
- System 2 (Measures 45-48):** Measure 45 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a melodic line with a slur and an accent (>) over measures 45 and 46. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are present. Chords are labeled C.X, C.XII, and C.XIII₃. The system ends with a double bar line.
- System 3 (Measures 49-53):** Measure 49 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a melodic line with a slur and an accent (>) over measures 49 and 50. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are present. Chords are labeled C.X and C.VII. The system ends with a double bar line.
- System 4 (Measures 54-58):** Measure 54 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a melodic line with a slur and an accent (>) over measures 54 and 55. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are present. Chords are labeled C.V. The system ends with a double bar line and a piano (p) dynamic marking.
- System 5 (Measures 59-63):** Measure 59 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a melodic line with a slur and an accent (>) over measures 59 and 60. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are present. Chords are labeled C.V. The system ends with a double bar line and a fortissimo (ff) dynamic marking.



2.3 Seguidillas

La transcripción para dos guitarras de este popular tema de *La Verbena de la Paloma* ha resultado satisfactoria, aunque con ciertos fragmentos de una considerable complejidad técnica en la interpretación, a su vez el arreglo resultante saca a relucir las características sonoras del instrumento aprovechando el uso de rasgueos, trémolo, ligaduras, etc. Este tiempo, que no podría haber sido adaptado para una sola guitarra, encuentra en su arreglo para dos guitarras una gran riqueza melódica al concertar las voces. De este modo se ha obtenido un registro más amplio y una textura más densa, pudiendo, por ejemplo, ocupar en la coda todas las voces del coro en una guitarra, mientras que la otra realiza el acompañamiento de la orquesta.

Se ha mantenido la tonalidad original de Re Mayor una tonalidad que, al realizar la escordatura de la sexta cuerda a *re*, encuentra una mayor riqueza en el registro grave en la guitarra, aumentando la tesitura del instrumento. Además, al estar durante todo el tiempo en Re Mayor, resulta muy cómodo para la digitación tener los bajos al aire de las notas *re* y *la*.

Como ya se ha comentado, y se estudiará en el apartado del análisis interpretativo, algunos fragmentos cuentan con cierta dificultad técnica que dificultan alcanzar la velocidad a la que interpretaría las *Seguidillas* la orquesta con el coro.

2.3.1 Análisis Morfosintáctico de las *Seguidillas*

Las seguidillas presenta una estructura sencilla (||:I-A-B:| CODA) aunque con variaciones en la segunda exposición de las partes (I-A-B-I'-A'-B'-Coda). Se trata de fragmentos melódicos breves que transcurren a gran velocidad. Como podemos observar, la estructura de introducción, parte A y parte B se repite dos veces, con la diferencia de que en su segunda vuelta, se concertan las voces, cambiando la melodía a la guitarra dos, y aumenta

la textura, añadiendo mayor densidad armónica y acompañamiento. Estas dos repeticiones se podrían considerar dos grandes secciones o bloques prácticamente iguales.

Sección A			Sección A'			CODA
I	A	B	I'	A'	B'	
Cc. 1-6	Cc. 6-17	Cc. 17-28	Cc. 28-33	Cc. 33-44	Cc. 44-55	Cc. 55-73

Tabla 2.9: Estructura *Seguidillas*.

Fuente: elaboración propia.

Las *Seguidillas* se encuentran en la tonalidad de Re Mayor y no realiza ninguna modulación en ningún momento a pesar de que realiza algunas pequeñas inflexiones a otras regiones tonales.

En cuanto al tempo, la indicación «Tempo de seguidillas» es una medida ambigua, aunque se refiere a un tempo rápido, no acota una pulsación concreta. Las interpretaciones de referencia suelen oscilar entre un tempo de negra 140 y 160.

En el aspecto rítmico encontramos una fuerte presencia durante toda la composición del ritmo de las seguidillas marcado marca al inicio, expuesto en el ejemplo. Dando forma a las diferentes melodías y acompañamientos que conforman este tiempo, como se observa en el bajo en la figura 2.13.



Figura 2.12: Motivo rítmico generador.

Fuente: elaboración propia.

Hace uso también de corcheas y negras consecutivas en las diferentes melodías a lo largo de la partitura como vemos en el la figura 2.13. En la coda hace uso de tresillos que adornan la melodía original del coro en la guitarra 1, posteriormente la guitarra 2 realiza un ostinato del compas en del c. 63 al c. 66 de corchea y dos semicorcheas, como se muestra en la figura 2.14.



Figura 2.13: Fragmento de la partitura general de las *Seguidillas*, se observa el ritmo inicial en el acompañamiento de la segunda guitarra.

Fuente: elaboración propia.

En los cc. 65 y 66 se ha escrito un trémolo imitando el canto del coro, que se queda en una nota larga antes de cerrar la frase. Como la guitarra no puede mantener el sonido tanto tiempo, se ha optado por la reiteración rápida de esa nota para imitar el efecto.



Figura 2.14: Fragmento de la partitura general de las *Seguidillas*, se observan el trémolo, en la primera guitarra, y el ritmo mencionado, en la segunda guitarra.

Fuente: elaboración propia.

La melodía presenta un uso generalizado de apoyaturas en el primer tiempo del compás, notas de paso y mordentes que enriquecen armónicamente. Al mismo tiempo, encontramos que los intervalos más utilizados son de segunda y tercera, con algunos de cuarta, esto es debido a que las melodías principales están escritas para el coro y buscan ser memorizadas con facilidad.

En cuanto a la textura, encontramos melodía acompañada durante todo el tiempo. Al haber dos guitarras, se ha arreglado de forma que en algunos fragmentos llega a haber melodía y acompañamiento en la guitarra 1 y acompañamiento y bajo en la guitarra 2. Esto hace que la textura sea muy completa y densa a lo largo de la partitura.

Durante la introducción, tanto en su primera como su segunda presentación, la armonía se compone simplemente de la alternancia entre tónica y dominante (D y A). En el fragmento A encontramos en los cc. 7-9 una inflexión armónica a la subdominante (G), aparecen los acordes C^º/E D7/F^º y G, siendo esto la dominante de la dominante, seguida de la dominante y la tónica (VII/V-V-I), visto desde el cuarto grado. A partir del c. 12 hasta el fin de la parte A, la armonía se compone únicamente de los grados tonales (I, IV y V). La parte A' está armonizada de la misma forma, si bien hay más verticalidad en los acordes del acompañamiento, esta no modifica la armonía.

La parte B comienza con un movimiento por el círculo de quintas que finaliza en el c. 21 con la dominante de la tonalidad principal, Re Mayor. Dicha progresión se compone de los siguientes acordes C^º-, F^º, B7/D^º, E, A⁹⁷, aunque el primero de ellos (C^º-) es ambiguo ya que suena durante apenas una corchea y su movimiento es más horizontal que vertical, por lo que podría considerarse como un acorde de paso.

A partir del c. 22 encontramos una mayor velocidad armónica, a la vez que encontramos cierta ambigüedad armónica con la melodía, ya que se puede interpretar el primer tiempo como apoyatura o el segundo como anticipación, finalmente se ha optado por la segunda opción, entendiendo la primera negra como nota real. Se puede observar en la partitura analizada armónicamente al final de este subcapítulo. Encontramos en estos compases una alternancia entre los grados modales (E- y B-) y la dominante en diferentes formas (A, Asus4, A⁹⁷) hasta el c. 26.

En la reexposición, B', al añadir más acompañamiento armónico se puede llegar a apreciar un acorde por negra, modificando ligeramente la armonía, como se aprecia en la partitura general analizada armónicamente.

En los dos últimos compases de la parte B, tenemos los acordes B-/D y F#- en el cc. 26 (VI y III grados) y los acordes G, E-7 y A en el cc. 27 (IV, II y V). La coda, al igual que la introducción, está compuesta con los grados tonales de Re Mayor, alternando mayoritariamente tónica y dominante hasta el final. Al final de cada una de las partes, el cierre armónico es de cadencia perfecta.

A continuación tenemos la partitura general con las secciones marcadas y los acordes en cifrado internacional.

SECCIÓN A

Seguidillas

Para dos guitarras

Tomás Bretón
Arr. Álvaro Pérez Tovar

Ipo Animado de Seguidillas

G. I
⑥ = Re

G. II
⑥ = Re

D A D A⁷ D

A

C[#]/E D⁷/F[#] G D/F[#]

A⁷/E **B** D G D/A A⁷

D (D) (C[#]/E) F[#] B⁷/D[#] E

— Círculo de 5as —

21

A⁹ 7 B-/D A E- Asus4 B-/D A A⁹ 7

SECCIÓN A'

26

B-/D F#- G E-7 A D A D

31

A⁷ D C#°/E D⁷/F# G

36

D/F# A⁷/E D G

41

D/A A⁷ D (D) (C[#]/E) F[#]

46

B⁷/D[#] E A⁹ 7 B- DMaj⁷ A E-⁷ A⁷sus4 /D

Círculo de 5as

51

B- /D DMaj⁷ A A⁹ 7 B- /D DMaj⁷ G E-⁷ A⁷

CODA

55

D A⁷ D G A⁷

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure numbers 59, 63, 67, and 71 are indicated at the start of their respective systems.

- System 1 (Measures 59-62):** Features triplets of eighth notes in the treble staff and eighth notes in the bass staff. Chords D, A⁷, D, G, and A are indicated below the staff.
- System 2 (Measures 63-66):** Continues the melodic and harmonic patterns. Chords D, A, D, A, D, A, D, A, D, A, D, and A are indicated below the staff.
- System 3 (Measures 67-70):** Shows a continuation of the melodic lines. A single chord D is indicated at the beginning of the system.
- System 4 (Measures 71-74):** The final system on the page, showing the concluding measures of the piece. A red L-shaped bracket is placed above the final measure (74).

2.3.2 Análisis Interpretativo de las *Seguidillas*

Como se ha comentado previamente en el análisis morfosintáctico, este arreglo para dos guitarras cuenta con algunos fragmentos de especial dificultad, concretamente en la coda.

Este tiempo cuenta con una elevada velocidad, imprescindible para conseguir el carácter animado y festivo que caracteriza, el que es probablemente, el número más conocido de toda la zarzuela. La velocidad de interpretación recomendada es de negra a 140bpm, aunque se puede llegar a interpretar a mayor velocidad en una demostración de virtuosismo si se cuenta con la técnica necesaria.

Los elementos más importantes y estilísticos de la introducción son el rasgueo de la guitarra 1 y el bajo de la guitarra 2, que han de ser marcados con carácter. Ambas voces se intercambiarán los papeles en la reexposición de la introducción.

La parte A consta de la melodía del coro con acompañamiento de acordes, en la que se buscará un sonido redondo, imitando el timbre de los hombres. La guitarra 2 a partir del c. 10 tiene un diseño de acompañamiento arpegiado que, además, realiza una ligadura entre la primera y la tercera nota. Esta ejecución facilita la rápida interpretación de este tiempo, si bien en un principio puede resultar algo difícil técnicamente, puesto que la mano derecha pulsa a ritmo de corcheas, evitando pulsar la semicorchea con la mano derecha. Es importante destacar que, en el c. 13, la guitarra 1 ha de anticipar la cejilla del siguiente compás en la nota *si*, esto se realizará del mismo modo en algunos otros pasajes de ambas voces.

Al inicio de la parte B aparece una melodía sola en la guitarra 1, que se interpretará apoyada para una mayor proyección y expresión, mientras que, al mismo tiempo, se acompaña mediante acordes y arpegios en la guitarra 2. Se desarrolla así hasta el c. 21, en el que vuelve al diseño de arpegio en la segunda voz, mientras que la primera sigue con la

melodía, esta vez a varias voces, en la que acentuaremos el primer y el tercer tiempo, puesto que el coro lleva un acento en esos pulsos.

En la reexposición de los diferentes temas, se interpretarán las dos voces con las mismas indicaciones que se han expuesto, sumado a las pequeñas variaciones de la partitura, con la excepción de que los fragmentos melódicos del coro mencionados se interpretarán con un timbre más brillante, puesto que en la segunda sección son las mujeres del coro las que llevan la melodía.

Ya en la coda, se encuentra el fragmento más complejo de todo este tiempo, puesto que aparecen diseños virtuosísticos en ambas guitarras. Por un lado, en la primera guitarra se ha arreglado con todas las voces del coro, teniendo un diseño de corcheas en bloque a tres y cuatro cuerdas, no solo esto sino que, además, aparece un floreo en la voz superior que se ejecuta con una ligadura del dedo cuatro, que llega a quedar en extensión, es decir, dejando un traste de separación; esto da lugar a un fragmento muy complejo a alta velocidad. Este pasaje finaliza con un trémolo en la nota *la* del traste 17 de la primera cuerda que, imita una nota tenida de los cantantes, desembocando en unas escalas descendentes que preparan el fin de las *Seguidillas*.

Del mismo modo, en la segunda guitarra encontramos, en un primer lugar, un diseño sencillo de bajo y acordes a contra tiempo, siendo este el bajo de la introducción que, como en esta, se ha de volver a marcar con carácter. Ya a final del c. 62 inicia un diseño en el que se contrapone un bajo alternado entre *re* y *la* con un ostinato en la voz superior, digitado con ligaduras. Este diseño se ha digitado con los dedos 1, 2 y 3, que se deslizan de una posición a otra, pudiendo llegar a ser este cambio algo complejo debido a al rápido tempo de esta pieza. Ya en los últimos compases esta voz reitera el acorde D en diferentes posiciones, llegando a tener una posición extendida en los últimos tres compases.

A continuación, la partitura general y las individuales digitadas para la interpretación de las *Seguidillas* de *La Verbena de la Paloma*.

Para dos guitarras

Tomás Bretón
Arr. Álvaro Pérez Tovar

Guitarra 1

Tpo Animado de Seguidillas

[illegible]

41 *f* Φ .II

46 *p* Φ .VII

51 Φ .VII

Más animado

55 *p*

59 *crescendo hasta el fin*

63 Φ .IX *p*

67 Φ .VII *ff*

71

Seguidillas

Para dos guitarras

Tomás Bretón
Arr. Álvaro Pérez Tovar

Guitarra 2

Tpo Animado de Seguidillas Φ . II

⑥ = Re

ff

7

f

Φ . III

p

C. II

12

Φ . II

C. V

17

C. II

f

Φ . II

p

22

Φ . II

27

ff

32

f

p

37

Φ . VII

Φ . V

Φ . VII

41 $\Phi.VII$ C.VII $\Phi.VI$

46 $\Phi.IV$ *p*

51

55 Más animado *crescendo hasta el fin*

59

63 *ff*

66 $\Phi.II$

70

Detailed description: This musical score is for guitar, spanning measures 41 to 70. It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes various guitar-specific notations such as natural harmonics (indicated by a circle with a dot), fingerings (numbers 1-4), and dynamic markings like *p* (piano) and *ff* (fortissimo). Chord symbols $\Phi.VII$, C.VII, $\Phi.VI$, $\Phi.IV$, and $\Phi.II$ are placed above the staff. The tempo/mood instruction 'Más animado' appears at measure 55, followed by 'crescendo hasta el fin'. The piece concludes with a double bar line at measure 70.

Seguidillas

Para dos guitarras

Tomás Bretón
Arr. Álvaro Pérez Tovar

Tpo Animado de Seguidillas

G. I
⑥ = Re

G. II
⑥ = Re

6

11

16







CAPÍTULO 3:

Práctica sonológica -grabación de las tres piezas-

Consideramos que, tras todo el esfuerzo y trabajo invertido en una investigación de esta naturaleza, resulta esencial dejar, además de las partituras, una muestra sonora del resultado final. Esto es especialmente relevante tratándose de un trabajo de interpretación musical.

Por este motivo, se ha decidido realizar una grabación profesional que culmine y complemente el resultado de este trabajo. Esta grabación no solo sirve como un documento auditivo del esfuerzo realizado, sino que también ofrece a cualquier músico interesado la posibilidad de escuchar los arreglos y, en caso de desearlo, investigar o interpretar las piezas arregladas para guitarra.

Al proporcionar una muestra sonora, se enriquece el valor de la investigación, facilitando una comprensión más profunda de las intenciones interpretativas y estilísticas que subyacen en los arreglos. De esta manera, se asegura que el trabajo no solo quede registrado en forma escrita, sino también en una forma accesible y comprensible para aquellos que prefieren o necesitan una referencia auditiva para su estudio y ejecución musical.

Para la grabación de los arreglos de guitarra, se ha empleado un equipo de calidad que garantiza un resultado sonoro fiel y detallado. A continuación, se detalla el equipo utilizado y la disposición técnica adoptada para obtener una grabación estéreo óptima.

La tarjeta de sonido utilizada es una Komplete Audio 6 MK2 de la marca Native Instruments, fundamental para convertir las señales analógicas de los micrófonos en señales digitales que puedan ser procesadas por el ordenador. La Komplete Audio 6 MK2 es conocida por su excelente calidad de conversión y bajo nivel de ruido, lo que proporciona unas grabaciones claras y precisas.



Fotografía 3.1: Tarjeta de sonido Komplete Audio 6 MK2
Fuente: elaboración propia.

Se trata de un interfaz de audio USB 2.0 que ofrece una resolución de hasta 192 kHz / 24 bits y está diseñada para músicos y productores, esta cuenta con alimentación phantom de 48 V, MIDI In/Out y cuatro salidas analógicas con control adicional CV/gate para tus equipos analógicos, además de esto, presenta vúmetros LED en el panel superior para las cuatro entradas analógicas y la salida estéreo principal. Para la monitorización ofrece dos salidas de auriculares de alta potencia con controles independientes de volumen que permiten la escucha activa por parte de varias personas.

Se han utilizado dos micrófonos de condensador Behringer B1. Estos micrófonos son apreciados por su respuesta en frecuencia plana y su capacidad para capturar detalles sutiles, lo cual es crucial para registrar las complejidades del sonido de una guitarra. Los micrófonos han sido colocados con dos pies de micro Millenium MS 2003: estos pies de micro aseguran que los micrófonos se mantengan en la posición correcta y estable durante la grabación, si bien cualquier otra opción de pies habría sido correcta.



Fotografía 3.2: Micrófonos Behringer B1

Fuente: elaboración propia.

Se trata de unos micrófonos de condensador de diafragma grande que capturan una amplia gama de frecuencias gracias a su cápsula con diafragma de 25mm, proporcionando una respuesta en frecuencia plana y una alta sensibilidad. Cuentan con un patrón polar cardioide que reduce la captación de sonidos laterales y traseros, enfocándose en la fuente sonora principal. Además, incluye un filtro de baja frecuencia conmutable y un atenuador de -10 dB, permitiendo manejar altos niveles de presión sonora sin distorsión.

Los cascos con los que se ha monitorizado la grabación son unos Beyerdynamic DT-770 Pro 250 Ohm. Estos ofrecen una respuesta en frecuencia precisa y un excelente aislamiento sonoro, permitiendo una evaluación detallada de la calidad de la grabación.



Fotografía 3.3: Cascos Beyerdynamic DT-770 Pro 250 Ohm.
Fuente: elaboración propia.

El software que se han utilizado es el programa informático Audacity, para las primeras etapas de grabación, así como el Pro Tools, con el que se ha realizado la masterización o el acabado final de la producción. El Audacity es conocido por su versatilidad y facilidad de uso, lo que lo hace adecuado para este tipo de grabaciones semiprofesionales. Pro Tools, es un estándar en la industria de la grabación profesional, ya que ofrece una amplia gama de herramientas para la mezcla y masterización, permitiendo una mayor precisión y calidad en el resultado final.

Para lograr una grabación estéreo efectiva de la guitarra en el *Preludio* y la *Mazurka*, se ha empleado una configuración de micrófonos en paralelo con una separación reducida. En esta configuración, se han colocado los dos micrófonos Behringer B1, separados aproximadamente unos 20 cm y situados a una distancia de unos 25-30 cm de la guitarra. Esta disposición permite capturar un sonido estéreo con buena definición y una ligera sensación de espacio.

La distancia entre los micrófonos asegura una captura precisa del sonido directo de la guitarra, manteniendo la claridad y los detalles sutiles. Esta proximidad también ayuda a minimizar la captación del ambiente de la sala, lo que es beneficioso en espacios con acústica no ideal. Aunque la imagen estéreo resultante es más estrecha en comparación con configuraciones más espaciadas, sigue proporcionando una representación estéreo coherente y natural.

En la grabación de las *Seguidillas* se han colocado los micros separados a una distancia de al rededor de un metro, grabando cada guitarra con uno de ellos, manteniendo los 25-30cm de distancia entre el micro y la tapa de cada una de las guitarra, logrando así una buena sonorización en estéreo de la adaptación y logrando una mayor sensación de espacio, conservando la definición.

En cuanto a la ubicación específica de los micrófonos, se han colocado a la misma altura y alineados de manera que ambos apunten directamente hacia la tapa de la guitarra. Esta disposición asegura que los micrófonos estén en posición óptima para registrar las características sonoras deseadas.

Los micrófonos se conectaron a la tarjeta de sonido Komplete Audio 6 MK2, que a su vez se conectó al ordenador portátil utilizado para la grabación. Como se ha dicho, se configuró el software de grabación (Audacity y Pro Tools) para capturar en estéreo, asegurándonos de que ambos canales de la tarjeta de sonido se utilizaran correctamente.

Se monitorizó el sonido durante la grabación con los cascos Beyerdynamic para detectar y corregir cualquier problema técnico y asegurar que el sonido capturado fuera fiel al instrumento y libre de interferencias o ruidos no deseados. La monitorización en tiempo real también facilitó ajustes en la posición y ángulo de los micrófonos si era necesario para optimizar la calidad de la grabación.

La guitarra con la que el autor del presente estudio ha realizado las grabaciones es una pieza del luthier petrelense Carlos Juan Busquiel construida en el año 2010, siendo esta una de sus primeras guitarras, el propio constructor estima que se trata de entorno a la décima guitarra que fabricó. Esta guitarra se caracteriza por un mástil fino y cómodo, una tapa de cedro y la presencia de un soundport en el aro que mejora el retorno.



Fotografía 3.4: Guitarra de cedro de Carlos Juan Busquiel, 2010.

Fuente: elaboración propia.

Para esta grabación se han utilizado las cuerdas de alta gama Hannabach Exclusive HT. Este juego de cuerdas combina Nylon PR en la primera y segunda cuerda y Titanyl en la tercera para garantizar un equilibrio entre los bajos y agudos, además, el entorchado de los bordones está fabricado con un mayor contenido en plata y su núcleo con un material de lata tecnología, esta combinación les otorga una mayor potencia de sonido y durabilidad.



Figura 3.5: Boca de la guitarra. Se aprecia la roseta y la etiqueta con la firma del luthier y la fecha de construcción.

Fuente: elaboración propia.

Con todo este procedimiento de grabación se han conseguido unas grabaciones con un audio de alta calidad que documenta de forma fiel las transcripciones de *La Verbena de la Paloma* realizadas para la guitarra.

La explicación de tanto del material utilizado para la grabación, como de la colocación y sonorización puede ser de gran interés para futuros músicos interesados en grabar sus interpretaciones con una buena calidad sonora.

Con el trabajo en el formato de papel se adjunta un CD en la contraportada con el audio de las tres grabaciones realizadas. El orden de presentación de las piezas grabadas es el mismo que en el formato digital: *Preludio*, *Mazurka*, y *Seguidillas*.

A continuación, presentamos enlaces para acceder a las grabaciones en YouTube, ya sea mediante un enlace URL o un código QR generado a través de la web <https://qrfy.com/>.

Track 1: *Preludio*



<https://www.youtube.com/watch?v=Uo-2r0nwwQw>

Track 2: *Mazurca*



<https://www.youtube.com/watch?v=roWcH4p1PFc>

Track 3: *Seguidillas*



<https://www.youtube.com/watch?v=8GsEpsbbw8w>

CONCLUSIONES:

Una vez finalizada la investigación, podemos concluir que se han cumplido satisfactoriamente los objetivos planteados inicialmente.

En el capítulo uno se ha realizado un análisis exhaustivo del contexto histórico y sociocultural en el que se gesta la obra objeto de estudio, además de profundizar en la vida del autor, Tomás Bretón. A lo largo del estudio biográfico quedan detalladas las influencias del autor y corrientes artísticas de la época, así como las aspiraciones musicales del compositor, los eventos históricos y condiciones sociales que pudieron haber influido en su visión artística y, por consiguiente, en la composición de *La Verbena de la Paloma*. Esta investigación ha permitido conocer en profundidad todos los detalles expuestos anteriormente, sintetizando mucha información clave para valorar y conocer el entorno que rodea al autor y su obra.

Se han seleccionado tres movimientos específicos de la obra original y se ha llevado a cabo los arreglos necesarios para la transcripción y adaptación para la guitarra, siendo las piezas trabajadas el *Preludio*, la *Mazurka* y las *Seguidillas*. Para la realización de estos arreglos, se ha tenido en cuenta tanto las características técnicas y expresivas del instrumento como toda la complejidad de la partitura orquestal, siempre aspirando a que la adaptación mantuviera la esencia y la calidad artística de la obra original.

Las tres piezas han sido analizadas en sus diferentes ámbitos musicales, incluyendo la estructura, la armonía, el ritmo, la textura, así como sus características interpretativas. A lo largo del capítulo dos se han expuesto tanto las partituras analizadas musicalmente como aquellas con la digitación y las indicaciones expresivas, pensadas para la interpretación. Entre dichas indicaciones se detallan la dinámica, tímbrica, agógica y el estilo interpretativo, entre otros, permitiendo transmitir la intención del compositor y orientar en la interpretación de las partituras. Este análisis detallado ha permitido conocer en profundidad el material musical con el que se ha trabajado, así como la realización de una transcripción fiel, además de una ejecución precisa y musical de los diferentes temas adaptados.

La escritura digital de estas piezas es otra aportación, que se ha realizado utilizando el programa de edición musical Finale, un programa altamente especializado en la confección de partituras, garantizando la precisión y legibilidad del material transcrito, así como una presentación visual limpia y clara que facilite su comprensión por parte de los intérpretes.

La adaptación para guitarra de estos tres tiempos de *La Verbena de la Paloma* amplía el repertorio de la guitarra, añadiendo nuevas piezas a la lista de obras disponibles para interpretación con este instrumento. Además, se aporta música de un género no muy explorado en el repertorio, enriqueciendo significativamente la oferta musical guitarrística.

Dentro del aspecto pedagógico, la dificultad técnica de los diferentes arreglos quedaría enmarcada en un nivel de primero o segundo de grado superior, si bien estos presentan fragmentos sencillos y una duración breve en el caso de la *Mazurka* y las *Seguidillas*, también cuentan con otros de una muy alta exigencia técnica y precisión, difícilmente alcanzadas en un nivel de quinto o sexto de grado profesional.

Los resultados de la fase experimental han sido gratamente satisfactorios, pues la experimentación sonológica y todo su proceso, han aportado al discente una práctica de

estudio muy minuciosa. Se han grabado las interpretaciones de las diferentes transcripciones resultantes de esta investigación y se ha detallado el proceso de confección de estas. Las grabaciones no solo ponen en valor los arreglos, sino que también sirven de guía para futuras interpretaciones. Junto a ello, se ha confeccionado un CD de audio, adjuntado en la contraportada del trabajo físico y se han habilitado enlaces digitales para su escucha en el canal privado de YouTube del autor del trabajo.

Además de esto, a lo largo de la investigación, se han conocido otras obras de Tomás Bretón, más compositores de zarzuela, obras de ópera española, por lo que surgen nuevas posibilidades y líneas de investigación mediante las cuales seguir ampliando el repertorio de la guitarra, por lo que este trabajo puede servir de ejemplo para otros alumnos.

Existen muchas obras del autor estudiado menos conocidas y que pondrían en valor su obra ciertamente olvidada, puesto que, como se ha explicado en el capítulo uno, *La Verbena de la Paloma* es su obra más conocida, pero existen innumerables obras de gran valor susceptibles de ser transcritas, ya sean de zarzuela, ópera o música de cámara. Del mismo modo, se podría investigar la obra de Chueca y Valverde, Chapí o Barvieri, entre otros, para seguir profundizando en la música de esta época, no muy explorada en el mundo de la guitarra.

En resumen, este trabajo ha logrado no solo analizar y adaptar satisfactoriamente la obra seleccionada para guitarra, sino también difundir y valorar estos arreglos, contribuyendo significativamente, como se ha mencionado, al enriquecimiento del repertorio guitarrístico y abriendo posibles futuras líneas de investigación.

BIBLIOGRAFÍA:

1. ASPIAZU, José de: *La Guitarra y los Guitarristas*. Buenos Aires, Ricordi, 1961.
2. BARRIO, Adelino: *Tratado de armonía. Teoría y práctica*. Madrid, Musicinco, 1986.
3. BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire: *Historia de la música. La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*. Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
4. BRETÓN Y HERNÁNDEZ, Tomás: *Diario*. Madrid, Acento Ediciones, 1995.
5. CASARES RODICIO, Emilio: *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006.
6. CASARES RODICIO, Emilio, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, LÓPEZ CALO, José: *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE - ICCMU, 1999-2003.
7. CHARNASSÉ, Hélène: *La Guitare*. París, Presses Universitaires de France, 1985.
8. DE MONTILLANA, Javier: *Bretón*. Salamanca, Talleres Gráficos Nuñez, 1952.
9. De la Motte, Diether: *Armonía*. Barcelona, Labor, 1989.
10. FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique: *Arbós*. Madrid, Ediciones Cid, 1963.
11. HERRERA, Enric: *Técnicas de arreglo para la orquesta moderna*. Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1988.
12. HERRERA, Enric: *Teoría musical y armonía moderna. Vol. I.*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1988.
13. HERRERA, Enric: *Teoría musical y armonía moderna. Vol. II*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1987.
14. HERRERA, Francisco: *Enciclopedia de la Guitarra*. Valencia, Piles, 2004-05.

15. HINDEMITH, Paul: *Armonía tradicional*, 8ª ed., Buenos Aires, Ricordi, 1971.
16. LANZA, Andrea: *Historia de la música, vol. 12. El siglo XX. Tercera parte*. Madrid, Turner Música, 1986.
17. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón / JOVER ZAMORA, José María: *Historia de España*, XLI tomos, Madrid, Espasa Calpe, D.L., 1958.
18. MITERAN, Alain: *Histoire de la Guitare*. París, Aug Zurfluh, 1976.
19. PISTON, Walter: *Armonía, rev. y ampliada por Mark Devoto*. Barcelona, Labor, 1991
20. PISTON, Walter: *Contrapunto*. Barcelona, Labor, 1992.
21. RAMEAU, Jean-Philippe: *Traité de l'Harmonie reduite à ses principes naturels*. Madrid, Arte Tripharia, 1984.
22. ROMANILLOS, José Luis: *En torno a Antonio Torres. Antecedentes, realizaciones y secuelas en I Jornadas de Estudio sobre la Historia de la Guitarra*. Córdoba, La Posada, 1990.
23. SADIE, Stanley: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan Publishers, 1980.
24. SANCHEZ SANCHEZ, Víctor: *Tomás Bretón, Un músico de la Restauración*. Madrid, ICCMU, 2002.
25. SCHENKER, Heinrich: *Tratado de Armonía*. Madrid, Real Musical, 1990.
26. SCHÖNBERG, Arnold: *Armonía*. Madrid, Real Musical, 1987 (1922).
27. SCHÖNBERG, Arnold: *Ejercicios preliminares de Contrapunto*. Barcelona, Labor, 1990.
28. SHÖNBERG, Arnold: *Fundamentos de la composición musical*. London, 1987.
29. ULRICH: *Atlas de la música I y II*. Alianza, 1982.
30. Villar Rodríguez, José: *La Guitarra Española*. Barcelona, Clivis, 2003.
31. Zamacois, Joaquín: *Curso de formas musicales*. Barcelona, Labor, 1993.
32. Zamacois, Joaquín: *Temás de estética y de história de la música*. Barcelona, Labor, 1984.
33. ZAMACOIS, Joaquín: *Tratado de Armonía*, 6ª ed., Barcelona, Labor, 1978.

WEBGRAFÍA:

1. <https://1.bp.blogspot.com/-waq5Ad8n3Uk/Ugysz6vVxFI/AAAAAAAAADN0/suuNSFfqmmE/s1600/palomalibreto.jpg>
2. <https://edicioneslalibreria.com/el-teatro-apollo/>
3. [https://imslp.org/wiki/Guzm%C3%A1n_el_bueno_\(Bret%C3%B3n,_Tom%C3%A1s\)](https://imslp.org/wiki/Guzm%C3%A1n_el_bueno_(Bret%C3%B3n,_Tom%C3%A1s))
4. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61275>
5. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61271/4564456547938>
6. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61282/4564456547949>
7. <https://www.salamancaenelayer.com/2023/07/el-poema-sinfonico-salamanca-de-tomas.html>
8. <https://www.salamancaenelayer.com/2016/05/homenaje-breton.html>
9. <https://www.salamancaenelayer.com/2014/11/los-bustos-de-tomas-breton.html>

ANEXOS

En este apartado se presentan las partituras originales de las cuales se han realizado las transcripciones para guitarra los tres números de la zarzuela *La Verbena de la Paloma*.

Estos anexos tienen como objetivo proporcionar una referencia directa y detallada de las composiciones originales, permitiendo una comparación clara y precisa con las versiones transcritas. La inclusión de estas partituras no solo facilita la comprensión del proceso de transcripción, sino que también pone en evidencia los desafíos y decisiones interpretativas que surgieron durante la adaptación de las obras para guitarra. Con ello, se busca enriquecer la apreciación y el análisis académico de estas transcripciones, subrayando su valor tanto en el contexto de la interpretación musical como en el estudio de la zarzuela y su adaptación a otros instrumentos.

Como ya se ha mencionado anteriormente, se ha seleccionado la edición crítica de Ramón Barce como fuente para las transcripciones. La meticulosa labor de Barce en la selección y la interpretación de los manuscritos originales asegura que las partituras proporcionadas reflejen fielmente la intención y el estilo del compositor, garantizando la autenticidad y la precisión histórica de las transcripciones y otorgando así un sólido respaldo académico y artístico a este trabajo de investigación.

A continuación, las partituras pertenecientes a la edición crítica de Ramón Barce de *La Verbena de la Paloma*:

Preludio

Allegro

Flautín
Flauta
Oboe
Clarinetes I-II en Si^b
Fagot
Trompas I-II en Fa
Trompetas I-II en Do
Trombones I-II
Trombón III
Timbales
Bombo-Platos
Caja-Triángulo
Arpa

Allegro

Violines I
Violines II
Violas
Violonchelos
Contrabajos

© Copyright. Ramón Barce / Ediciones Iberautor Promociones Culturales S.R.L./ICCMU, 2006

Tres piezas de *La Verbena de la Paloma*: transcripción para guitarra

The musical score is arranged in five systems, each containing five staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system is marked 'Allegro' and begins with a treble clef. The first two staves of the first system contain melodic lines with a piano (*p*) dynamic. The third staff has a bass clef and contains a single note. The fourth and fifth staves also have bass clefs and contain single notes. The second system continues the melodic lines in the first two staves, with a crescendo (*cresc.*) marking. The third system is marked 'Triángulo' and contains a single note in the third staff. The fourth system is marked 'Allegro' and contains a single note in the third staff. The fifth system is marked 'Allegro' and contains a single note in the third staff. The score is written for guitar, with the first two staves in treble clef and the remaining three staves in bass clef.

18

Fl I

Fl II

Ob

Cl I-II (Bb)

Fg

Tp I-II (C)

Tp III-IV (Bb)

Tbn I-II

Tbn III

Tbu

Hr-Pi

Cu-Tri

Acp

7

Vn I

Vn II

Va

Vc

Cb

divisi

[p]

34

Flt

Fl

Ob

Cl I-II
(Sib)

Eg

Trp I-II
(Fa)

Tpt I-II
(Do)

Trb I-II

Trb III

Tim

B⁺-Pl

Ca-Tri

Arp

34

Vn I

Vn II

Va

Vc

Clb

9

49

Flt

Fl

Ob

Cl I-II
(Sib)

Fg

Trp I-II
(Fa)

Trp I-II
(Do)

Trb I-II

Trb III

Tim

B° Pl

Ca Tri

Acp

Vu I

Vu II

Vi

Vc

Cb

1° solo

p

[p]

[pp]

p

dim.

arco

[p]

The image displays a musical score for guitar, consisting of three systems of staves. The first system (measures 50-55) features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It includes a section labeled "2º solo" with a dynamic marking of *[p]*. The second system (measures 56-61) includes a bass clef staff with a dynamic marking of *[pp]*. The third system (measures 62-67) includes a treble clef staff with a dynamic marking of *p* and a section labeled "p rápido" (piano, fast). The score concludes with a section labeled "sentido" (meaningful) in the treble clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

1402

Allegro moderato

Flute 1: *p*

Flute 2: *p*

Clarinet: *mf*

Bassoon: *p*

Double Bass: *p*

1ª sola

Allegro moderato

Flute 1: *p*

Flute 2: *p*

Clarinet: *p*

Bassoon: *p*

Double Bass: *p*

The image displays a musical score for guitar, transcribed from three pieces of 'La Verbena de la Paloma'. The score is written for a single guitar, using a system of five staves. The key signature is D major (two sharps: F# and C#). The time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each containing five staves. The first system (measures 1-10) features a melody in the first staff, with accompaniment in the second, third, fourth, and fifth staves. The second system (measures 11-20) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 21-30) concludes the piece. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). A repeat sign is present at the beginning of the first system. The score is written in a clear, legible font, with a clean layout and a professional appearance.

El mismo Tpo.

17

El mismo Tpo.

pizz.
p

cediendo poco a poco

Tpo. lento de Habanera

cediendo poco a poco

cediendo poco a poco

cediendo poco a poco

cediendo poco a poco

expresivo

I^a sola

p

pp ten.

Bombo

pp

pp

Tpo. lento de Habanera

p

[*p*]

pizz.

[*p*]

This musical score page contains measures 98 through 104 of a symphony. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is arranged in systems. The first system includes staves for Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Oboe (Ob), Clarinet in Bb (Cl Bb), Bassoon (Fg), and Bassoon II (Fg II). The second system includes Piccolo (P), Flute III (Fl III), Flute IV (Fl IV), Oboe II (Ob II), and Oboe III (Ob III). The third system includes Horn I (Hn I), Horn II (Hn II), Horn III (Hn III), and Horn IV (Hn IV). The fourth system includes Percussion (Perc), Timpani (Tm), and Cymbals (Cym). The fifth system includes the strings: Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Double Bass (Cb). Measure 98 features a melodic line in Flute I with a crescendo hairpin and a piano (p) dynamic. Measure 99 has a first solo (1º solo) in the Clarinet in Bb, also marked piano. Measure 100 shows a rhythmic pattern in the Piccolo and Flute III. Measure 101 has a piano (p) dynamic in the Percussion. Measure 102 is a rest for the strings. Measure 103 features a rhythmic pattern in the strings. Measure 104 ends with a repeat sign and a piano (p) dynamic in the strings.

106

Flt

Fl

Ob

Cl I-II (SB)

Eg

Trp I-II (Fa)

Tpt I-II (Do)

Trb I-II

Trb III

Tim

B³-Pl

Ca-Tri

Arp

Vn I

Vn II

Va

Vc

Db

p

p espressivo

[simile]

[arco]

p espressivo

8va

p

p siempre y sin rall.

p siempre y sin rall.

p siempre y sin rall.

p siempre y sin rall.

p siempre y sin rall.

p siempre y sin rall.

p siempre y sin rall.

p siempre y sin rall.

p siempre y sin rall.

p siempre y sin rall.

p siempre y sin rall.

pizz.

pizz.

pizz.

arco

p siempre y sin rall.

p siempre y sin rall.

p siempre y sin rall.

p siempre y sin rall.

p siempre y sin rall.

126

Número 4B
Mazurka

1 Tiempo de Mazurka

Flautín

Flauta

Oboe

Clarinetes I-II
en Si

Fagot

Trompas I-II
en Fa

Trompetas I-II
en Do

Trombones I-II

Trombón III

Timbales

Bombo

Triángulo-Caja

Violín

Piano

p Con gracia y delicadeza

p Con gracia y delicadeza

(D. Hilarión entra en el café. Oyese dentro el piano y el violín)

CASTA, SUSANA

CASTA

SUSANA

¿Oyes? ¡qué bo - ni - to es - to! An - da, va - mos a bai - lar.

ANTONIA

CON HILARIÓN

1 Tiempo de Mazurka

Violines I

Violines II

Violas

Violonchelos

Contrabajos

Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante

22

Fl

Fl

Ob

Cl-I-II
(Bb)

Bg

Trpt I-II
(Fa)

Trpt I-II
(Bb)

Trb I-II

Trb III

Tbn

Ho

Trpt Ca

153

Fl

Fl

Ob

Cl-I-II
(Bb)

Bg

Trpt I-II
(Fa)

Trpt I-II
(Bb)

Trb I-II

Trb III

Tbn

Ho

Trpt Ca

22

Pizz.
pp

Pizz.
pp

Pizz.
pp

Pizz.
pp

The musical score is a transcription for guitar of three pieces from *La Verbena de la Paloma*. It is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and a large guitar section. The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems, each starting with a rehearsal mark [36]. The first system includes staves for Flute I, Flute II, Oboe, Bassoon I, Bassoon II, Bassoon III, Clarinet I, Clarinet II, Clarinet III, Bassoon IV, Trumpet I, Trumpet II, Trumpet III, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Tuba, Euphonium, Baritone, and Bass. The second system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music features various dynamics, including 'ff' (fortissimo) and 'Diminuendo' (diminishing). The score is written for a large guitar section, with each staff representing a different guitar part. The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems, each starting with a rehearsal mark [36]. The first system includes staves for Flute I, Flute II, Oboe, Bassoon I, Bassoon II, Bassoon III, Clarinet I, Clarinet II, Clarinet III, Bassoon IV, Trumpet I, Trumpet II, Trumpet III, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Tuba, Euphonium, Baritone, and Bass. The second system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music features various dynamics, including 'ff' (fortissimo) and 'Diminuendo' (diminishing).

This musical score page contains measures 43 through 48. The instruments are arranged in two systems. The first system includes Flute I and II, Oboe, Clarinets I and II (in Bb), Bassoon, Trumpets I and II (in F), Trombones I, II, and III, Timpani, Snare Drum, Cymbals, Violins, Viola, Violoncello, and Double Bass. The second system includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score features various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures (one sharp), time signatures (4/4), and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *f* (forte). There are also articulation marks like accents and slurs, and some specific performance instructions like 'a 2' for the Clarinets. The measures are numbered 43, 44, 45, 46, 47, and 48 at the beginning of their respective staves.

Tres piezas de *La Verbena de la Paloma*: transcripción para guitarra

The musical score is a transcription for a 12-string guitar, organized into six systems of staves. Each system typically consists of two staves for a pair of strings (I-VI). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature. The score features various musical elements such as triplets, slurs, and dynamic markings like "Diminuendo". A page number "15" is visible on the right side of the middle section. The score is divided into systems, with a page number "15" visible on the right side of the middle section.

159

$\frac{d}{dt} \left(\frac{\partial L}{\partial \dot{x}} \right) = \frac{\partial L}{\partial x}$

161

91

Fl.

Pic.

Ob.

Cl. Bb.

Fag.

Tbn.

Tbn.

Tub.

Perc.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vcl.

Cb.

Pno.

163

(9m).....

¡Bra-vo!

¡Muy bien!

¡Muy

97 *Diminuendo*

Flt *pp*

Fl *pp*

Ob *pp*

Cl I-II (Si) *pp*

Fg *pp*

Tp I-II (Fa) *pp*

Tpt I-II (Do) *pp*

Trb I-II *pp*

Trb III *pp*

Tim *pp*

Bo *pp*

Tri-Ca *pp*

Vn *(S^{ma}) Loco Dim.*

Pno *Dim.*

ANT

HIL

Vn 1 *bien! ¡Bien va! Diminuendo pp Pizz.*

Vn 2 *pp*

Va *pp*

Vc *Pizz. pp*

Cb *Pizz. pp*

Tres piezas de *La Verbena de la Paloma*: transcripción para guitarra

103 (3^{ra})..... Siempre en tiempo y *pp*

1^{ra}

2^a

3^a

4^a

5^a

6^a

7^a

8^a

9^a

10^a

11^a

12^a

13^a

14^a

15^a

16^a

17^a

18^a

19^a

20^a

21^a

22^a

23^a

24^a

25^a

26^a

27^a

28^a

29^a

30^a

31^a

32^a

33^a

34^a

35^a

36^a

37^a

38^a

39^a

40^a

41^a

42^a

43^a

44^a

45^a

46^a

47^a

48^a

49^a

50^a

51^a

52^a

53^a

54^a

55^a

56^a

57^a

58^a

59^a

60^a

61^a

62^a

63^a

64^a

65^a

66^a

67^a

68^a

69^a

70^a

71^a

72^a

73^a

74^a

75^a

76^a

77^a

78^a

79^a

80^a

81^a

82^a

83^a

84^a

85^a

86^a

87^a

88^a

89^a

90^a

91^a

92^a

93^a

94^a

95^a

96^a

97^a

98^a

99^a

100^a

101^a

102^a

103^a

104^a

105^a

106^a

107^a

108^a

109^a

110^a

111^a

112^a

113^a

114^a

115^a

116^a

117^a

118^a

119^a

120^a

121^a

122^a

123^a

124^a

125^a

126^a

127^a

128^a

129^a

130^a

131^a

132^a

133^a

134^a

135^a

136^a

137^a

138^a

139^a

140^a

141^a

142^a

143^a

144^a

145^a

146^a

147^a

148^a

149^a

150^a

151^a

152^a

153^a

154^a

155^a

156^a

157^a

158^a

159^a

160^a

161^a

162^a

163^a

164^a

165^a

166^a

167^a

168^a

169^a

170^a

171^a

172^a

173^a

174^a

175^a

176^a

177^a

178^a

179^a

180^a

181^a

182^a

183^a

184^a

185^a

186^a

187^a

188^a

189^a

190^a

191^a

192^a

193^a

194^a

195^a

196^a

197^a

198^a

199^a

200^a

201^a

202^a

203^a

204^a

205^a

206^a

207^a

208^a

209^a

210^a

211^a

212^a

213^a

214^a

215^a

216^a

217^a

218^a

219^a

220^a

221^a

222^a

223^a

224^a

225^a

226^a

227^a

228^a

229^a

230^a

231^a

232^a

233^a

234^a

235^a

236^a

237^a

238^a

239^a

240^a

241^a

242^a

243^a

244^a

245^a

246^a

247^a

248^a

249^a

250^a

251^a

252^a

253^a

254^a

255^a

256^a

257^a

258^a

259^a

260^a

261^a

262^a

263^a

264^a

265^a

266^a

267^a

268^a

269^a

270^a

271^a

272^a

273^a

274^a

275^a

276^a

277^a

278^a

279^a

280^a

281^a

282^a

283^a

284^a

285^a

286^a

287^a

288^a

289^a

290^a

291^a

292^a

293^a

294^a

295^a

296^a

297^a

298^a

299^a

300^a

301^a

302^a

303^a

304^a

305^a

306^a

307^a

308^a

309^a

310^a

311^a

312^a

313^a

314^a

315^a

316^a

317^a

318^a

319^a

320^a

321^a

322^a

323^a

324^a

325^a

326^a

327^a

328^a

329^a

330^a

331^a

332^a

333^a

334^a

335^a

336^a

337^a

338^a

339^a

340^a

341^a

342^a

343^a

344^a

345^a

346^a

347^a

348^a

349^a

350^a

351^a

352^a

353^a

354^a

355^a

356^a

357^a

358^a

359^a

360^a

361^a

362^a

363^a

364^a

365^a

366^a

367^a

368^a

369^a

370^a

371^a

372^a

373^a

374^a

375^a

376^a

377^a

378^a

379^a

380^a

381^a

382^a

383^a

384^a

385^a

386^a

387^a

388^a

389^a

390^a

391^a

392^a

393^a

394^a

395^a

396^a

397^a

398^a

399^a

400^a

401^a

402^a

403^a

404^a

405^a

406^a

407^a

408^a

409^a

410^a

411^a

412^a

413^a

414^a

415^a

416^a

417^a

418^a

419^a

420^a

421^a

422^a

423^a

424^a

425^a

426^a

427^a

428^a

429^a

430^a

431^a

432^a

433^a

434^a

435^a

436^a

437^a

438^a

439^a

440^a

441^a

442^a

443^a

444^a

445^a

446^a

447^a

448^a

449^a

450^a

451^a

452^a

453^a

454^a

455^a

456^a

457^a

458^a

459^a

460^a

461^a

462^a

463^a

464^a

465^a

466^a

467^a

468^a

469^a

470^a

471^a

472^a

473^a

474^a

475^a

476^a

477^a

478^a

479^a

480^a

481^a

482^a

483^a

484^a

485^a

486^a

487^a

488^a

489^a

490^a

491^a

492^a

493^a

494^a

495^a

496^a

497^a

498^a

499^a

500^a

501^a

502^a

503^a

504^a

505^a

506^a

507^a

508^a

509^a

510^a

511^a

512^a

513^a

514^a

515^a

516^a

517^a

518^a

519^a

520^a

521^a

522^a

523^a

524^a

525^a

526^a

527^a

528^a

529^a

530^a

531^a

532^a

533^a

534^a

535^a

536^a

537^a

538^a

539^a

540^a

541^a

542^a

543^a

544^a

545^a

546^a

547^a

548^a

549^a

550^a

551^a

552^a

553^a

554^a

555^a

556^a

557^a

558^a

559^a

560^a

561^a

562^a

563^a

564^a

565^a

566^a

567^a

568^a

569^a

570^a

571^a

572^a

573^a

574^a

575^a

576^a

577^a

578^a

579^a

580^a

581^a

582^a

583^a

584^a

585^a

586^a

587^a

588^a

589^a

590^a

591^a

592^a

593^a

594^a

595^a

596^a

597^a

598^a

599^a

600^a

601^a

602^a

603^a

604^a

605^a

606^a

607^a

608^a

609^a

610^a

611^a

612^a

613^a

614^a

615^a

616^a

617^a

618^a

619^a

620^a

621^a

622^a

623^a

624^a

625^a

626^a

627^a

628^a

629^a

630^a

631^a

632^a

633^a

634^a

635^a

636^a

637^a

638^a

639^a

640^a

641^a

642^a

643^a

644^a

645^a

646^a

647^a

648^a

649^a

650^a

651^a

652^a

653^a

654^a

655^a

656^a

657^a

658^a

659^a

660^a

661^a

662^a

663^a

664^a

665^a

666^a

667^a

668^a

669^a

670^a

671^a

672^a

673^a

674^a

675^a

676^a

677^a

678^a

679^a

680^a

681^a

682^a

683^a

684^a

685^a

686^a

687^a

688^a

689^a

690^a

691^a

692^a

693^a

694^a

695^a

696^a

697^a

698^a

699^a

700^a

701^a

702^a

703^a

704^a

705^a

706^a

707^a

708^a

709^a

710^a

711^a

712^a

713^a

714^a

715^a

716^a

717^a

718^a

719^a

720^a

721^a

722^a

723^a

724^a

725^a

726^a

727^a

728^a

729^a

730^a

731^a

732^a

733^a

734^a

735^a

736^a

737^a

738^a

739^a

740^a

741^a

742^a

743^a

744^a

745^a

746^a

747^a

748^a

749^a

750^a

751^a

752^a

753^a

754^a

755^a

756^a

757^a

758^a

759^a

760^a

761^a

762^a

763^a

764^a

765^a

766^a

767^a

768^a

769^a

770^a

771^a

772^a

773^a

774^a

775^a

776^a

777^a

778^a

779^a

780^a

781^a

782^a

783^a

784^a

785^a

786^a

787^a

788^a

789^a

790^a

791^a

792^a

793^a

794^a

795^a

796^a

797^a

798^a

799^a

800^a

801^a

802^a

803^a

804^a

805^a

806^a

807^a

808^a

809^a

810^a

811^a

812^a

813^a

814^a

815^a

816^a

817^a

818^a

819^a

820^a

821^a

822^a

823^a

824^a

825^a

826^a

827^a

828^a

829^a

830^a

831^a

832^a

833^a

834^a

835^a

836^a

837^a

838^a

839^a

840^a

841^a

842^a

843^a

844^a

845^a

846^a

847^a

848^a

849^a

850^a

851^a

852^a

853^a

854^a

855^a

856^a

857^a

858^a

859^a

860^a

861^a

862^a

863^a

864^a

865^a

866^a

867^a

868^a

869^a

870^a

871^a

872^a

873^a

874^a

875^a

876^a

877^a

878^a

879^a

880^a

881^a

882^a

883^a

884^a

Número 1B
Seguidillas

71

The musical score is written for a vocal ensemble and piano accompaniment. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: two for vocal parts (Soprano and Alto) and three for piano accompaniment. The second system has five staves: two for vocal parts (Tenor and Bass) and three for piano accompaniment. The tempo and mood are indicated by the lyrics and musical markings.

System 1:

- Vocal Parts:** The Soprano and Alto parts enter with the lyrics "con gracia" and "p". The Tenor and Bass parts enter with "f".
- Piano Accompaniment:** The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand, both marked "p".

System 2:

- Vocal Parts:** The vocal parts continue with the lyrics "lo - ma, un man-tón de la Chi - na - na, Chi - na - na, Chi - na - na, un man-tón de la".
- Piano Accompaniment:** The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand, both marked "p".

Lyrics:

lo - ma, un man-tón de la Chi - na - na, Chi - na - na, Chi - na - na, un man-tón de la

Tres piezas de *La Verbena de la Paloma*: transcripción para guitarra

306

Flt

Fl

Ob

Cl

Fg

Tp

Tpt

Trb

Trb 3

Tim

Bo

Ca

TI 1ª

TI 2ª

TEN

BAJ

306

Vn 1

Vn 2

Va

Vc

Cb

Chi - na - na, te voy a re - ga - lar. *f* To - ma un chu - rri - to, mi ni - ña, to - ma

Chi - na - na, te voy a re - ga - lar. *f* To - ma un chu - rri - to, mi ni - ña, to - ma

The musical score is written for piano and voice. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'p' (piano). The score is divided into two systems. The first system contains measures 113 to 122. The second system contains measures 123 to 132. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

113

[p]

[p]

Los 2

p y no se-as en-di-na, na, di-na, na, di-na, na, y no se-as en-di-na, na, que me vas a ma-

p y no se-as en-di-na, na, di-na, na, di-na, na, y no se-as en-di-na, na, que me vas a ma-

313

p

p

p

p

Tres piezas de *La Verbena de la Paloma*: transcripción para guitarra

320

Flt *ff* *G^{ma}*.....

Fl *ff*

Ob *ff*

Cl *ff* [Unis.]

Fg *ff*

Tp *ff*

Tpt *ff*

Trb *ff*

Trb 3 *ff*

Tim *ff*

Bo *ff*

Ca *ff*

TI 1^a

TI 2^a

TEN

BAJ

tar.

tar.

CHULAPAS *f* ¡Porser la Vir - gen de la Pa -

f ¡Porser la Vir - gen de la Pa -

320

Vn 1 *ff*

Vn 2 *ff*

Va *ff*

Vc *ff*

Cb *ff*

75

100

334

Flt (G♯).....

Fl Loco *f*

Ob *f* *p*

Cl Los 2 *f* *p* (h)

Eg *f*

Tp *p*

Tpt *p*

Trb

Trb 3

Tim

Bo

Ca

TI 1^a me vas a re-ga-lar. Ven - ga el re - ga - lo si - nos de bro - ma, y lle - va - me en ber - *p*

TI 2^a me vas a re-ga-lar. Ven - ga el re - ga - lo si - nos de bro - ma, y lle - va - me en ber - *p*

TEN *f* ¡Te voy a re - ga - lar!

HAJ *f* ¡Te voy a re - ga - lar!

334

Vn 1 *f* *p*

Vn 2 *f* *p*

Va *f* *p*

Vc *f* *p*

Cb *f* *p*

347 Más animado

Flt *p* *crescendo hasta el fin*

Fl *p* *crescendo hasta el fin*

Ob *p* *crescendo hasta el fin*

Cl *p* *crescendo hasta el fin*

Fg *p* *crescendo hasta el fin*

Unis. *p* *crescendo hasta el fin*

Trb *p* *crescendo hasta el fin*

Trb 3 *p* *crescendo hasta el fin*

Tim *p* *crescendo hasta el fin*

Bo *p* *crescendo hasta el fin*

Ca *p* *crescendo hasta el fin*

Más animado

TI 1ª *p* *crescendo hasta el fin*

TI 2ª *p* *crescendo hasta el fin*

TEN *p* *crescendo hasta el fin*

BAJ *p* *crescendo hasta el fin*

347 Más animado

Vu 1 *p* *crescendo hasta el fin*

Vu 2 *p* *crescendo hasta el fin*

Vu *p* *crescendo hasta el fin*

Vc *p* *crescendo hasta el fin*

Cb *p* *crescendo hasta el fin*

79

[illegible]

