



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

TRANSCRIPCIÓN Y ADAPTACIÓN PARA GUITARRA DE TRES HABANERAS CORALES

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Daniel Soler Verdú

DNI-74388924N

Director del TFG: José Luis Godofredo Pérez

Grado Superior de Música

Curso académico:

2024 – 2025



RESUMEN

La habanera es un género musical ampliamente conocido, especialmente en el ámbito coral. Nacido en el s. XIX como resultado entre la confluencia de las vertientes musicales europeas y los ritmos afrocubanos en la época del colonialismo en las Américas, se popularizó rápidamente y ocupó un lugar importante en la cultura musical de varias ciudades desde entonces y hasta la actualidad.

En este proyecto, se ha realizado una investigación que abarca el análisis morfosintáctico, la transcripción y adaptación para guitarra española, la digitación y los matices expresivos e interpretativos de la ejecución de tres habaneras emblemáticas compuestas para coro. Estas son *La llamada*, *Blanco Velero* y *Rosita de un verde palmar*, de los compositores Armando Bernabeu Lorenzo, Juan Hernando Sanz y Manuel Martínez Guirao respectivamente. Estas obras han sido grabadas para la confección de un CD con el objetivo de dejar constancia de ellas.

Palabras clave:

Guitarra clásica, habaneras, coro, transcripción, análisis, adaptación, grabación, Torre vieja.

RESUM

L'havanera és un gènere musical àmpliament conegut, especialment en l'àmbit coral. Nascut al s. XIX com a resultat entre la confluència dels vessants musicals europeus i els ritmes afrocubans en l'època del colonialisme a les Amèriques, es va popularitzar ràpidament i va ocupar un lloc important en la cultura musical de diverses ciutats des de llavors i fins hui dia.

En este projecte, s'ha realitzat una investigació que abasta l'anàlisi morfosintàctica, la transcripció i adaptació per a guitarra espanyola, la digitació i els matisos expressius i interpretatius de l'execució de tres havaneres emblemàtiques compostes per a cor. Aquestes són *La llamada*, *Blanco velero* i *Rosita de un verde palmar*, dels compositors Armando Bernabeu Lorenzo, Juan Hernando Sanz i Manuel Martínez Guirao; respectivament. Aquestes obres han sigut gravades per a la confecció d'un CD amb l'objectiu de deixar constància d'elles.

Paraules clau:

Guitarra clàssica, havaneres, cor, transcripció, anàlisi, adaptació, gravació, Torrevejea.

ABSTRACT

The habanera is a widely known musical genre, especially in the choral sphere. Born in the 19th century as a result of the confluence of European musical styles and Afro-Cuban rhythms at the time of colonialism in the Americas, it quickly became popular and has occupied an important place in the musical culture of several cities since then and up to the present day.

In this project, research has been carried out into the morphosyntactic analysis, transcription and adaptation for Spanish guitar, fingering and the expressive and interpretative nuances of the performance of three emblematic habaneras composed for choir. These are *La llamada*, *Blanco velero* and *Rosita de un verde palmar*, by the composers Armando Bernabeu Lorenzo, Juan Hernando Sanz and Manuel Martínez Guirao; respectively. These works have been recorded for the making of a CD with the aim of recording them.

Key words:

Classical guitar, habaneras, chorus, transcription, analysis, adaptation, recording, Torrevieja.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por haberme acompañado en todos mis acontecimientos importantes y haberme hecho la persona que soy hoy. En especial a mis padres, que han sacrificado tardes enteras durante años en mi formación en el conservatorio y me han dado siempre todo lo que estaba en su mano. A Candela, por haberme escuchado y aconsejado cuando más lo necesitaba cuando todo se venía abajo. A mis abuelos, por su amor incondicional y por haberme introducido a la habanera.

A la coral Illice Augusta, por haberme permitido estar en contacto con el mundo vocal y proporcionarme los conocimientos necesarios. A Armando Bernabeu Lorenzo, por su participación en la entrevista y por mostrarse tan abierto a colaborar desde el principio. A Juan Luis Torres Román, por guiarme como primer maestro en mis primeros pasos con la guitarra, decisivos para querer tomar el camino artístico en la vida. A mi buen amigo Nico, por acompañarme en parte del proceso del trabajo y tenderme la mano cuando necesité su ayuda.

A mi maestro y tutor, José Luis Godofredo, por estos años como guía en mi camino como intérprete. Por su paciencia y su sabiduría. Por su papel como mentor en el desarrollo del presente proyecto.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

Abreviaturas de cuerda:

- ① = primera cuerda
- ② = segunda cuerda
- ③ = tercera cuerda
- ④ = cuarta cuerda
- ⑤ = quinta cuerda
- ⑥ = sexta cuerda

Abreviaturas de mano izquierda

- 0** = cuerda al aire, traste 0
- 1** = pisar con el índice de la mano izquierda
- 2** = pisar con el medio de la mano izquierda
- 3** = pisar con el anular de la mano izquierda
- 4** = pisar con el meñique de la mano izquierda

Abreviaturas de mano derecha:

- p** = dedo pulgar de la mano derecha
- i** = dedo índice de la mano derecha
- m** = dedo medio de la mano derecha
- a** = dedo anular de la mano derecha

c. = compás

cc. = compases

s. = siglo

pág. = página

págs. = páginas

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I.1. Objeto de estudio y justificación.....	1
I.2. Estado de la cuestión.....	2
I.3. Objetivos.....	2
I.4. Metodología y estructura.....	4
I.5. Dificultades y facilidades.....	5
CAPÍTULO 1. <i>La habanera</i>	7
1.1. Contexto histórico de Cuba en el s.XIX.....	7
1.2. Orígenes.....	8
1.3. Armando Bernabeu Lorenzo.....	12
1.4. Juan Hernando Sanz.....	14
1.5. Manuel Martínez Guirao.....	15
CAPÍTULO 2. <i>Transcripción y adaptación para guitarra de las habaneras:</i>	
<i>La llamada, Blanco velero y A tu lado</i>	19
2.1. Análisis morfosintáctico de <i>La llamada</i>	20
2.2. Análisis morfosintáctico de <i>Blanco Velero</i>	27
2.3. Análisis morfosintáctico de <i>Rosita de un verde palmar</i>	34

CAPÍTULO 3. <i>Grabación e interpretación de las habaneras</i>	41
CONCLUSIONES.....	47
BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	51
ANEXOS.....	55
A.1. Entrevista a Armando Bernabeu Lorenzo.....	55
A.2. Partituras corales de las habaneras escogidas.....	59
A.2.1 <i>La llamada</i>	60
A.2.2 <i>Blanco velero</i>	67
A.2.3 <i>Rosita de un verde palmar</i>	72

INTRODUCCIÓN

I.1 Objeto de estudio y justificación

Este trabajo de fin de grado tiene como objeto de estudio tres habaneras corales de tres compositores españoles diferentes. Se centra en la transcripción y adaptación para guitarra solista de cada una de estas piezas y en su análisis detallado.

Esta elección surge primeramente de un vínculo personal con el género. Desde una edad temprana, el autor fue introducido al repertorio de habaneras por su abuelo materno, quien le enseñó a apreciar las melodías y los ritmos característicos de este estilo. Además, actualmente es integrante de un coro desde hace varios años, y su experiencia como tal ha proporcionado un conocimiento profundo de las obras seleccionadas y del ámbito coral, lo que ha facilitado el proceso de realización de las adaptaciones y transcripciones para este proyecto. Sin embargo, existe también un interés académico por ampliar el repertorio de la guitarra y el acercamiento del instrumento a la habanera, así como explorar las posibilidades expresivas y técnicas de la guitarra clásica al trasladar obras originalmente compuestas para coro, un proceso que exige tanto un cierto dominio del instrumento como un buen manejo de los recursos compositivos y las características estilísticas del repertorio coral.

I.2 Estado de la cuestión

En términos del estado de la cuestión, la transcripción de música coral para guitarra solista no es un campo ampliamente abordado y menos aún si nos centramos en el repertorio habanerístico, a diferencia de otros géneros más explorados como la música del barroco. Tenemos constancia de la existencia de unos pocos arreglos de habaneras como es el de *La paloma* por Francisco Tárrega o el de *L'amour est un oiseau rebelle*, la habanera de la ópera Carmen, por Paloma Hermosín. Sin embargo, no hay arreglos formales hechos para las obras objeto de este trabajo. Existen también estudios relevantes sobre transcripción y arreglos guitarrísticos que han servido como referencia para el proyecto.

Por otra parte, esta investigación pone el punto de mira en la labor de ampliar el repertorio gracias a numerosos maestros intérpretes de la guitarra que se han dedicado a transcribir obras originales de otros instrumentos. Por ejemplo, los guitarristas encontramos una gran variedad de arreglos de música el Barroco de diversos autores como Johann Sebastian Bach o Domenico Scarlatti precisamente por esta dedicación a la transcripción. Y sin ir más lejos, no debemos olvidar que una de las obras de la época del nacionalismo español más icónicas de la guitarra, como es Asturias del maestro Isaac Albéniz, fue compuesta originalmente para piano y posteriormente transcrita a la guitarra. Cuando pensamos en este rol de transcriptor nos vienen a la cabeza grandes nombres de intérpretes de alto nivel como Andrés Segovia, pionero en las transcripciones de piano, laúd o violín, Manuel Barrueco, David Russell, John Williams, Julian Bream, Kazuhito Yamashita o Roland Dyens entre otros.

I.3 Objetivos

Los objetivos que se pretenden conseguir con la realización del presente trabajo son los siguientes:

Contextualizar el género de la habanera dentro de su marco histórico y sociocultural, examinando tanto las influencias artísticas y tendencias estéticas del período como los eventos históricos y circunstancias sociales que pudieron incidir en su creación.

Seleccionar tres obras pertenecientes al género adecuadas para ser adaptadas a la guitarra, considerando las particularidades técnicas y expresivas del instrumento, así como la dificultad de las piezas, y asegurando que la esencia artística de las obras originales se mantenga intacta durante el proceso de transcripción.

Recopilar información sobre la vida y carrera musical de los compositores de las obras escogidas, para posteriormente realizar una biografía de cada uno de ellos.

Realizar un análisis exhaustivo de cada pieza desde una perspectiva musical, abarcando aspectos morfosintácticos e interpretativos, incidiendo en aspectos armónicos, melódicos, rítmicos, estructurales y otras características para efectuar una correcta transcripción de las mismas.

Transcribir las tres composiciones objeto de estudio mediante el uso del software de edición de partituras Finale, garantizando una presentación precisa, legible y profesional.

Digitar guitarrísticamente las transcripciones realizadas para facilitar su correcta lectura para el intérprete que quiera estudiarlas, aplicando también aspectos expresivos, incluyendo indicaciones sobre dinámica y fraseo, de acuerdo con lo escrito en las obras originales.

Acercar la habanera como género a la guitarra española, aumentando el repertorio de obras a las que este instrumento tiene acceso.

Grabar la interpretación de las piezas resultantes del proceso de transcripción, previamente estudiadas.

Confeccionar un CD de audio con dichas grabaciones, que permita escuchar los arreglos con el objetivo de divulgar el trabajo realizado y ofrecer una referencia interpretativa para futuras ejecuciones.

Realizar una defensa del proyecto y presentación interpretativa de las obras como culminación del proceso de investigación y transcripción que demuestre los resultados obtenidos.

I.4 Metodología y estructura

La metodología adoptada en este proyecto variará en función de los objetivos establecidos. Para ello, se emplearán enfoques metodológico mixtos, documentales, analíticos y experimentales que permitan abordar el objeto de estudio desde diferentes perspectivas.

Se utilizará una metodología documental e histórica para la recopilación y revisión detallada de literatura existente sobre la habanera, su origen, su evolución y sus influencias. Se consultarán fuentes bibliográficas especializadas, partituras originales, y artículos académicos. Asimismo, servirá también para la investigación sobre los compositores seleccionados y sus biografías.

Para el proceso de selección de obras y análisis morfosintáctico de cada una se aplicará una metodología analítica. Servirá para tener en cuenta viabilidad de transcripciones como para efectuar los análisis, atendiendo a aspectos como la estructura formal, la progresión armónica, la textura coral y los elementos rítmicos.

En la fase de transcripción se adoptará un método experimental y sintético. Se abordará considerando la simplificación de algunos pasajes para la viabilidad técnica del arreglo. Durante este proceso, se prestará especial atención a la adaptación de texturas polifónicas, manteniendo la esencia coral y acórdica de las obras originales.

Para la elaboración de digitaciones e indicaciones expresivas se aplicará una metodología analítica desde una perspectiva técnica, con el objetivo de facilitar una interpretación coherente y estilísticamente adecuada. Estas indicaciones estarán basadas tanto en el análisis previo de las obras como en la experiencia práctica del intérprete, adaptando cada pasaje al lenguaje guitarrístico de forma efectiva.

En la última fase, la grabación de las obras transcritas, se utilizará nuevamente la metodología experimental con el fin de evaluar la viabilidad interpretativa del material adaptado.

Todas estas metodologías en conjunto, permiten la correcta elaboración del trabajo desde la parte recopilatoria de información y de teoría hasta la ejecución práctica y artística del material obtenido, de la forma más óptima posible en cada una de las etapas.

I.5 Dificultades y facilidades

A lo largo del proceso de realización del proyecto, se presentarán tanto facilidades como dificultades, derivadas de la naturaleza del proyecto y de la experiencia previa del autor en el ámbito concreto.

Es probable que se encuentren facilidades partiendo del vínculo afectivo con el género de la habanera. Esta relación ha facilitado un acercamiento más profundo y empático al repertorio seleccionado, al tiempo que motivando un interés por el trabajo que otro tema podría no haber despertado. La experiencia en agrupaciones corales juega también un papel fundamental en todo el proceso, ya que el autor parte de un conocimiento previo del repertorio objeto de estudio, lo que ha resultado ventajoso al momento de identificar con mayor claridad los elementos que debían ser adaptados a la guitarra sin perder el carácter coral original. Otro punto a favor del autor en la realización del proyecto son las nociones básicas en el manejo del equipo técnico en la captación de sonido como actividad complementaria ya adquirida con anterioridad durante años, así como del material del que ya se disponía de antemano. Las prácticas de transcripción realizadas en la formación académica del autor, así como los conocimientos previos utilización de software de edición y escritura de música han sido fundamentales para abordar el proceso de adaptación de las obras. Por último, juega un papel decisivo también la formación en la interpretación del instrumento, gracias a la cual se facilita la búsqueda de digitaciones apropiadas para lograr una eficiencia musical y técnica.

Encontramos también una serie de dificultades como las limitaciones del registro de la guitarra en comparación al que puede abarcar todo un coro desde la voz más grave hasta la más aguda. Por tanto, será necesario reestructurar y reubicar algunas notas en una octava acorde a las posibilidades del instrumento. Por otra parte, las obras propuestas gozan de una complejidad armónica y polifónica que complicará la adaptación a un instrumento como la guitarra, ya que lo habitual en estas piezas es que cada nota de la melodía va supeditada por un acorde de tres notas más, dificultando a veces la continuidad de todas las voces. Si se da el caso, se optará por mantener las líneas principales y priorizar la claridad melódica, sacrificando algunas notas no esenciales. Finalmente, la gestión del tiempo y el compaginar la actividad académica con otras responsabilidades personales, profesionales y laborales será una dificultad añadida, ya que un trabajo de esta naturaleza precisa de una gran constancia y dedicación horaria.

CAPÍTULO 1:

La Habanera

La habanera es un género musical que tuvo su origen en Cuba, que uniéndose a la danza popular, impactó considerablemente en la música coral, donde se desarrolló. Conocida por su ritmo distintivo de 2/4 y su tempo moderado, surgió a mediados del s. XIX en La Habana y su influencia se ha extendido más allá de sus fronteras, convirtiéndose en una parte importante de la música en varias culturas y que ha llegado a calar en nuestro país, hasta el punto de que se hayan creado certámenes de música coral, donde es imprescindible la interpretación de alguna habanera como requisito para la participación de las agrupaciones corales. En este sentido, se puede citar el Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía de Torrevieja (Alicante), que tienen un reconocimiento internacional, como también el Certamen Habaneras y Polifonía de Totana o el Certamen de Habaneras de A Coruña.

La habanera es el resultado de una combinación de ritmos afro-cubanos y formas musicales europeas. Según Díaz Ayala (1999), este género derivó de la contradanza europea, que llegó a Cuba a través de colonizadores españoles y franceses. Con el tiempo, la contradanza se fusionó con elementos de la música africana, dando lugar a la habanera.

1.1 Contexto histórico de Cuba en el s. XIX

En esta época, Cuba atravesaba una fase de transformación y conflicto. Seguía siendo una colonia española con un régimen estricto que limitaba los derechos de los habitantes, lo

que fomentaba la generación de movimientos independentistas como los liderados por José Martí (Pérez, 2006).

La economía de la isla dependía enteramente de la producción de azúcar, con Cuba como uno de los mayores exportadores mundiales. Sin embargo, esta prosperidad se sustentaba en el uso intensivo de mano de obra esclava, que era la base de la estructura económica, social y política de la isla (Moreno Friginals, 1978).

A medida que se desarrollaba la economía y la sociedad en este contexto, también lo hacía el inconformismo y los ánimos exacerbadados, deseosos de derechos y autonomía. No obstante, las reformas españolas no satisfacían las demandas de los cubanos, lo que acabó culminando en la Guerra de los Diez Años (1868-1878), un conflicto clave en la lucha por la independencia (Ferrer, 1999).

1.2 Los orígenes

El coral es un canto que desde el principio se manifestó en la actividad religiosa cristiana, siendo los himnos y los salmos lo más practicado. Prueba de ello son los himnos de San Ambrosio, de corte popular, la aportación de San Gregorio I y el modalismo gregoriano. Más Tarde y con la asimilación de otras influencias, se configuraron las melodías del coral que finalmente nos han llegado (Blanquer Ponsoda, 1989). Así se va constituyendo a lo largo del tiempo esta textura para la interpretación musical formada por voces, que se ha extrapolado a otros géneros, como es el de la habanera en su contexto más formal.

La habanera surge como resultado directo del mestizaje musical entre las formas europeas importadas y los elementos rítmicos y expresivos de raíz africana asentados en Cuba. Su estructura formal proviene de la contradanza europea, en particular de las variantes francesas e inglesas que se difundieron en el Caribe durante el siglo XVIII y principios del XIX. Estas aportaron un lenguaje armónico tonal, una organización binaria (A–B) y una concepción melódica basada en los modelos académicos occidentales. Sin embargo, al

trasladarse al contexto social y cultural cubano, esta forma se transformó al entrar en contacto con las prácticas musicales de la población afrocubana. La influencia africana se hizo patente principalmente a través del ritmo: la síncope característica de la habanera, un patrón que desplaza el acento natural y crea un efecto de vaivén, deriva de patrones rítmicos tradicionales de origen africano. Esta rítmica afrocubana se superpuso a la estructura europea, generando una forma nueva que conservaba el esquema formal de la contradanza, pero con una vitalidad y expresividad rítmica distintivamente cubana. Así, la habanera es una verdadera fusión en la que conviven dos tradiciones musicales: la lógica estructural y armónica del Viejo Mundo, y la riqueza rítmica y expresiva del mundo afrocaribeño (Pérez Fernandez, 1986).

En Cuba, la habanera se popularizó rápidamente, tanto en los salones de baile de la alta sociedad como entre las clases populares. Este género no solo se limitó a lo instrumental y bailable, sino que; como se ha dicho, también se adaptó al formato coral. Tal como indica Sublette (2007), la habanera comenzó a formar parte del repertorio de coros locales, destacándose por su ritmo sincopado y sus melodías melancólicas.

Figura 1: Fragmento de la habanera coral *Barquito de sal*.

Fuente: Patronato de habaneras de Torre vieja, 2014. Recuperado el 14 de Marzo de 2019 de <https://www.habaneras.org/partituras.htm>

51 *sonoro*
mor Si un ma - ri - no gen - til te ro - bó el co - ra - zón
Si un ma - ri - no gen - til te ro - bó el co - ra - zón
Si un ma - ri - no gen - til te ro - bó el co - ra - zón
Si un ma - ri - no gen - til te ro - bó el co - ra - zón
mor him no de_a - mor si un ma - ri - no gen til - te robó el co - ra - zón

56 *dolce*
para ha - cer - te fe - liz yo del mi - o ha - ré dos si me di - ces que si y en un ver - de pal -
para ha - cer - te fe - liz yo del mi - o ha - ré dos si me di - ces que si y en un ver - de pal -
para ha - cer - te fe - liz yo del mi - o ha - ré deos si me di - ces que si y en un ver - de pal -
zón BC' si me di - ces que si

Figura 2: Fragmento de la habanera Rosita de un verde palmar.

Fuente: Patronato de habaneras de Torrevieja, 2019. Recuperado el 08 de Octubre de 2019 de <https://www.habaneras.org/partituras.htm>

La habanera pronto cruzó el Atlántico y llegó a Europa, donde fue bien recibida y adaptada por compositores europeos clásicos. Un ejemplo destacado es la habanera *L'amour est un oiseau rebelle* de la ópera *Carmen* de Georges Bizet, una de las habaneras más reconocidas mundialmente, que muestra cómo este género fue asimilado y reinterpretado en el contexto operístico y coral europeo (Habacompo, 2024).



Figura 3: Cartel del estreno de la ópera 'Carmen' de Georges Bizet, 1875.

Fuente: Codalario, 2015. Recuperado el 3 de diciembre de 2024 de https://www.codalario.com/carmen-georges-bizet-yolanda-quincoes-opera-sinopsis-analisis/rss/opera-carmen--de-georges-bizet--la-opera-mas-popular_3049_39_7820_0_1_in.html

En el ámbito coral, la habanera se ha adaptado tanto en América Latina como en Europa, convirtiéndose en un componente habitual del repertorio de coros. Compositores como Ernesto Lecuona han contribuido significativamente a la música coral cubana, incluyendo habaneras en sus obras corales (Orovio, 2004).

La habanera, originada en el crisol cultural de Cuba, ha evolucionado de ser un género de danza popular a una forma musical coral apreciada internacionalmente. Su capacidad para fusionar ritmos afro-cubanos con melodías europeas ha permitido su adaptación y

supervivencia a lo largo de los siglos, influenciando a numerosos compositores y coros en todo el mundo.

1.3 Armando Bernabeu Lorenzo

Armando Bernabeu Lorenzo, nacido en 1986 en Torrevieja, España, es un destacado compositor en el ámbito de la música contemporánea, especialmente en el género de la habanera. Se graduó en Composición por el Conservatorio Superior de las Islas Baleares y obtuvo un Máster en Composición Musical, títulos que le permitieron cimentar su carrera en la creación musical (Objetivo Torrevieja, 2022).

A lo largo de su trayectoria, Bernabeu ha recibido multitud de premios por sus trabajos. Su obra *Los sitios de Gerona* fue galardonada con el Gran Premio en los The Akademia Music Awards en 2022, y también ganó el primer premio en el I Concurso de Composición Vila d'Albalat. En varias ediciones del Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía de Torrevieja, recibió el Premio de Composición Manuel Parada en 2008 y 2016, y su pieza *Lux Mundi* fue reconocida en el Concurso de Marchas Procesionales Villa de San Pedro en 2012 con un 2º premio (Bernabeu Lorenzo, 2022; Armando Bernabeu Lorenzo Blog, n.d.). Además, su habanera *La llamada* ha sido obra obligada del Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía de Torrevieja en algunas ediciones.

Por otro lado, su labor compositiva abarca otros aspectos como la musicalización de cortometrajes, de publicidad, adaptaciones teatrales y música popular. Desde 2004 en adelante, sus obras han sido interpretadas por diversas agrupaciones de diversa índole, remarcando su habilidad para componer para solista, conjuntos instrumentales y coros. Actualmente, ostenta el puesto de Capitán Director Músico Militar, tras su ingreso en el Cuerpo de Músicas Militares (Objetivo Torrevieja, 2022; Bernabeu Lorenzo, 2022).

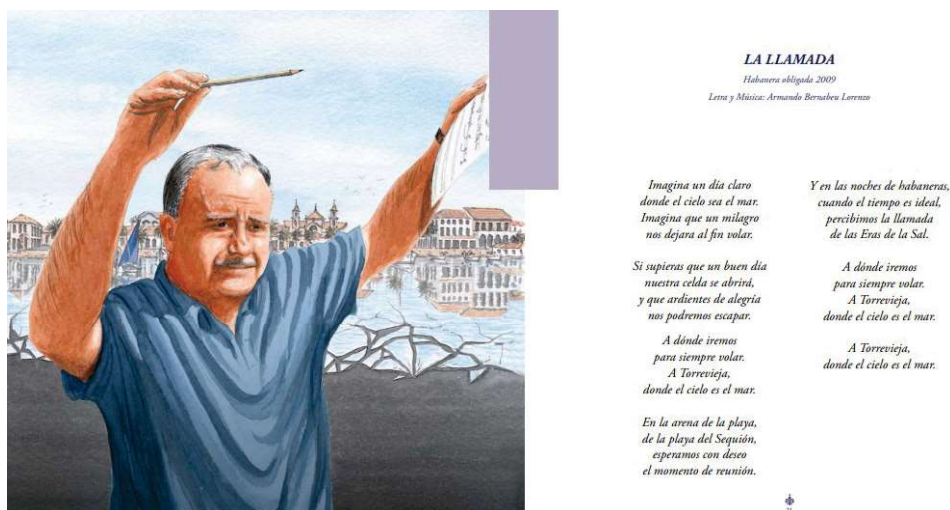


Figura 4: Letra de 'La llamada' como obra obligada del programa del Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía de Torre Vieja, 2009.

Fuente: Patronato de habaneras de torre vieja, 2009. Recuperado el 3 de Diciembre de 2024 de http://habaneras.org/medios/documentos/programa_habaneras_2009.pdf

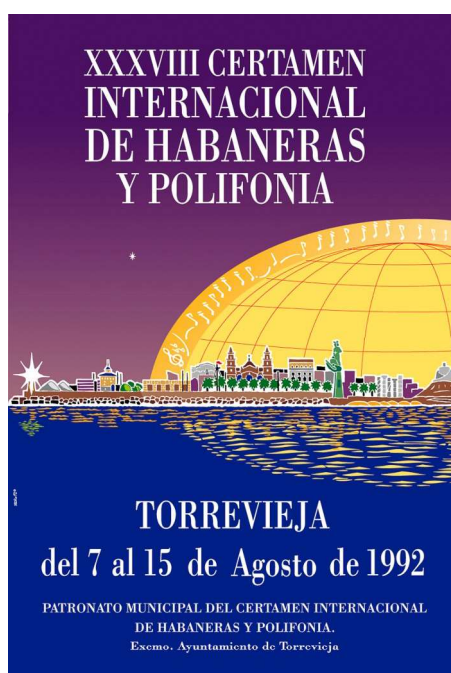


Figura 5: Cartel del XXXVIII Certamen de Habaneras y Polifonía de Torre Vieja, 1992.

Fuente: Repositorio institucional de la Universidad de Alicante, 2024. Recuperado el 3 de Diciembre de 2024 de https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/142933/2/1992_edm-object.PNG

La carrera de Armando Bernabeu sigue en ascenso, y actualmente continúa aportando con sus creaciones al panorama musical contemporáneo (Armando Bernabeu Lorenzo Blog, n.d.).

1.4 Juan Hernando Sanz

Juan Hernando Sanz, originario de Aranda de Duero en Burgos y nacido en 1922, fue un célebre compositor español que dejó una gran huella en la música festera. Su carrera comenzó a destacar en la década de 1960, cuando consiguió el primer premio en el Festival de Benidorm en 1964 con su destacada obra *Eternidad*, lo que le llevó al reconocimiento a nivel nacional. Entre sus composiciones más reconocidas podemos encontrar *Blanco velero*, una obra que ha sido ampliamente interpretada y se ha convertido en un clásico del repertorio habanerístico, y la cual es también objeto de estudio de este proyecto.

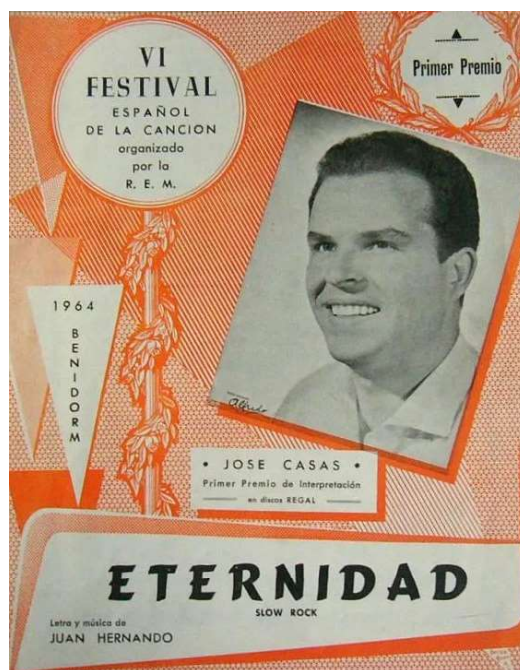


Figura 6: Portada de la partitura de la obra *Eternidad* tras haber ganado el Festival de Benidorm

Fuente: Todocoleccion, 2009. Recuperado el 12 de Enero de 2025 de https://cloud10.todocoleccion.online/musica-partituras-musicales/tc/2023/03/02/08/395422814_tcimg_277D1B09.webp

Además de esta habanera, Sanz compuso innumerables marchas y pasodobles que reflejan su gran talento para idear melodías pegadizas y animados ritmos. Su obra es apreciada no solo por la maestría técnica que precisa, sino también por su capacidad encapsulando la esencia de las tradiciones locales. A lo largo de su trayectoria, diversos premios le fueron concedidos en festivales, dejando su reputación como uno de los más influyentes compositores de su generación bien consolidada, como por ejemplo Premio en el Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía de Torrevieja en varias ocasiones o el Premio Hispano-Portugués de la canción del Duero (Diario de Castilla y León, 2022). Hernando Sanz también se consolidó como guía para jóvenes músicos y compositores. Participó en innumerables seminarios y talleres en los que compartió sus conocimientos. Su huella educativa es intachable, y gracias a ella gran cantidad de discípulos han seguido sus pasos, contribuyendo al desarrollo del género y bañando con su influencia a las próximas generaciones.

Juan Hernando falleció en 2022, a la avanzada edad de 100 años, tras haber influido en gran medida en la música española y dejando un legado que aún hoy día inspira a músicos profesionales como estudiantes (El Correo de Burgos, 2022; Diario de Burgos, 2022).

1.5 Manuel Martínez Guirao

Manuel Martínez Guirao nació el 28 de junio de 1946 y falleció el 16 de junio de 2024, a sus casi 78 años. Fue un destacado compositor, arreglista, organista y director de coros español, que contribuyó de forma extensa en el ámbito de la habanera y su difusión en Torrevieja, consagrándose como una figura muy influyente.

Desde joven, Martínez Guirao mostraba un gran interés en el mundo de la música. Su larga trayectoria comenzó en Torrevieja, cuando aprendió a tocar el armonium y, posteriormente, continuó su formación y actividad musical en Suiza. Concretamente en

Montreux y la iglesia de Clarens fue donde ejerció como organista y dirigió agrupaciones corales, lo que aumentó su experiencia como arreglista.

De vuelta en España un tiempo después, decidió involucrarse en la vida musical de Torrevieja, labrándose una gran reputación. Ocupó el puesto de director de la Coral Torrevejense “Francisco Vallejos”, del Coro y Orquesta “Maestro Ricardo Lafuente”, y de la Escuela de Cuerda Pulsada del Ayuntamiento de Torrevieja. También dirigió la Rondalla “Cecilio Gallego” y fue una figura central en el Patronato Municipal de Habaneras como director técnico de la misma. Es en esta etapa donde comienza a formarse su legado, adaptando melodías de habaneras y otros géneros populares en obras corales de alto nivel compositivo (Vista Alegre Torrevieja, 2024).

Fundó el Coro Infantil “Francisco Casanovas” acompañado de su mujer, Conchita Boj Andréu, directora del Conservatorio de Torrevieja a lo largo de varias décadas. Esta agrupación posteriormente evolucionó en una coral adulta y se consolidó como una cantera donde las grandes voces torrevejenses de las últimas décadas comenzarían sus carreras vocales.

Todas estas hazañas lo consagraron como un gran contribuyente no solo al género de la habanera con grandes obras compuestas y arregladas por él, sino a muchos otros ámbitos musicales a nivel institucional. En 2021, durante el sexagésimo séptimo Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía de Torrevieja, Manuel Martínez Guirao y su esposa recibieron una condecoración a sus largas carreras musicales y como agradecimiento por la difusión y repercusión que tuvieron en el panorama musical y coral del momento (Objetivo Torrevieja, 2024).



Figura 7: *Martínez Guirao y su esposa en la entrega del premio honorífico en el Certámen Internacional de Habaneras de Torrevieja, 2021.*

Fuente: Diario Información, 2021. Recuperado el 25 de Abril de 2025, de:

<https://www.informacion.es/vega-baja/2021/07/25/manuel-martinez-guirao-conchita-boj-55423668.html>

El 17 de junio de 2024 tuvo lugar su funeral, en la Iglesia de la Inmaculada Concepción de Torrevieja, contó con la asistencia de familiares, amigos, alumnos, compañeros músicos y autoridades locales que le rindieron homenaje en una ceremonia donde no faltó la interpretación de sus más destacadas habaneras, incluyendo “Rosita de un verde palmar”.

Manuel Martínez Guirao impulsó en gran medida la cultura musical de Torrevieja y su patrimonio coral, por su dedicación al desarrollo del repertorio coral y de habaneras en la región.

CAPÍTULO 2

Transcripción y adaptación para guitarra de las habaneras: *La llamada, Blanco velero y Rosita de un verde palmar*

Cada una de las obras objeto de este proyecto presenta características comunes a su género. En todas las obras el compás es binario simple y no varía a lo largo de las mismas. También poseen un carácter expresivo desenfadado debido a sus progresiones armónicas que no suelen presentar modulaciones ni fuertes disonancias.

Si hablamos del coro como instrumento estratégicamente organizado, cada voz en el coro (SATB) cumple una función específica que contribuye a expresar las características que hacen brillar a la habanera, siendo algunas comunes a otros estilos que mantienen esta misma jerarquía de voces. La voz de la soprano es la que presenta la melodía principal de las canciones, siendo la que atrae la atención del oyente con un carácter lírico y expresivo. Las altos son quizás la voz más compleja si la separamos del resto del empaste sonoro, ya que suele quedar relegada a labores de relleno armónico que muchas veces la desprovee de una coherencia melódica y la vuelve la voz menos independiente. Es también la que acompaña y asiste a las sopranos la mayor parte de las veces, aportando un color desenfadado y característico al discurso. Por otra parte, los tenores sirven de contraparte de la soprano, generando a menudo diálogos con la melodía principal y en ocasiones asumen un papel destacado debido a la fuerza y la intensidad que consiguen gracias al registro en el que se mueven. Por último, los bajos poseen la responsabilidad de clarificar la armonía sirviendo como base acórdica. También recae sobre ellos el pulso de la obra, a menudo repitiendo un patrón rítmico ‘ostinato’ medianamente complejo que aporta dinamismo y movimiento en la obra.

2.1 Análisis morfosintáctico de *La llamada*

La obra compuesta por Armando Bernabeu Lorenzo es una de las grandes habaneras de lengua hispana, internacionalmente conocida en el ámbito coral y propuesta hasta el día de hoy en numerosos concursos y certámenes como obra obligada. Compuesta en 2007 por un joven estudiante de composición como su primera habanera, enseguida fue galardonada y difundida.

La letra de esta canción trata sobre sentimientos de esperanza, liberación y un anhelo por alcanzar un lugar idealizado. Este es un tema recurrente en el género de la habanera, siempre manteniendo elementos como el mar, los barcos y el amor de los marineros. Bernabeu inicia esta pieza con el texto: “Imagina un día claro donde el cielo sea el mar, imagina que un milagro nos dejará al fin volar” establece un tono de ensueño y la búsqueda de algo más allá de la realidad presente, donde la idea de volar simboliza la libertad y el dejar atrás la vida actual, sugiriendo que no es ideal o la que el narrador espera. Así, la frase: “si supieras que un buen día nuestra celda se abrirá y que ardientes de alegría nos podremos escapar” sugiere una situación de encierro o restricción, ya sea física o metafórica, y la acción de escapar refuerza el deseo de romper con estas limitaciones. El destino de este escape es mencionado en el estribillo, cuando la letra dice: “a donde iremos para siempre volar a Torrevieja donde el cielo es el mar”, presentando a Torrevieja como un lugar utópico donde el cielo se fusiona con la inmensidad del mar, sugiriendo un paraíso de libertad y claridad. La repetición de esta frase hace énfasis en la importancia de alcanzar este destino. En resumen, la letra transmite un mensaje optimista sobre la posibilidad de superar las dificultades y encontrar un lugar de plenitud y libertad, personificado en la imagen de Torrevieja.

Se ha realizado el análisis atendiendo principalmente los aspectos armónicos, melódicos, estructurales y rítmicos.

En lo referente al apartado armónico, la obra está compuesta en tonalidad de La Mayor, dejando recaer el peso de la tónica en ocasiones en su sexto grado y relativo menor, Fa# menor. Observamos progresiones acórdicas que no se alejan de la tonalidad en exceso,

dotando a la obra de una estabilidad tonal clara, con acordes primarios de los grados I, IV y V como protagonistas, además de algunas dominantes secundarias. Destacamos un uso frecuente de acordes de séptima (con séptima menor y con séptima mayor añadida) generando tensiones armónicas ricas. La pieza contiene algunos acordes suspendidos con notas extrañas al acorde como novenas, cuartas o sextas que generan coloraciones modales en ciertas frases. En cuanto al uso de las cadencias, predomina la auténtica perfecta, Vº- Iº y en ocasiones algunas evitadas con el uso de dominantes sustitutas. Otro elemento a destacar en algunas secciones, es la aparición de pedales armónicos que generan una sensación de continuidad y refuerzan la tonalidad principal.

Melódicamente identificamos motivos recurrentes a lo largo de la pieza, que le otorgan una coherencia clave en el encanto de este género, con la reiteración de dichos motivos, aunque se presentan con ligeras modificaciones. Podemos decir que el contorno melódico es predominantemente diatónico, con un uso ocasional de cromatismos en los pasajes de transición para darle riqueza sonora. El tema principal se construye a partir de un motivo ascendente con intervalos de tercera y cuarta que pasa por las notas desplegadas del acorde de tónica. En cuanto a los intervalos melódicos amplios, se aprecia una mayor concentración en la sección B, que es la parte de mayor intensidad de la obra. Contrariamente, la sección A está construida con frases que expresan menor fuerza, formadas la mayor parte, por intervalos conjuntos y de tercera.

En lo referente a la altura de las notas, la sección B es la que contiene un registro más agudo en la melodía principal de la soprano. Esto nos permite concluir que hay una estrategia detrás de esos saltos melódicos y registros para crear una gran intensidad.

Respecto al análisis rítmico, nos encontramos con un compás predominante e invariable de 2/4, claramente usual en el género. No obstante, destacamos el uso de tresillos y síncopas recurrentes que aportan dinamismo y complejidad en el discurso rítmico. Cada sección posee una serie de células rítmicas que se repiten y permiten el correcto entendimiento para el oyente, ofreciendo una clara diferenciación de las partes. Destacamos también un contraste de figuración entre las dos secciones principales. En la

sección A predominan las corcheas, siendo la figura más corta que aparece en la obra. Mientras tanto, en la sección B es la negra la figura que prevalece en la mayoría de las melodías de todas las voces.

Por último hablamos de la estructura, que se presenta de una forma simple, estando constituida por:

INTRODUCCIÓN	Compases 1 al 9
A	Compases 9 al 25
B	Compases 25 al 41
INTRODUCCIÓN VARIADA	Compases 42 al 49
A	Compases 49 al 65
B	Compases 65 al 80
C	Compases 81 al 83

Tabla 2.1: Esquema estructural por secciones de *La llamada*.

Fuente: Elaboración propia.

Las secciones están bien diferenciadas y delimitadas por el nivel de expresividad y la intensidad que requiere cada parte, siendo B el momento del inconfundible clímax musical, generando un gran contraste con A. Al repetirse, las partes no presentan mayores variaciones que la letra del texto, quitando la introducción variada, que es de carácter modulante y contiene una gran tensión e inestabilidad con respecto a la primera.

La llamada

Armando Bernabeu Lorenzo

Trans: Daniel Soler Verdú

Introducción

La M Re M Mi 7/La La M

5 La M Mi M Fa#m Do#m Re M Si m Mi 7 —

A

9 La M Re M Do#m Si m7 Mi 7

13 La M Fa#m La M Re M Do#m Si m7 Mi 7

17 La M Mi M Fa#m Do#m Re M Do#m Si m7 Mi 7

2

21

La M Mi M Fa#m Do#m Re M Do#m Si m7

B

25

Mi 7 La M Re M Do#m Si m Mi 7 La M Mi M

29

Fa#m Do#m Re M Do#m Si m Mi 7 La M

33

Re M Do#m Si m Mi 7 La M Mi M

37

Fa#m Do#m Re M Do#m Si m Mi 7 La M

Introducción
variada

3

41

Si M/La Mi M

45

La M 7 Re M Re m Mi 7

A

49

La M Re M Do#m Si m7 Mi 7

53

La M Fa#m La M Re M Do#m Si m7 Mi 7

57

La M Mi M Fa#m Do#m Re M Do#m Si m7 Mi 7

4

61

La M Mi M Fa#m Do#m Re M Do#m Si m7

B

65

Mi 7 La M Re M Do#m Si m Mi 7 La M Mi M

69

Fa#m Do#m Re M Do#m Si m Mi 7 La M

73

Re M Do#m Si m Mi 7 La M Mi M

77

Fa#m Do#m Re M Do#m Si m Mi 7 La M

C

81

Re m La M

Detailed description: This is a musical score for guitar, spanning measures 61 to 81. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into six systems. The first system (measures 61-64) includes a blue bracket labeled 'B' above measures 63 and 64. The second system (measures 65-68) includes a blue bracket labeled 'B' above measure 65. The third system (measures 69-72) includes a blue bracket labeled 'B' above measure 69. The fourth system (measures 73-76) includes a blue bracket labeled 'B' above measure 73. The fifth system (measures 77-80) includes a blue bracket labeled 'B' above measure 77. The sixth system (measures 81-84) includes a blue bracket labeled 'C' above measure 81. Chord annotations are written in red below the staff. Some notes are circled in orange. A red line connects the 'Re m' and 'La M' chords in the final system.

2.2 Análisis morfosintáctico de *Blanco Velero*

La obra de Juan Hernando Sanz propuesta para este trabajo nos presenta una melodía sencilla y una armonía clara en tonalidad inicial de La menor, que nos sugiere un carácter íntimo y apaciguado. Sin embargo, al analizarla en profundidad, podemos descubrir también la riqueza de una serie de elementos más complejos y cómo se combinan para conformar una atmósfera envolvente a la par que diversos momentos de alta intensidad.

Posee secciones bien diferenciadas unas de otras, aunque la estructura brilla por su síntesis y falta de complejidad. Todo esto se sirve de herramientas armónicas y melódicas para reforzar esta doble cara estructural. Para comprender mejor la pieza, es importante tener en cuenta su estilo, ya que al igual que la anterior, mantiene muchas características inherentes al género.

La letra de la canción nos pone en el foco de atención el blanco velero que nos refleja el mismo título. Relata el viaje marítimo del navío hacia un destino que persigue con ahínco. Sin embargo, detrás de todo este primer plano, encontramos otro significado lleno de simbolismo y metáforas que podemos intuir fácilmente. El blanco velero representa un sueño o un anhelo que se busca alcanzar. Las auroras, los paisajes y el destino del viaje simbolizan la esperanza y un nuevo comienzo. El mar, con su inmensidad y misterio, representa la vida y los desafíos que hay que atravesar para poder alcanzar la felicidad y realizar los objetivos. Se le atribuyen características humanas al velero mediante el recurso poético de la personificación, como "boga mecido en olas" y "roba al viento y al mar". La figura del marino se introduce en la obra como un alma libre guiada por la aventura y la persecución de un sueño. Es también el marino el que pilota el velero y por tanto, si la nave representa la búsqueda de un destino y un ideal, este es el sujeto y protagonista sobre el que recae la acción.

Si atendemos ahora a la armonía, como mencionamos anteriormente, la pieza comienza en tonalidad de La menor. Los acordes son fundamentalmente naturales las funciones obedecen casi enteramente a la tonalidad. Destacan el I, ii, iv y V grados. La obra alterna

constantemente secciones de tensión y relajación sustentadas en las múltiples cadencias que encontramos. La cadencia auténtica perfecta y la plagal son las más comunes, encontrándose en casi la totalidad de las frases. Los acordes contienen numerosas notas extrañas a la tríada (rodeadas en naranja en el análisis) que añaden color y frescura al sonido. Los acordes La M7 y Si M7 añaden interés y profundidad a la armonía, actuando como dominantes secundarias para el iv y V grado de la tonalidad inicial, respectivamente. La parte C, que compone el final de la pieza, emplea el 4º grado menor (iv) de una tonalidad mayor, siendo esto impropio en la armonía básica, ya que en las tonalidades mayores, el cuarto grado es mayor. Este iv menor posee un gran carácter melancólico y es utilizado a menudo hasta en el género pop. El Si dism. genera tensión al ser un acorde naturalmente disonante en la tonalidad debido a su intervalo de 5ª disminuida entre la fundamental y la 5ª del acorde. Encontramos también una modulación dentro de la pieza como característica poco habitual, ya que por ejemplo la pieza anterior carece de esta. Dicha modulación se realiza de forma abrupta y sin preparar, pasando de la tónica de la tonalidad inicial, La menor, directamente a la tónica de la nueva tonalidad, La Mayor (i – I). Más adelante desarrollaremos el impacto de este cambio de tonalidad con el discurso musical. Encontramos también numerosos pedales armónicos que mantienen la estabilidad en el acorde a pesar de la aparición de tantos floreos cromáticos.

La habanera comienza con una melodía sustentada por intervalos de octava de forma monódica, que hace resaltar el dramatismo y la crudeza con que comienza la música, para después al final de la frase, distribuirse las voces y formar el acorde de dominante, que resuelve a la tónica, dejando clara la tonalidad. La melodía es sencilla y se mueve principalmente por grados conjuntos, con algunos saltos pequeños en algunos compases. Esto la hace fácil de cantar y recordar. El registro de la obra es algo menor que la obra anterior, haciéndola cómoda para los cantantes en su versión original. El discurso melódico se divide en frases cortas y claras, generalmente de 4 compases que resuelven por sí solas, haciéndolas independientes y autosuficientes sonoramente hablando. Las notas extrañas que aparecen en los acordes son mayoritariamente propias de la tonalidad, a menudo generando acordes con novena, cuarta o incluso séptima mayor, que dota a la pieza de una atmósfera y un color muy apacible. Sin embargo, encontramos también

algunas notas de paso y floreos cromáticos que se salen momentáneamente de la tonalidad para resolver en la nota siguiente, creando algunas frases muy destacadas al oído.

Respecto al apartado rítmico, la pieza está en compás de 2/4, además, la subdivisión es mayoritariamente por corcheas, siendo estas las figuras rítmicas que más aparecen en la obra, siendo un ritmo fluido, sencillo y constante. Las voces como los barítonos contribuyen al avance del pulso, con los patrones rítmico-melódicos característicos de la habanera. Esto le da a la obra una continuidad en general, que mantiene con vida la sensación de movimiento con gran eficacia. No podían faltar las síncopas en el marco rítmico de esta pieza, ya que son las grandes protagonistas que le aportan movilidad y complejidad al pulso.

INTRODUCCIÓN (La menor)	Compases 1 al 6
A	Compases 6 al 23
B	Compases 24 al 55
A	Compases 6 al 23
B	Compases 64 al 56
C	Compases 56 al 61

Tabla 2.2: Esquema estructural por secciones de *Blanco Velero*.

Fuente: Elaboración propia.

Estructuralmente observamos una simplicidad a menudo común en las habaneras. Como se ve en el cuadro, comienza con una introducción de 6 compases donde se establece la tonalidad y el carácter de la canción de forma efectiva y contundente. Sigue una sección A y una sección B que contrastan en cuanto a carácter, lo que le otorga a la obra una sensación de variedad. Por último, y al igual que en la anterior habanera, aparece una sección C que conforma el final de la canción. La partitura presenta una repetición con la casilla numérica 1 tras acabar la sección B, para repetir desde la sección A, pero cambiando la letra. La casilla numérica 2 nos lleva a la sección C, siendo junto a la introducción, las secciones que no se repiten. Hablemos ahora de la contraposición que presentan las secciones A y B, ya que es lo que distingue a esta pieza de otras de su mismo género. La sección A está compuesta en tonalidad de La menor, lo que aporta a la canción

un toque claramente triste y dramático. Pero esta choca abruptamente con la sección B, la cual sin un pasaje que prepare la modulación cambia a la tonalidad de La Mayor, transformando el carácter de la música repentinamente, aportando sensaciones de desenfado, suavidad y felicidad. Este contraste se produce una segunda vez al contar con la repetición y produciendo un contraste muy refrescante para el oyente.

La textura de la pieza es limpia y no contrapuntística propiamente dicha, pues hay fragmentos donde se aprecia claramente una melodía acompañada. En otros pasajes las voces se mueven con la misma figuración rítmica, generalmente dos voces, a distancia de terceras, octavas o sextas, sin ser imitativas. Sin embargo, el autor ha empleado la imitación en algunos momentos como en los cc. 9 y 11, donde la figuración de la soprano es igual en ambos compases pero a distancia de tono:

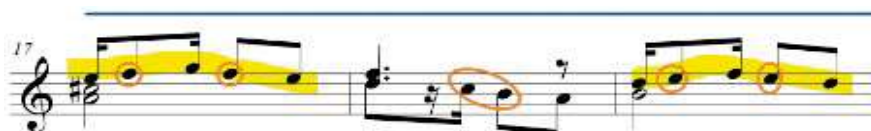


Figura 1: Fragmento del arreglo de Blanco Velero para guitarra, cc. 17-19.

Fuente: Elaboración propia.

También se aprecia la misma construcción en cuanto al bloque armónico al comienzo del compás y la melodía de la voz soprano cantando, con un mismo ritmo en los cc. 24, 25, 28 y 29.



Figura 2: Fragmento del arreglo de Blanco Velero para guitarra, cc.25-27.

Fuente: Elaboración propia

Excepcionalmente, aparece una célula rítmico-armónica, en el c. 13, con una sucesión de acordes, con uno de los ritmos más característicos de la obra: semicorchea, corchea, semicorchea, corchea y corchea.



Blanco velero

Juan Hernando Sanz

Introducción

La m

f

Re m La m Mi M Mi M7

A

mf

La m

9

La M7 Re m Si dism La m

13

Si M7 Mi M7 *mf* La m

17

La M7 Re m Si dism La m

Re m La m Mi M Mi M7

A

mf

La m

9

La M7 Re m Si dism La m

13

Si M7 Mi M7 *mf* La m

17

La M7 Re m Si dism La m

2
21

La M

Mi M7 La m La M

25

La M maj7 Mi M7 Si m

29

La M

33

Si m Mi M7 Mi M7

37

Mi M La M

B

p *mf* *f* *p*

The musical score is written for guitar in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of six systems of music, each with a measure number at the beginning and a red line below indicating the guitar accompaniment. Chord labels are written in red below the staff, and dynamics are indicated by italicized letters.

- System 1 (Measures 41-44):** Measures 41-44. Chords: La M maj7, Mi M7, Si m. Dynamics: *mf*, *p*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 44.
- System 2 (Measures 45-48):** Measures 45-48. Chord: La M. Dynamics: *mf*, *f*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 48.
- System 3 (Measures 49-51):** Measures 49-51. Chords: La M7, Si m. Dynamics: *p*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 51.
- System 4 (Measures 52-54):** Measures 52-54. Chords: La M, Mi M7, La M. A blue 'C' is written above the staff in measure 54.
- System 5 (Measures 55-57):** Measures 55-57. Chord: Re m. Dynamics: *mf*, *p*. First and second endings are marked with '1.' and '2.' above the staff in measures 55 and 56 respectively.
- System 6 (Measures 58-60):** Measures 58-60. Chord: La M. Dynamics: *pp*. The system ends with a double bar line.

2.3 Análisis morfosintáctico de *Rosita de un verde palmar*

La habanera *Rosita de un verde palmar* destaca especialmente dentro del repertorio popular adaptado al formato de coro. Esta habanera surge de la mano de Manuel M. Guirao y parte de una melodía simple con el mismo nombre de la obra. Este tipo de obras permite apreciar el cruce entre lo popular y lo culto, la combinación de raíces tradicionales con el tratamiento académico, fusionando melodías de transmisión oral con técnicas de escritura polifónica propia del entorno coral y con una cierta complejidad armónica. En este contexto, *Rosita* se adapta perfectamente al formato vocal a varias voces, presentando un diseño estructural evidente, una armonía rica y una melodía icónica en el género.

La pieza, en tonalidad de Re mayor, camina sobre una armonía funcional clara y simple; pero bien enriquecida por recursos cromáticos presentes a lo largo de la partitura que la distan de tener una progresión tonal llana. Entre los acordes que la sostienen observamos que se repiten sobre todo las funciones principales: tónica, subdominante y dominante, aunque no se limita a presentarlas en su forma triádica. Es notable la frecuencia de los acordes de séptima, los disminuidos, y unas pocas dominantes secundarias que aportan color, tensión o intensidad. Estas progresiones desembocan en cadencias hacia Si Menor (relativo de Re Mayor) o Sol Mayor a modo de breves pasos modulantes sin perder el centro en Re Mayor. Estos pasajes que se alejan de la tonalidad principal suelen darse debido a la aparición de notas como *do becuadro* entre otras, convirtiendo el acorde de tónica en la dominante del cuarto grado. Una característica de esta obra que la distingue de las demás, es que la confección de voces posee una voz más (Soprano 1, Soprano 2, Contralto, Tenor y Bajo), lo que da lugar a coloraciones y disonancias en los acordes difíciles de conseguir con la plantilla de voces típica. Esta complejidad armónica aún así nos permite reconocer a simple golpe de oído los giros acórdicos y cadencias características del estilo.

La línea melódica de la obra denota un cuidadoso pensamiento previo dedicado expresamente para el canto. Como ya hemos visto anteriormente, predomina el movimiento conjunto entre los diferentes intervalos que podemos observar, con ascensos y descensos suaves que favorecen un fraseo *legato*. Los saltos melódicos aparecen en menor

medida, casi siempre intervalos consonantes como terceras o quintas que se mueven por el acorde. Las frases se desarrollan en estructuras bien balanceadas, mantienen períodos regulares que dejan ver una clara articulación del texto y permiten frecuentemente respiraciones para los cantantes, haciendo de esta una obra cómoda de cantar. Destacamos también una reutilización temática típica en el género: los motivos se repiten con ligeras variaciones rítmicas o dinámicas, lo cual articula la pieza de forma cohesionada y firme. Esta obra en concreto posee bastantes pasajes en *divisi* de algunas voces, mayoritariamente moviéndose en intervalos de tercera. Analizando las notas extrañas, observamos que abundan con respecto a otras obras los floreos cromáticos, dejando caer una cantidad de alteraciones accidentales superior a la media que da una sensación de fragmentar la tonalidad en pequeñas tensiones y resoluciones.

Desde el punto de vista rítmico, esta habanera está marcada por el vaivén y el movimiento que caracteriza al género y del cual hemos hablado también en las obras anteriores. Compuesta en el compás de 2/4 que refuerza el pulso bailable, la célula rítmica típica del estilo aparece de manera frecuente en la voz del bajo, instaurando un patrón que es fácilmente identificable, adornado por síncopas, contratiempos y figuras irregulares como tresillos o corcheas ligadas, lo cual mantiene viva la sensación de movimiento interno. También hay momentos donde la textura se densifica y perdemos el movimiento para dar una sensación más atmosférica. En suma, el componente rítmico aquí no es un mero soporte, sino parte esencial del carácter emocional y narrativo de la pieza.

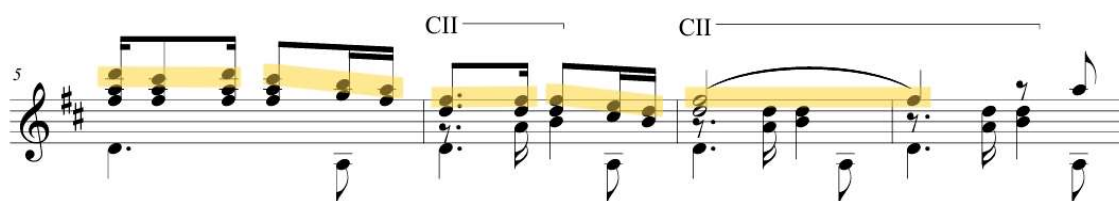
INTRODUCCIÓN	Compases 1 al 4
A	Compases 5 al 20
A'	Compases 21 al 36
B	Compases 36 al 52
B'	Compases 52 al 68

Tabla 2.3: Esquema estructural por secciones de *Rosita de un verde palmar*.

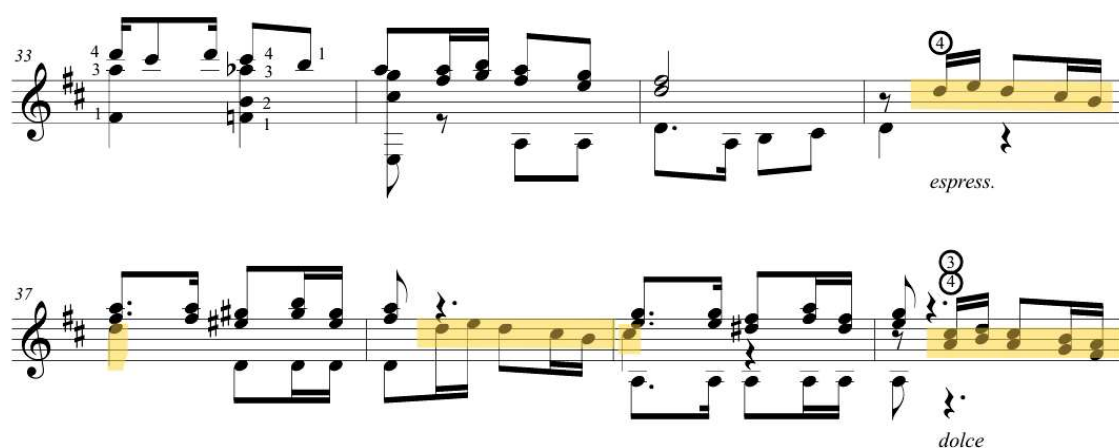
Fuente: Elaboración propia.

La estructura general de la obra responde a una forma sencilla: Introducción – A – A' – B – B'. La introducción es breve y cumple la función de establecer la atmósfera rítmica y

tonal, preparando al oyente para la entrada del tema principal. La sección A presenta en el c. 5 una primera idea melódica, clara y nostálgica, que se repite parcialmente con algunas variaciones más adelante, lo cual permite al oyente asimilar e identificar las frases.



Luego, la sección B introduce un contraste a partir del c. 36 con una nueva línea melódica de un solo de tenores cantada con potencia y que en la transcripción se ha reflejado tocando la melodía en cuarta cuerda de la guitarra:



En esta sección también se siente un desarrollo más emocional, a menudo acompañado de mayor tensión armónica o rítmica. La llegada de B' reafirma el material melódico del solo de tenores, pero esta vez cantado por las voces femeninas y armonizado con floreos cromáticos sin abandonar del todo la intensidad de la sección anterior.

Rosita de un verde palmar

Habanera popular

Vers. coral: Manuel M. Guirao

Trans: Daniel Soler Verdú

Introducción

Re M

mf Re M6 *p* La M7 Re M6 La M7

A

5 Re M6

9 La M7

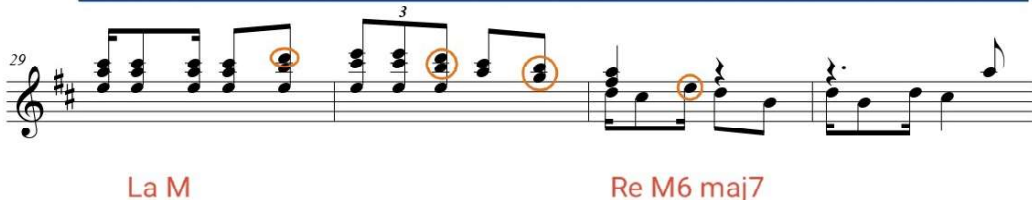
13

17 *dolce* *p* La M7#5 Re M6 La M7/Re

A'

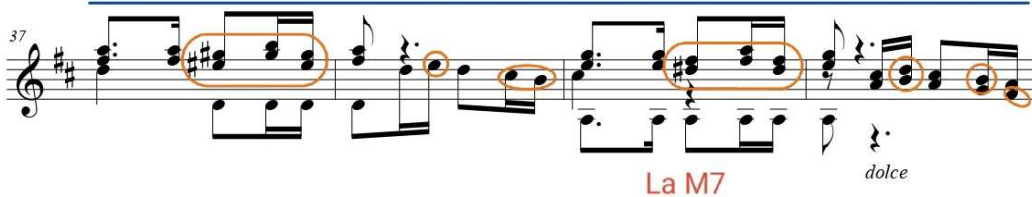
21 
Re M6

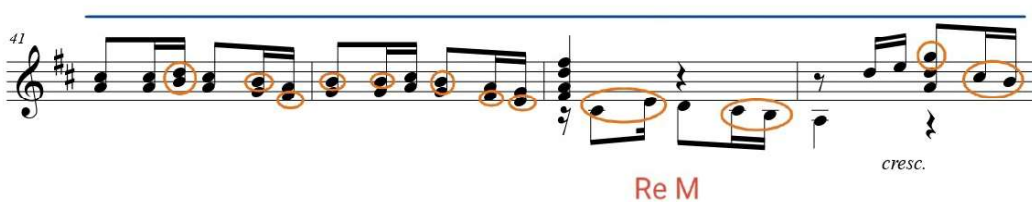
25 
La m7 Re M7 Sol M *p*

29 
La M Re M6 maj7

B

33 
Mi M/Mi# La M7 Re M *espress.*

37 
La M7 *dolce*

41 
Re M *cresc.*

The musical score is presented in six systems, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The systems are numbered 45, 49, 53, 57, 61, and 65. Chord annotations are written in red below the staff. Performance markings include *mp*, *dolce*, *cresc.*, *f*, *espress.*, and *rit.*. Some notes are circled in orange, and some measures contain triplets marked with a '3'.

System 45: Chords: Re M7, Sol M6, Do M aum/Sib. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.

System 49: Chords: Re M6, La M7, Re M. Performance markings: *mp*, *espress.*

System 53: Chord: La M 7. Performance marking: *dolce*

System 57: Chord: Re M

System 61: Chords: Re M7, Sol M6, Do M aum/Sib. Performance markings: *cresc.*, *f*

System 65: Chords: Re M6, La M7, Re M6. Performance marking: *rit.*

CAPÍTULO 3:

Grabación e interpretación de las habaneras

Este último capítulo del trabajo tiene como objetivo ejecutar musicalmente el resultado de la adaptación para guitarra de las tres habaneras. Las digitaciones, las reducciones y la expresividad interpretativa van a quedar registradas para que se puedan escuchar, como muestra del resultado sonoro, a la vez que como finalización de un proceso investigativo de transcripción y análisis dirigido hacia la interpretación con la guitarra clásica solista. Esta etapa es una parte esencial del proyecto, ya que permite no solo valorar la viabilidad interpretativa de las transcripciones realizadas, sino también analizar su sonoridad y nivel de adaptación estilística al instrumento. La grabación de las obras se llevó a cabo siguiendo y respetando los criterios interpretativos originales en la medida de lo posible, una vez digitadas y memorizadas. Las grabaciones incluidas ofrecen una aproximación práctica al resultado musical de las transcripciones, y supone la culminación de todo este proyecto, y permiten evaluar los resultados obtenidos.

Para la realización de la grabación de las transcripciones, se utilizó un sistema de grabación semiprofesional, con el cual se ha logrado obtener un resultado de calidad bastante óptimo. El instrumento utilizado para la interpretación de las obras fue una guitarra española de doble aro construida por el artesano Manuel Cándido de tapa de cedro y fondo de palosanto. Las cuerdas empleadas en el instrumento en el momento de la grabación eran unas *Knoblock* tipo *double silver* de *nylon*, de tensión media. Dos micrófonos dinámicos *Shure SM58* fueron los escogidos para el proceso de captación del sonido. Dispuestos en configuración estéreo y suspendidos en el aire mediante unos pies de jirafa *Roadwork Mic Stand*, se obtuvo una imagen espacial equilibrada y una representación fiel del timbre real de la guitarra. El audio se procesó mediante una mesa

de mezclas *Behringer* PMP6000, que permitió ajustar el nivel de ganancia y realizar un control previo del balance entre canales.



Figura 1: Mesa de mezclas Behringer PMP6000 utilizada en la grabación.

Fuente: Thomann, 2010. Recuperada el 6 de mayo de 2025 de thomann.de/es/behringer_pmp_6000.htm

En la grabación se empleó una interfaz de audio *U-PHORIA* modelo UMC404HD como conversor analógico-digital y puente con el sistema informático. La grabación y posterior edición del audio se realizaron utilizando el software *Ableton Live*, ejecutado en un ordenador *Mac* de *Apple*. La sesión se efectuó manteniendo una ecualización neutra con el objetivo de no alterar el balance y el color del sonido resultante de la ejecución del intérprete. La frecuencia de muestreo seleccionada fue de 24 bits, lo cual garantiza una resolución sonora adecuada para la escucha detallada y la posterior confección de un CD grabado.

El proceso de grabación tomó toda una mañana completa desde que se llega al lugar hasta que se termina de recoger el equipo. El tiempo invertido en la sesión fue aproximadamente de una hora por cada obra, y a ese tiempo le sumamos el necesario para montar el set y la disposición del equipo, y su posterior recogida.



Figura 2: Tarjeta de sonido *U-PHORIA* utilizada en la grabación de las piezas.

Fuente: Elaboración propia.

Durante el proceso de grabación se buscó minimizar la presencia de ruidos ambientales y se priorizó una interpretación limpia. La elección de micrófonos dinámicos *Shure SM58*, si bien no es la opción más habitual para grabación de instrumentos acústicos como la guitarra clásica, su fuerte radica en su capacidad para captar un sonido definido en entornos no completamente tratados acústicamente, ya que su función más común es la utilización en conciertos en directo, donde han de captar el sonido más cercano a ellos en un área cónica sin que procese los sonidos de alrededor que puedan producir otros instrumentos o el propio ambiente. El entorno de grabación fue un local de ensayo insonorizado que a la vez cumple la función de pecera de estudio, pues cuenta con un aislamiento considerable. No obstante, los SM58 permitieron minimizar la captación de ruido ambiente y centrarse en el sonido directo del instrumento, ofreciendo una señal clara y estable, adecuada para el propósito interpretativo y analítico del presente trabajo (Huber & Runstein, 2017).



Figura 3: Micrófonos Shure SM58.

Fuente: Elaboración propia.

En lo referente a la colocación de los micrófonos, para lograr una representación estéreo equilibrada del instrumento, se adoptó una colocación en configuración XY con una ligera apertura angular de aproximadamente 90 grados entre ambos micrófonos y dirigidos en diagonal hacia la fuente del sonido. La señal de la panoramización era un 50% para cada micrófono, de forma que ninguno de los dos tiene predominancia sonora frente al otro. Los micrófonos se situaron a una distancia de entre 30 y 40 centímetros de la caja de resonancia de la guitarra, ligeramente por delante del traste número 12, zona que proporciona un balance natural entre el ataque de la mano derecha y los armónicos residuales del cuerpo de la guitarra (Gilreath, 2008). La orientación de los micrófonos fue dirigida hacia esta misma zona, apuntando ligeramente a la boca de la guitarra para prevenir resonancias no deseadas o acumulación de frecuencias graves pero conservando la fuente principal del sonido. La colocación descrita responde a un criterio estético orientado a preservar la naturalidad del sonido guitarrístico sin recurrir a una ecualización digital posterior, buscando una imagen sonora fiel al contexto interpretativo y adecuada para la finalidad analítica del TFG.



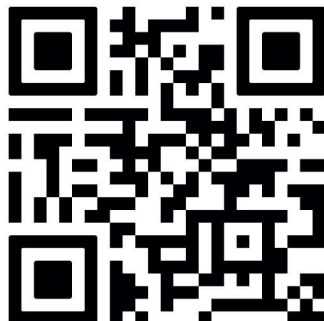
Figura 4: Guitarra Manuel Cándido utilizada para la interpretación y grabación de las obras.

Fuente: Elaboración propia.

Gracias a todos estos elementos y todo el procedimiento descrito en este capítulo, hemos logrado conseguir las condiciones para captar de forma óptima un audio de alta calidad técnica que permita escuchar el compendio final del arreglo de cada obra.

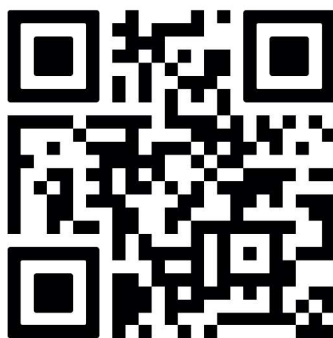
A continuación, se presentan los enlaces para acceder al audio de las habaneras. Se han subido a la web Youtube para su escucha a modo de vídeo en oculto, por lo que solo es posible acceder con las siguientes url, de otro modo, no se dará permiso. Además, no aparece de forma pública si se busca el nombre del video o si entramos al canal en el que están subidas, de esta forma. También adjuntamos unos códigos QR para acceder de forma aún más cómoda a las obras, simplemente analizando el código con una cámara de móvil conduce automáticamente a los vídeos.

La llamada:



<https://youtu.be/GoHYXGFSwDQ>

Blanco velero:



https://youtu.be/PMGb6735Z_k

Rosita de un verde palmar:



<https://youtu.be/fnxyonHNa74>

CONCLUSIONES

Este trabajo de fin de grado ha tenido como eje central la transcripción y adaptación para guitarra solista de tres habaneras corales de diferentes compositores, con el objetivo de ampliar el repertorio del instrumento y explorar nuevas posibilidades expresivas según lo establecido en la introducción. A lo largo del desarrollo del proyecto, podemos afirmar que se han cumplido satisfactoriamente los objetivos propuestos, lo que nos permite extraer una serie de conclusiones relevantes.

En primer lugar, en el capítulo uno de este proyecto se ha logrado contextualizar el género de la habanera dentro de su marco histórico, social y cultural, identificando sus orígenes, su evolución, y la importancia que ha tenido en la tradición musical española. Esta labor de documentación ha permitido valorar su riqueza melódica y rítmica como material potencial para ser adaptado al lenguaje guitarrístico.

Se han seleccionado meticulosamente tres habaneras que fueran emblemáticas del género en el panorama actual, habiéndose elegido *La llamada*, *Blanco Velero* y *Rosita de un verde palmar* para su análisis y posterior adaptación al instrumento en cuestión. Se han tenido en cuenta la viabilidad técnica en relación a la densidad de notas y textura para la realización de una correcta adaptación sin tener que eliminar demasiados elementos con el fin de mantener la esencia de las obras escogidas. Con este fin, se han probado y descartado algunas habaneras en el proceso de este proyecto.

Se ha recopilado información sobre la vida y carreras de los compositores de las piezas objeto de este trabajo para contextualizarlas, y gracias a ello hemos podido obtener una mejor perspectiva para el entendimiento del género. Incluso, se ha podido realizar una entrevista incluida en los anexos del trabajo al único de estos que aún vive, para clarificar sus influencias y particularidades que le definen como compositor. A la vez, se ha obtenido su consentimiento para la realización de adaptación a la guitarra de su habanera.

Se han realizado análisis morfosintácticos de las tres obras seleccionadas en el capítulo dos, y se han podido extraer unas conclusiones de cada obra para comprender en profundidad su estructura armónica, melódica, rítmica y formal, lo cual ha sido fundamental para realizar una transcripción respetuosa con la esencia coral de las piezas originales. A pesar de las limitaciones tímbricas y de registro de la guitarra frente a un coro mixto, se han tomado decisiones musicales para preservar el carácter polifónico, priorizando la claridad melódica y la funcionalidad técnica del instrumento.

Asimismo, se ha cumplido el objetivo de transcribir, digitalizar y presentar las partituras con un formato profesional, legible y adecuado para su interpretación, incorporando digitaciones e indicaciones expresivas propias del lenguaje guitarrístico, lo cual facilita su estudio y ejecución para otros intérpretes.

Se ha realizado una interpretación y grabación de las obras transcritas, lo que no solo ha servido como una herramienta de evaluación del resultado final, sino también como un recurso de divulgación del trabajo realizado, aportando una referencia sonora que refuerza el valor práctico del proyecto. La investigación concluye con un CD adjunto, así como unos códigos QR y unos enlaces a YouTube para facilitar el acceso al audio obtenido en la grabación.

Este trabajo ha demostrado que es posible trasladar con éxito el repertorio coral habanerístico a la guitarra clásica, abriendo una vía para futuras transcripciones dentro del género, al tiempo que profundiza en su acercamiento al instrumento y aumenta la oferta musical.

Pedagógicamente hablando, *La llamada* y *Blanco velero* se enmarcan en un nivel académico entre 5º y 6º curso de grado profesional, mientras que *Rosita de un verde palmar* se enmarcaría en un nivel de 1º de grado superior, ya que, si bien las obras son de una duración aproximada de cinco minutos cada una y contienen algunas secciones sencillas, otras son considerablemente exigentes en los requerimientos técnicos del intérprete.

Por último, cabe destacar que el vínculo emocional con el género y la experiencia coral previa han sido impulsores esenciales del proyecto, proporcionando una motivación sostenida durante todo el proceso. A pesar de las dificultades técnicas y organizativas encontradas, el resultado final ha sido satisfactoriamente notable y ha demostrado que mediante estas líneas de investigación se pueden generar aportaciones significativas tanto para el repertorio guitarrístico como para la revalorización y difusión de géneros tradicionales como la habanera.

BIBLIOGRAFÍA

- Aspiazu, J. de.** (1961). *La guitarra y los guitarristas*. Buenos Aires: Ricordi.
- Barrio, A.** (1986). *Tratado de armonía. Teoría y práctica*. Madrid: Musicinco.
- Beltrando-Patier, M.-C.** (1977). *Historia de la música. La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Blanquer Ponsoda, A.** (1989). *Análisis de la forma musical*. Valencia: Piles, Editorial de Música.
- Casares Rodicio, E., Fernández de la Cuesta, I., & López Calo, J.** (Eds.). (1999-2003). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE - ICCMU.
- Charnassé, H.** (1985). *La guitare*. París: Presses Universitaires de France.
- De la Motte, D.** (1989). *Armonía*. Barcelona: Labor.
- Díaz Ayala, C.** (1999). *Música cubana del areyto a la nueva trova*. La Habana: Fundación Musicalia.
- Ferrer, A.** (1999). *Insurgent Cuba: Race, Nation, and Revolution, 1868-1898*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Gilreath, P.** (2008). *The guide to MIDI orchestration* (4th ed.). MusicWorks.
- Herrera, E.** (1987). *Teoría musical y armonía moderna* (Vol. 2). Barcelona: Antoni Bosch Editor.
- Herrera, E.** (1988). *Teoría musical y armonía moderna* (Vol. 1). Barcelona: Antoni Bosch Editor.
- Herrera, F.** (2004-2005). *Enciclopedia de la guitarra*. Valencia: Piles.
- Hindemith, P.** (1971). *Armonía tradicional* (8a ed.). Buenos Aires: Ricordi.
- Huber, D. M., Runstein, R. E.** (2017). *Modern recording techniques* (9th ed.). Focal Press.

- Lanza, A.** (1986). *Historia de la música. El siglo XX. Tercera parte* (Vol. 12). Madrid: Turner Música.
- Moreno Fragonal, M.** (1978). *El ingenio: Complejo económico social cubano del azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Orovio, H.** (2004). *Cuban music from A to Z*. Durham: Duke University Press.
- Pérez Fernández, R. A.** (1987). *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. Casa de las Américas.
- Pérez, L. A.** (2006). *Cuba: Between reform and revolution*. New York: Oxford University Press.
- Piston, W.** (1991). *Armonía* (Rev. y ampliada por M. Devoto). Barcelona: Labor.
- Piston, W.** (1992). *Contrapunto*. Barcelona: Labor.
- Rameau, J.-P.** (1984). *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*. Madrid: Arte Tripharia.
- Romanillos, J. L.** (1990). *En torno a Antonio Torres. Antecedentes, realizaciones y secuelas*. En *I Jornadas de Estudio sobre la Historia de la Guitarra* (pp. 1-15). Córdoba: La Posada.
- Sadie, S.** (Ed.). (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers.
- Schenker, H.** (1990). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
- Schönberg, A.** (1987). *Armonía*. Madrid: Real Musical. (Obra original publicada en 1922).
- Schönberg, A.** (1990). *Ejercicios preliminares de contrapunto*. Barcelona: Labor.
- Schönberg, A.** (1987). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical.
- Scott, R. J.** (1985). *Slave Emancipation in Cuba: The transition to free labor, 1860-1899*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Sublette, N.** (2007). *Cuba and its music: From the first drums to the mambo*. Chicago: Chicago Review Press.
- Ulrich.** (1982). *Atlas de la música* (Vols. 1-2). Madrid: Alianza.
- Villar Rodríguez, J.** (2003). *La guitarra española*. Barcelona: Clivis.
- Zamacois, J.** (1978). *Tratado de armonía* (6a ed.). Barcelona: Labor.
- Zamacois, J.** (1984). *Temas de estética y de historia de la música*. Barcelona: Labor.
- Zamacois, J.** (1993). *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor.

WEBGRAFÍA

Armando Bernabeu Lorenzo. (n.d.). *La llamada*. Recuperado de:

<https://armandobernabeulorenzo.blogspot.com>

Codalarío. (n.d.). *Ópera Carmen de Georges Bizet: La ópera más popular*.

Recuperado de:

https://www.codalarío.com/carmen-georges-bizet-yolanda_quincoces-opera-sinopsis-analisis/rss/opera-carmen—de-georges-bizet—la-opera-mas-popular_3049_39_7820_0_1_in.html

Diario de Burgos. (2022). *Fallece a los 100 años el compositor arandino Juan Hernando*. Recuperado de:

<https://www.diariodeburgos.es/articulo/cultura/fallece-100-anos-compositor-arandino-juan-hernando/20220723102516066513.html>

Diario de Castilla y León. (2022). *Muere a los 100 años el compositor burgalés Juan Hernando Sanz*. Recuperado de:

<https://www.diariodecastillayleon.es/burgos/220723/15293/muere-100-anos-compositor-burgales-juan-hernando-sanz.html>

El Correo de Burgos. (2022). *Muere a los 100 años el compositor burgalés Juan Hernando Sanz*. Recuperado de:

<https://www.elcorreodeburgos.com/articulo/cultura/muere-100-anos-compositor-burgales-juan-hernando-sanz/20220723113247066396.html>

El Español - Alicante. (2024, julio 23). *Los coros de Torrevieja rinden homenaje a siete décadas del Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía*. Recuperado de:

<https://www.lespanol.com/alicante/cultura/20240723/coros-torrevieja-rinden-homenaje-decadas-certamen-internacional-habaneras-polifonias/872663206.html>

Fundación Habaneras TPD. (n.d.). *El vuelo de la habanera*. Recuperado de:

<https://www.fundacionhabaneras-tpd.es/el-vuelo-de-la-habanera/>

Habacompo.cat. (n.d.). *La habanera: Historia*. Recuperado de:

<https://habacompo.cat/la-habanera-historia>

- Habaneras.org.** (2009). *Programa Habaneras*. Recuperado de:
https://www.habaneras.org/medios/documentos/programa_habaneras_2009.pdf
- Habaneras.org.** (2024). *El Coro University of Philippines Singing Ambassadors inunda con sus voces el tornavoz del recinto de las Eras de la Sal*. Recuperado de:
<https://habaneras.org/el-coro-university-of-philippines-singing-ambassadors-inunda-con-sus-voce-el-tornavoz-del-recinto-de-las-eras-de-la-sal/>
- Información.** (2021, julio 25). *Manuel Martínez Guirao y Conchita Boj, homenajeados por su aportación musical a Torrevieja*. Recuperado de:
<https://www.informacion.es/vega-baja/2021/07/25/manuel-martinez-guirao-conchita-boj-55423668.html>
- Lino, C.** (2022). *La música coral de Armando Bernabeu Lorenzo*. Recuperado de:
<https://www.musica-coral.es>
- Objetivo Torrevieja.** (2022). *Armando Bernabeu Lorenzo, gran ganador del The Akademia Music Awards (EEUU)*. Recuperado de:
<https://objetivotorrevieja.es/armando-bernabeu-lorenzo-gran-ganador-del-the-akademia-music-awards-eeuu/>
- Objetivo Torrevieja.** (2024, junio 17). *Fallece el director de coros Manuel Martínez Guirao*. Recuperado de:
<https://objetivotorrevieja.es/fallece-el-director-de-coros-manuel-martinez-guirao/>
- Objetivo Torrevieja.** (2024, junio 18). *Despedida al “Maestro” Manuel Martínez Guirao* [Archivo de Vídeo]. YouTube. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=CBZ4MPFt0XM>
- Patronato Municipal del Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía.** (2009). *Programa del LV Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía de Torrevieja*. Recuperado de:
http://habaneras.org/medios/documentos/programa_habaneras_2009.pdf
- Todo Torrevieja.** (2024, julio 23). *La exhibición de los coros torrevejenses, testimonio vivo del 70 aniversario del Certamen*. Recuperado de:
<https://www.todotorrevieja.es/la-exhibicion-de-los-coros-torrevejenses-testimonio-vivo-del-70-aniversario-del-certamen/>
- Vista Alegre Torrevieja.** (2024, junio 17). *Manuel Martínez Guirao, uno de los grandes nombres de la habanera de Torrevieja*. Recuperado de:
<https://vistaalegretorrevieja.com/manuel-martinez-guirao-uno-de-los-grandes-nombres-de-la-habanera-de-torrevieja/>

ANEXOS

En este apartado se recogen los materiales complementarios que han contribuido al desarrollo del proyecto y que permiten profundizar en el contenido tratado a lo largo de este.

El primer anexo corresponde a una entrevista escrita realizada al compositor de *La llamada*, Armando Bernabeu Lorenzo. Esta entrevista ofrece una valiosa perspectiva desde el punto de vista del creador, aportando información sobre el contexto de la obra, sus intenciones expresivas, influencias y otros aspectos complementarios.

A.1 Entrevista a Armando Bernabeu Lorenzo

Entrevistador: ¿Qué te inspiró a dedicarte a la composición musical?

Sr. Bernabeu: Desde que tengo uso de razón, en mi casa siempre ha sonado música, de una u otra manera. Mis padres son músicos y siempre han ensayado en casa, han estudiado, han ido alumnos a casa a dar clases, etc. Podría decir que mi manera de pensar, de tomar decisiones y de afrontar la vida está impregnada de música, por lo que la decisión de dedicarme a estudiar composición fue algo natural. No obstante, el momento de la verdad fue a los 17 años, cuando tuve que decidir qué quería estudiar en la universidad. Le estuve dando muchas vueltas hasta que pensé, por qué no seguir dedicándome a la música. Y así fue. Simplemente le hice caso a mi instinto y no traicioné a mi propio ser, cosa que habría sido imperdonable.

Entrevistador: ¿Qué cosas dirías que caracterizan tus obras y qué las diferencia de las de otros compositores contemporáneos?

Sr. Bernabeu: Es una pregunta realmente difícil de contestar. No me resulta sencillo comparar mi obra con la de otros compositores contemporáneos porque hoy en día cada compositor es un mundo diferente. Cada vez es más complejo integrar a un compositor dentro de una tendencia. Puedo tratar de definir cómo es mi trabajo de manera resumida. En el caso de las habaneras, trato siempre de contar una historia con sinceridad, que sea creíble y que tenga siempre algún punto sobrenatural. Me parece muy atractivo el hecho de poder narrar con un género poético musical como es la habanera algo que en apariencia es sencillo, pero que tiene un trasfondo mucho más profundo y trascendental. En esencia, escribir algo cargado de complejidad pero que parezca sencillo. Creo que esa es la clave.

Entrevistador: ¿Qué compositores han tenido una mayor influencia en tu trabajo?

Sr. Bernabeu: Sin duda en primer lugar pondría a Johann Sebastian Bach. Considero que es el máximo exponente de la Historia de la Música en mayúsculas. La calidad y trascendencia de toda su obra, el empleo del contrapunto tonal, el dominio de la fuga llevándola a su máxima expresión, su comprensión del lenguaje tonal y el uso tan acertado de la poética musical, de la traducción de un texto a un diseño musical con total sentido y coherencia, todo eso unido a elementos formales, numerológicos, teológicos y filosóficos hacen de la obra de Bach un ejemplo a seguir por todo tipo de compositores a lo largo de la historia. Además de Bach, hay otros dos compositores que siempre me sorprenden y de los que nunca dejó de aprender algo. Por un lado, Wolfgang Amadeus Mozart. Mozart es la pureza musical personificada, la perfección formal y el arte de expresar con una simple nota tenida un mar de belleza. En tercer lugar, Gabriel Fauré y su empleo de la armonía, los pasajes modulantes, el sentido de la enarmonía para atravesar de un lado a otro del círculo de quintas y la síntesis de un discurso musical que no deja de aportar luz y claridad.

Entrevistador: ¿Podrías contarnos sobre tu proceso creativo al componer una nueva pieza?

Sr. Bernabeu: Algo que me funciona a la hora de comenzar el proceso creativo es pensar una historia e imaginar cómo contarla, qué personajes intervienen y cómo se resuelven sus problemas. Pienso también en qué forma quiero darle, qué duración, qué complejidad armónica necesito, además de otros parámetros necesarios. Todo esto sin escribir ni una nota, sin pensar aún en música.

Una vez que tengo algo más claros esos parámetros, empiezo a hacer algunos bocetos, a escribir algunas ideas sueltas y digamos que a configurar mi paleta de colores. Para eso, a veces es interesante tocar algo al piano, simplemente improvisar y dejarse llevar. Y en ese proceso pueden surgir algunas ideas interesantes que también se deben apuntar.

Ya con todo eso, empiezo a dar forma a mi proyecto. Cuando el proyecto está listo y veo que es viable, empiezo el trabajo de oficio puro y duro.

Entrevistador: ¿Qué puedes contarnos sobre tu obra La llamada?

Sr. Bernabeu: La llamada es una habanera que escribí en el verano de 2007 para poder presentarla al concurso de composición "Manuel Parada" del año siguiente, que era el que elegía a la obra que sería obligada en el Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía de Torrevieja. Es una obra que surgió más bien de la desesperación y del enfado por no haber conseguido el premio en ocasiones anteriores. Aún no tenía 20 años cuando la escribí, y en aquel momento todo lo vivía de manera mucho más intensa. De hecho, La llamada es la cuarta habanera que escribí, previamente había participado en el concurso con otras creaciones. Decidí con La llamada hacer las cosas de otra manera, con la firme idea de disfrutar del proceso de escritura, de escuchar continuamente lo que iba escribiendo y de tratar que en todo momento la obra transmitiera alegría y esperanza. Todo ello sobre un texto muy arraigado en Torrevieja y con una música que nacía de mis recuerdos familiares, en donde mi padre sacaba la guitarra al final de una comida familiar y todos cantábamos habaneras, los abuelos, los hijos y los nietos. El objetivo de La llamada fue captar esa esencia familiar y transmitirla en la habanera.

Entrevistador: ¿Podrías hablar sobre alguna de tus propias obras favoritas y lo que significa para tí?

Sr. Bernabeu: Me gustaría hablar de una obra fuera de lo habitual en mi ámbito creativo, que es el álbum "Tahuantinsuyo". Es un recopilatorio de músicas compuestas con samplers y editadas mediante un software multipistas que me permitió buscar sonoridades y efectos muy interesantes. Aprendí mucho durante el proceso y algunos de los recursos que utilicé durante esos meses me han permitido avanzar en otras áreas como la composición para medios audiovisuales. Realmente me siento orgulloso de ese trabajo.

Entrevistador: ¿Cuál ha sido el proyecto más desafiante que has enfrentado como compositor?

Sr. Bernabeu: Lo más desafiante sin duda, especialmente por lo que me jugaba en el momento y por el poco tiempo que tuve para su composición fue la Misa de Requiem, que escribí como obra final de carrera. Si bien es cierto que estuve preparándome durante mucho tiempo, a la hora de la verdad fue agobiante sentir eso, que había que correr mucho para llegar a tiempo el día de la entrega de la obra, la exposición del trabajo y la evaluación.

Entrevistador: ¿Qué opinas sobre la situación actual de la habanera en el panorama?

Sr. Bernabeu: Creo que es necesaria una mayor divulgación del género, no sólo en los certámenes nacionales dedicados a ello, como pueden ser el de Torre Vieja o Totana, además de otros encuentros de Canción marinera. Se corre el riesgo de que el género caiga en el olvido si no se habla de él más que unos días de verano en todo el año. Es un género muy curioso en su origen. Algunos dirán que viene de la propia Cuba, de las historias que los propios marinos traían de las Antillas y se mezclaban con los ritmos autóctonos. Otros dirán que es una derivación del ritmo de tanguillo español pero más pausado. En cualquier caso, como digo, es necesaria más divulgación, más publicidad. Para que no caiga nunca en el olvido.

Entrevistador: ¿Qué consejo darías a los jóvenes compositores que están empezando?

Sr. Bernabeu: Aunque suene a tópico, yo les diría que sigan formándose una vez que hayan terminado el grado, porque será en ese momento cuando realmente empiecen a aprender, a experimentar lo que a ellos más les interese y a formar su propia voz creativa.

Entrevistador: ¿Puedes compartir algún proyecto futuro o colaboraciones que tengas planeadas?

Sr. Bernabeu: En este momento tengo en mente empezar el proceso creativo de una obra para banda de música que quisiera tener lista para finales de 2025, además de continuar la composición de un pasodoble y de una habanera, precisamente.

También estoy escribiendo la música de un cortometraje de animación que espero que en pocos meses esté finalizado, un proyecto muy ilusionante.

A.2 Partituras corales de las habaneras escogidas

A continuación, se incluyen las partituras originales para coro de las tres habaneras corales seleccionadas y analizadas en el cuerpo principal del trabajo. Estas partituras permiten contrastar la versión original con las transcripciones para guitarra solista realizadas, sirviendo así de apoyo directo tanto para el análisis técnico como para la interpretación musical de las obras.

13

S
mar I - ma gi - na que un mi - la - gro nos de - ja - ra al fin vo -

C
mar I - ma gi - na que un mi - la - gro nos de - ja - ra al fin vo -

T
8 mar un mi - la - gro fin vo - - -

B
mar la la un mi - la - gro nos de - ja - ra al fin vo - - -

17

S
lar Si su - pie - ras que un buen dí - a nues-tra cel - da se a - bri -

C
lar Si su - pie - ras que un buen dí - a cel - da se a - bri -

T
8 lar Un buen dí - a nues-tra cel - da se a - bri -

B
lar la Si su - pie - ras que un buen dí - a se a - bri - -

21

S
rá y que ar - dien - tes de a - le - gri - a nos po - dre - mos es - ca -

C
rá y que ar - dien - tes de a - le - gri - a dre - mos es - ca -

T
8 rá a - - - le - - gri - a nos po - dre - mos es - ca -

B
rá la la y que ar - dien - tes nos po - dre - mos es - - - - ca -

25

S par *f* A dón - de i - re - mos *mf* pa - ra siem - pre vo - lar

C par *f* ah *mf* vo - - - lar pa - ra siem - pre vo -

T par *f* A dón - de i - re - mos *mf* a vo - - - lar vo -

B par *f* ah *mf* vo - - - lar vo -

29

S *f* A To - rre - vie - ja *mf* don - de el cie - lo es el mar

C *f* lar To - rre - vie *mf* ja es el mar cie - lo es el

T *f* lar To - rre - vie *mf* ja es el mar

B *f* lar To - rre - vie *mf* ja es el mar cie - lo es el

33

S *f* A dón - de i - re - mos *mf* pa - ra siem - pre vo - lar

C mar *f* ah *mf* vo - - - lar pa - ra siem - pre vo -

T *f* A dón - de i - re - mos *mf* a vo - - - lar vo -

B mar *f* ah *mf* vo - - - lar vo -

37

S *f* A To - rre - vie - ja *mf* don-de el cie - lo es el mar

C *f* lar To - rre - vie ja es *mf* el mar

T *f* lar To - rre - vie ja es *mf* el mar

B *f* lar To - rre - vie ja es *mf* el mar cie - lo es el

f *mf*

41

S *mp* la la la la

C *mp* la la la la

T *mp* la la la la

B *mp* mar la la la

mp

45

S *mf* la la la la la la la

C *mf* la la la la la la la

T *mf* la la la la la la la

B *mf* la la la la la la la

mf

49

S (mf) En la a re - na de la pla - ya de la pla - ya del Se -

C (mf) En la a re - na de la pla - ya de la pla - ya del Se -

T la (mf) En la pla - ya pla - ya del Se -

B la (mf) En la pla - ya pla - ya del Se - - -

53

S quién es-pe-ra-mos con de-se-o el mo-men-to de reu -

C quién es-pe-ra-mos con de-se-o el mo-men-to de reu -

T quién con de-se-o de reu - -

B quién la la es-pe-ra-mos el mo-men-to de reu - -

57

S nión Y en las no-ches de ha-ba-ne-ras cuan-do, el tiem-po es i-de -

C nión Y en las no-ches de ha-ba-ne-ras cuan-do, el tiem-po es i-de -

T nión ha-ba-ne-ras cuan-do, el tiem-po es i-de -

B nión la la en las no-ches ha-ba-ne-ras i-de - - -

Transcripción y adaptación para guitarra de tres habaneras corales: Anexos

6

LA LLAMADA

61

S al per-ci-bi-mos la lla-ma-da de las E-ras de la

C al per-ci-bi-mos la lla-ma-da E-ras de la

T al la lla-ma-da de las E-ras de la

B al la per-ci-bi-mos la lla-ma-da de la

65

S Sal *f* A dón-de i-re-mos *mf* pa-ra siem-pre vo-lar

C Sal ah vo-lar *mf* pa-ra siem-pre vo-

T Sal *f* A dón-de i-re-mos *mf* a vo-lar vo-

B Sal ah vo-lar *f* *mf* vo-

69

S *f* A To-rre-vie-ja *mf* don-de el cie-lo es el mar

C lar *f* To-rre-vie-ja es *mf* el mar cie-lo es el

T lar *f* To-rre-vie-ja es *mf* el mar

B lar To-rre-vie-ja es *f* *mf* el mar cie-lo es el

73

S A dón - de i - re - mos pa - ra siem - pre vo - lar

C mar ah - vo - - - lar pa - ra siem - pre vo -

T A dón - de i - re - mos a vo - - - lar vo -

B mar ah - vo - - - lar vo -

f *mf*

77

S A To - rre - vie - ja don - de el cie - lo es el mar

C lar To - rre - vie - ja es el don - de el cie - lo es el

T lar To - rre - vie - - - - ja es el mar

B lar To - rre - vie - - - - ja es el mar

f *mf*

81

poco ritenuto

S don - de el cie - - - lo es el mar

C mar cie - - - lo es el mar

T don - - - - de el cie - - - lo es el mar

B don - - - - de el cie - - - lo es el mar

p *mp* *mf* *ff*

A.2.2 Blanco Velero

BLANCO VELERO

Habanera

Letra de M. CARMEN DIAZ LASSO
Música de JUAN HERNANDO SANZ

$\text{♩} = 60$

Sopranos
Contraltos
Tenores
Bajos

f Blan-co ve-le-ro bo-ga me-ci-do_en o-las bus-can-do_au -

f Blan-co ve-le-ro bo-ga me-ci-do_en o-las bus-can-do_au -

f Blan-co ve-le-ro bo-ga me-ci-do_en o-las bus-can-do_au -

f Blan-co ve-le-ro bo-ga me-ci-do_en o-las bus-can-do_au

4

S.
C.
T.
B.

ro - - - - - ras *mf* Ra dian - te va mi
Sa lu - dan mil si -

ro - - - - - ras bus-can-do_au - ro *mf* ay la

ro - - - - - ras *mf* Ra dian - te va mi
Sa lu - dan mil si -

bus-can-do_au - ro au - ro *mf* Ah

8

S.
C.
T.
B.

bar-co blan-co flor de_a - za - har su_es-te - la di - bu -
re - nas el re - tor-no_al ho - gar y_el ma - le - cón re -

blan - - - - - co
ho - - - - - gar

bar-co
re - nas

mi bar-co blan - - - - - co flor de_a - za - har
Si - re - nas ay co sí ay al ho - gar

12

S. *mf* Un al - ma de ma -
 jan - do so-bre_el a - zul del mar Se re - no que-da_el
 cuer - da con e - cos de co - ral

C. *mf* ay la
 so-bre_el a - zul del mar
 con e - cos de co - ral

T. *mf* Un al - ma de ma -
 so-bre_el a - zul del mar Se re - no que-da_el
 con e - cos de co - ral

B. *mf* Un al - ma de ma -
 ay su_es - te - la del mar a - zul del mar
 re - sue - na co - - - - - ral con e - cos ay

16

S. gui-an - do su ca -
 ri - no en - tre sus ve - las va har con la mar su - su -
 bar - co blan-co flor de_a - za -

C. la
 ay
 blan - - - - - va
 co

T. *mf* Un al - ma de ma -
 ri - no so-bre_el a - zul del mar Se re - no que-da_el
 bar - co con e - cos de co - ral

B. *mf* Un al - ma de ma -
 ma - ri - no ay sus ve - las va
 mi bar - co blan - - - - - co flor de_a - za - har

20

S. un cé - fi - ro fu - gaz
 mi - no an - cla - do_en el lu - gar
 rran - do

C. an - cla - do_en el lu - gar en el lu - gar an - cla - do
 en el lu - gar

T. *mf* Un al - ma de ma -
 sí ay su ca - mi - - - no fu - gaz fu - gaz
 sí en el lu - gar el lu - gar lu - gar

B. *mf* Un al - ma de ma -
 sí ay su ca - mi - - - no fu - gaz fu - gaz
 sí en el lu - gar el lu - gar lu - gar

BLANCO VELERO

3

24

S. *mf* Blan-co ve-le-ro bo-ga me-ci-do_en o-las

C. *p* B.C.

T. *p* B.C. *mf* ay blan-co ve-le-ro

B. *p* B.C.

28

S. Blan-co ve-le-ro bo-ga bus-can-do_au-ro-ras *f* Na-ve-ga

C. *mf* au-ro-ras *f* Na-ve-ga

T. *mf* au-ro-ras *f* Na-ve-ga

B. *f* Na-ve na-ve-ga

33

S. — con cho-rrros de luz — *p* y ro-ba_al vien-to y_al mar —

C. — con cho-rrros de luz con cho-rrros de luz *p* y ro-ba_al vien-to y_al mar vien-to_y

T. — con cho-rrros de luz — *p* ay vien-to_y

B. sí na-ve-ga ay na-ve-ga ay *p* a - - - -

37

S. — su_en-ca - je blan-co y_a-zul — *mf* Blan-co ve-le-ro

C. mar su_en-ca - je blan-co y_a-zul *p* B.C. - - - - -

T. 8 mar *mf* a - zul el en - ca - je *p* B.C. - - - - -

B. - - - - - zul *p* B.C. - - - - -

41

S. bo - ga por mar bra - vi - a col-ma tu res del

C. - - - - - B.C. - - - - -

T. 8 - - - - - *mf* ay blan - co ve - le - ro *p* B.C. - - - - -

B. - - - - -

45

S. fru - to de ca - da dí - a *f* Na - ve - ga

C. - - - - - del fru - to *f* Na - ve - ga

T. 8 - - - - - del fru - to *f* Na - ve - ga

B. - - - - - *f* Na - ve -

BLANCO VELERO

5

49

S. — na-ve-ga_ha-cia_el sol *p* y sur-can-do_el mar lle-va-me_al so-

C. — na-ve-ga_ha-cia_el sol *p* y sur-can-do_el mar lle-va-me_al so-

T. — na-ve-ga_ha-cia_el sol *p* y sur-can-do_el mar

B. ga sí na-ve-ga_ha-cia_el sol ay

53

S. lar don-de_es-tá mi_a - mor *mf* Sa - *p* Llé-va-me_al so -

C. lar don-de_es-tá mi_a - mor *mf* Ay mor

T. don-de_es-tá mi_a - mor *mf* Sa -

B. — mi_a - mor mi_a - mor mor

1. 2. **Poco Menos**

57

S. *p* lar don-de_es-tá mi_a - mor *pp*

C. *p* sí lle-va-me_al so - lar don-de_es-tá mi_a *pp* mor

T. *p* ah don-de_es-tá mi_a - mor don-de_es-tá mi_a *pp* mor

B. *p* a - - - - mor *pp*

rit.

A.2.3 Rosita de un verde palmar

Rosita de un verde palmar Habanera popular

♩ = 60 Versión coral: Manuel Martínez Guirao

The musical score is for a five-part vocal arrangement of the popular habanera 'Rosita de un verde palmar'. It is in 2/4 time with a tempo of 60 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into three systems, each with five staves corresponding to the vocal parts: Soprano 1ª, Soprano 2ª, Contralto, Tenores, and Bajos. The lyrics are in Spanish. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. The lyrics are:
Soprano 1ª: Ro - si - ta de un ver - de pal -
Soprano 2ª: La la la la la la la la Ro - si - ta de un ver - de pal -
Contralto: La la la la la la la la si - ta de un ver - de pal -
Tenores: La la la la la la la la *simile*
Bajos: La la la la la la la la *simile*
mar can - ta - ba fe - liz un dí - a de - jó de can - tar, de - jó de re -
mar can - ta - ba fe - liz un dí - a de - jó de can - tar, de - jó de re -
mar can - ta - ba la la la la dí - a de - jó de can - tar, de - jó de
ir, en - ton - ces un gua - ya bi - to de un ca - fe - tal
ir, en - ton - ces un gua - ya bi - to de un ca - fe - tal
la la la la en ton - ces un gua - ya bi - to de un ca - fe - tal
en ton - ces un gua - ya bi - to de un ca - fe - tal
en ton - ces un gua - ya hi - to en - ton - ces

16 *dolce* *p*

dolce an - sio-so le pre - gun - ta - ba *p* ¿quién te ha - ce pe - nar? y

dolce an - sio-so le pre - gun - ta - ba *p* ¿quién te ha - ce pe - nar? la la la la y

dolce an - sio-so le pre - gun - ta - ba *p* ¿quién te a - ce pe - nar? la la la la y

dolce de_un ca - fe - tal BC La la la la

21

tris - te la flor con - tes tó mi - ran do ha - cia el mar quien pier - de su co - ra -

tris - te la flor con - tes tó mi - ran do ha - cia el mar quien pier - de su co - ra

tris - te la flor con - tes tó mi - ran do ha - cia el mar la la la la quien pier - de su co - ra

simile quien pier - de su co - ra

simile quien pier - de su co - ra

26 *p*

zón no pue - de can - tar y el mi - o se lo lle - vó un ru - bio o fi -

zón no pue - de can - tar y el mi - o se lo lle - vó un ru - bio o fi

zón no pue - de can - tar y el mi - o se lo lle - vó

zón no pue - de can - tar no pue - de can - tar *p*

zón no pue - de can - tar no pue - de can - tar

31

cial en bar-co ha - cia Nue - va York y no vol - ve - rá

cial en bar-co ha - cia Nue - va York y no vol - ve - rá

se lo lle - vó un ru-bio_o - fi - cial BC y no vol - ve - rá

BC y no vol - ve - rá

BC y no vol - ve - rá no vol - ve -

36

si_un ma - ri - no gen til te - ro-bó_el co - ra - zón

si_un ma - ri - no gen til te ro-bó_el co - ra zón

si_un - ma - ri - no gen til te - ro-bó_el co - ra - zón

sonoro si_un ma - ri - no gen til te ro-bó_el co-ra zón *dolce* pa-ra hacer - te fe -

rá si_un - ma - ri - no gen til te - ro-bó-el co - ra - zón

41

BC BC BC BC

luz yo del mí - o ha-ré dos si me di - ces que si *sonoro* y en un ver - de pal - mar *cresc.*

BC si me di - ces que si *cresc.* y_en un ver - de pal -

46 *mp* y flo - res Ah - co-mo un him - no de a -
mp y flo - res Ah - co-mo un him - no de a -
mp y flo - res Ah - co-mo un him - no de a -
sonoro entre a ro - mas y flo res o - tra vez bri - lla - rá su canción
mar la la y flo - res Ah - lla tu can - ción co-mo un him - no de a -

51 *sonoro* mor Si un ma - ri - no gen - til te ro - bó el co - ra - zón
sonoro Si un ma - ri - no gen - til te ro - bó el co - ra - zón
sonoro mor Si un ma - ri - no gen - til te ro - bó el co - ra - zón
dolce mor si un ma - ri - no gen - til te ro - bó el co - ra -
mor him no de a - mor si un ma - ri - no gen til - te robó el co - ra -

56 *dolce* para hacer - te fe - liz yo del mí - o ha - ré dos si me di - ces que sí y en un ver - de pal
dolce para hacer - te fe - liz yo del mí - o ha - ré dos si me di - ces que sí - y en un ver - de pal -
dolce para hacer - te fe - liz yo del mí - o ha - ré deos si me di - ces que sí y en un ver - de pal -
zón BC si me di - ces que sí

61

mar en-tre_a-ro - mas y flo - res *f* O - tra vez bri - lla rá tu can - ción

mar en-tre_a-ro - mas y flo - res *f* Ah

mar en-tre_a-ro mas y flo - res *f* Ah

cresc. y en ver - de pal - mar *cen...* la la y flo - res *f* Ah

_en ver - de pal - mar la la y flo - res AH bri - lla - rá tu can -

66 *rall.* 3 co - mo un him - no de_a - mor

rall. 3 co - mo un him - no de_a - mor

rall. 3 co - mo un him - no de_a - mor

rall. 3 co - mo un him - no de_a - mor

rall. 3 co - mo un him - no de_a - mor him - no de_a mor.

ción co - mo un him - no de_a - mor him - no de_a mor.