



LAS 'SEGUIDILLAS GITANAS' Y 'DEL CAMBIO' DE ENRIQUETA VENTURA DE DOMÉNECH

Guillermo Castro Buendía
Musicólogo especializado en Flamenco

a Faustino Núñez

Resumen y metadatos

Pocas fuentes de cantes flamencos en partitura son útiles antes de los registros sonoros. Ésta lo es con algunas reservas aunque no aparezca cante alguno, ya que refleja la estructura musical de un cante flamenco de seguiriya con su cierre “de cambio” en la década de 1880, con células rítmicas, armónicas y melódicas semejantes al modelo flamenco.

Palabras clave:

Enriqueta Ventura de Doménech, seguidillas gitanas, seguiriyas, cabales, seguiriyas de cambio, Ramón Sezac, Bergali, Guillermo Castro Buendía

I. Preludio

Enriqueta Ventura de Doménech debió ser una importante pianista en el último cuarto del siglo XIX¹. Poco se conoce de ella salvo algunas publicaciones que podemos localizar de la casa Bergali de Sevilla. Entre las obras destacadas de esta compositora tenemos la serie *Trozos flamencos*, con *Seguidillas gitanas*, *Jaleo*, *Panaderos* y *Granadinas (Malagueñas-granadinas)* que vio la luz en la década de los años 80 del siglo XIX². También publicó una *Teoría completa de la música* en 1896³.

¹ En la *ilustración española y americana. Parte 1*. 1897. Pág. 163. Se la cita como “importante” maestra de la “eminente cantante” Elena Fons, a quien impartía clases cuando tenía diez años en 1883. Elena Fons nació en Sevilla en 1873. Hizo su debut en el Teatro Real con la ópera *Tannhäuser* y realizó numerosas giras por Europa. Cultivó también el género flamenco, con registros editados por la casa Gramophone como *Guajiras de Cuba*, *Soleares Granadinas*, *Sevillanas*, *Nuevas soleares* y otros. HITA MALDONADO, Antonio: *El flamenco en la discografía antigua*, Universidad de Sevilla, 2002. Pág. 62.

² Jaime Trancoso indica la fecha de 1860 para este manuscrito en su tesis doctoral *El piano flamenco: génesis, recorrido diacrónico y análisis musicológico*, Departamento de Didáctica de la Lengua y de la Literatura y Filologías Integradas, Universidad de Sevilla, mayo de 2011, pág. 134. Sin embargo, esta fecha no es acertada. Es frecuente en la Biblioteca Nacional que la fecha que aparece en el buscador sea una aproximada, que indican en este caso para situarlo en 1860. Es al introducirnos en el documento en cuestión cuando aparece su datación correcta, que la BNE sitúa en 188? (Sig. MP/4568/23). Se puede consultar la partitura digitalizada en la misma Web de la Biblioteca Nacional. Para comodidad del lector la hemos incluido en el apéndice, al final del trabajo.

³ Salió anunciada su venta por cuadernos (cinco) en *El monitor de la educación común n°s 261-280*, Consejo Nacional de Educación, Buenos Aires, 1896. Pág. 663. Puede consultarse su edición general en <http://www.bnm.me.gov.ar/>. Otras obras que hemos localizado son *Celsa. Mazurca para piano* en la

Las *Seguidillas gitanas* que son motivo de este breve artículo bien merecen un completo análisis. Entre lo destacable de esta interesante pieza para piano tenemos varias falsetas construidas desde la perspectiva flamenca del compás de seguiriya (3/4-6/8) en *La frigio* (aunque la escritura esté en 6/8), y una sección titulada “Seguidillas del cambio” en tonalidad de *La Mayor*, que nos recuerda de forma clara a las cavales flamencas que se cantan en modo *Mayor* en el flamenco.

*El precedente de Ramón Sezac (Raymond Decazes)*⁴

Antes de entrar en detalle hay que recordar la composición *Seguidillas gitanas arregladas para piano y canto por Ramón Sezac* (ca.1882)⁵, obra que guarda algunas semejanzas musicales⁶ con la que aquí estudiamos, aunque la de Enriqueta no presente canto flamenco alguno y sea menos sofisticada que la de aquel. En la obra de Sezac, publicada en fecha cercana, si acaso no antes, aparecía ya la forma interpretativa flamenca que distingue a las seguiriyas, siendo muy similar a la que encontramos en las grabaciones de s de cilindros de finales del siglo XIX, donde se percibe el compás alterno 3/4-6/8. La edición de Sezac aparece escrita con una fidelidad increíble en compás de 12/4, donde el compositor presenta un compás compuesto en la forma 6/8+3/4, en el que el canto principia en la parte del 3/4 para caer en el 6/8:



Sezac indicaba el barrado del compás al acabar la parte ternaria, lo que motivó que nosotros realizáramos otra escritura para que coincidiera con la forma flamenca de escritura tradicional (3/4-6/8). Este cambio no supone que se vea afectado el sentido musical de la obra:

Biblioteca de Cataluña (Sig. 2010 Fol-C 25/43, 18??) y *A las carolinas. Pasodoble para piano* en la Biblioteca Nacional (Sig. MP/2554/28, 1885)

⁴ Fue Pierre Lefranc quien intuyó que Sezac era un alias de Cazes, o De Cazes, o Decazes. Nuestro personaje, Raymond Decazes, nació en 1851 y se casó en 1887 con Marie Luise Koechlin (1865-1913), con quien tuvo siete hijos.

⁵ *Seguidillas gitanas arregladas para piano y canto por Ramón Sezac; avec une traduction française par M. Félix Mousset* Editor Richault & Cie. Paris: Imp. Michelet et Cie. Fechada ca. 1882 en la BNE (Sig. MP/2739/28). Los Hermanos Hurtado apuntan que en la Biblioteca Nacional de Francia la consideran de 1880. HURTADO TORRES, Antonio y David: *La llave de la música flamenca*. Signatura Ediciones, Sevilla, 2009. Pág. 213.

⁶ Esta obra fue estudiada en mi trabajo “De Playeras y Seguidillas. La Seguiriya y su legendario nacimiento” *Revista nº 22 de Sinfonía Virtual*, Enero de 2012. Pág. 103. http://www.sinfoniavirtual.com/revista/022/playeras_seguidillas.pdf

Copla 2

135 *mf* *f* *p* *mf* *f* *p*

Ten go u na pe na y un do lor y un do lor

135 La — La — +Sib — +Sib

El ejemplo que aquí estudiamos de Enriqueta Ventura de Doménech está escrito en compás de 6/8, con ciclos armónicos y melódicos estructurados en dos compases, lo que supone en esencia la misma estructura que la de Sezac, aunque aquí encontraremos la forma 3/4-6/8 (en lugar de 6/8-3/4) en las partes donde aparece una acentuación en compás ternario⁷.

Escritura original de Enriqueta (cc. 16-26):

cresc. *dim.* *p*

Adaptación nuestra (desde el corchete señalado arriba, cc. 18 y ss.):

estructura rítmica de seguiriya flamenca 3/4-6/8

18 *p* (rem) Do Sib La (re) Do Sib La

estructura rítmica de seguiriya flamenca

24 *mf* (re) Do Sib (re) Do Sib *ff* La (sib) Sib La

⁷ Ver partitura completa en el apéndice final. Hemos corregido un posible error en el primer compás de la página 9 de la edición original (c.194 en nuestra edición). Aparecen tres *si* seguidos que creemos debe ser *si-do-si*, debido a que anteriormente aparece de esta forma y a que más abajo (5º sistema) también aparece la misma secuencia de notas (c. 218 de nuestra edición). Estará disponible en mi Web una audición en piano realizada a partir de la partitura editada en Finale. <http://guillermocastrobuendia.es/>

II. Análisis musical

La pieza principia con una introducción en *La Mayor*, tonalidad que rápidamente abandona por medio de una modulación al modo *frigio* habitual del flamenco, donde encontramos la sucesión armónica *Sib-La* (II-I modo *frigio*) con los acordes utilizados de forma desplazada y en estado fundamental (cc. 6 y ss.), algo típico de la ejecución guitarrística. La armonía de *re menor* la podemos encontrar utilizada en segunda inversión (c. 11), con gran acento, lo que supone una clara intención de acorde tensivo en lugar de reposo:

6 M.(♩)=192 La frigio flamenco

La Sib La La Sib La Sib La La Sib La Sib La La rem

Este uso de la armonía del modo relativo menor (*re menor*) como acorde tensivo antes de caer en la armonía fundamental (*La Mayor*) es utilizado de forma similar por Julián Arcas en su *Jaleo por punto de fandango*:

Rasgueado

Sin embargo, lo frecuente en el siglo XIX en las obras de compositores que utilizan en flamenco como inspiración para sus creaciones musicales, había sido situar el centro tonal en el modo menor relativo (*re menor*), y presentar el acorde de *La* como conclusión de la cadencia andaluza para darle así el “aire” adecuado “popular” o “flamenco”. Estas piezas de corte “clásico” o “académico” están claramente construidas desde la perspectiva de un modo menor de *re*.

Por el contrario, en el flamenco, lo común ha sido abandonar esta armonía completamente o usarla en determinadas cadencias como acorde de reposo (giro al IV grado), prefiriendo sucesiones armónicas derivadas de la cadencia andaluza: *re m-Do-Sib-La* (IV-III-II-I) de forma completa o incompleta: *Do-Sib-La* (III-II-I) o *Sib-La* (II-I)

En cuanto a los ciclos armonico-rítmicos y melódicos de esta composición para piano, por lo general encontramos estructuras basadas en ciclos de 2 compases:

30

mf *p* *sf*

rem La La Sib

Otras veces de 2+2 (cc.58 y ss.):

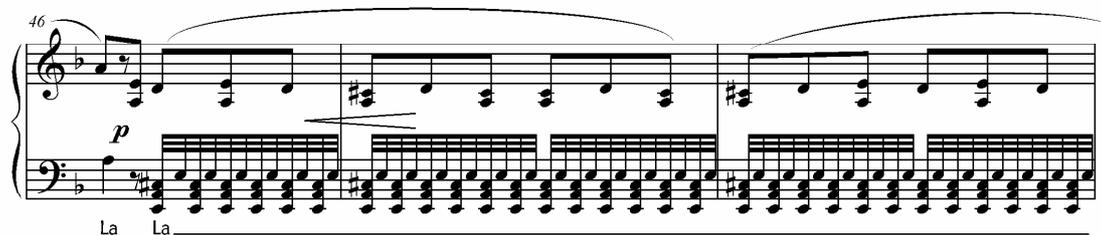
O Algunas otras de 3 compases (cc. 158 y ss.):

A partir del c. 20 encontramos estructuras armónico-rítmicas típicas de la seguiriya flamenca (3/4-6/8) cuando anteriormente todo fluía bajo un compás de 6/8:

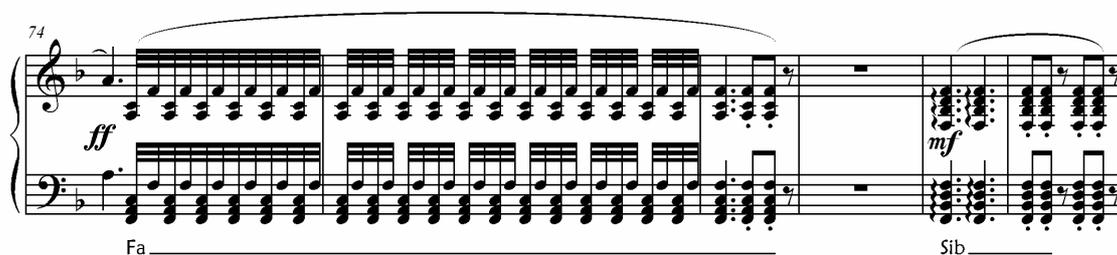
La escritura original es de 6/8, aunque auditivamente se percibe una clara hemiolia en los cc. 20, 22, 24, 26, donde el compás ternario es evidente aunque no esté escrito. Hemos preferido cambiar la escritura de estos compases sustituyendo el binario compuesto por el ternario simple, e indicando con barrado discontinuo los ciclos del compás flamenco de seguiriya. Las frases melódicas tienen comienzo acéfalo, con final en el primer tiempo del compás de 3/4 del siguiente ciclo.

Esta estructura se rompe a partir de compás 30 para volver a aparecer en el cc-62-65 y cc. 90-106 en los que igualmente hemos ajustado la escritura en 3/4 en las partes donde así se escucha.

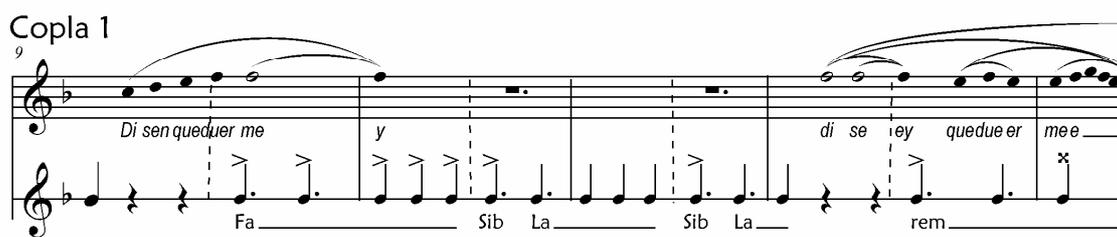
En los cc. 46 y ss. tenemos una sección que recuerda a los rasgueos que los guitarristas realizan al finalizar el cante, cuando se cierra la sección de la copla y comienza una falseta (esta fórmula musical también se usa como cierre de falsetas y como final de la *seguriya*):



En los cc. 74 y ss. y 130 y ss. se produce un importante giro armónico a *Fa* (VI grado):



Este apoyo armónico es habitual en el flamenco dentro del género de *fandango*, aunque no exclusivo de él, ya que encontramos similares giros en *soleares*, *bulerías* y algunas *seguriyas*, como las que canta Pepe el de la Matrona: *Seguriyas de Curro Dulce* y *Cabal de Manuel Molina* “Dicen que duermes sola”⁸:



Tenemos una interesante cadencia en el III grado (*Do*) en el c. 171 de forma semejante a como se hace en algunas *seguriyas*⁹, donde determinados giros de la voz con clara caía en *do* requieren del apoyo pertinente de la guitarra. Podemos verlo en este registro de Antonio Chacón de un cante de “El Viejo de la Isla”:

⁸ 1970, Hispavox HH 10-346/7. En el primer tercio del cante. Ver transcripción completa en mi libro *Las Mudanzas del cante en tiempos de Silverio. Análisis musical de su escuela de cante*, Ediciones Carena, 2010. Pág. 312 y ss. Allí figuraba transcrita en compás compuesto de 2/4+6/8+1/4.

⁹ También las de Manuel Molina que canta igualmente Antonio Chacón con la letra “Siempre por los rincones”, de 1913, Gramophone 3-62364.

III. Las seguiriyas de cambio y las cabales

Es la partitura más antigua que hemos localizado en la que sale reflejado lo que en el flamenco se llama “cambio por seguiriyas” y también “cambio por cabales”. Coincide con el tipo armónico practicado en el cante conocido como “Cabal de Silverio”, modalidad que presenta un cambio armónico a la tonalidad de *La Mayor* desde el *La frigio* de los cantes por seguiriyas a los que suele servir de cierre.

Ya hablamos en nuestro libro sobre el cante en tiempos de Silverio al respecto de la denominación de “cabal” para diversos cantes en tonalidad *Mayor* o *frigia*¹⁰. Las conclusiones que sacamos entonces eran que servían para calificar a modalidades que se cantaban para demostrar la capacidad del cantaor, como un alarde de saber cantar, dejando el cante “rematado”, ya fueran éstas en modo *frigio* (Manuel Molina) o *Mayor* (Silverio, Loco Mateo).

Sobre las seguiriyas de cambio, manifestamos que lo más coherente era considerar el término “cambio” para aquellos estilos que se alejan de la forma típica de los cantes por seguiriyas, ya sea debido a giros peculiares de la voz, o por cambios de tonalidad del *frigio* al *Mayor*. Esta partitura de Enriqueta Ventura de Doménech presenta la estructura armónica típica de las cabales de Silverio y del Loco Mateo que se cantan en el flamenco, donde encontramos el ciclo armónico-rítmico 3/4-6/8 en *La Mayor* de esta forma (Pepe el de la Matrona: *Cabal de Silverio*)¹¹:

El acorde de dominante aparece en la práctica flamenca en el primer pulso del 6/8, y la resolución en la tónica en el siguiente¹². En el ejemplo de Enriqueta, la armonía de dominante se adelanta al último pulso del compás de 3/4 anterior, así:

¹⁰ Op.Cit. Págs. 296 y ss.

¹¹ Hispavox 1970. HH 10-346/7. En nuestro libro la transcribimos en compás de 2/4+6/8+1/4. Aunque sugerimos la posibilidad de un compás alterno 6/8-3/4 como ritmo interno pensado por el cantaor. Op.Cit. Pág. 322.

¹² Así se hace en otras grabaciones como las *Cabales del Loco Mateo* de Sernita de Jerez “Moritos a Caballo” Hispavox HH 10-341, 1967, o las de El Tenazas de Morón *Seguiriyas gitanas de Silverio* “Yo he andaño la Francia” Odeón 101040, 1923.

Seguidillas del cambio

178 *f* (Do) La

La Mayor

(Fa)

Mi7 La Mi Mi7 La

186 *ff* *p*

Mi Mi7 La Mi Mi7 La Re La

IV. Sobre la escritura musical del compás de las seguriyas

En nuestro anterior trabajo *De playeras y seguidillas...* manifestamos nuestra opinión sobre el origen del compás de la seguriya a partir de un compás ternario con hemiolia en la forma 3/4-6/8, aunque hoy día fuese más cómodo otro tipo de transcripción, por ejemplo en forma de ciclos de 12: 2/4+6/8+1/4, que fue la que usamos en nuestro libro también para las cabaletas de Silverio¹³.

Debido a los acentos rítmicos de este estilo, a los que damos mayor importancia que los ciclos armónicos, preferimos usar aquí también para las seguriyas con cambio armónico la forma de escritura en 3/4-6/8. Vemos, además, que en el siglo XIX los autores que escriben ejemplos flamencos o cercanos a lo flamenco, reflejan una escritura en este sentido, basada en compases ternarios, o binarios compuestos, donde pueden alternarse unos con otros aunque la escritura sea a totalmente ternaria o enteramente binaria.

El paso del tiempo y el desarrollo evolutivo del estilo han podido originar cambios estilísticos que conllevan una percepción del compás diferente para el que escucha o para el intérprete. No podemos olvidar que la práctica musical supone una línea de tradición interpretativa anterior, a veces muy antigua, y que ésta se mantiene más o menos invariable aunque puedan señalarse algunos posibles cambios o matices.

La transcripción musical es una forma de llevar al pentagrama una interpretación puntual, y por ello es sólo una de las muchas formas posibles de llevar al papel el hecho musical. En nuestros últimos trabajos hemos intentado aproximarnos a las formas más elementales y básicas que han podido servir de soporte a las modalidades flamencas, por eso hemos propuesto formas de transcripción más acordes con lo que creemos pudo ser

¹³ Nuestro gran amigo Carlos Galán realizó un estupendo estudio sobre el compás de la seguriya donde analiza las distintas formas de escritura utilizadas hasta hoy, exponiendo su criterio de transcripción más apropiado. GALÁN BUENO, Carlos Pablo *Enigma del compás de la siguriya*. Págs. 229-253 de la revista Voces e Imágenes en la Etnomusicología actual. 2004. Ministerio de cultura. Actas del VII congreso de la SIBE.

la estructura rítmico-armónica original de los estilos. En la música flamenca, el elemento rítmico surge como representativo del género por encima del elemento armónico, aunque vayan siempre unidos, esta es nuestra opinión.

V. Epílogo

Como otros tantos ejemplos de composiciones provenientes del mundo académico aficionado a lo flamenco, esta composición de Enriqueta Ventura de Doménech no puede considerarse una transcripción totalmente fiel del estilo de la seguiriya, sobre todo teniendo en cuenta el antecedente de Ramón Sezac, quien sí plasmó en su transcripción un verdadero cante flamenco de seguiriya con su acompañamiento.

No obstante, presenta partes que sí podemos considerar totalmente flamencas, muy semejantes a la práctica guitarrística que debió escuchar de primera mano. Esto es debido a que esta autora no utiliza el elemento flamenco sólo de forma “inspirativa” como otros autores hicieron por entonces, pongamos por ejemplo el caso de Isidoro Hernández, quien tomaba elementos flamencos y los transformaba bajo un prisma académico.

Enriqueta escribe una composición personal, pero usando elementos verdaderamente flamencos, lo que hace que el resultado final pueda considerarse bastante flamenco, aunque haya algunas secciones más alejadas del estilo y de la estética flamenca.

Las fuentes musicales académicas del siglo XIX, son muy útiles para poder seguir la trayectoria del flamenco. Y aunque la mayoría de las veces, y salvo ejemplos muy puntuales, lo que reflejan es una composición de autor con rasgos flamencos, dan muestra de lo que por entonces se podría interpretar en el ambiente de los aficionados a “lo flamenco” quienes bebían de los artistas que actuaban en los cafés cantantes. Gracias a estas partituras podemos constatar la existencia de determinadas armonías, giros melódicos, estructuras rítmicas, etc. que fueron practicadas por entonces en el ambiente flamenco y que han sido transmitidas de forma oral hasta hoy.

Pocas fuentes de cantes flamencos en partitura son útiles antes de los registros sonoros. Ésta lo es con algunas reservas aunque no aparezca cante alguno, ya que refleja la estructura musical de un cante flamenco de seguiriya con su cierre “de cambio” en la década de 1880, con células rítmicas, armónicas y melódicas semejantes al modelo flamenco.

*Guillermo Castro Buendía
Madrid, 30 de diciembre de 2012*

<http://www.guillermocastrobuendia.es/>

Bibliografía

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “De Playeras y Seguidillas. La Seguiriya y su legendario nacimiento” *Revista nº 22 de Sinfonía Virtual*, Enero de 2012.
http://www.sinfoniavirtual.com/revista/022/playeras_seguidillas.pdf

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Las Mudanzas del cante en tiempos de Silverio. Análisis musical de su escuela de cante*, Ediciones Carena, 2010.

GALÁN BUENO, Carlos Pablo *Enigma del compás de la seguiriya*. Págs. 229-253 de la revista *Voces e Imágenes en la Etnomusicología actual*. 2004. Ministerio de cultura. Actas del VII congreso de la SIBE.

HITA MALDONADO, Antonio: *El flamenco en la discografía antigua*, Universidad de Sevilla, 2002.

HURTADO TORRES, Antonio y David: *La llave de la música flamenca*. Signatura Ediciones, Sevilla, 2009.

TRANCOSO, Jaime: *El piano flamenco: génesis, recorrido diacrónico y análisis musicológico*, Departamento de Didáctica de la Lengua y de la Literatura y Filologías Integradas, Universidad de Sevilla, mayo de 2011.
<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/mediaepgpc/libroblanco/Elpianoflamenco.pdf>

Nº1 Seguidillas Gitanas

Serie "Trozos Flamencos"

BNE MP/4568/23 (188?)

Enriqueta Ventura de Domenech

Arr. Guillermo Castro

M. (♩=160) Introducción en La Mayor

Piano *mf* *p* 16

La Mi Re La6 Mi La

6 M. (♩=192) La frigio flamenco

La Sib La La Sib La Sib La La Sib La Sib La La rem

12 *mf* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

La Sib La rem La Sib La rem

18 estructura rítmica de seguiriya flamenco 3/4-6/8

(rem) Do Sib La (re) Do Sib La

24 estructura rítmica de seguiriya flamenco

(re) Do Sib (re) Do Sib *ff* 3 3 3

La (sib) Sib La

30 *mf* *p* *sf* v v v v

rem La La Sib

Guillermo Castro Buendía 2012

38

Do Sib La Do Sib La Do Sib Do Sib solm La

La

46

La La

49

52

La Sib La La

56

La sib La

62

estructura rítmica de seguiriya flamenco 3/4-6/8

(solm) Sib La (solm) Sib La La

68

La

Detailed description: This system contains measures 68 through 73. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff provides a bass line with rests and occasional notes. The vocal line is represented by a single note 'La' with a long horizontal line underneath.

74

ff Fa Sib *mf*

Detailed description: This system contains measures 74 through 79. The piano accompaniment is dense, with the left hand playing chords and the right hand playing sixteenth-note patterns. Dynamics range from fortissimo (ff) to mezzo-forte (mf). The vocal line consists of the notes 'Fa' and 'Sib' with horizontal lines below them.

80

p *f* *p* rem La Sib La La La

Detailed description: This system contains measures 80 through 85. The piano accompaniment features dynamic markings of piano (p) and forte (f). The vocal line includes the notes 'rem', 'La', 'Sib', 'La', 'La', and 'La' with horizontal lines below them.

86

f *p* rem Do

estructura de seguiriya flamenco 3/4-6/8

La

Detailed description: This system contains measures 86 through 92. It includes a section titled 'estructura de seguiriya flamenco 3/4-6/8' with a 3/4 time signature. Dynamics include forte (f) and piano (p). The vocal line includes 'rem' and 'Do' with horizontal lines below them.

93

Sib La re Do Sib La

rem solm La

Detailed description: This system contains measures 93 through 99. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. The vocal line includes 'Sib', 'La', 're', 'Do', 'Sib', and 'La' with horizontal lines below them.

100

re Do Sib La re Do Sib re Do Sib La

Detailed description: This system contains measures 100 through 105. The piano accompaniment features a consistent eighth-note accompaniment. The vocal line includes the notes 're', 'Do', 'Sib', 'La', 're', 'Do', 'Sib', 're', 'Do', 'Sib', and 'La' with horizontal lines below them.

107

ff p

La La

Detailed description: This system contains measures 107 to 113. The music is in a minor key with a bass clef. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo) in the first half, and *p* (piano) in the second half. There are two vocal lines, both starting with a 'v' (vocal) marking. The notes are 'La' and 'La'.

114

f p f

La

Detailed description: This system contains measures 114 to 119. The music continues with similar rhythmic complexity. Dynamic markings are *f*, *p*, and *f*. A vocal line starts with 'La'.

120

estructura de seguiriya flamenca 3/4-6/8

p ff

rem La

La

Detailed description: This system contains measures 120 to 127. It is marked as 'estructura de seguiriya flamenca 3/4-6/8'. The time signature changes from 3/4 to 6/8. Dynamic markings are *p* and *ff*. A vocal line starts with 'rem La'. The system ends with a 'La'.

128

mf p ff

(sib) La Fa

Detailed description: This system contains measures 128 to 132. Dynamic markings are *mf*, *p*, and *ff*. A vocal line starts with '(sib) La Fa'.

133

mf p f

Sib rem La SibLa

Detailed description: This system contains measures 133 to 137. It features a dense texture with many sixteenth notes. Dynamic markings are *mf*, *p*, and *f*. A vocal line starts with 'Sib rem La SibLa'.

138

p sf sf

La

Detailed description: This system contains measures 138 to 144. Dynamic markings are *p*, *sf*, and *sf*. A vocal line starts with 'La'.

146

La rem sib La rem Sib La

154

— estructura rítmica de seguiriya flamenca 3/4-6/8

162

re Do Sib La re Do Sib La

170

rem Sib Do Sib La

Seguidillas del cambio

178

(Do) La (Fa) Mi7 La Mi Mi7 La

186

Mi Mi7 La Mi Mi7 La Re La

194

Mi7 La Mi7 La Re La Mi7 La

202

D La D La D La

210

La Mi7 Re La Re La Mi7 La

218

Mi7 La Re La (Mi) La La D

226

estructura de seguiriya de cambio 3/4-6/8

Mi La (Mi7) La (Mi7) La (Mi7)

234

Mi7 La Mi Mi7 La Mi Mi7 La

Oto 3 lino mp 4568 23

ROZOS FLAMENCOS

TRANSCRIPCION
para PIANO, por

Enriqueta Ventura
de Domenech.

Propiedad
para todos los paises

Obras.	
Seguidillas gitanas	6 Plus
Taleo	6 "
Panaderos	5 "
Granadinas	6 "

SEVILLA
ENRIQUE BERGALI
103 Sierpes 103.
Música e Instrumentos de todas Clases.

© Biblioteca Nacional de España

Trozos Flamencos.

Nº 1. SEGUIDILLAS GITANAS.

Propiedad

ENRIQUETA V. de DOMENECH.
Pr. 6 Ptas.

M. (♩ = 160.)

M. (♩ = 192.)

E. Bergali

E. 80 B.

Sierpe 103 Sevilla

© Biblioteca Nacional de España

The musical score consists of six systems of staves. The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* and *mf*. The second system continues the melodic and rhythmic patterns, with dynamics *p* and *f*. The third system shows a more active bass line with dynamics *p* and *f*. The fourth system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment, with dynamics *p* and *cresc.*. The fifth system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment, with dynamics *cresc.*, *dim.*, and *p*. The sixth system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment, with dynamics *p* and *f*.

E.80 B.

© Biblioteca Nacional de España

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a forte (*f*) dynamic and features a complex melodic line in the right hand with many slurs and accents, and a bass line with some rests. The second system continues the melodic development. The third system shows a change in texture with more chords in the right hand and a more active bass line. The fourth system features a first ending bracket labeled '1' and includes dynamics of *mf*, *p*, and *f*. The fifth system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo marking. The sixth system concludes with a piano (*p*) dynamic and continues the melodic and harmonic themes.

E.80 B.

© Biblioteca Nacional de España

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system continues the melodic development. The third system features dynamic markings of *f* (forte) and *ff* (fortissimo) in the bass, and *p* (piano) in the treble. The fourth system has *f* in the bass and *p* in the treble. The fifth system has *f* in the bass and *p* in the treble. The sixth system has *ff* in the bass and *mf* (mezzo-forte) in the treble, ending with a *p* marking.

E. 80 B.

© Biblioteca Nacional de España

The musical score consists of six systems of grand staves. The first system begins with a forte fortissimo (*ff*) dynamic in the bass clef and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the treble clef. The second system features a piano (*p*) dynamic in the bass clef and a piano (*p*) dynamic in the treble clef. The third system has a piano (*p*) dynamic in the bass clef and a piano (*p*) dynamic in the treble clef. The fourth system starts with a piano (*p*) dynamic in the bass clef and a piano (*p*) dynamic in the treble clef. The fifth system begins with a piano (*p*) dynamic in the bass clef and a piano (*p*) dynamic in the treble clef. The sixth system starts with a piano (*p*) dynamic in the bass clef and a piano (*p*) dynamic in the treble clef. The notation includes various dynamics such as *ff*, *mf*, *p*, *sf*, and *dim.* There are also performance markings like accents and slurs.

E. 30 B.

© Biblioteca Nacional de España

First system of musical notation, piano score. Treble and bass clefs. Includes dynamic markings *f* and *cresc.*

Second system of musical notation, piano score. Treble and bass clefs. Includes dynamic markings *f* and *p*.

Third system of musical notation, piano score. Treble and bass clefs. Includes dynamic markings *cresc.* and *f*.

Fourth system of musical notation, piano score. Treble and bass clefs. Includes the section title "Seguidillas del cambio" and dynamic marking *f*.

Fifth system of musical notation, piano score. Treble and bass clefs. Includes dynamic markings *mf* and *p*.

Sixth system of musical notation, piano score. Treble and bass clefs. Includes dynamic marking *mf*.

E. 80 P.

© Biblioteca Nacional de España

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The first system shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system features a triplet in the treble and dynamic markings of *mf* and *p*. The third system has a *f* dynamic in the treble. The fourth system includes *f* and *mf* dynamics. The fifth system has a *p* dynamic. The sixth system features a *f* dynamic and includes slurs and accents.

B. 30 B.

© Biblioteca Nacional de España

Musical score for piano, measures 1-12. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-4) features a piano (*p*) dynamic in the bass and a forte (*f*) dynamic in the treble. The second system (measures 5-8) continues with piano (*p*) dynamics in both hands. The third system (measures 9-12) includes a fortissimo (*ff*) dynamic in the bass and a piano (*p*) dynamic in the treble. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks.

E. 90 B.

© Biblioteca Nacional de España

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *cresc.*, *p*, *f*, *dim.*, *mf*, and *ff*. The music features intricate piano textures with frequent sixteenth-note patterns and dynamic contrasts.

B. 90 B.

Gravé et imprimé par C. G. Röder, Leipzig.

© Biblioteca Nacional de España