

José Salvador

Blasco Magraner

La zarzuela costumbrista

Un análisis durante la Regencia y el reinado de
Alfonso XIII a través del maestro Peydró

Cuadernos de Bellas Artes / 09

Colección Música



Cuadernos de Bellas Artes – Comité Científico

Presidencia: Dolores Schoch, artista visual.

Secretaría: José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Sevilla, US

Antonio Bautista Durán, Universidad de Sevilla, US

Aida María de Vicente Domínguez, Universidad de Málaga, UMA

Natalia Juan García, Universidad de Zaragoza, Unizar

Carmen González Román, Universidad de Málaga, UMA

Maria Portmann, Universidad de Friburgo (Suiza)

Atilio Doreste, Universidad de La Laguna, ULL

Ricard Huerta, Universidad de Valencia, UV

David Martín López. (Universidad de Granada, UGR - Universidade Nova de Lisboa, UNL)

María Arjonilla Álvarez (Universidad de Sevilla)

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

* La responsabilidad de cada texto es de su autor o autora.

José Salvador Blasco Magraner

Prólogo de Francisco Carlos Bueno Camejo

La zarzuela costumbrista

Un análisis durante la Regencia y el reinado de
Alfonso XIII a través del maestro Peydró

Cuadernos de Bellas Artes / 09

Colección Música



09- *La zarzuela costumbrista. Un análisis durante la Regencia y el reinado de Alfonso XIII a través del maestro Peydró*

José Salvador Blasco Magraner |

Precio social: 10 € | Precio en librería: 13 € |

Editores: José Luis Crespo Fajardo y Samuel Toledano

Director de la colección: Francisco Carlos Bueno Camejo

Diseño: Samuel Toledano

Ilustración de portada: *Peydró ante el piano en el despacho de su domicilio sito en la calle Músico Peydró* (sin fecha). Fotografía cedida por Amparo Yelo Peydró, biznieta del ilustre compositor.

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.

c/ La Hornera, 41. 38296 La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal

- La Laguna (Tenerife), 2012 – Creative Commons

<http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/portada2012.html>

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/CBA.html#09>

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA.:

http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/protocolo_CBA.html

ISBN-13: 978-84-15698-05-0

ISBN-10: 84-15698-05-4

D. L.: TF-963-2012

A mi esposa Gloria, a mis padres y a mi hermana.



Índice

Prólogo, por Francisco Carlos Bueno Camejo [11]

1. Introducción [15]

2. Análisis musical y dramático [21]

2.1. El juguete bilingüe: *Desde Pusòl á Valencia*. N° 1 (Mingarro y Pepa) [21]

2.2. El juguete cómico-lírico: *El Gallet de Favareta*. N° 3 (Finale: Tomasa) [38]

2.3. La revista: *Portfolio de Valencia*. N° 4 (Los Cafés y Coro) [52]

2.4. El sainete lírico: *La Chent de Tró* [91]

- 2.4.1. *Allegretto*: N° 1 (Emilia, Nieves, Roseta y Marieta) [91]
- 2.4.2. *Fatalidad*: N° 2 (Paca, Batiste y Salvador) [112]
- 2.5. La zarzuela: *Les Barraques* [136]
 - 2.5.1. N° 1 (Coro) [136]
 - 2.5.2. N° 2 (Carmeleta y Coro) [148]
- 2.6. El drama lírico: *Las Carceleras* [170]
 - 2.6.1. *Andantino*: N° 3 (Dúo de Jesús y Soleá) [170]
 - 2.6.2. N° 5 (Final: Soleá, Gabriel, Jesús, Tío Chupito y Coro) [198]
- 2.7. La zarzuela realista: *Rejas y Votos*: N° 3 (Romanza: Jesús y Soleá) [237]

3. Estilo. Características generales [255]

- 3.1. Tonalidad [257]
- 3.2. Melodía [258]
- 3.3. Rítmica y métrica [260]
- 3.4. Instrumentación [262]
- 3.5. Voces y ámbitos vocales [265]
- 3.6. Agógica [272]
- 3.7. Dinámica [274]
- 3.8. Formas [275]
- 3.9. Textura [277]
- 3.10. Folclore [278]

4. Vicente Peydró o el creador del teatro lírico valenciano [281]

5. Bibliografía y fuentes documentales [287]



Prólogo

El presente libro ofrece un exhaustivo análisis musical de una selección de fragmentos de obras pertenecientes al teatro lírico de finales de la centuria decimonónica y principios del siglo XX.

La prácticamente nula existencia de bibliografía que profundice en ejemplos de análisis de composiciones para el teatro lírico, y más en concreto de la zarzuela y los géneros menores de nuestra música, nos empujan a acometer este ardua pero valiosa empresa, en un intento de rescatar y dar a conocer un tipo de obras que han caído en el olvido.

El hecho de que las obras analizadas sean en su totalidad del maestro Vicente Peydró Díez,- probablemente el compositor de zarzuelas periférico más importante del periodo objeto de estudio de esta investigación, y autor prácticamente desconocido en nuestros días-, confiere un valor todavía mayor si cabe a esta publicación.

Para entender la expansión y el éxito de la zarzuela como género musical en España hay que tener en cuenta el fenómeno del localismo que dominaba la vida social española. Este fenómeno impuso una literatura costumbrista, caracterizada por ser un lenguaje regional que asumía los estereotipos y los pintoresquismos de determinadas regiones que se van a identificar con la idea de España.¹

De todas ellas, es la andaluza la que se va a constituir como la principal representación española. También el localismo madrileño triunfa con su particular casticismo popular. En Valencia, en cambio, este costumbrismo va unido al movimiento cultural de la *Renaixença*.

Durante la regencia de María Cristina de Habsburgo asistimos a la eclosión del *género chico*. Vinculado al “teatro por horas”, que ofrecía cuatro sesiones diarias, cada una de una hora, y donde se representaban cuatro obras distintas por el mismo precio, el *género chico* abarató las tarifas y los costes económicos.²

A medida que la década de los 80 iba avanzando, los pequeños géneros lírico-teatrales que integraban el *género chico* comenzaron a tener diversas clasificaciones por sus autores: *juguete*, propósito, disparate, humorada, fantasía, gacetilla, revista, etcétera.³ De acuerdo con el catálogo provisional que se dispone, existen más de 379 “calificaciones” que, desde luego, no conllevan diferencias musicales.

Con la llegada de la monarquía de Alfonso XIII, el *género chico* coexiste con las reposiciones de las zarzuelas grandes novecentistas. Nombres como Chapí, Chueca, Quinto Valverde y Tomás López Torregrosa comparten cartel con Arrieta, Barbieri y Gaztambide. Al mismo tiempo, compositores como Vicente Lleó y Vicente Peydró

¹ GALIANO ARLANDIS, A.: *Contexto histórico y literario de la zarzuela: Valencia 1832-1860*, Tesis Doctoral, Universitat de València, Valencia, 2008, pág. 108.

² BUENO CAMEJO, F. C.: *Música i crítica a Gandia 1881-1936*, Alfons El Vell, Gandía, 2002, pág. 38.

³ CASARES RODICIO, E.: *Diccionario de la zarzuela, España e Hispanoamérica*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2ª Ed. Corregida y aumentada, Vól. I, Madrid, 2006, pág. 969.

ya figuran entre los más destacados compositores de zarzuela y revista de la época.

En el decenio 1900-1910 el verismo alcanza su apogeo, y en concreto las óperas de Puccini, y el dúo de pequeñas óperas formado por *Cavalleria Rusticana* e *I Pagliacci*, las cuales solían interpretarse en la misma función, son las piezas preferidas por el gran público. Es el momento en que la zarzuela se aleja del costumbrismo y adquiere un lenguaje más universal y dramático.

El autor de este libro, el Dr. José Salvador Blasco Magraner, en mi humilde opinión, es la persona más reputada y versada, hoy por hoy, sobre este interesante universo que es la zarzuela costumbrista, en su vertiente valenciana, acaso el exponente más importante del teatro lírico durante la Restauración, la Regencia de María Cristina de Habsburgo y la monarquía de Alfonso XIII.

Tanto para que el que quiere disfrutar con la lectura –es un libro muy bien escrito- cuanto para el que lo aborda desde un punto de vista investigador, recomiendo encarecidamente su lectura y consulta.

Dr. Francisco Carlos Bueno Camejo

Universitat de València



Introducción

Los fragmentos analizados en este libro forman parte todos ellos de composiciones del maestro valenciano Vicente Peydró Díez. Este autor está considerado como uno de los autores más célebres del teatro musical valenciano, cuya producción -en su mayor parte compuesta entre 1880 y 1915-, se adscribe dentro de la *Renaixença*.

Los años que le tocó reinar a Isabel II fueron los del predominio de la *zarzuela grande* con *bouquet* europeo. Por un lado, la escritura canora: abundaban las coloraturas heredadas de la ópera *belcantista* italiana (Rossini, Bellini, Donizetti) –de la que “*Marina*” de Arrieta es un buen botón de muestra-. Por otro lado, la procedencia de los libretos. Buena parte de ellos eran adaptaciones de las óperas cuyos guiones escribió Eugène Scribe. Scribe, recordemos, fue, entre otros, el mejor libretista y más asiduo colaborador de Meyerbeer, a la sazón capitán de la *Grand Opéra* francesa. Scribe aprovechó en buena medida el impacto del colonialismo francés en África y Asia, entonces en ciernes, así como de sus exploradores. Sus libretos eran adaptados a nuestras zarzuelas. Sirva como ejemplo “*L'étoile du Nord*”, ópera de

Meyerbeer, que fue trasladado a la zarzuela *“El dominó azul”*, ésta ambientada en Cantabria.

Tras el Sexenio Democrático y la crisis económica de los últimos años de los gobiernos de Isabel II, con el arribo de la Restauración de Alfonso XII, junto con el establecimiento del *teatro por horas*, en donde por un precio similar se podían ver y escuchar hasta cuatro pequeñas obras del *género chico*, en lugar de la *zarzuela grande* de tres o cuatro actos anterior, mutó también la ambientación y la temática. Ahora se buscaba el costumbrismo regional, fomentado por movimientos literarios como la *Renaixença* catalana y valenciana.

Después de la Revolución de septiembre de 1868 la zarzuela se politizó, introduciéndose en ella toda clase de críticas y sátiras al régimen isabelino. Con la aparición del *género chico*, la zarzuela recuperó su aspecto anecdótico y costumbrista, así como los detalles de color local.

Cultivar el localismo fue la salida por la que optaron las distintas regiones españolas; de ahí que sea frecuente la abundancia de ritmos populares, danzas regionales y todo aquello que permita una identificación con lo que es propio de la región. Los autores valencianos recurrieron al uso del bilingüismo y oscilaron entre el cultivo de la lengua vernácula y el castellano.⁴ Por lo demás, el resto de características que son propias del *género chico* valenciano son equiparables al resto de las producciones de zarzuela que se llevaban a cabo en cualquier otra región de España.

“La zarzuela costumbrista valenciana, la pionera de todas ellas, se centra en un espacio natural junto al mar, relativamente cercano a la ciudad, la Albufera, en el transcurso de los años cuando aparece de nuevo se ha trasladado la ubicación desde el espacio abierto y retoma la escenificación de la andaluza: la calle, la plaza, o incluso el interior de una casa labriega. El lenguaje de las zarzuelas costumbristas utiliza una lingüística

⁴ GARCÍA FRANCO, M.: *El apogeo de la zarzuela*. En: Badenes, G (dir.) *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Editorial Prensa Alicantina, Valencia, 1992, pág. 290.

plural, léxico vocal, vulgarismos y en ocasiones el lenguaje culto.”⁵

El 25 de abril de 1850 se estrenó la primera zarzuela de costumbres valencianas escrita en bilingüe. Llevaba por título *La Tirada de San Martín o Dos Bodas en la Albufera*, con texto de José María Bonilla (1808-1880), uno de los escritores valencianos más importantes de la época, y música de Escorihuela. Pero no fue hasta 1859 cuando la zarzuela bilingüe comenzó a representarse con cierta continuidad en Valencia. No obstante, durante este periodo, tal como afirma la doctora Ana Galiano, la lengua vernácula anduvo en inferioridad: “En el caso de la zarzuela vernácula valenciana los autores no supieron alzar sus voces con el suficiente ímpetu para desarrollar y consolidar su lenguaje autóctono”.⁶

A partir de 1860 se produce un incremento del número de zarzuelas escritas en valenciano debido a la proliferación de exitosos libretistas locales, como Josep María Bonilla, Josep Bernat i Baldoví y Rafael María Liern, que entretenían al público valenciano con sus temáticas costumbristas.

El compositor Juan García Catalá ha pasado a la historia como el creador de las primeras zarzuelas en valenciano que obtuvieron un gran éxito popular, especialmente su obra *Un Casament en Picaña* con letra del conocido escritor Francisco Palanca y Roca. Sin embargo, es en las décadas de 1880 y 1890, coincidiendo con el *género chico*, cuando se produce la verdadera eclosión de la zarzuela en valenciano, especialmente de la mano de Vicente Peydró; quien, debido a la amplitud de su producción escénica, tanto en valenciano como en castellano, así como su permanencia en las programaciones, le convirtieron en el zarzuelista valenciano más importante de la época.⁷

⁵ GALIANO ARLANDIS, A.: *Contexto histórico y literario de la zarzuela*, op. cit. págs. 113-114.

⁶ Ibidem, pág. 654.

⁷ GALBIS LÓPEZ, V.: *La zarzuela en el área mediterránea*, Cuadernos de Música Iberoamericana, 2-3, Madrid, 1996-1997, pág. 337.

El mismo Peydró destacaba, en la breve autobiografía que escribió para la Enciclopedia Espasa en 1919, que su unión con el contestano José Valls contribuyó a la creación del teatro lírico valenciano, estrenando en el coliseo de la Princesa *Les Barraques*, *La Chent de Tró*, *El Presilari*, *De Valensia al Cél*, *El Portfolio de Valensia* y otras muchas castellanas, entre las que se encontraba *Las Carceleras*.

¿Por qué se consideraba Vicente Peydró Díez como el fundador y mantenedor del teatro lírico valenciano? Es difícil encontrar una respuesta unívoca y contundente. Probablemente se encuentren aquí varias concausas. Una de ellas, en absoluto baladí, es el desconocimiento de los compositores anteriores, quienes nunca fueron populares. Al menos no me consta. En segundo lugar, estas *protozarzuelas* valencianas se hubieron perdido, como, por ejemplo, *La Tirada de San Martín o Dos Bodas en la Albufera*. En tercer lugar, pertenecían al sector conservador de la *Renaixença*, con Bernat y Baldoví al frente. Finalmente, no tuvieron continuidad *per se*, o, expresado en otros términos, estas creaciones no dejaron de ser intentos esporádicos, sin continuidad por sus propios creadores. Dada la humildad de Peydró, resulta cuanto menos paradójica que nuestro músico reivindique su papel conductor con tanto apasionamiento y rotundidad. Pero aún diré más. Hay una razón histórica que justifica el destacado papel que jugó Vicente Peydró. Si la resumiésemos en una frase, diríamos que *se encontraba en el momento y el lugar oportunos*. Es decir, que nuestro músico actuó como eslabón entre las *protozarzuelas* y las creaciones del siglo XX. Y cultivó el género repetidamente durante la Regencia de María Cristina Habsburgo-Lorena, justo cuando en Valencia no había cultivadores de la *zarzuela valenciana* que fueran de calidad. En suma, nuestro músico viene a ocupar un vacío.

Al ser Peydró un compositor que escribió toda clase de obras teatrales, tales como *juguetes* líricos, revistas, sainetes, zarzuelas y dramas líricos, se ha intentado aportar algún ejemplo representativo de cada uno de ellos pertenecientes a épocas distintas, con el fin de indagar su posible evolución musical. De igual manera, aparecen distintos tipos de zarzuela pertenecientes al género costumbrista español, como la valenciana o la andaluza.

Las partituras de este libro han sido, en su gran mayoría, reconstruidas a partir de las *particelle* originales; ya que ninguna de estas obras fue editada y tampoco han sido halladas algunas de las partituras manuscritas. Es por ello que el presente libro adquiere un valor artístico, aún si cabe, todavía mayor.



Análisis musical y dramático

2.1. El juguete bilingüe: *Desde Pusol á Valencia*. N° 1 (Mingarro y Pepa)

I. Introducción

Se trata del primer número musical del *Juguete* (Cuadro I, Escena II). Es un dúo entre los dos protagonistas de la historia: “Pepa” y “Mingarro”. La música, impetuosa, destaca por su carácter vivo y decidido. Es una pieza breve, sin pretensiones que busca simplemente introducir al espectador en la trama argumental.

II. Texto

El texto del dúo de “Mingarro” y “Pepa” está dividido en dos partes. En la primera, los 8 primeros versos, Peydró se basa en las coplas populares del siglo XIV, compuestas con versos heptasílabos y rima

asonante, si bien, con mucha libertad y a veces forzando la versificación, que no es de gran calidad:

Querrás

Frenesí

Amarás

Yo á ti.

En la segunda parte, que incluye el texto en valenciano (los 8 versos de “Mingarro”), así como el dúo posterior, la *coplilla* se trueca más irregular en su métrica; si bien predomina la alternancia entre el verso hexasílabo y el pentasílabo:

Per més que ton pare

Traidor e insivil

Pretenga que et cases

En eixe cosí,

En el dúo postrero, escrito mayoritariamente en lengua castellana, se mezcla en algún caso el castellano y el valenciano:

En ti solo ensomia

Mi corasón.

Aquí el verso menor se reduce a cuatro sílabas, tetrasílabo, y la rima es mucho más libre y desdibujada. En los últimos cuatro versos, incluso, sólo riman los pares:

Dime, por Dios, si m'amas;

Dilo, mi bien,

Que si no de tristeza

Me moriré.

El texto nunca traspasa el sesgo popular y desenfadado, en absoluto pretencioso. En ocasiones, recuerda el tono sainetero de Escalante:

Pues yo de una seba

Li esclafe el serbell.

Las metáforas son corrientes, sin grandes ánimos literarios:

Con amante frenesí

...

Con el fuego que yo a ti.

III. Música

- **Ritmo**

Peydró se sirve del compás de 2/4. Este compás es uno de los más recurridos por los autores de zarzuela, debido a su idoneidad para desplegar de forma sencilla y eficaz la melodía. Los tresillos de corchea son los valores preponderantes en esta pieza. Éstos, reflejan muy acertadamente el carácter obstinado y un tanto “alocado” de “Mingarro”, quien se halla ante una difícil situación que no sabe cómo resolver. Cuando la melodía alterna tresillos de corcheas junto con otras figuraciones más largas, el acompañamiento es más rápido, esto es, semicorcha + tresillo de corcheas. En cambio, cuando en la melodía sólo aparecen los veloces tresillos de corchea, el acompañamiento se ralentiza a silencio de corchea con puntillo, semicorchea + dos corcheas, a fin de encontrar un equilibrio entre melodía y acompañamiento. Esta fórmula compositiva deriva en material temático (c. 47 y ss.) y (c. 61 y siguientes). Otra combinación rítmica destacable es la corchea con puntillo + semicorchea, que si bien aparece al principio como material temático, modifica su papel, transformándose en parte del acompañamiento. Un ejemplo es el realizado por la tuba y los violonchelos a partir del compás 61. Para mantener la tensión los

acompañamientos de la orquesta interpretan ritmos con puntillos cruzados, entre los violonchelos y contrabajos, de un lado, y el resto de las cuerdas de otro.

- **Melodía**

La melodía se presenta cerrada. Es significativo el intervalo de cuarta, ascendente y descendente, en la primera intervención de los cantantes. A partir del compás 15, se aprecia un nuevo diseño melódico en el que los intervalos de sexta y séptima ascendente contrastan con los tresillos de corcheas formados por grados conjuntos descendentes. El periodo de 8 compases formado por dos frases de 4 compases cada una y dos semifrases de 2 compases, es el habitual en todo el número. A partir del compás 31, en Si bemol Mayor, se produce un esquema melódico formado por la sucesión de tresillos de corcheas en grados conjuntos, y dos corcheas, a cada dos compases. En general la melodía es sencilla, ligera y de fácil factura.

- **Armonía**

El número musical está escrito en la tonalidad de Sol Menor y su relativa, Si bemol Mayor. Comienza con dos compases en los que toda la orquesta toca el quinto grado (Re) de la tonalidad principal. Las modulaciones son todas diatónicas. El acorde de 7^a de dominante, en estado fundamental es el más recurrido por Peydró para cambiar de tonalidad. Cuando el acorde de 7^a de dominante y el sucesivo se encuentran en estado de inversión (cc. 3-10), no se debe entender como una modulación a otro tono. La tonalidad principal únicamente se reafirma en el compás 14, después de un acorde de dominante en estado fundamental de Sol Menor, justo antes de la nerviosa introducción de “Mingarro”. La frecuencia armónica en este pasaje es de acorde por compás, otorgando, junto al ritmo y la melodía trepidante, una sensación vertiginosa. La sucesión cadencial está constituida por los grados II-V-I. En el compás 31, “Pepa” y “Mingarro” cantan juntos por vez primera. En este momento se produce armónicamente el cambio a la tonalidad de Si Bemol Mayor. La armonía es, pues, servidora del texto en todo momento. Cuando el éste alcanza su fase más resoluta (“*Alma*

del alma mi dulce amor”), se produce, quizás, lo más interesante desde el punto de vista armónico. Son unas pequeñas “progresiones” de tono (c. 47 y ss) que desembocan en un proceso cadencial más elaborado; si bien, se repite la sucesión del II grado, seguido del 6/4 cadencial y de la dominante de Si bemol Mayor (cc. 52 y ss.). En este pasaje, la frecuencia armónica es de un acorde cada dos compases.

- **Agógica y Dinámica**

Peydró no escribe ninguna indicación agógica. Esta característica es una constante en los primeros trabajos de nuestro compositor. El texto y el carácter de la música evidencian la velocidad con la que se ha de interpretar la pieza. En cuanto a la dinámica, apenas afloran algunos matices en *piano* en los metales (tubas y cornetines) y el *forte* del compás 47, secundado por valores más amplios; que contrasta con el *piano* del compás 51, escrito sobre figuras más breves de tresillos de corcheas. Por lo demás, Peydró no se molesta ni en escribir el esperado *fortissimo* de la segunda coda. El calderón sobre el acorde de 7ª de dominante y el La4 que cantan “Mingarro” y “Pepa” sobre la sílaba tónica de “moriré” es suficiente.

- **Forma**

El dúo “Mingarro / Pepa” tiene dos partes. En la primera, escrita en forma de preguntas y respuestas (responsorial) entre ambos, se articula alrededor de siete notas de acuerdo con los versos heptasílabos. La segunda parte es la que corresponde al dúo de entrambos. “Pepa” y “Mingarro” cantan al unísono los últimos ocho versos. Peydró, merced a un diseño de tresillos de corcheas y dos corcheas libres que abarcan dos compases, transforma los versos heptasílabos y tetrasílabos del texto en alejandrinos. Al convertir los dos primeros versos en estribillo en la repetición, Peydró individualiza y conjuga las voces con terceras, concluyendo con los tresillos que peroran la primera copla:

Alma del alma mía,

Mi dulce amor,

En ti solo ensomia

Mi corason.

La introducción corre a cargo de tres notas negras: V grado en la tonalidad de Sol Menor. Con ello pretende crear una incertidumbre que resolverá al término del número, con el diseño rítmico, pero ahora sin acento y en la tonalidad de Si Bemol Mayor.

Tras esta introducción, la primera sección, ya detallada en el apartado anterior, en donde Vicente Peydró Díez mantiene la tensión por medio de la 7ª de dominante, irresolutas hasta que, por fin, se afirma la tonalidad de Sol Menor (c. 14). Coincide este momento con el texto, toda vez que “Pepa” proclama su felicidad: *<ya soy feliz>*.

La segunda sección está sombreada con la tonalidad de Si Bemol Mayor, en el dúo de entrambos, al unísono. Al repetir los dos primeros versos del dúo, convertido casi en un estribillo postrero, Peydró alterna las modulaciones entre ambos relativos, Si Bemol Mayor, Sol Menor. El número concluye radiantemente en la tonalidad de Si Bemol Mayor, augurando un final feliz.

El esquema formal se podría resumir en el siguiente diseño:

A (Dúo) / A1 ““Mingarro” y Pepa” / A2 (c. 47): Completivo-digresivo.

Coda I (A2) (cc. 70-73) / Coda II (cc. 74-76).

- **Textura**

Peydró comienza el número musical con la textura homofónica en los dos primeros compases para pasar, inmediatamente después, a la melodía acompañada. Por lo que respecta a ésta última, la soprano es asistida por los violines I, y en determinadas ocasiones por la flauta y el resto de instrumentos de viento-madera (a excepción del fagot), mientras que el resto de la cuerda lleva a cabo el acompañamiento rítmico-armónico. Los instrumentos de metal refuerzan la armonía.

• Instrumentación

Peydró prescinde de los instrumentos de percusión en toda la obra. El vigoroso acompañamiento rítmico de las cuerdas suple la función de éstos últimos. Tan sólo los violines I doblan la melodía de los cantantes en algunos breves pasajes. La familia de viento-metal se encarga de acentuar la parte fuerte del compás (tubas), reforzar la armonía (trompas), o bien, realizar el acompañamiento rítmico junto con las cuerdas (trombones). Sólo los cornetines tocan la melodía principal (cc. 31-51). Su mayor agilidad les hace más propicios para efectuar este cometido. Los instrumentos de viento-madera llevan a cabo las funciones melódica y armónica simultáneamente. Así, por ejemplo, en los primeros compases la flauta y el primer clarinete entablan un diálogo pregunta-respuesta, mientras el resto de instrumentos refuerzan la armonía con notas largas formando acordes. Únicamente a partir del compás 47 en adelante, se decantan por la función melódica ejecutando los tresillos de corcheas, a excepción del fagot, que sigue haciendo notas largas y reforzando a los violonchelos y contrabajos.

• Cantantes

Las tesituras de los cantantes son amplias, si bien, hay que reconocer que únicamente en las dos codas se llega a notas de difícil emisión por su aguda tesitura. El resto de la pieza se mueve en el registro central y es muy cómoda de cantar. El ámbito vocal de “Pepa” es Re4-Si5, lo cual exige una voz de soprano. El canto silábico, de gran rapidez y con humor, recuerda a las sopranos *rossinianas*, lo que nos hace pensar en una soprano cómico-ligera como tipología vocal más adecuada. El personaje de “Mingarro”, tanto por su extensión, Re3-Si4, como por el carácter veloz de la pieza, exige un tenor *caricato* que sea capaz de seguir la ligereza y rapidez de su amada “Pepa”.

El fraseo silábico de “Mingarro” y “Pepa” procede del *género chico*. La horizontalidad de la línea melódica y el fraseo breve pretenden un diálogo sencillo y chispeante, con el fin de que ambos amantes se confiesen su amor con un apasionamiento sin complicaciones.

Desde Pusòl a Valensia

Cuadro I, Escena II

Vicente Peydró

Nº 1

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flautín, Flauta, Oboe, Clarinetes en C, and Fagot. The brass section includes Trompas en E, Cornetines en B, Trombones, and Tuba. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabajo. The vocal soloists, Mingarro and Pepa, are positioned above the string section. The score begins with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. A repeat sign is present after the first measure of each part. The vocal line includes the lyrics: "Di mi bien si me que - rrás con a - man - te fre - ne - sí Dí me tú si mea - ma - rás con el".

Desde Pusòl a Valensia

9

flautín

Fl.

Ob.

C Cl.

Fagot

tromp EB

B^b Tpt.

Tbn.

Tuba

Ming. y Pepa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

fue - go que yoa tijay! Pe - pe - ta que - ri - dà se mu - cho que sí jay! Min - ga - rro que ri - do ya soy fe - lis Per mes que ton

Mingarro

Pepeta

Mingarro

Desde Pusòl a Valensia

25

flautín

Fl.

Ob.

C Cl.

Fagot

tromp EB

B^b Tpt.

Tbn.

Tuba

Ming. y Pepa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

que nohan de pò - der

Pues yo deu-na

se-bà pues yo deu-na

se-ba lies - cla - feel ser bell

Ambos

al-ma del al-ma

p

Detailed description of the musical score: The score is for a full orchestra and vocal soloists. It begins at measure 25. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) play a melodic line with triplets. The brass section (Trumpets, Trombones, Tuba) provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass) play a rhythmic accompaniment. The vocal soloists (Ming. y Pepa) sing the lyrics. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p'.

Desde Pusòl a Valensia

32

flautín

Fl.

Ob.

C Cl.

Fagot

tromp EB

B \flat Tpt.

Tbn.

Tuba

Ming. y Pepa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mi - a mi dul - cea - mor en ti so - loen so mi a mi co - ra - son - de - me por Dios si m'a - mas di - lo mi bñen pñes si no de tris - te - sa me mo - ri -

The image shows a page of a musical score for the piece 'Desde Pusòl a Valensia'. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there are five woodwind staves: flautín, Fl. (Flute), Ob. (Oboe), C Cl. (Clarinet in C), and Fagot (Bassoon). Below these are three brass staves: tromp EB (E-flat Trumpet), B \flat Tpt. (B-flat Trumpet), and Tbn. (Trombone). The Tuba staff is also present. The vocal line is for 'Ming. y Pepa' and includes the lyrics: 'mi - a mi dul - cea - mor en ti so - loen so mi a mi co - ra - son - de - me por Dios si m'a - mas di - lo mi bñen pñes si no de tris - te - sa me mo - ri -'. The vocal line is followed by string staves: Vln. I, Vln. II, Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The page number '32' is visible at the top left and bottom center.

Desde Pusòl a Valensia

Recitado

70

flautín

Fl.

Ob.

C Cl.

Fagot

tromp EB

B^b Tpt.

Tbn.

Tuba

Ming. y Pepa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay (ay ay) me mo - ri - ré

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Desde Pusòl a Valensia', marked 'Recitado'. The score is for measures 70 through 74. It features a full orchestra and two vocal soloists, Ming and Pepa. The orchestration includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (C Cl.), Bassoon (Fagot), Trumpet in E-flat (tromp EB), Trombone in B-flat (B^b Tpt.), Tenor Trombone (Tbn.), Tuba, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal soloists have lyrics: 'ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay (ay ay) me mo - ri - ré'. The score contains numerous triplets and slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is in a recitative style.

2.2. El juguete cómico-lírico: *El Gallet de Favareta*. N° 3 (Finale: Tomasa)

I. Introducción

Una pieza de adscripción popular, sin ningún tipo de estilización por parte del compositor. El material folclórico es una jota valenciana, <*Ja va Sento a cà la novia*>, una pieza que se interpreta en fiestas populares, preferentemente “La Magdalena” de Castellón, las “Fallas” de Valencia y otras de la Ribera.

Es un número que pretende poner un punto y final folclórico al *Juguete Lírico*. Es colorista y alegre, para generar en el espectador un buen sabor de boca y una visión amable de la cultura valenciana. A su vez, se trata de una pieza brillante y mediterránea.

La intención del compositor es mostrar la fidelidad de la mujer, encarnada por “Tomasa”, a “Baoro”, para cantar el amor de forma sencilla y poner un final feliz al *Juguete Lírico*.

II. Texto

La letra de “Tomasa” se articula en la copla, intercalada por los *ritornelli* orquestales. Consta de dos versos articulados en semifrases, que se repiten, con una versificación métrica popular, en 7 versos de arte menor y rima asonante; excepto el último, impar, con rima libre: 8a-8a-8b-8b-8a. Se trata de una quintilla que se repite. En la coda introduce dos versos, el primero 8^a, invertido, y el segundo, 8c, un estrambote, que da pie a la coda.

III. Música

- **Ritmo**

Peydró recurre aquí a uno de sus compases preferidos: $\frac{3}{4}$. Los valores predominantes son las corcheas en la melodía y las negras en el acompañamiento. La combinación corchea con puntillo + semicorchea es el *incipit* de la jota valenciana <*Ja ve Sento de ca la*

novia>. Otras figuraciones de corcheas muy populares son dos grupos de 4 corcheas –las 3 primeras tienen una vocación anacrúsica- separados por 2 semicorcheas. El acompañamiento *jotero* son tres corcheas de carácter anacrúsico, interpretadas por el fagot, el trombón y la tuba, seguidas de 4 corcheas separadas por sus respectivos silencios, que llevan a cabo los violonchelos y los contrabajos.

- **Melodía**

La melodía, de ámbito cerrado, abarca desde el Re Bemol³ al Re Bemol⁴. Tan sólo se transgrede la octava con el doble floreo Do-Mi Bemol, sobre el Re Bemol. La popular cantinela interpretada por la orquesta se estructura en 1 frase de 8 compases, con dos semifrases de 4 cada una. En cambio la melodía joterica cantada por “Tomasa” es de 6 compases, con dos semifrases de 3 cada una. La jota, muy ornamentada con floreos, es ondulada y repetitiva.

- **Armonía**

Al igual que el *juguete Desde Pusól a Valensia*, la pieza comienza con la nota dominante de la tonalidad principal, en este caso Mi bemol, interpretada con el mismo ritmo por toda la orquesta. está escrita en el tono de La bemol Mayor y alterna con tránsitos a la dominante, Mi Bemol Mayor. Ya son apreciables en el propio estribillo: 4 compases de tónica, 3 de 7^a de dominante y el último y octavo de tónica. En la copla de la cantante se invierte el esquema: 2 compases de 7^a de dominante, 3 de tónica y el último y 7^a de dominante. La coda concluye en el tono de La Bemol Mayor.

- **Agógica y Dinámica**

Al tratarse de una partitura de sus años primaverales, Vicente Peydró no anotó ni la agógica ni la dinámica. La primera, además, tiene poco o nulo sentido en una jota.

- **Forma**

La estructura consta de un *ritornello* instrumental y la canción. El *ritornello*, a su vez, integra dos partes, a saber: una breve fanfarria orquestal octavada -los dos primeros compases-, y el *ritornello* propiamente dicho, en donde se anticipa la melodía popular de la cantante, “Tomasa”. Dicha melodía tiene dos partes que “Tomasa” desarrolla a continuación: el estribillo y la copla. La copla siempre es la misma y va soldada al estribillo, como si fuere una prolongación de éste. Finaliza la pieza una coda muy breve y resoluta. Pese a que la pieza pertenece al folclore popular valenciano, en sintonía con el ideal de la *Renaixença*, sin embargo aparece un acompañamiento de corcheas sueltas alternadas con silencios en los chelos y contrabajos, -con duplicación en los trombones y tuba-, que procede de la jota valenciana. En resumen, la estructura es la siguiente: Introducción / Estribillo / Copla / Estribillo / Copla / Estribillo / Coda.

- **Textura**

Peydró combina aquí la textura homofónica, -en rigor se trata de voces instrumentales dobladas u octavadas- con la melodía acompañada. Acostumbra a doblar los instrumentos de viento-madera, ora para reforzar el canto vocal ora para perorar dicho canto en los breves interludios de enlace, ora en la fanfarria introductoria. Por lo que respecta a la melodía acompañada, la soprano es asistida por las cuerdas agudas, mientras que las medias y graves acompañan con ritmo de jota.

- **Instrumentación**

Una paleta tímbrica corriente para una obra sencilla. Además de las cuerdas, -en donde únicamente los violines I entonan transitoriamente la melodía, mientras que los restantes acompañan-, las maderas van octavadas o bien refuerzan la melodía a distancia de 3^a, con la plantilla habitual: flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes y fagot. ¿Y qué decir de los metales? Las 2 trompas y los 2 trombones soportan las notas a contratiempo y el acompañamiento *jotero*; aunque las trompas también ejecutan los *tenuti*. Los cornetines, en ocasiones, participan en la melodía, dada su agilidad. El único

instrumento de percusión es el timbal. En los pocos instantes en los que interviene, se limita a acentuar el acento del compás.

- **Cantantes**

“Tomasa” es un papel de contralto lírica. Su tesitura comprende el ámbito de Reb4-Mib5. Empero, no obstante, dado que el registro es cómodo, bien pudiere interpretar ese papel una mezzosoprano. Se trata de una línea melódica sin complicaciones ni *paso* de la voz, -puesto que es música popular, no lo olvidemos-, frecuentemente con saltos de 3ª. El papel está diseñado para una voz con una rica sonoridad y amplitud en las gamas medias-graves. Al no ser sencillo hallar cantantes con estas características, una mezzosoprano lírica podría llevar a cabo este personaje, ya que esta voz destaca también por su riqueza en los registros graves.

El Gallet de Favareta

n° 3 FINALE

Vicente Peydró

Flautín

Flauta

Oboe

Clarinete en B \flat

Fagot

Trompas en Mi \flat

cornetines en B \flat

Trombone

Tuba

Timbales en Eb y Ab

Tomasa

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Divisi

gr

8

Picc. Fl. Ob. B♭ Cl. Bsn. Hn. B♭ Crmt. Tbn. Tuba Timb. S. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

loco

Detailed description: This page of a musical score, numbered 43, contains 18 staves. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Bassoon in C (B♭ Crmt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The brass section includes Trumpet in B♭ (Tbn.), Tuba, and Timpani (Timb.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in a key signature of three flats (B♭, E♭, A♭) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *loco*. A rehearsal mark '8' is placed at the beginning of the first staff.

15

Picc. 

Fl. 

Ob. 

B♭ Cl. 

Bsn. 

Hn. 

B♭ Cmt. 

Tbn. 

Tuba 

15

Timb. 

S 

15

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

maimidel al - ma a - mante mi-o del

23

Picc. - - - - -

Fl. - - - - -

Ob. - - - - -

B♭ Cl. - - - - -

Bsn. - - - - -

Hn. - - - - -

B♭ Crmt. - - - - -

Tbn. *a dos* - - - - - *1*

Tuba - - - - -

Timb. - - - - -

S. *al - - - ma y del al-maa-man-te mi o con-sue-lo de mis pe - sa res*

Vln. I - - - - -

Vln. II - - - - -

Vla. - - - - -

Vc. - - - - -

Cb. - - - - -

30

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Cmt.

Tbn. *a dos*

Tuba

Timb.

S

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

37

Picc. Fl. Ob. B♭ Cl. Bsn. Hn. B♭ Crmt. Tbn. Tuba Timb. S. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

a-man-te mi-o del al - ma Divisi

Detailed description of the musical score: The score is for measures 37 through 42. It features a woodwind section with Piccolo, Flute, Oboe, B♭ Clarinet, Bassoon, Horn, B♭ Cor Anglais, Trombone, and Tuba. A percussion section includes Timpani. The string section consists of Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. A vocal line (Soprano) is present, with lyrics 'a-man-te mi-o del al - ma' and 'Divisi' starting at measure 37. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the vocal line has a melodic line. The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, beams, and dynamic markings.

45

Picc. Fl. Ob. B♭ Cl. Bsn. Hn. B♭ Cmt. Tbn. Tuba Timb. S. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

53

Picc. Musical notation for Piccolo, starting with a treble clef and a key signature of three flats. It features a melodic line with eighth notes and triplets.

Fl. Musical notation for Flute, starting with a treble clef and a key signature of three flats. It features a melodic line with eighth notes and triplets.

Ob. Musical notation for Oboe, starting with a treble clef and a key signature of three flats. It features a melodic line with eighth notes and triplets.

B♭ Cl. Musical notation for B-flat Clarinet, starting with a treble clef and a key signature of three flats. It features a melodic line with eighth notes and triplets, including a section marked "a dos".

Bsn. Musical notation for Bassoon, starting with a bass clef and a key signature of three flats. It features a simple melodic line.

Hn. Musical notation for Horn, starting with a treble clef and a key signature of three flats. It features a simple melodic line.

B♭ Cmt. Musical notation for B-flat Cornet, starting with a treble clef and a key signature of three flats. It features a simple melodic line.

Tbn. Musical notation for Trombone, starting with a bass clef and a key signature of three flats. It features a simple melodic line.

Tuba Musical notation for Tuba, starting with a bass clef and a key signature of three flats. It features a simple melodic line.

Timb. Musical notation for Timpani, starting with a bass clef and a key signature of three flats. It features a simple melodic line.

S. Musical notation for Soprano, starting with a treble clef and a key signature of three flats. It is currently silent.

Vln. I Musical notation for Violin I, starting with a treble clef and a key signature of three flats. It features a melodic line with eighth notes and triplets.

Vln. II Musical notation for Violin II, starting with a treble clef and a key signature of three flats. It features a simple melodic line.

Vla. Musical notation for Viola, starting with an alto clef and a key signature of three flats. It features a simple melodic line.

Vc. Musical notation for Violoncello, starting with a bass clef and a key signature of three flats. It features a simple melodic line.

Cb. Musical notation for Contrabasso, starting with a bass clef and a key signature of three flats. It features a simple melodic line.

60

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Cmt.

Tbn.

Tuba

60

Timb.

60

S

60

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 60 to 68. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The score is arranged in systems. The first system includes Piccolo, Flute, Oboe, Bass Clarinet, and Bassoon. The second system includes Horn, Trumpet, Trombone, and Tuba. The third system includes Timpani and Snare. The fourth system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Measures 60-62 feature a prominent triplet of eighth notes in the woodwinds. Measures 63-68 show a variety of rhythmic patterns and rests across the instruments.

69
Picc. ♩ ♩ ♩ ♩

Fl. ♩ ♩ ♩ ♩

Ob. ♩ ♩ ♩ ♩

B♭ Cl. ♩ ♩ ♩ ♩

Bsn. ♩ ♩ ♩ ♩

69
Hn. ♩ ♩ ♩ ♩

B♭ Crmt. ♩ ♩ ♩ ♩

Tbn. ♩ ♩ ♩ ♩

Tuba ♩ ♩ ♩ ♩

69
Timb. — — — —

69
S — — — —

69
Vln. I ♩ ♩ ♩ ♩

Vln. II ♩ ♩ ♩ ♩

Vla. ♩ ♩ ♩ ♩

Vc. ♩ ♩ ♩ ♩

Cb. ♩ ♩ ♩ ♩

2.3. La revista: *Portfolio de Valencia*. N°4 (Los Cafés y Coro)

I. Introducción

En este número musical los cafés más distinguidos de Valencia (“Escocesa”, “León”, “Habana”, “Siglo”, “Suizo” y “Fortis”), dialogan con el recién inaugurado y presuntuoso “Café de España”. Éste quiere ser amigo de ellos, pero sus maneras resultan ser un tanto vanidosas para los otros cafés. El “Café de España” canta su vals y convence al resto de locales a sumarse con él a la fiesta.

II. Texto

El argumento plantea el típico enfrentamiento del nuevo personaje, “Café de España”, contra los que están antiguamente asentados. Teniendo en cuenta el año de composición (1898), el argumento es una forma de reivindicar el solar patrio, España. El café español es el mejor.

La redacción refleja con veracidad la situación social de la burguesía que acudía al Teatro a fines del siglo XIX. El texto de los cafés presume de elegancia y boato: *<Nuestros tipos distinguidos, nuestras joyas y vestidos dejan ver con claridad que presumen de elegantes los cafés más importantes que hay en toda la ciudad>*.

El teatro puede considerarse escaparate de los grandes modistos. Los caprichosos trajes de paseo, de baile o recepción que las artistas dieron a conocer, no tardan en constituir el modelo favorito de las señoras elegantes.

III. Música

- **Ritmo**

La pieza está escrita en el compás de $\frac{3}{4}$. Este compás es uno de los más utilizados por Peydró. El compás ternario no sólo es empleado en el vals (como es natural), sino también en la primera parte del número. Las dos corcheas ligadas en sentido ascendente son

motívicas, tanto en el *ritornello* como en el vals. El acompañamiento del vals es el habitual, con tres negras que marcan todos los tiempos del compás. No en vano, es una pieza concebida para bailar. El tema del vals está construido con el material rítmico más significativo de la primera parte: las dos corcheas ascendentes del *ritornello*, las tres negras del acompañamiento de A1 y la blanca y la negra también de A1. Otra combinación rítmica muy recurrida por Peydró es el giro melódico de segunda ascendente y descendente constituido por seis corcheas (si-do-si-do-si-do) y dos negras en el compás siguiente (cc. 57-58) que forma parte de A2. Este giro aparece también en otras obras.⁸

• Melodía

La melodía se desenvuelve por grados conjuntos, si bien, tomando como base el intervalo de segunda y de tercera (mi-fa-fa, re-fa-fa). Cada sílaba se articula sobre una corchea al gusto francés. Esta melodía motívica de tres notas (re-fa-fa, re-fa-fa, mi-fa-fa) tiene una elegancia y una ligereza propia de la opereta francesa, con dulzura cadenciosa, *cantabile*, que se mece como si fuese una barcarola. Este *bouquet* galo sólo se ve interrumpido cuando intervienen en el brindis y en la alternancia de preguntas y respuestas. En estos casos hay corcheas alternadas con silencios de corchea que recuerdan a la ópera bufa italiana del siglo XVIII. La melodía es de ámbito cerrado. Llaman también la atención algunos giros melódicos como los intervalos de sexta ascendente (cc. 160 y 162) que no son otra cosa que la inversión del intervalo de tercera, así como las tres negras descendentes con el que comienza C <Mirando su beldad> que forman también un intervalo de tercera descendente.

• Armonía

Aunque sólo hay un sostenido en la armadura, la pieza se inicia en la tonalidad de Si Menor. Es en el compás 45, cuando se confirma el cambio a la tonalidad de Mi Menor, después de una cadencia perfecta formada por un acorde de 7^a de dominante. La

⁸ Cfr. *La Chent de Tró*, cc. 22-25. (Addenda de Partituras).

frecuencia armónica es casi siempre de un acorde por compás en todo el número musical. El *ritornello* es rico armónicamente, ya que en los compases pares aparecen acordes de séptima. En cambio, cuando los cantantes toman el protagonismo, los acordes perfecto Mayor y Menor en estado fundamental y en primera inversión son más empleados para facilitar el canto.

El vals está escrito en Si Mayor. Esta tonalidad ofrece una “luz” que contrasta con la discusión anterior entre los cafés, y, además, ayuda a entender el estado de embriaguez que se produce en ese momento en la escena. Las modulaciones son diatónicas. La sucesión de II-V-I grados es la habitual en los procesos cadenciales. En los periodos conclusivos el acorde de dominante siempre sigue el patrón de 6/4 cadencial seguido de séptima de dominante. Es interesante hacer notar que el segundo grado en los procesos cadenciales va, en ocasiones, precedido de un acorde de séptima disminuida que funciona como acorde de paso y dominante de este grado, como sucede en el compás 119. En este caso, la frecuencia armónica varía y pasa a ser de dos compases sobre el II grado, produciéndose un cambio de posición del acorde. Por lo demás, la escritura armónica es bastante conservadora. A pesar de haber escogido la tonalidad de Si Mayor para el vals y haber tenido que escribir un doble sostenido en el compás 135, Peydró prefiere no seguir por esa senda y hace uso de la enarmonía escribiendo unos pocos bemoles en vez de sostenidos y dobles sostenidos (c. 138).

• Agógica y Dinámica

En *Portfolio de Valencia* se produce un gran avance en cuanto a la dinámica. Mientras que en las obras precedentes ésta apenas se prodigaba quedándose circunscrita a una nota o un compás, en esta revista, la dinámica se pone a servicio del fraseo, y, por tanto, es destinada a facilitar una mayor comprensión de la estructura formal. Es por ello que se escriben hasta seis matices distintos (*ppp*, *pp*, *p*, *f*, *ff*, *fff*), además de los reguladores de intensidad y de los acentos. No cabe duda de que Peydró sintió especial predilección por esta revista, puesto que fue mucho más explícito a la hora de señalar los distintos matices expresivos. En determinados pasajes, aunque la música ya dé a entender por sí sola el matiz apropiado y la cesura en

el final de frase sea evidente, nuestro músico escribe acentos sobre todas las notas, además de *ritardando* (c. 247), mientras que en el siguiente compás escribe *a tempo* y *fff* de dinámica.

- **Forma**

El sexteto de “Los Cafés” está articulado en dos grandes partes. En la primera consta de un *ritornello* introductorio que va separando el estribillo en primer lugar y un retorno del estribillo con la incorporación de nuevo material temático. Por consiguiente, la estructura de esta primera sección es la que sigue: *Ritornello- A-ritornello-A/B-ritornello*.

El último *ritornello*, Peydró lo modifica parcialmente y lo convierte en un enlace que lleva, sin solución de continuidad, al vals. En éste último distinguimos las siguientes secciones:

A-B: cuando tiene lugar el brindis, que se compone de dos partes, A y B.

A-C: emparentado con A.

D: Es el sexteto que tiene dos partes, la primera es la que define su personalidad. Tras presentarlo, hace una pequeña glosa, D1.

C-A-A: incluye el sexteto y la coda primera.

Coda segunda con cadencia perfecta.

La genialidad de Peydró para representar a través de la música la acción es sublime. <Al verter en la copa el licor> (re-fa-fa, re-fa fa, mi-fa-fa), nos encontramos ante una frase de cuatro compases en la que la acción parece “detenerse” y dudar representando la intención de llenar la copa. En cambio, la frase <surgen por arte mágico> es mucho más ligada, con continuidad en la acción. Al borracho se le caracteriza también con este diseño italiano.

El número comienza con un periodo de ocho compases - formado por dos frases de cuatro compases cada una de ellas y con dinámica contrastante-, tocados por toda la orquesta al completo, a

modo de introducción, en la tonalidad de Si Menor. Destaca la fórmula motívica de las dos corcheas ligadas de los tres primeros compases que se contraponen con el cuarto compás (cadencial) que cierra la frase, y en la que las seis corcheas están unidas para dar una mayor sensación de conclusión.

Inmediatamente después, los seis cafés entonan juntos una canción en la que presumen de la elegancia y distinción de sus clientes: <*Nuestros tipos distinguidos*> (cc. 10-25). Las frases continúan siendo de cuatro compases cada una de ellas, formando dos periodos de ocho compases. La cuerda se limita a acompañar, mientras que el viento se divide en dos grupos: los que cantan la primera frase y los que intervienen en la segunda.

Peydró consigue representar con maestría, a través de las corcheas sueltas, el “cuchicheo” que se forma cuando seis personas hablan al mismo tiempo.

En esta frase, las corcheas son más agudas y la madera alta (flauta y flautín) cantan junto con los cafés. La segunda, en cambio, es consecuencia de la anterior y por tanto concluyente: <*Dejan ver con claridad*>. Peydró utiliza frecuencias más graves en el canto, y se sirve de una instrumentación mucho más oscura en busca de profundidad (clarinetes, trompas y cornetines).

A partir del compás 26 se entabla un diálogo entre los cafés. Intervienen, de dos en dos compases, a modo de presentación, cada uno de ellos formando, de nuevo cuatro frases de cuatro compases y dos periodos de ocho compases. Si bien, el último periodo (c. 38), en el que todos los cafés vuelven a unirse en su canto: <*Los seis reunimos la gente mejor*>, tiene cuatro compases más de agregado cadencial.

Cuando los cafés tienen nombre femenino (“Escocesa” o “Habana”) Peydró utiliza instrumentos y tesituras agudas; por el contrario, si son masculinos (“León”, “Siglo”, “Suizo”) la instrumentación es más grave y conclusiva.

Después se repite la introducción orquestal de ocho compases (c. 45) para dar paso a la entrada del “Café de España” (cc. 53-60):

<Poco a poco compañeros, no me deje nadie atrás, donde está el Café de España que se callen los demás>.

Este último café busca la amistad con el resto, pero éstos no le ven con buenos ojos: *<Que presumido, que fanfarrón>*. De nuevo aquí aparece la fórmula de dos compases de canto junto con la madera alta *<Que presumido>*, y dos compases de canto con la madera baja y las trompas *<que fanfarrón>*.

El vals está escrito en la tonalidad de Si Mayor. Después de una breve introducción en la que destaca el motivo formado por tres notas, dos corcheas ascendentes que recuerdan al *ritornello* y una blanca, el “Café de España” comienza a cantar su tema de ocho compases. La primera frase es más rítmica (Peydró acentúa la blanca de cada compás para que no decaiga la acentuación), y la segunda más ligada y expresiva.

De nuevo nos encontramos aquí ante un ejemplo que demuestra la maestría teatral de Peydró.

En la primera frase la música apenas fluye, es más estática y funciona compás a compás. Es natural, si vertemos líquido en una copa estamos quietos para no derramarla. La blanca acentuada trata de representar el nerviosismo, el hipo y la poca estabilidad del que no para de llenar la copa “con alegría”. También armónicamente la frase comienza en Si Mayor, y cromáticamente nos dirige a la dominante creando, de esta manera, más tensión y representando el llenado de la copa. En la segunda frase, en cambio, ya hemos bebido y todo fluye con naturalidad y alegría, se agregan también más voces creando más dinamismo: *<al verter en la copa el licor surgen por arte mágico>*.

El resumen de la forma sería el siguiente:

Ritornello-A (A1 + A2+ A3) -Ritornello-A (soldadura)-B (Vals c. 81)-B´ (completivo-digresivo)-B-C (c. 180)-(C1 + C2)-B (c. 266)-Coda I (c. 306)-Coda II (c. 317).

• **Textura**

Peydró se sirve de la melodía acompañada, no en vano esta es la textura propia del vals. Mientras los violines I cantan la melodía, los violines II y las violas llevan las características negras a contratiempo, y los violonchelos y los contrabajos marcan el primer tiempo del compás. La flauta, el oboe y el clarinete, éste último en menor medida, acompañan a veces a los violines I, proporcionando un cambio de color y frescura al canto. El fagot suele marcar con negras las tres partes del compás en el vals, por lo que hace el papel de las cuerdas graves y de las notas a contratiempo a la vez. Las trompas tocan notas a contratiempo, mientras que los trombones y la tuba se suman al acompañamiento en determinados momentos. En los *fortes*, el cornetín I refuerza la melodía, mientras que el cornetín II toca las notas a contratiempo. Apenas se aprecian rasgos contrapuntísticos en la partitura. Uno de ellos se produce en las tres corcheas sueltas del principio del tema del vals en *piano*. Los violonchelos llevan figuras de valor largo como blancas y negras, y después blancas con puntillo en *legato* y en sentido descendente al contrario de las tres corcheas que canta el “Café de España”.

• **Instrumentación**

La instrumentación consta de la plantilla habitual en las obras de Peydró. En las maderas, flautín y flauta, oboe, 2 clarinetes en La y fagot. En la sección de metales 2 trompas en Mib, 2 cornetines en La, 2 trombones y tuba. En la percusión, timbales en Si y Fa# y batería (caja y bombo) y en las cuerdas, violines I y II, violas, violonchelos y contrabajos.

La distribución de las familias instrumentales es repetitiva: en el caso del metal dos trompas en vez de cuatro y dos trombones y tuba escritos en el mismo pentagrama. Por su parte, en la madera, el flautín está escrito en el mismo pentagrama que la flauta, algo que no suele ocurrir normalmente. Quizás sea por el elevado número de intérpretes que exige la pieza, ya que a la orquesta hay que sumarle un septeto vocal y un coro.

Peydró aporta en este número algunos recursos técnicos interesantes. Así, por ejemplo, nuestro músico representa con los

instrumentos de percusión -reforzados por los metales- el choque de las copas al brindar: <*vibre el cristal al chocar*>. De igual manera, el estado embriagado de los cafés que han bebido, es reflejado con cuatro corcheas y una negra <*el licor, el licor*> (cc. 138-140).

- **Cantantes**

El número requiere un septeto y el coro. Las intervenciones a solo de los miembros del septeto son las que mejor denotan el aire de revista; ya que Peydró las escribe en registros medios-graves tratando que sean contestaciones casi naturales, sin apenas esfuerzo, que pueden llevar a cabo cantantes semi- profesionales. De ese modo se dibuja un carácter sencillo.

Pese a las intervenciones solistas obligadas por el texto, domina la visión que Peydró tiene del septeto. A diferencia, por ejemplo, de compositores del siglo XVIII como Cimarosa, donde suele construir los septetos predominando las intervenciones solistas, aquí se opera más bien por el contrario.

Si exceptuamos la modulación que se realiza en el vals, -que es la más llamativa y resulta complicada de cantar-, el resto del septeto se encuentra en una tesitura cómoda para los cantantes.

Existen bicinias que Peydró las agrupa por proximidad, conformando intervalos lo más cerrados posible, por ejemplo bajo/barítono (uno canta el fa y el otro hace la nota la).

Tal vez pretenda buscar un timbre lo más homogéneo posible. El brindis sigue los pasos del famoso brindis de *La Traviata*.

La tesitura del sexteto alcanza las dos octavas Si³-Si⁵, aunque, a decir verdad, se mueven básicamente entre el Re⁴-Mi⁵, -una tesitura bastante grave-, y sólo ascienden al Sol^{#5} en contadas ocasiones, y al Si⁵ como última nota de la pieza. El “Café de España”, por su parte, tiene una tesitura de Re⁴-Sol^{#5}, si bien, también llega a alcanzar el Si⁵. El septeto de cafés fue estrenado y cantado íntegramente por mujeres. Los papeles de los cafés “Escocesa”, el “León de Oro”, “La Habana”, “El Siglo”, “El Suizo”, “El Fortis” y “España” fueron interpretados por las actrices

Miquel, González, Nácher, Taberner, Ramón, Mora y Alcácer, respectivamente. La tipología vocal de estas cantantes era la de mezzosoprano. Esta voz se caracteriza por poseer un timbre más rotundo en el registro grave y un color distinto a la de soprano, con los famosos aflautados de las mezzos. El ámbito vocal es el mismo para todas, ya que excepto en sus respectivas y breves entradas en las que no se produce ningún aumento en la tesitura, ejecutan las mismas notas en todo momento.

Portfolio de Valencia

Los Cafés

Vicente Peydró

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Flautín y Flauta**: Treble clef, 3/4 time, *f* dynamic.
- Oboe**: Treble clef, 3/4 time, *f* dynamic.
- Clarinetes en A**: Treble clef, 3/4 time, *f* dynamic.
- Fagot**: Bass clef, 3/4 time.
- Trompas en E♭**: Treble clef, 3/4 time, *pp* dynamic.
- Cornetines en A**: Treble clef, 3/4 time.
- Trombones y Tuba**: Bass clef, 3/4 time.
- Timbales**: Bass clef, 3/4 time.
- Batería**: Bass clef, 3/4 time.
- Los Cafés**: Treble clef, 3/4 time, vocal soloist.
- Tiples**: Treble clef, 3/4 time, vocal soloist.
- Tenores**: Treble clef, 3/4 time, vocal soloist.
- Bajos**: Bass clef, 3/4 time, vocal soloist.
- Violin I**: Treble clef, 3/4 time, *f* dynamic.
- Violin II**: Treble clef, 3/4 time, *f* dynamic.
- Violas**: Alto clef, 3/4 time, *f* dynamic.
- Cellos**: Bass clef, 3/4 time, *f* dynamic.
- Contrabajos**: Bass clef, 3/4 time, *f* dynamic.

The score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The vocal soloists (Los Cafés, Tiples, Tenores, Bajos) have a rest for the first five measures of the piece.

Portfolio de Valencia

Flauta

10

Fl.

Ob.

A. Cl.

Bsn.

Hn.

Picc. Tpt.

Tbn.

Timb.

S. Dr.

10

S 1

todos menos España

Nues tros ti-pos dis-tin - gui-dos nues-tras jo-yas y ves - ti - dos de-jan ver con cla-ri - dad de-jan ver con cla-ri - dad que pre-su-men dee-le-

S 2

T

B

10

Vln. I

p

pizz.

arco

p

Vln. II

p

pizz.

arco

p

Vla.

p

pizz.

arco

p

Vc.

pizz.

arco

pizz.

Cb.

pizz.

pizz.

pizz.

Portfolio de Valencia

19

Fl.

Ob.

A Cl.

Bsn.

Hn.

Picc. Tpt.

Tbn.

Timb.

S. Dr.

S 1

S 2

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

gan-tes los ca - fés más im - por - tan - tes quehay en to - da la ciu - dad quehay en to - da la ciu - dad yo soy laes - co - ce - sa yo soy el Le -

(Escocesa) (León)

pizz arco

1^a p

Portfolio de Valencia

flauta

29

Fl.

Ob.

A Cl.

Bsn.

Hn.

Picc.Tpt.

Tbn.

Timb.

S.Dr.

S 1

(Habana) (Siglo) (Suizo) (Fortis)

ón a - quies - ta la Ha - ba - na El si - glo soy yo a - quies - ta el Su - i - zo y For - tis yo soy los seis re - u - ni - mos la gen - te me -

S 2

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Portfolio de Valencia

Fl. Flautin *p* Flauta *p*

Ob. *f* *p*

A. Cl. *f* *p*

Bsn. *f* *p*

Hn. *f* *p*

Picc. Tpt. *f* *p*

Tbn. *f* *p*

Timb. *f*

S. Dr. *f*

S 1
jor los seis re - u - ni - mos la gen - te me - jor

S 2

T

B

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

Portfolio de Valencia

95 Flauta

Fl.

Ob.

A Cl.

Bsn.

95 Hn.

Picc.Tpt.

Tbn.

95 Timb.

S.Dr.

95 S 1

en la co - pael lí - cor sur - ten por ar - te mà - gi - co en - tre lu - ces de vi - vo ful - gor

S 2

T

B

95 Vln. I

Divisi

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Arco

p

Portfolio de Valencia

118

Fl. *p* *f*

Ob. *p* *f*

A. Cl. *p* *f*

Bsn. *p*

Hn. *p* *f*

Picc. Tpt. *f*

Tbn. *f*

Timb.

S. Dr.

S 1
a - rre - ba - tan del al - mael pe - sar *p* to - doin - vi taa re - ir ya go - zar

S 2 *f* vi - breel cris - tal al cho -

T *f*

B *f*

Vln. I *p* *f*

Vln. II *pizz* *f*

Vla. *pizz* *f*

Vc. *p* *pizz* *arco* *f*

Cb. *p* *pizz* *arco*

p

Portfolio de Valencia

128 *flauta*

Fl.

Ob.

A. Cl.

Bsn.

Hn.

Picc. Tpt.

Tbn.

128

Timb.

S. Dr.

128

S 1

al_cho - car_ el cris-tal_

S 2

car al cho - car bu - llaen la co - pael li - cor el li - cor

T

B

128

Vln. I

pp *f* *p*

Vln. II

pp *f* *p*

Vla.

pp *f* *p*

Vc.

f

Cb.

f

Portfolio de Valencia

147

Fl. *f* *rall*

Ob. *f* *rall*

A Cl. *f* *rall*

Bsn. *rall* *tempo* *p*

Hn. *p*

Picc. Tpt.

Tbn.

Timb.

S. Dr.

S 1 *rall* *tempo*
el - di - vi - no i - de - al bri - lleel a - mor de sus - pi -

S 2
bri - lla ra - dian - teel a - mor el a - mor

T

B

Vln. I *f* *rall* *tempo* *p*

Vln. II *f* *rall* *tempo* *p*

Vla. *f* *rall* *p*

Vc. *f* *rall* *tempo* *p*

Cb. *f* *rall* *pizz.* *tempo* *p*

Portfolio de Valencia

Flauta

257

Fl.

Ob.

A Cl.

Bsn.

257

Hn.

Picc.Tpt.

Tbn.

pp

257

Timb.

S.Dr.

257

S 1

ros se sien - teel ru - mor _____ yen ar - do - ro - sa rá - fa - ga _____ a - rre - ba - tan del al - mael pe - sar _____

S 2

T

B

257

Vln. I

divisi

Vln. II

Vla.

Ve.

Cb.

Portfolio de Valencia

168

Fl.

Ob.

A. Cl.

Bsn.

Hn.

Picc. Tpt.

Tbn.

Timb.

S. Dr.

S 1

to-doin-vi - taa re-ir ya go-zar _____

mi-ran-do

p

S 2

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

pizz.

p

p

p

p

p

p

Portfolio de Valencia

flauta

180

Fl.

Ob.

A Cl.

Bsn.

Hn.

Picc.Tpt.

Tbn.

Timb.

S.Dr.

S 1

su - bel - dad me sien-toa dor - me - cer y dul-ce va - gue - dad lle-nan-do va

S 2

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

Portfolio de Valencia

flauta

193

Fl.

Ob.

A Cl.

Bsn.

Hn.

Picc. Tpt.

Tbn.

Timb.

S. Dr.

S 1

to - do mi ser mi - ran - do mi bel - dad me sien - toa - dor - me - cer y dul - ce va - gue -

S 2

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

rit.

rit.

rit.

Portfolio de Valencia

219

Fl.

Ob.

A. Cl.

Bsn.

Hn.

Picc. Tpt.

Tbn.

Timb.

S. Dr.

S 1

S 2

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

los dos

f

1^o

1^o

f

f

f

f

mor va - mos pues va - mos pues a brin - dar a re - ir a go - zar

vi - va pues el li -

Portfolio de Valencia

237

Fl.

Ob.

A Cl.

Bsn.

237

Hn.

Picc.Tpt.

Tbn.

f

237

Timb.

S.Dr.

f

237

S 1

S 2

T

B

237

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

Cb.

cor E - lix ir del a - mor va - mos pues a brin - dar a re - - ir a go -

Portfolio de Valencia

267 Flauta

Fl.

Ob.

A Cl.

Bsn.

Hn.

Picc. Tpt.

Tbn.

267

Timb.

S. Dr.

267

S 1
en la co - pael li - cor sur - ten por ar - te mà - gi - co en - tre lu - ces de vi - vo ful - gor

S 2

T

B

267

Vln. I Divisi

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. Arco

Portfolio de Valencia

278

Fl.

Ob.

A. Cl.

Bsn.

Hn.

Picc. Tpt.

Tbn.

Timb.

S. Dr.

S 1

S 2

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

la glo-ria yel a - mor de sus-pi - ros se sien - teel ro-zar yen ar - do - ro - sa rà-fa-ga

rit. *tempo* *rit.* *tempo* *pp* *p* *pp* *pp* *p* *rall.* *tempo* *Divisi* *p* *p* *piez.* *p* *arco*

Portfolio de Valencia

301

Fl.

Ob.

A Cl.

Bsn.

Hn.

Picc.Tpt.

Tbn.

Timb.

S.Dr.

S 1

a re - ir a go - zar hu - yael pe - sar a re - ir a go - zar

S 2

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for an orchestral and vocal work titled 'Portfolio de Valencia'. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins at measure 301. The instrumentation includes Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon, Horn, Piccolo Trumpet, Trombone, Timpani, Snare Drum, Soprano 1, Soprano 2, Tenor, Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The vocal parts (S1, S2, T, B) have lyrics in Spanish: 'a re - ir a go - zar hu - yael pe - sar a re - ir a go - zar'. The score features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The vocal line for S1 is particularly prominent, with a melodic line that includes a trill-like figure.

Portfolio de Valencia

312

Fl.

Ob.

A Cl.

Bsn.

Hn.

Picc. Tpt.

Tbn.

Timb.

S. Dr.

S 1

S 2

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

a go - zar

a re - ir a go - zar

a go - zar

8

Detailed description: This is a page of a musical score for an orchestral and vocal work titled "Portfolio de Valencia". The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). It begins at measure 312. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Alto Clarinet (A Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Piccolo Trumpet (Picc. Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timb.), Snare Drum (S. Dr.), Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Tenor (T), Bass (B), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal parts (S 1, S 2, T, B) have lyrics in Spanish: "a go - zar", "a re - ir a go - zar", and "a go - zar". The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, beams, and slurs. The vocal lines are particularly active, with the Soprano 2 part having a melodic line with lyrics. The instrumental parts provide harmonic support and texture.

Portfolio de Valencia

Musical score for the piece "Portfolio de Valencia", measures 324-327. The score is arranged in a system of staves for various instruments. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Measures 324-327.
- Ob.** (Oboe): Measures 324-327.
- A Cl.** (Alto Clarinet): Measures 324-327.
- Bsn.** (Bassoon): Measures 324-327.
- Hn.** (Horn): Measures 324-327.
- Picc.Tpt.** (Piccolo Trumpet): Measures 324-327.
- Tbn.** (Trombone): Measures 324-327.
- Timb.** (Timpani): Measures 324-327.
- S.Dr.** (Snare Drum): Measures 324-327.
- S 1** (Soprano): Measures 324-327.
- S 2** (Soprano): Measures 324-327.
- T** (Tenor): Measures 324-327.
- B** (Bass): Measures 324-327.
- Vln. I** (Violin I): Measures 324-327.
- Vln. II** (Violin II): Measures 324-327.
- Vla.** (Viola): Measures 324-327.
- Vc.** (Violoncello): Measures 324-327.
- Cb.** (Contrabasso): Measures 324-327.

The score shows a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the instruments, with some instruments having rests in certain measures.

2.4. El sainete lírico: *La Chent de Tró*

2.4.1. *Allegretto*: N° 1 (Cuadro I, Escena II: Emilia, Nieves, Roseta y Marieta)

I. Introducción

El primer número musical tiene lugar en la segunda escena del primer cuadro. En la primera escena “Marieta”, “Roseta” y “Emilia” trabajan en el taller de planchadoras de la calle Cuart de Valencia. Éstas comentan el desencuentro entre “Dolores” y “La Rocha” que acabó con la primera en el asilo por la discusión que ambas tuvieron por “Batiste”, apodado “el salao”, un hombre casado con la “Paca”, con quien tuvo un hijo. “Batiste” sale con “Nieves”, la jefa de las planchadoras. “Tomás” escucha la conversación de las mujeres, al tiempo que trata de intimar con “Marieta”. La escena primera termina cuando “Marieta” ve llegar a lo lejos a “Nieves”, apodada “la Polida”, quien se acerca con gran agitación.

II. Texto

La alternancia literaria entre los estribillos a cargo del trio compuesto por “Emilia”, “Marieta” y “Rosa” y los solos de “Nieves”, concluyendo en su último solo con la música del estribillo, recuerda al vodevil francés.

El texto para refrendar ese carácter popular y picantón se estructura en tres pareados. Tras cada pareado hay onomatopeyas (“catapum” recuerda a un cañón, “chispón” a un fusil) en el más puro estilo de la ópera bufa italiana y de la zarzuela género chico.

Los pareados expresan la idea del *Don Juan* pero contemplado desde la óptica picantuela y humilde. Un Don Juan ensalzado por el trio de mujeres formado por “Emilia”, “Marieta” y “Rosa”. En cambio, “Nieves” simboliza a la mujer popular valenciana con mucho carácter y deseosa del escarnio al “Don Juan”. En este sentido podría parangonarse con “doña Elvira” del *Don Juan* de Mozart que quiere castigarlo, aunque lo ama.

III. Música

- **Ritmo**

Peydró recurre, una vez más al compás de $\frac{3}{4}$. Un compás muy popular en la zarzuela. Las figuras musicales protagonistas del primer número musical son las corcheas que se hallan tanto en la melodía interpretada por los violines I, la flauta y el oboe, como en el acompañamiento a contratiempo en *obstinato* de los violines II y las violas, así como también en las notas a tiempo de los violonchelos y de los contrabajos. Sólo los instrumentos de viento-metal rompen esta dinámica tocando negras a contratiempo. El ritmo a contratiempo es constante en todo el movimiento; de hecho, hasta la última negra que lleva a cabo toda la orquesta es también a contratiempo. Sólo las blancas con puntillo, que llevan en contadas ocasiones las trompas, el fagot y la cuerda, excepto los contrabajos, rompen con esta dinámica rítmica. El resultado es una música con mucho “gancho” y “chispa” que además, es de fácil recuerdo y memorización.

- **Melodía**

El inicio de la melodía en el tiempo débil del compás, mientras los violonchelos y los contrabajos acentúan el tiempo fuerte es un recurso muy empleado por Peydró. El periodo de ocho compases formado por dos frases de cuatro compases cada uno va ser, desde el aspecto formal una constante en toda la obra. En este caso “Emilia” canta la primera frase toda ella en la tonalidad principal de Mi menor y después “Roseta” y “Marieta” intervienen en la segunda frase. Las cuerdas, a excepción de los violines primeros, llevan un ritmo repetitivo de notas a contratiempo que apoya el carácter un tanto obstinado de la melodía, interpretada por los violines primeros acompañados de la flauta y del oboe. El obstinado crea un ambiente de agitación, que al diseñar una semiescala por grados conjuntos ascendente-descendente con reguladores se genera la sensación teatral en el espectador de aparición de nuevos personajes en escena con intenciones aviesas. Otro giro melódico muy recurrida por Peydró es el de segunda

ascendente y descendente constituido por seis corcheas (cc. 22-25) que también aparecía en *Portfolio de Valencia* (cc. 57-58).

La música trata de describir el estado de gran agitación en el que se encuentra “Nieves”. Llama la atención el intervalo de cuarta descendente, contrario de la cuarta ascendente del tema principal de la obra en el inicio de los violines.

A continuación comienza “Emilia” cantando una canción acompañada de “Roseta” y “Marieta”. La flauta, el oboe y los violines primeros acompañan a “Emilia” tocando la misma melodía pero de forma variada en un intento de complementar a ésta.

Las sílabas tónicas de las palabras “*El mis-mí-si-mo de-mo-nio dicen que los hom-bres son*” recaen todas en tiempo o subdivisión fuerte del compás. Además, en un intento de evitar cualquier signo de relajación, las sílabas átonas de las palabras “*di-cen*” y “*hom-bres*” llevan acento musical en los tiempos débiles del compás tres y cuatro. La música adquiere protagonismo cuando el texto no aporta información, evitando así cualquier relajación de la “trama”. La segunda frase contrasta también interválicamente con la primera puesto que está formada por grados disjuntos.

La melodía es de ámbito cerrado. Mientras “Emilia” y “Nieves” se mueven por grados conjuntos, “Roseta” y “Marieta” lo hacen por saltos, confiriendo a la música de esta manera un carácter más alegre y burlón. La melodía es revestida, en ocasiones, con trinos, apoyaturas y mordentes.

• Armonía

La introducción musical de este número consta de cinco compases asentados en la tónica de Mi Menor, con el punto álgido en el cuarto compás que coincide con el acorde de Dominante de esta tonalidad y con el aumento de la instrumentación (entrada también del timbal).

La música de los compases 6-9 (entrada de “Emilia”) está asentada sobre un acorde de tónica de Mi Menor, habiendo, apenas,

una pequeña fluctuación en la segunda subdivisión del tercer tiempo de cada compás.

El movimiento musical se produce en la melodía cantada por “Emilia”. Una melodía toda ella constituida por grados conjuntos. En cambio, cuando el texto no aporta nada sustancial a la acción, como es el caso de la segunda frase (cc. 10-13), cantada por “Roseta” y “Marieta”, dobladas por los oboes, clarinetes y cornetines, se produce una variación en la frecuencia armónica, produciéndose un cambio de acorde en cada compás dando sensación de continuidad de movimiento. Todo lo expuesto en el primer periodo sirve también como fórmula empleada en el segundo (cc. 14-21), aunque Peydró, en un intento de eliminar la repetición realiza una variación importante; ya que, en este caso, hay movimiento armónico con frecuencia de un acorde por compás en la primera frase (cc. 14-17), cantada por “Emilia” produciéndose una modulación diatónica al tono vecino de Sol Mayor. De esta manera, se confiere más luz, y se enfatiza en la necesidad que tienen las mujeres de encontrar a un hombre. Los pizzcatos reflejan también el estado anímico crispado de “Nieves”.

El siguiente periodo va del compás 22 al 33. “Emilia” canta de nuevo la primera frase (cc. 22-25), utilizando únicamente el semitono ascendente y descendente mientras que el contraste es creado aquí por el flautín, la flauta y los violines primeros que tocan el arpeggio si-mi-sol-si cuyo inicio contiene la cuarta ascendente propia del tema principal de toda la obra.

Una vez más para evitar la monotonía, Peydró modifica en los compases 26-29 el orden descendente de los intervalos cantados por “Roseta” y “Marieta” haciéndolos, esta vez ascendentes. Además introduce un elemento nuevo en los clarinetes; los intervalos de tercera menor y de cuarta aumentada, y deja a las cuerdas, por vez primera desde el inicio de la pieza, con notas largas (blancas con puntillo) en cada compás. Es interesante, no obstante, hacer constatar que este reposo aparente de las cuerdas descansa sobre un acorde de séptima disminuida La#-Do#-Mi-Sol, el acorde más inestable de cuantos existen (cc. 26-29).

Este cuarto grado alterado ascendentemente de Mi Menor, funciona como dominante de la dominante creando tensión que nos conduce a la fórmula cadencial más empleada por Peydró – cadencia perfecta formada por una subdominante (generalmente un segundo grado, si bien aquí un cuarto grado alterado), dominante en segunda inversión seguida del acorde de séptima de dominante de Mi Menor- tónica (cc. 29-33).

En los compases 33-35 se vuelve a repetir la música de los tres primeros compases, pero en el tercer tiempo del compás 35 se inicia un tipo de modulación diferente que no había aparecido hasta ahora, y que prepara la entrada de un personaje –“Nieves”- que entra en acción por primera vez en la obra. Esta modulación es enarmónica, y está realizada a través de un acorde de séptima disminuida que funciona como IV^o alterado de Mi Menor en estado fundamental La#-Do#-Mi-Sol, y también como IV^o alterado de Sol Mayor Do#-Mi-Sol-Sib, que conduce a la dominante de Sol Mayor de nuevo en segunda inversión seguida de un acorde de séptima de dominante.

La entrada de un nuevo personaje, en este caso “Nieves”, conlleva la nueva tonalidad de Sol Mayor. “Nieves” es el personaje con la mayor carga dramática de este primer número musical. Sin embargo, también canta el mismo tema de desconfianza hacia los hombres del inicio que “Emilia”, puesto que también ella hace su aparición en el taller de planchadoras muy angustiada porque desconoce el paradero de su novio “Batiste” y siente celos de que pueda estar engañándola con otra.

El “pizzicato” de los violines es de gran maestría, con él Peydró consigue dos efectos dramáticos al mismo tiempo: por una parte logra el efecto sonoro de las chispas que canta “Nieves”; por otro, le da un toque de humor distinto al estado de nerviosismo de la cantante: <*Vinc que ti-re chis-pes vinc*>(cc. 37-38).

Además, a partir del compás 41 se produce una progresión de tercera ascendente sobre el acorde de séptima de dominante de Mi menor que termina en el Re#5 cantado por “Nieves”, “La Polida” en un intento de ensalzar la calle de Cuart de Valencia.

En la mayoría de los casos en que se produce una modulación suele ser a un tono vecino (modulación por terceras), y más en concreto, a su tono relativo mayor o menor. Sólo una vez modula al tono de La Menor, subdominante de Mi Menor.

Hay modulaciones de todo tipo, aunque suelen ser, en la mayoría de los casos diatónicas (cc. 16-17 y 45-46). Asimismo, aparece alguna modulación cromática (cc. 20-22) y enarmónica (cc. 35-37). En las diatónicas la fórmula suele ser la siguiente: II grado, con séptima en muchos casos, -V grado en segunda inversión, cadencial, seguido de un acorde de séptima de dominante- I grado o tónica (cc. 15-16). También esta es la fórmula más empleada al finalizar una frase (cc. 3,4 y 5).

Encontramos modulación cromática entre acordes de séptima de dominante de Sol Mayor a Mi Menor (cc. 20-21). En este caso, se pasa de un acorde de séptima de dominante de Sol, en estado fundamental, a un acorde también de séptima de dominante en primera inversión. El caso contrario, es decir de Mi a Sol, en el compás 15, si bien, en este último ejemplo se pasa de un acorde triada de Mi, en estado fundamental, a un acorde de séptima diatónico sobre el segundo grado de Sol en segunda inversión (puesto que la nota Mi se encuentra en el bajo). Especialmente interesante es el uso del acorde de sexta aumentada (c. 50), que precede al acorde de dominante en segunda inversión seguido del acorde de séptima de dominante.

Los acordes tríadas, en estado fundamental y primera inversión, son los más utilizados en este movimiento. Los acordes de séptima diatónicos se encuentran, en la mayoría de los casos, sobre el segundo grado que precede a la cadencia perfecta. De las 11 cadencias que aparecen en este número musical, nueve son cadencias perfectas construidas sobre el acorde de séptima de dominante en estado fundamental. Las dos restantes están construidas también sobre acordes de séptima de dominante pero en primera y tercera inversión respectivamente.

Es interesante el uso de las tonalidades que hace Peydró. En la tonalidad principal de Mi Menor se encuentra el tema con el que empieza este número musical, interpretado por la orquesta -tema de

gran agitación- y también el tema de “Emilia”: <El mismísimo demonio dicen que los hombres son>.

Se trata de un tema de desconfianza hacia los hombres, y la música sirve a crear este propósito. Para lograrlo, el compositor escribe acentos sobre el tercer tiempo del compás de tres, que no coincide con la sílaba tónica de la palabra que cae en el segundo tiempo del compás, asegurando, de esta forma, una cierta acentuación en cada tiempo del compás y logrando una mayor tensión musical (cc. 7-8 y 15-16).

Es igualmente resaltable el hecho de que las palabras más importantes de los dos primeros periodos: “demonio” y “deseamos” coinciden con el momento de tésitura más agudo de cada periodo musical.

En la tonalidad relativa mayor, Sol mayor, se encuentra la entrada acalorada de “Nieves”: <Vinc que tire chispes>, cantada una tercera superior buscando un mayor dramatismo que alcanza su punto máximo con la nota más aguda de este pasaje: Re#5 (c. 45), que coincide con el nombre del “*carrer de Cuart*” en un intento de ensalzar la calle donde ella vive.

• **Agógica y Dinámica**

Peydró no suele escribir en sus obras indicaciones de *tempo*. En este caso sí aparece el término “Allegretto” al principio del número musical. Esta velocidad deja entrever el carácter alegre y despreocupado de la música. En cuanto a la agógica, el aumento en el uso de los reguladores de intensidad para subrayar aspectos del fraseo es lo más destacado. Los matices de expresión, en cambio, siguen siendo muy poco utilizados. Apenas algún piano y el forte final.

• **Forma**

La escena consta de tres partes precedida por un brevísimo ritornello. El ritornello, en realidad, es una de las dos semifrases utilizada como interludio de enlace entre los pareados del terceto compuesto por “Marieta”, “Emilia” y “Rosa”. En el tránsito del

segundo al tercer pareado se produce la modulación a Sol Mayor. Las intervenciones solistas de “Nieves”, concluyen cada una de las dos primeras secciones, y aquí Peydró usa la segunda semifrase del interludio orquestal como base para su intervención solista.

Las dos primeras secciones son gemelas, únicamente cambia los pareados de las otras y la copla popular de “Nieves”. En la tercera y última sección hay un refundido porque si bien, la primera parte es idéntica a las anteriores, con el trío de voces femeninas entonando de nuevo los pareados, “Nieves”, en su intervención solista final, recoge las onomatopeyas con las que concluyen los pareados para unirse al resto de voces y conformar así la coda.

Después de la repetición, “Nieves” sigue cantando el tema de la introducción orquestal en un tono amenazante llevándonos a dos momentos álgidos, si bien el segundo más que el primero. El primer momento se encuentra en el compás 111, primera vez que se produce una textura homorrítmica en toda la orquesta, a excepción de las trompas, en la dinámica de forte y en la tonalidad de La Menor. Esta tonalidad tampoco había aparecido previamente y tiene la función de subdominante de la tonalidad principal.

Pero el momento culmen de este primer número musical es el salto de cuarta ascendente, movimiento contrario al intervalo de cuarta descendente que tanto ha aparecido durante todo este número musical en el que llega a hacer la nota más aguda de todo este primer movimiento: el Mi5, del compás 119.

Llama la atención que en el momento más álgido de este número “Nieves” cante <*Catapum chispon*>. No es más que el intento del compositor de no crear tan prematuramente una escena altamente dramática en el primer número musical, sino en darle un toque cómico, desenfadado a toda esta escena.

El resumen de la forma sería el siguiente:

Introducción: ritornello / A1 (formado por grados conjuntos) / A2 (Formado por grados disjuntos descendentes) / A1 (repetición) / A2 / A1 (por semitonos y arpegiado) / A2

(ascendente) / A1 (semitonos) / Ritornello “Nieves” desarrollado / A2:// Ritornello “Nieves” desarrollado / A2 / A1 / Coda Breve.

La forma de este primer número musical tiene dos partes, siendo la primera parte todo lo que cae dentro de la doble barra de repetición (parte más extensa), y la segunda parte desde el compás 105 hasta el final (c. 121).

La música escrita dentro de la doble barra de repetición estaría dividida en dos partes: la primera parte va del compás 1 al 33 donde se exponen los temas principales de este número, tanto por la orquesta como por los cantantes y, básicamente, está toda ella en la tonalidad principal de Mi menor, modulando una sola vez a Sol mayor (c. 17). Los últimos 4 compases (cc. 33-36) sirven de nexo entre ambas partes.

La segunda es más breve (cc. 37-53). Empieza en la tonalidad de Sol mayor, se sirve del tema de la introducción orquestal y tiene carácter de desarrollo con progresiones de tercera ascendentes (cc. 37-46). Aparecen acordes de riqueza armónica como el acorde de sexta aumentada de Mi menor (c. 50). Esta segunda parte finaliza en el compás 53, donde se encuentra la doble barra de repetición que vuelve a iniciar la pieza.

A partir del compás 105, con la repetición de la introducción orquestal cantado esta vez por “Nieves” en la tonalidad principal Mi menor que modula a La menor (c. 111), comienza la segunda parte de este *allegretto*, que es más breve (cc. 105-121) y que tiene un claro carácter conclusivo. Finaliza este número en la tonalidad principal de Mi menor (c. 119).

• **Textura**

Peydró se sirve de la melodía acompañada como textura más habitual. De nuevo dobla también los instrumentos de viento-madera en aras de reforzar el canto vocal. Por lo que respecta a la melodía acompañada, las cantantes son asistidas por los violines I, la flauta y el oboe, mientras que las medias y graves acompañan con un ritmo de corcheas a contratiempo.

• Instrumentación

La sección de las maderas sigue el modelo tradicional de maderas a dos (dos instrumentistas por voz), a excepción del flautín con uno. También la sección de Viento-metal consta de 2 trompas en sol, 2 cornetines en la, 2 trombones y Tuba. Peydró recurre a la tuba cuando prescinde del trombón bajo. La sección de la percusión consta de timbales en Si y en Mi, bombo, caja y triángulo. La sección de las cuerdas es la normal: violines I, violines II, violas, violonchelos y contrabajos.

Entre los instrumentos de viento-madera, el flautín, la flauta y el oboe son los encargados de desempeñar la función melódica. Los clarinetes realizan funciones armónicas y melódicas al mismo tiempo, mientras que el fagot es el bajo de los instrumentos de madera y lleva a cabo, por tanto, la armonía.

Los instrumentos de viento-metal desempeñan principalmente el trabajo armónico y las notas a contratiempo tan frecuentes en los trombones, la tuba y los cornetines. Éstos últimos también interpretan la melodía en algunos momentos. Las trompas llevan las notas más largas y son el sostén armónico.

La percusión realiza también las notas a contratiempo. El timbal, en cambio, apoya a la orquesta con su redoble los reguladores de intensidad.

La familia de la cuerda tiene también muy delimitado su cometido. Los violines I son los encargados de la melodía. Los violines II y las violas llevan a cabo el acompañamiento rítmico de notas a contratiempo. Los violonchelos y los contrabajos acentúan la parte fuerte del compás que ha quedado vacía, ya que la melodía comienza en la parte débil del compás.

• Cantantes

Este movimiento requiere cuatro cantantes femeninas para interpretar los personajes de “Emilia”, “Nieves”, “Roseta” y “María”. El personaje de “Nieves” tiene una tesitura de Si³-Mi⁵. Se necesita una voz carnosa con una rica sonoridad y amplitud en las

gamas medias-graves para llevar a cabo este papel. La tipología vocal más adecuada sería la de contralto cómica, o en su defecto la mezzosoprano lírica, que también posee una gran riqueza en los registros graves. Las tesituras de los papeles de “Marieta”, “Emilia” y “Roseta” son Mi4-Sol5, Sol3-Re5 y Re#4-Re5 respectivamente. “Marieta”, por su tesitura, es un claro papel de soprano; mientras que “Emilia”, y especialmente “Roseta” se mueven en el ámbito de una mezzosoprano. “Emilia” y “Nieves” son las protagonistas de este primer número, mientras que “Roseta” y “Marieta” efectúan sonidos onomatopéyicos quedando relegadas a un segundo plano, como meras comparsas. El tratamiento vocal es pues, diferente. Mientras “Nieves” vive con angustia el hecho de desconocer, desde hace tres días, el paradero de su novio “Batiste”, “Roseta” y “Marieta” se limitan a acompañar, mientras trabajan, la canción de “Emilia”, por lo que llevan ritmos más ligeros, breves y despreocupados teniendo menor desgaste vocal e interpretativo que “Emilia” y “Nieves”.

El diseño estructural de la combinación de voces femeninas es el de un número de conjunto con un carácter ligero, propio del género chico, en donde las contestaciones de las mujeres recuerdan a las “chulaponas” valencianas.

La chent de trò

Vicente Peydró

Allegretto ♩ = 120

Flautín

Flauta

Oboe

Clarinete en Do

Fagot

Trompas en Sol

Cornetines en La

Trombones y tuba

Timbales en Mi y Si

Bombo y Caja

Emilia y Nieves

Roseta y Marieta

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Allegretto ♩ = 120

Emilia

El mis-mi - si - mo de mo - nio di - cen -
Mi ma - n - do seha eno ja - do seha eno -

pizz.

arco

pizz.

pizz.

La chent de trò

16

Flautin

Fl.

Ob.

Es Cl.

Bsn.

Hn.

Cnt.

Tbn.

Timp.

Perc.

S 1

S 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mo-nio mas bri - bon
ro con a - li - cion

Marieta

Roseta

Ron

Arco

ron

ron

ron

ron

ron

Pizz

Emilia

ven - ga pron - toy se nos lle - ve
siel su - pie - ra queen troa no - che

pp

p

La chent de trò

24

Flautín

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Cnt.

Tbn.

Timp.

Perc.

S 1

S 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

(Sin sordina)

p

p

Emilia

se nos lle - ve de ron - don
a las tres por el bal - con

Marieta

Roseta

chis - pon chis - pon chis pon chis pon

Ven - ga pron - toy se nos lle - ve
si su - pie - rà queen - tro ano - che

Pizz

Arco

Pizz

Arco

Pizz

Arco

La chent de trò

32

Flautin

Fl.

Ob.

Es. Cl.

Bsn.

Hn.

Cnt.

Tbn.

Timp.

Perc.

S 1

S 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

8°

Loco

1°

3

1°

Emilia

Nieves

Marieta y Roseta

Arco

Pizz

se nos lle - ve de ron - don
a las tres por el bal - con

ca - ta - pum chis - pon, Vine que ti - re
Ca - ta - pum chis - pon, Ei - xa to - na

chis - pes vine de - ses - pe -
e - ta tan em - pa - la -

Chis - pon chis - pon

Ca - ta - pum chis - pon

La chent de trò

39

Flautín

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Cnt.

Tbn.

Timp.

Perc.

S 1

S 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ra_ els sels me de vo-ren ahon s'hau-ra fi - cat_ ay dell si m'en ga-ña queen-ton - ses sa - bra lo quees la Po - li-da del ca - rrer de Cuart
 go-sa me do - na des - fi - si yem po - sa ner - vio-sa pe-roes - te pi llas-tre ahon s'hau - ra fi - cat ay si me la - pe-gal ya s'pot a - ma gar

Marieta

Arco

Rov

La chent de trò

46

Flautin

Fl.

Ob.

Es Cl.

Bsn.

Hn.

Cnt.

Tbn.

Timp.

Perc.

S 1

S 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Emilia

Roseta

Marieta

Roseta

Ron

ron

ron

ron

ron

Ca - ta - pum chis - pon

Roseta y Marieta

Ca - ta - pum chis - pon

Pizz

Pizz

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'La chent de trò'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the title 'La chent de trò' is centered. The score begins at measure 46. The instruments listed on the left are Flautin, Fl., Ob., Es Cl., Bsn., Hn., Cnt., Tbn., Timp., Perc., S 1, S 2, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The vocal parts (S 1 and S 2) have lyrics written below them. The lyrics include 'Emilia', 'Roseta', 'Marieta', 'Roseta', 'Ron', 'ron', 'ron', 'ron', 'ron', 'Ca - ta - pum chis - pon', and 'Roseta y Marieta'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like '>' and 'Pizz'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is not explicitly shown but appears to be 3/4 based on the notation.

La chent de trò

54

Flautín

Fl.

Ob.

E♭ Cl. *pp*

Bsn.

Hn.

Cnt.

Tbn.

Timp.

Perc.

54

S 1 *Nieves*

pon Sí cre-eu vo sa-tros que yo me bro me-che no gas-teu gua se-ta que vos bo-fe te-che pues me so-bren sar-pes ma-lait si-gael mon

S 2

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla.

Vc.

Cb. *pp*

f

f

f

f

f

f

f

f

La chent de trò

70

Flautín

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Cnt.

Tbn.

70

Timp.

70

Perc. Bombo solo

70

S 1
pon

70

S 2
pon

70

Vln. I

70

Vln. II

70

Vla.

70

Vc.

70

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'La chent de trò'. The score is arranged in a system of 18 staves. The top two staves are for Flautín and Fl. (Flute). The next four staves are for Ob. (Oboe), E♭ Cl. (E-flat Clarinet), and Bsn. (Bassoon). The next four staves are for Hn. (Horn), Cnt. (Trumpet), and Tbn. (Tuba). The next two staves are for Timp. (Timpani) and Perc. (Percussion), with a 'Bombo solo' instruction. The next two staves are for vocal parts S 1 and S 2, both with the word 'pon' written below the first note. The bottom six staves are for Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The number '70' is written above the first staff of each section. The music consists of rests and single notes with accents.

2.4.2. *Fatalidad*: N° 2 (Cuadro I, Escena VII: Paca, Batiste y Salvador)

I. Introducción (Cuadro I, Escena VII)

El segundo número musical, “Fatalidad”, tiene su origen cuando “Paca” acude al taller de planchadoras con la intención de arreglar su relación con “Batiste”. Allí pregunta por “La Polida”, ya que cree acertadamente que ésta se entiende con “Batiste”. Cuando éste último aparece, “Paca” se lanza en los brazos de “Batiste” quien la rechaza, no es ella a quien busca. El número contiene un alto dramatismo.

II. Texto

El terceto musical de la escena séptima, compuesto por “Paca”, “Salvaoret” y “Batiste”, aunque escrito con un aire popular tiene, sin embargo una versificación rítmica constante, regular. Los versos impares son sextillas, mientras que los versos pares son quintillas. Excepción a la regla son los dos primeros versos con los que comienza el terceto, a cargo de “Paca” y “Salvaoret”, en donde los dos son octosílabos.

La rima es muy libre e irregular; pero cuando aparece es una rima asonante, si bien suele coincidir nada más las últimas vocales.

Los signos de puntuación agrupan los versos por pareados. La grafía es propia de la *Renaixença*, utilizando el “apichat”, como en los verbos (vach, finchen, marecheu). Existen castellanismos (malditos).

La intención del libretista es reflejar la nostalgia que “Paca” siente *<recorda els temps que dichosos felisos y enamorats per l’horta els dos de brasero eixiem a pasechar>* por “Batiste”.

Esto subrayado por el compositor con la melodía popular con la que comienza la segunda sección del terceto. Esta melodía es el motivo nuclear de la obra y aquí recuerda una cantinela popular valenciana, porque el libretista está subrayando la indumentaria típica valenciana y las costumbres tradicionales de “l’horta”.

“Paca” encarna el prototipo de mujer valenciana de la huerta que celebra el noviazgo en un día festivo. Por el contrario, en la primera sección, el aire de terceto con tintes trágicos de zarzuela grande viene a subrayar las resistencias de “Paca” y “Salvaoret” ante la insistencia de “Batiste”.

III. Música

- **Ritmo**

La pieza está escrita en su primera parte en compás de $\frac{3}{4}$, -el más empleado por Peydró en sus composiciones-, y en $\frac{6}{8}$ en la segunda sección. El cambio de compás de $\frac{3}{4}$ a $\frac{6}{8}$ busca obtener una mayor fluidez de la música; no en vano, el texto de “Paca” describe un tiempo pretérito e irreal: <*Recorde els temps dichosos felisos y enamorats*>.

El ritmo de corchea con puntillo + semicorchea que entona “Paca” al final de cada intervención al principio del número es propio de una marcha fúnebre. Es destacable el hecho de que “Paca” y “Batiste” tienen asignado un ritmo propio para cada uno de ellos, a modo de *Leitmotiv*. La primera, con la semicorchea + las tres negras acentuadas, entona un canto un tanto apelador y desesperado que cumple con una clara función de *obstinato*. “Batiste”, en cambio, lleva a cabo una figuración compuesta por tresillos de corcheas, más veloz y huidizo.

- **Melodía**

Desde el punto de vista melódico la melodía se presenta cerrada y por grados conjuntos, sobre todo en la segunda sección. En la primera sección el tono es más declamatorio y el fraseo es más lineal para recalcar el dramatismo. Los inicios anacrúsicos imperan en toda la pieza. A destacar los intervalos de tercera, sexta y octava con los que “Paca” comienza cada intervención logrando así un aumento de intensidad dramática. Este es el *Leitmotiv* principal que lleva a cabo “Paca” (c. 6 y ss.) y simboliza el título de este número: “fatalidad”.

La melodía de “Batiste” es más sinuosa, con intervalos de tercera y cuarta ascendente y con mordentes.

Interesantes son también los intervalos disminuidos que “Salvador” y “Batiste” efectúan a partir del compás 41 <*No te fies, que t’engaña*>. Con ello, Peydró consigue la inestabilidad que desea obtener del mentiroso “Batiste”.

Peydró escribe también un *Leitmotiv* de la “tristeza”, formado por tres semicorcheas y cuatro corcheas descendentes, que es entonado primero por el oboe (cc. 8 y 11) y después por los violines primeros (c. 31). Nuestro músico, además, escribe el término “dolente” sobre este diseño melódico para asegurar este cometido asignado.

• Armonía

Las modulaciones son diatónicas en mayor medida. Asimismo, encontramos modulaciones cromáticas (cc. 65-66 y 89-90), aunque suelen ser modulaciones pasajeras o bien inflexiones secundarias a grados de la tonalidad principal. Cuando Peydró modula de forma clara lo hace siempre a través de la fórmula II-V (6/4-7/+)-I.

Especialmente interesantes son las continuas progresiones que, aunque de efímera duración, aparecen en toda la pieza. Acaso la más interesante sea la que se produce entre los compases 70 y sucesivos, en los que Peydró no descansa sobre ninguna tónica, y alarga la sensación de desesperanza que absorbe a “Paca”. Un recurso éste que vagamente recuerda, -al ser tratado con medios más simples y sobrios-, a las eternas resoluciones excepcionales del gran maestro alemán Richard Wagner.

• Agógica y Dinámica

Tal como se ha comentado en el número anterior, con *La Chent de Tró*, Peydró dio un salto adelante en lo que a dinámica se refiere. Ésta incide de forma más directa en la música. Baste echar un vistazo a los cinco compases con los que da inicio este número. En ellos, un gran regulador *in crescendo* conduce la música a las *ff* ya

en el tercer compás. Los acentos dramáticos entran en acción, y, de repente, un piano súbito y un *diminuendo* llevan la música al matiz de *pp* en el quinto compás. Nuestro músico es mucho más detallista en los matices y son frecuentes los pasajes en los que se producen cambios bruscos en la dinámica pasando de *ff* a *ppp* en apenas tres compases (cc. 49-53). Empero, no obstante, todavía no se aprecian distintos matices entre las voces al mismo tiempo y todos los instrumentos siguen siempre la misma dinámica, a excepción de determinados pasajes en que el canto es acompañado con notas largas en *pp*.

En cuanto a la agógica, lo más destacado es el cambio de compás del $\frac{3}{4}$ al $\frac{6}{8}$ que se produce en el compás 54. De un compás ternario de subdivisión binaria, pasamos a uno binario de subdivisión ternaria en aras de lograr una mayor ligereza en la música para reflejar la sensación de un sueño, de un hecho pretérito, actualmente irreal e idealizado.

• Forma

Después de cinco compases de introducción en la que la cuerda ya expone lo agitado que va a ser este número comienza el tema cantado por “Paca”. Es un motivo de tres compases en el que el primer compás está formado por un intervalo de cuarta (como el de la introducción) y tres negras con acento en cada una de ellas sin cambios interválicos. “Paca” lo repite tres veces, cada una de ellas una tercera superior exigiendo a “Batiste” una respuesta y logrando una mayor tensión. La orquesta acompaña con notas largas ayudando a crear un mayor dramatismo. La tercera vez entra toda la cuerda y los violines refuerzan con la flauta el momento dramático. Es notable el motivo de la “tristeza” o del dolor que canta el oboe y que aparece al final de cada una de las intervenciones de “Paca”.

La entrada de “Batiste” argumentando sus excusas es mucho más movida y contrapuntística. También el papel de la orquesta es mucho mayor. Peydró con gran maestría sabe crear musicalmente un ambiente mucho más inestable donde el personaje de “Batiste” suele moverse improvisando como todo manipulador mentiroso.

La aparición de este personaje queda suspendida en el aire, a través del acorde de dominante de Si, cuya tónica vuelve a retomar el doloroso canto de “Paca”, esta vez acompañada por “Salvador” que está enamorado de ella y por éste de nuevo y “Batiste” después.

Toda esta primera sección termina con la frase dramática de “Paca”: <*¿Pa que vullc la vida si no me vols tu?*>.

En el compás 41 la cuerda toma el protagonismo (el mismo Peydró ha escrito sobre la partitura *Más*) y con ella “Salvador”, “Batiste” y “Paca” establecen un pequeño diálogo que tiene su punto culminante ejecutado por la orquesta con una dinámica de *ff* en el compás 49.

Después de este momento dramático, en el compás 51 Peydró cambia totalmente de “color” y de contexto. “Paca” recuerda otro tiempo en el que eran felices y canta el tema de la introducción de la obra. El compás es ahora 6/8 y no 3/4. La tonalidad es ahora si Bemol Mayor y no Sol Menor en el que se hallaba el fragmento anterior dando al espectador una tregua tras tanta tensión. Los violines tocan con sordina en un intento de recrear lo irreal, -otro ejemplo de la maestría teatral de Peydró-, y los violonchelos con su gran melancolía ayudan a construir este ambiente ilusorio. Es de destacar que el material melódico de esta segunda sección deriva del tema que canta “Paca” al principio del número.

En el compás 102 se produce el estallido de rabia de “Paca”: <*Malditos siguen los homens que es finchen enamorats*>. Peydró ha escogido la misma tonalidad (Sol Mayor) y el mismo tema que el preludio de la obra pero escribe *con fuego* en la partitura. La tesitura de “Paca” llega a lo más agudo alcanzando el Si5. Las maderas y los violines primeros tocan también el tema de la introducción.

A partir del compás 111 “Salvador” y “Batiste” se suman a este canto que va poco a poco en aumento incorporándose la totalidad de los instrumentos de la orquesta llegando a su plenitud en el compás 125.

Musicalmente, tras una brevísima introducción, se presenta el tema A de la primera sección con tintes dramáticos expuesto por los

dos personajes que emula la zarzuela grande. “Batiste” contesta con nuevo material melódico (B) que es complementario del anterior.

El retorno del tema principal de esta primera sección en la voz de la soprano da pie a breves contracantos de los tenores para generar un sencillo contrapunto. Una breve fermata de la orquesta actúa de tránsito con la segunda parte del terceto. En esta segunda sección domina la melodía popular valenciana (A). Las respuestas de los tenores permiten el retorno del tema valenciano pero ahora variado y presentado a la segunda superior, lo cual es un procedimiento propio de la música ligera y popular de finales del siglo XIX y principios del XX.

Tras el tutti de los tres cantantes en un auténtico terceto silábico, una breve coda completa el terceto.

- **Textura**

Se producen muchas más intervenciones y diálogos entre los instrumentos, lo cual denota una mayor presencia del *tejido* contrapuntístico respecto a los anteriores ejemplos musicales. Los instrumentos graves, especialmente los violonchelos, cobran más protagonismo, al igual que las violas. El fagot desempeña tanto funciones armónicas como melódicas.

Sin duda, en este número musical la concepción horizontal supera a la reducida visión de la melodía acompañada. De la mano de Escalante, Peydró da un nuevo paso adelante en su labor como principal difusor del teatro lírico valenciano que, como bien afirmaba el rotativo de *Las Provincias*, se hallaba decaído y sumido en un provincianismo estéril y agotado en sí mismo. Peydró dignifica el teatro valenciano y le muestra el camino a seguir, a base de calidad y rigor compositivo. Aún así, creemos que Peydró no acaba de “liberarse” del todo en cuanto a ciertos cánones o fórmulas compositivas habituales de entonces: los violines I siguen siendo los principales protagonistas en las cuerdas, los trombones y las tubas quedan prácticamente relegados a meras funciones de “relleno” o armónicas y la percusión queda reducida a un par de intervenciones. Este terceto de corte serio fue muy aplaudido el día del estreno.

• Instrumentación

No se produce ningún cambio en la plantilla orquestal, respecto al número anterior, a excepción de la familia de percusión en la que no aparece la caja. En cuanto al tratamiento de la instrumentación es de destacar la independencia que logran los violonchelos respecto de los contrabajos. Los primeros tienen un momento de gloria junto con “Paca” al comienzo de la segunda sección cuando cantan la melodía que ella misma llevaba a cabo al principio del número, si bien, esta vez transformada.

En los pasajes contrapuntísticos, Peydró octava los violines I y II, mientras que las violas y los violonchelos van al unísono, una octava baja de los violines II. Los instrumentos de viento-madera se distribuyen de la siguiente manera: el oboe y los clarinetes refuerzan los violines, y el fagot a las violas y los violonchelos. Las trompas realizan funciones armónicas (cc. 18-21).

El oboe es el escogido para cantar el tema de la “tristeza”. El tema de la “fatalidad”, en cambio, es llevado a cabo por más instrumentos: primero la flauta, seguida por el oboe, el clarinete y la primera trompa (cc. 26-34).

Como es natural en la textura contrapuntística, se producen intercambios de voces entre los instrumentos. Así, por ejemplo, en el compás 26 los violines II realizan lo que antes llevaban los clarinetes en el compás 6. Las violas y los contrabajos, por otra parte, llevan a cabo las notas armónicas que antaño tocaban las trompas, mientras que los violonchelos desempeñan la parte que ejecutaba el fagot siempre en este mismo compás 6.

La intensidad del número requiere que las cuerdas se empleen a fondo en determinados pasajes, especialmente los violines I (c. 102 y ss).

• Cantantes

“Paca” es un papel de tiple con un amplio registro que abarca del Re4-Si5. La actriz Antonia Segura representó este papel el día del estreno de esta obra en el Teatro Princesa. Los papeles

secundarios de “Batiste” y “Salvaoret” fueron estrenados por los actores cómicos José Ángeles y Vicente Guillot, tenor y barítono respectivamente. “Batiste” tiene un ámbito de Re³-Sol⁴, mientras que “Salvaoret” se mueve entre el Do^{#3}-Fa^{#4}. “Batiste” canta en una tesitura bastante aguda y por ello requiere una voz de tenor. La parte de “Salvaoret”, en cambio, puede ser interpretada por un barítono; ya que su canto se desarrolla sobre todo en la región grave, a excepción de una sola ocasión en que llega al Fa^{#4}.

La chent de trò

FATALIDAD

Vicente Peydró

Fatalidad ♩ = 80

Flautín

Flauta

Oboe

Clarinete en La

Fagot

Trompa en Mi

Cornetines en La

Trombones y tuba

Timbal en Si y Fa#

Bombo

Paca

Batiste

Salvador

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Cambia a Sib y a Fa

no te'n-va-ches no me di-xes per deu per que m'a ban do-nes y fu-ches de

Que re-gua-paes - ta

Fatalidad ♩ = 80

La chent de trò

8

Picc.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Cnt.

Tbn.

Timp.

Perc.

S

T 1

T 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Dolente

pp

Cantabile

mi per - que no me mi-res ni vols a ton fill? Per que m'a-bor - ri-xes quant ja m'has per - dut? Qui te que vo - ler-me si no me vols

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'La chent de trò'. The score is written for a large ensemble including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in E-flat, Bassoon, Horn, Contrabassoon, Trombone, Timpani, Percussion, Soprano, Tenors 1 and 2, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a common time signature. The score begins at measure 8. The Oboe part is marked 'Dolente' and 'pp'. The Flute and Violin I parts are marked 'Cantabile'. The vocal line (Soprano) has lyrics in Catalan: 'mi per - que no me mi-res ni vols a ton fill? Per que m'a-bor - ri-xes quant ja m'has per - dut? Qui te que vo - ler-me si no me vols'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

La chent de trò

17

Picc.

Fl.

Ob.

Es. Cl.

Bsn.

Hn.

Cnt.

Tbn.

17

Timp.

17

Perc.

17

S

17

T 1

tu —
De tans de plo - ri - cos es - tic a - bo - rit ni fuic ni molt ma - neo m'ol - vi - de del chic jo no vaig a vo - ret com tinc per cos

17

T 2

17

Vln. I

17

Vln. II

17

Vla.

17

Vec.

17

Cb.

La chent de trò

23

Picc.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Cnt.

Tbn.

Timp.

Perc.

S *p* no si-gues in - gra-to no si-gues cru - el no vulle que me pri - ves del ca-ri - no

T 1 tum - es per quees-tos di - es me lli-guen a - sunts -

T 2 no si-gues em - gra - to

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. 1^o Solo

pp

La chent de trò

31

Picc. Fl. Ob. Es. Cl. Bsn. Hn. Cnt. Tbn. Timp. Perc. S. T 1 T 2 Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

teu per deu cal-ma pron-te la me-hua inque - tut. qui te que vo - ler-me si no me vols tu ¿Pa que vulle la
 no me ma-re - cheu me nu-guen a - sunts
 no si-gues cru - el La se-hua inque - tut

pp

Pizz Arco

3

La chent de trò

39

Picc.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Cnt.

Tbn.

Timp.

Perc.

S

T 1

T 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

La chent de trò

48 Picc.

48 Fl.

48 Ob.

48 Es. Cl.

48 Bsn.

48 Hn.

48 Cnt.

48 Tbn.

48 Timp. **cambia a re y sol**

48 Perc.

48 S

48 T 1 *ff*

48 T 2 *tir*

48 Vln. I **Sordina**

48 Vln. II

48 Vla.

48 Vc.

48 Cb.

Re - - - cor-deel temps que di - cho - sos - - fe - li - sos ye - na - mo

La chent de trò

57

Picc.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

57

Hn.

Cnt.

Tbn.

57

Timp.

57

Perc.

57

S

rats per l'hor-ta dos de bra-se-ro ci-xi-em a pa-se char-tuen les bo-te-tes de ca-na yen la pe-che-ra bor-

57

T 1

8

T 2

8

57

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

La chent de trò

65

Picc.

Fl.

Ob.

Es. Cl.

Bsn. *pp*

Hn. *p*

Cnt.

Tbn.

Timp.

Perc.

S. da _____ yo en el man-to de ma - ni-la _____ yen el ves-tit de per - cal _____ la em ve-chay la ra - bia _____ e-rem tots a-

T 1

T 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

Cb.

La chent de trò

73

Picc. *pp*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

E♭ Cl. *pp*

Bsn.

Hn. *pp* 1^a

Cnt.

Tbn.

Timp.

Perc.

S
 si yo de les fa - dri-nes y tú dels fa - drins

T 1
 re cor - dea-quells temps di - cho-sos fe - li - sos ye-na-mo

T 2

Vln. I *pizz.*

Vln. II *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc.

Cb.

La chent de trò

81

Picc. Fl. Ob. Es. Cl. Bsn. Hn. Cnt. Tbn. Timp. Perc. S. T 1 T 2 Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

cambia en Fa

rats per l'hor-taels dos de bra-se-ro ei-xi-em a pa-se-char yoen les bo-te-tes de ca-fla yen la pe-che-ra bor-

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'La chent de trò'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (Es. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Clarinet (Cnt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Saxophone (S.), Trumpet 1 (T 1), Trumpet 2 (T 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 81. The Piccolo, Flute, and Oboe parts have a simple rhythmic pattern of quarter notes. The English Horn and Bassoon parts have a more complex melodic line with slurs and accents. The Horn part has a melodic line with a key signature change indicated by the text 'cambia en Fa'. The Clarinet and Trombone parts are mostly rests. The Timpani and Percussion parts are also mostly rests. The Saxophone part is a simple melodic line. The Trumpet 1 part has a melodic line with lyrics: 'rats per l'hor-taels dos de bra-se-ro ei-xi-em a pa-se-char yoen les bo-te-tes de ca-fla yen la pe-che-ra bor-'. The Violin I and II parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Contrabass part has a rhythmic pattern of eighth notes.

La chent de trò

89

Picc.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Cnt.

Tbn.

Timp.

Perc.

S diu en vo - ler t'has ol - vi - dat per quea quell temps noha de tor-

T 1 da _____ tuen el man-to de ma - ni-la _____ yen el ves-tit de per - cal _____

T 2

Vln. I *8^{va}* *loco* *p*

Vln. II

Vla. *p*

Vc.

Cb.

La chent de trò

97 Picc. Fl. Ob. Es. Cl. Bsn. Hn. Cnt. Tbn. Timp. Perc. S. T 1 T 2 Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

con fuego

nar Mal - di - tos si-guen els ho - mens - quees fin-chen e-na-mo-

per-quea quell temps es ya pa - sat tot en lo mon sol cam - bi - ar -

loco *p* *8^{va}* *8^{va}*

La chent de trò

105

Picc.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Cnt.

Tbn.

105

Timp.

105

Perc.

B solo

S

rats de - nit a ga-la ro - bar-nos la nos - tra fe-li - si - tat la nos - tra fe - li - si - tat no si - gues in -

T 1

8

T 2

8

De vo - re com la mal - trac - ta no

105

Vln. I

loco

pp

Vln. II

pp

Vla.

pp

Vc.

pp

Cb.

pp

La chent de trò

113

Picc.

Fl.

Ob.

Es. Cl.

Bsn.

113

Hn.

Cnt.

Tbn.

113

Timp.

113

Perc.

113

S
 gra - to no si - gues cru - el per Deu cal - ma pron - te la me - ua in - quie - tut pa que vulle la vi - da si no me vols

113

T 1
 8 dir - li es - tie com - pro - mes no sé - ya que dir - li me tro - ve con - fus - si tor - naa - si l'a - tra es - tie ya per -

113

T 2
 8 puc con - tin - drem ya mes no si - gues in - grat pa que vol la vi - da si no la vols

113

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

