

Conservatori Superior de Musica de Illes Balears 2022/2023 convocatoria de junio

Joaquín Rodrigo,
análisis estilístico de las *Tres Piezas
Españolas*

Autor: Filippo Vitale
Tutor: Miguel Angel Aguilò

Índice:

○ Introducción	01
- Prólogo.....	01
- Primera sección del trabajo.....	01
- Segunda sección del trabajo.....	02
- Introducción a las Piezas Españolas.....	03
- Andrés Segovia.....	04
○ Joaquín Rodrigo	05
- Biografía	05
- Estilo compositivo y influencia de la música popular.....	08
○ Tres Piezas Españolas	11
- Fandango	11
- Pasacalle.....	20
- Zapateado.....	29
○ Conclusión	38
- Primera sección del trabajo.....	38
- Segunda sección del trabajo.....	38
- Temas no tratados y Posibles desarrollos adicionales....	39
○ Bibliografía y referencias	40

Introducción

Prólogo

Este trabajo propone una investigación sobre el estilo interpretativo de *las Tres Piezas Españolas* de Joaquín Rodrigo, a través de la biografía y los estudios y un análisis formal de su obra para guitarra solista representativa de la tradición española. Interpretada a menudo, aunque quizá no siempre con el justo enfoque al estilo de Rodrigo, la obra constituye hoy en día una parte importante del repertorio solista para guitarra. El objetivo de la tesis es comprender, recorriendo la biografía y los escritos de Rodrigo, cuál fue para él la historia musical española que quiso representar en esta suite y ver con el análisis cuáles son los elementos que conducen al cumplimiento de este propósito, no solamente para transmitir el carácter español de las piezas sino también para comprender el enfoque compositivo de Rodrigo y su esencia de compositor castellano del siglo XX.

No se tratarán, de todos modos, temas como digitaciones y problemas técnicos de ejecución por limitaciones de tiempo y espacio en la tesis. Ha sido posible consultar muchos trabajos de investigación sobre Rodrigo como compositor y persona aunque nunca han sido publicados análisis formales y estilísticos sobre la obra en cuestión. Las referencias principales para este trabajo son: Eduardo Moyano Zamora, *Concierto de una vida, memoriam del maestro Rodrigo*¹; Iglesias Álvarez Antonio, *Escritos de Joaquín Rodrigo*²; Vicente Vayá Pla, *Joaquín Rodrigo, su vida y su obra*³; Graham Wade, *Distant Sarabandes: Solo Guitar Music of Joaquín Rodrigo*⁴; y *Joaquín Rodrigo a través de sus escritos*⁵, recopilación de escritos de Rodrigo editada por Fundación Victoria.

La disertación se divide en dos secciones principales: la primera con su biografía e inclinación estilística y la segunda con un análisis de los tres movimientos de la suite española.

La partitura utilizada es la edición de Andrés Segovia, a quien las piezas fueron dedicadas, lanzada en 1963 por la editorial Schott Music. No fue posible consultar el manuscrito original por no estar disponible aunque fue posible visualizarlo parcialmente de la disertación del guitarrista, profesor y compositor hispano-uruguayo Ricardo Barcelò profesor del departamento de música de la Universidad Minho, Braga, Portugal, “Peculiarità dell’accentuazione, dell’aricolazione e della notazione del zapateado di Joaquin Rodrigo”. Segovia grabó únicamente el primer movimiento de la obra.

¹ Publicado por Planeta, Barcelona, 1999

² Publicado por Alpuerto en 1999

³ Publicado por Real Musical en 1977

⁴ Publicado por GRM Publication en 1996

⁵ Publicado por Joaquín Rodrigo Ediciones en 2019

Primera sección del trabajo

En el primer apartado de la disertación se rastrea en primer lugar la biografía de Joaquín Rodrigo, desde su primera infancia y primer acercamiento a la música hasta sus últimos años de vida, y continúa con una investigación sobre el estilo que lo caracterizó como compositor, sus variadas influencias y su enfoque a la música española. Este apartado teórico es necesario, antes de entrar en el análisis de la obra, para comprender las influencias y el gusto de Joaquín Rodrigo. La importancia de sus estudios clásicos sobre el Renacimiento y el Barroco españoles y la influencia del ambiente parisino. Por tanto, contextualizar la obra y entender cómo ésta debe representar la tradición española tan próxima al sentimiento nacionalista de Rodrigo, quien siente el deber de reivindicar la presencia de España en el contexto polifónico en desarrollo.⁶

En el apartado sobre el estilo y la influencia de la música popular se tomarán de sus escritos algunas disertaciones de Rodrigo de especial interés para comprender su visión de la música y especialmente aquellas relevantes para entender la obra en cuestión y contextualizarla como una suite homenaje a la profunda tradición española.

Segunda sección del trabajo

El segundo apartado propone un análisis de los tres movimientos donde será posible inspeccionar, con referencia a la partitura, las diversas apelaciones de Rodrigo a la hora de componer una suite de tres danzas representativas de la tradición musical española. Tradición que hunde sus raíces en dos corrientes diferentes: occidental y oriental, de igual importancia en el marco histórico de la nación.⁷ A pesar de ello quedará claro cómo Rodrigo quiere representar un estilo elegante que, una vez más, recuerda al mundo la fuerte presencia de España en el contexto de la música occidental. De hecho, el primer movimiento, el fandango, se caracteriza por un estilo clásico que recuerda al contexto español del siglo XVIII donde el único elemento de inspiración vagamente popular es la sección central que se remonta a un cantar de sevillana⁸; la segunda elabora, a partir de la cadencia andaluza, un tema de ostinato profundo en torno al cual se articulan una serie de temas de estilo clásico; y el tercero, aunque ya más cercano a la música popular con sus acentos que recuerdan a los tacones de las bailarinas⁹, aún mantiene un enfoque compositivo clásico.

⁶ ver *estilo compositivo e influencia de la música popular en el apartado Joaquín Rodrigo*, pg

⁷ ver *estilo compositivo e influencia de la música popular en el apartado Joaquín Rodrigo*, pg

⁸ ver *Fandango* en el apartado *Tres Piezas españolas*, pg.

⁹ ver *Zapateado* en el apartado *Tres Piezas españolas*, pg.

Introducción a las piezas españolas

Las Tres Piezas Españolas son una obra en forma de suite, compuestas por Joaquín Rodrigo en 1954 y dedicada al conocido maestro de la guitarra del siglo XX Andrés Segovia. La obra, dividida en tres movimientos en forma de danza, empieza con un fandango maestoso y allegretto, seguido de un pasacalle grave e intensa para luego acabar con los fuegos artificiales en el Zapateado. Por tanto, sigue una estructura estándar movimiento rápido-lento-rápido. Las piezas son un ejemplo sublime para un análisis estilístico encaminado a comprender la naturaleza compositiva de Rodrigo en su intención de representar la tradición culta española buscando un estilo compositivo propio que integre también la tradición popular menos antigua. Las “dos corrientes” de la música española, occidental y oriental, que Rodrigo como compositor español del siglo XX tiene el reto de integrar en su estilo¹⁰. El Fandango, “antiguo baile español, ejecutado con acompañamiento de canto, guitarra, castañuelas y hasta de platillos y violín, a tres tiempos y con movimiento vivo y apasionado”¹¹, y el zapateado, “baile que, a semejanza del antiguo canario, se ejecuta en compás ternario y con gracioso zapateo”¹², (I y III mvt) son ambas danzas populares, el primero considerado representativo de la cultura nacional y el segundo típico de la región andaluza. El segundo movimiento sigue una estructura de variaciones sobre un bajo, la pasacalle, particularmente en auge en el siglo XVII y perteneciente a la vena clásica del arte occidental. Es interesante señalar que las tres piezas españolas fueron compuestas unas semanas antes de la fantasía para un gentilhombre¹³, dedicada al propio Segovia, que a su vez refleja la relación de Rodrigo con el repertorio barroco español. Segovia estrenó y grabó sólo el fandango de la suite mientras que la primera grabación completa de la obra se realizó casi treinta años después en 1983 por Julian Bream. Otras grabaciones conocidas son las de Eduardo Fernandez, Manuel Barrueco, Narciso Yepes, Kaare Norge o Scott Tennant.¹⁴ Otra importante grabación es la de Marco Socias.

¹⁰ ver *estilo compositivo e influencia de la musica popolare en el apartado Joaquín Rodrigo*, pg

¹¹ diccionario de la Real Academia Espanola

¹² diccionario de la Real Academia Espanola

¹³ Graham Wade, *Distant Sarabandes: Solo Guitar Music of Joaquin Rodrigo* pg. 23

¹⁴ Graham Wade, *Distant Sarabandes: Solo Guitar Music of Joaquin Rodrigo* pg. 26

Andrés Segovia

Segovia fue uno de los guitarristas más importantes del siglo XX y probablemente el guitarrista al que se dedicó el mayor número de piezas. “Genio de la guitarra de nuestro tiempo”¹⁵ dice Rodrigo “sacó a la guitarra de su reducido ámbito y la lanzó al ancho mundo instrumental, dándole la categoría de instrumento favorito como el piano o el violín”¹⁶. Rodrigo era un gran admirador de Segovia, a quien conoció en París en una de las reuniones semanales de la *Revue Musicale*¹⁷⁻¹⁸, en particular por su atención al sonido y por "su aguda interpretación de los mensajes de los autores que interpretaba"¹⁹. A pesar de ello, las tres piezas españolas, fue la única pieza solista que le dedicó Joaquín junto a su famoso concierto "fantasía para un gentilhomme" encargado por el propio Segovia. Segovia estrenó Fandango en Buenos Aires en 1957. Su grabación se publicó dos años después y la edición de la suite completa apareció en los Archivos de Guitarra de Segovia (Schott) en 1963²⁰.

“En este punto puede ser relevante reflexionar por qué Segovia tocaba sólo el fandango del tríplico. Sin embargo, él fue invariablemente discriminatorio incluso con obras dedicadas a él por los principales compositores. A menos que Segovia no creyera que una composición funcionara estilísticamente a su favor, no la realizaría (Douze Études de Villa-Lobos, dedicada a Segovia en 1929, son un ejemplo de esta selectividad; de los doce estudios, Segovia tocó y grabó sólo tres.) Por muchos años, el resultado de esto fue un enfoque en el Fandango a la desventaja de la unidad del tríplico. Se estableció un patrón de elegir solo Fandango como si las otras piezas españolas fueran territorio no aceptable.”²¹

De hecho pasó mucho tiempo antes de que se grabaran también los demás movimientos y el propio Rodrigo, quizás precisamente porque estos no habían despertado inicialmente el mismo interés que el Fandango, parecería no haber dejado nada escrito sobre las Pasacalles y el Zapateado. Muchos otros compositores ilustres escribieron para Segovia, incluidos Federico Moreno Torroba, Federico Mompou, Manuel M. Ponce, Mario Castelnuovo-Tedesco, Alexandre Tansman, Joaquín Turina, Heitor Villa-Lobos, Albert Roussel, Ernesto Duarte Brito, André Jolivet y Óscar Esplá.

¹⁵ Eduardo Moyano Zamora, concierto de una vida, memoriam del maestro Rodrigo pg. 149

¹⁶ Eduardo Moyano Zamora, concierto de una vida, memoriam del maestro Rodrigo pg. 149

¹⁷ Eduardo Moyano Zamora, concierto de una vida, memoriam del maestro Rodrigo pg. 150

¹⁸ Revue musicale, revista musical creada por Henry Prunières en 1920.

¹⁹ Eduardo Moyano Zamora, concierto de una vida, memoriam del maestro Rodrigo pg. 149

²⁰ Graham Wade, Distant Sarabandes: Solo Guitar Music of Joaquín Rodrigo pg. 25

²¹ Graham Wade, Distant Sarabandes: Solo Guitar Music of Joaquín Rodrigo pg. 24

Joaquín Rodrigo

Biografía

Joaquín Rodrigo nació en Sagunto, un pequeño pueblo de la provincia de Valencia, el 22 de noviembre de 1901, día de Santa Cecilia, patrona de la música²². Hijo de Vicente Rodrigo Peirats, “empresario y terrateniente que fumaba mucho y hablaba poco”²³ y Juana Vidre Ribelles, segunda esposa de Vicente, “una mujer sin formación, pero de fina sensibilidad y buen gusto”²⁴, era el menor de diez hijos. Durante su tercer año de vida se desató una gran epidemia de difteria, que en esos años era la principal causa de mortalidad infantil. Aunque logró sobrevivir, Rodrigo también resultó afectado y se quedó incurablemente ciego²⁵. Nada pudo hacer el tratamiento y la operación del oftalmólogo más eminente de Barcelona, tanto que, con el tiempo, perdió totalmente toda la capacidad visual, incluida la de distinguir sombras. Según Rodrigo, su misma ceguera lo llevó definitivamente a la música.²⁶

A los cuatro años de Rodrigo, toda la familia se traslada a la ciudad de Valencia, por entonces una de las ciudades más prósperas de España. Rodrigo, a diferencia de muchos otros grandes compositores, no fue un niño prodigio. Empezó los estudios de armonía y composición a los catorce años en la escuela de ciegos de Valencia con Francisco Antich Carbonell.²⁷ Con él se dedicaba intensamente a los estudios de contrapunto cuando un día fue invitado al círculo de Bellas Artes de Valencia para asistir a un concierto precedido de una conferencia de Eduardo López Chavarri con quién Rodrigo entabla una fuerte amistad y que contribuirá notablemente a su formación.

En 1924 se estrenó su primero ensayo sinfónico, Juglares, particularmente apreciado por la crítica. El año siguiente se presentó al concurso nacional de composición con su “Cinco Piezas Infantiles”, que no ganó, pero fue muy apreciado por la crítica y pronto, en 1929, los críticos parisinos lo clasificaban como unos de los talentos más grandes de su generación.

De los mismos años de Juglares son sus primeras composiciones: Ave María para soprano y armonio, cancioneta para violín y orquesta de cuerda, dos esbozos para violín y piano, la enamorada junto al pequeño surtidor y la pequeña ronda para violín y piano.

²² Joaquín Rodrigo a través de sus escritos, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo pg. 17

²³ Vicente Vayá Pla, Joaquín Rodrigo, su vida y su obra pg. 18

²⁴ Joaquín Rodrigo a través de sus escritos, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo pg. 17

²⁵ Vicente Vayá Pla, Joaquín Rodrigo, su vida y su obra pg. 19

²⁶ Eduardo Moyano Zamora, concierto de una vida, memoriam del maestro Rodrigo pg. 33-34

²⁷ Eduardo Moyano Zamora, concierto de una vida, memoriam del maestro Rodrigo pg. 37

En 1926 escribió su primera obra para guitarra: zarabanda lejana y “preludio al gallo mañanero” para piano, obra gracias a la cual conocerá, en 1928, la pianista turca Victoria Kahmi, que se convertiría en su esposa.

En 1927 Rodrigo se mudó a París con su guía personal, Rafael Ibáñez, donde comenzó a estudiar con Paul Dukas en la École Normale de Musique.²⁸ Rodrigo admiraba mucho a Dukas. Cuando Dukas murió en 1935, Rodrigo le escribió a su amigo López-Chavarri: “Ha sido un tiempo muy triste para mí últimamente, ya que sentía admiración por el Músico y más aún por el hombre mismo. Fauré, Debussy, Ravel, como los músicos eran sus iguales, pero no como hombres en la pureza y verdadero significado de esa palabra.”

Dukas también simpatizaba con la cultura española, habiendo sido amigo y mentor de Isaac Albéniz. Rodrigo se reuniría con Dukas dos veces por semana durante dos horas, donde Dukas pasaría la primera hora corrigiendo las composiciones de Rodrigo y la segunda hora enseñando análisis musicales. Dukas tenía una profunda conciencia de la crítica musical y estudió ediciones de compositores barrocos como Rameau y Scarlatti. Esto es probable que haya influido en el enfoque compositivo de Rodrigo, especialmente en sus inclinaciones neoclásicas.

En 1928 Rodrigo se encuentra por primera vez con Manuel de Falla, su gran ídolo, que lo invitó a tocar algunas óperas suyas en el Palace Rothschild. Formó una fuerte amistad con él, el mismo Rodrigo escribe:

“Falla era una gran persona aunque caprichoso y raro. [...] juzgaba la gente, a veces por un detalle mínimo y a los compositores por la primera obra que oía. Si le caías en desgracia lo mejor es que no te acercaras más a él. Si estabas de suerte podías contar para siempre con su amistad y afecto. Yo fui uno de los afortunados”²⁹

Falla y Rodrigo no se volvieron a encontrar después de París aunque mantuvieron una fuerte correspondencia.

En 1933 contrae matrimonio con Victoria Kahmi y al año siguiente gana el primer premio del Círculo de Bellas Artes de Valencia con el poema sinfónico para orquesta “Per la flor de lliri blau” y obtiene, con ayuda de Falla, la beca Conde de Cartagena³⁰ suspendida dos años después, en 1936 como consecuencia de la guerra Civil Española.

²⁸ Joaquín Rodrigo a través de sus escritos, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo pg. 18

²⁹ Concierto de una vida memoriam del maestro Rodrigo, Eduardo Moyano Zamora pág. 61-64

³⁰ Eduardo Moyano Zamora, concierto de una vida, memoriam del maestro Rodrigo pag. 228

Pasa cerca de dos años en Alemania hasta el 1938, año en que compone las "Cinco piezas del siglo XVI para piano" y "En los trigales" para guitarra. Solo un año después, por sugerencia del guitarrista Regino Saiz De la Masa y Luís de Urquijo, Marqués de Bolarque, compone, en Paris, el "Concierto de Aranjuez" para guitarra y orquesta estrenado el 9 noviembre 1940 en Barcelona. En esos mismos años se instala definitivamente en Madrid, donde ocupa el puesto de jefe de la sección de arte y propaganda de la Organización Nacional de Ciegos de España.

En 1947 funda la Cátedra de Música Manuel de Falla de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid donde también enseña ³¹. Siete años después, en 1954, compone su segundo concierto más conocido, la "Fantasía para un gentilhombre" por sugerencia de Andrés Segovia, estrenada por él mismo con la Orquesta Sinfónica de San Francisco dos años después. En el mismo año compone las "Tres piezas españolas" para guitarra.

Recibe muchos premios y reconocimientos en el curso de su vida entre los cuales destacan:

Premio nacional de música por el "Concierto Heróico" para piano y orquesta (1942), Nombramiento de asesor musical de la dirección general de Radiodifusión española y jefe de departamento de música de Radio Nacional de España (1944), Primer premio ORTF coupe de la guitares en Paris por Invocación y danza (1961), Doctor honoris causa por la Universidad de Salamanca (1964), Galardonado con la Gran Cruz del Mérito Civil y con la medalla de oro del mérito en el trabajo (1966), Nombrado miembro de la Academie Royal de Sciences, de letras, et de Beaux-Arts de Belgica en la vacante de Benjamin Britten (1978), Premio nacional de música Doctor honoris causa por la Universidad de Southern California (1982), Doctor honoris causa por la Universidad Politécnica de Valencia (1988), Doctor honoris causa por la Universidad de Alicante y por la Universidad Complutense de Madrid (1989), Doctor honoris causa por la Universidad de Exeter, Inglaterra (1990). ³²

Fallece el 6 de julio 1999 en Madrid. Sus restos están sepultados en el panteón familiar de Aranjuez junto a su esposa, Victoria Kamhi. ³³

³¹ Eduardo Moyano Zamora, concierto de una vida, memoriam del maestro Rodrigo pg. 230

³² Eduardo Moyano Zamora, concierto de una vida, memoriam del maestro Rodrigo pg. 229-235

³³ Eduardo Moyano Zamora, concierto de una vida, memoriam del maestro Rodrigo pg. 236

Estilo compositivo y influencia de la música popular

“Tenía las influencias de mi generación. La del impresionismo: Ravel, Debussy, primeras obras de Stravinsky, últimas obras de Falla, y en especial su Retablo de Maese Pedro... Aunque poco a poco me fui desligando de aquellas influencias impresionistas de los primeros años para ir formando mi propio mundo.”³⁴

escribe el mismo Rodrigo que desde la década de 1940 en adelante encontró cada vez más su camino hacia un estilo personal que debía influencias sustanciales al estudio de la música renacentista y barroca española. Y, precisamente, en sus estudios de música antigua encontramos la clave interpretativa de su estilo. Un estilo sutil y refinado, el de Rodrigo, constituido de melodías sencillas, cuya prioridad es absoluta, un gran uso de la disonancia y, en el caso de la guitarra, variados recursos técnicos. Para Rodrigo, “si alguna jerarquía existe en la música, para mí sería la melodía primero.”³⁵. Un estilo, por tanto, fuertemente influido por el ambiente parisino de la época, por el uso modal y por el neoclasicismo de Stravinsky.

A Rodrigo nunca le gustó el término de neoclasicismo ya que implicaba volver a los clásicos y la música española “si es auténtica, no puede ser neoclásica, porque España, contrariamente a lo ocurrido en Italia, en Alemania y hasta en Francia, no tuvo clasicismo.”³⁶ Por el contrario, creía que los compositores españoles nunca abandonaron los clásicos porque nacieron en una tradición clásica y por lo tanto la música de Rodrigo prosigue en “la escuela nacional”³⁷.

El nacionalismo español era muy diferente del neoclasicismo que estaba ocurriendo en otros países, ya que las tradiciones de la música española todavía estaban vivas y bien presentes en España en la época del movimiento nacionalista español. Es el espíritu nacionalista de Rodrigo que lo lleva a apreciar y reconocer los diferentes aspectos y raíces de la música española, tanto popular como culta y establecida en su corriente occidental y oriental.

Como el mismo Rodrigo escribe, “existió una doble corriente occidental y oriental y tenemos, pues, una doble herencia”³⁸ propia de la tradición musical española y el reto de los músicos españoles era el de “fusionar, amalgamar estas dos herencias”³⁹. Para Rodrigo reconocer de manera clara las dos corrientes es particularmente importante para resaltar las influencias occidentales, presentes en igual medida, en la música española respecto a la corriente oriental.

³⁴ Eduardo Moyano Zamora, concierto de una vida, memoriam del maestro Rodrigo pg.

³⁵ Eduardo Moyano Zamora, concierto de una vida, memoriam del maestro Rodrigo pg.

³⁶ Joaquín Rodrigo a través de sus escrito, Fundación Victoria y Joaquin Rodrigo pg. 48

³⁷ Joaquín Rodrigo a través de sus escrito, Fundación Victoria y Joaquin Rodrigo pg. 48

³⁸ Joaquín Rodrigo a través de sus escrito, Fundación Victoria y Joaquin Rodrigo pg. 26

³⁹ Joaquín Rodrigo a través de sus escrito, Fundación Victoria y Joaquin Rodrigo pg. 26

En efecto nos advierte que “existe, sin embargo, en el extranjero un falaz equívoco”⁴⁰ en creer que toda la música española, popular o erudita, tenga sus raíces en influencias orientales. Es como “el visitante que se irrita a ver mujeres rubias en España y con ojos azules, se resiste a confesar que hay tantas como las morenas y con ojos negros”⁴¹. Es importante entender como su estilo está marcado por su trabajo de musicólogo que tiene el “deber” de reafirmar la relevancia española durante los siglos del desarrollo de la polifonía.

“Inútil nos parece recordar, los años trascurridos desde el descubrimiento de cancionero de Palacio por Barbieri, los trabajos de Pedrell, Mitjana y el hallazgo del Códice de las huelgas por Higinio Anglés, etc., para que tengamos que insistir en el error cometido por non pocos musicólogos extranjeros al afirmar la ausencia de España del contexto polifónico...”⁴²

El estilo de Rodrigo refleja las influencias de compositores como Antonio de Cabezón, notorio organista del barroco español, Scarlatti, al cual se sentía próximo por sus años pasados en España, de sus estudios sobre el repertorio vihuelístico y laudista del Renacimiento español e italiano y también sus estudios sobre la Camerata Bardi, Giulio Caccini y toda la escuela que llevó al nacimiento de la ópera.

Como ya ha sido mencionado, fue fuertemente influenciado por el ambiente parisino, donde no solamente entró en contacto con el impresionismo, sino que también ha continuado descubriendo los variados elementos de la tradición española gracias a su amistad con sus colegas Manuel de Falla y Joaquín Turina que lo introdujeron al flamenco.

“Aprendí mucho de mis amigos y maestros, Falla y Turina, ellos me ayudaron a conocer el flamenco, y a que estuviese presente en alguna de mis obras. Por ejemplo, en el concierto de Aranjuez. Ahí hay flamenco, pero a los mal pensados les dije que no he quitado ni una nota a nadie. Todo salió de inspiración y, está claro, del trabajo.”⁴³

Joaquín, profundamente fascinado por las sonoridades de la música flamenca que descubrió por sus amigos y colegas, encuentra en el flamenco un otro elemento de inspiración artística que puede ser vislumbrado en algunas sus obras.

“Oigo esas voces desgarradas, intensas, que transmiten alegría, melancolía, dolor o tristeza. Oigo los sentimientos. Me encanta el flamenco, el más puro se

⁴⁰ Joaquín Rodrigo a través de sus escritos, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo pg. 26

⁴¹ Joaquín Rodrigo a través de sus escritos, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo pg. 26

⁴² Joaquín Rodrigo a través de sus escritos, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo pg. 27

⁴³ ¹⁰Eduardo Moyano Zamora, concierto de una vida, memoriam del maestro Rodrigo pg. 185

entiende. Siempre expresé mis preferencias por el cante Jondo, y cuanto más antiguo, más arraigado estuviera en la tradición, más atraído me sentía.”⁴⁴

Una influencia de todos modos marginal, la del flamenco en Joaquín Rodrigo, que se encuentra en algunas de sus obras como elementos de inspiración artística que lo ayudan a representar uno estilo comprensivo de los muchos aspectos musicales que lo fascinaban y que él sentía cerca de la tradición española.

El auge de la música atonal y la música serialista de la Segunda Escuela Vienesa fue otro movimiento musical con el que Rodrigo se familiarizó durante su estancia en París. Si bien Rodrigo no adoptó un lenguaje atonal, experimentó brevemente con él, lo que puede haber contribuido a su preferencia por la disonancia armónica y melódica. El hecho de que la música atonal hubiera llegado a ser aceptada en París significaba que Rodrigo se pudo haber sentido cómodo usando cantidades considerables de disonancia en sus propias obras.

"Mi música habla un lenguaje marcadamente tonal o modal, puesto que dentro de lo modal podemos también comprender el exotismo de nuestras viejas escalas, muy orientalizadas. También se pueden encontrar escapadas más o menos politónicas, pero, salvo algunos ensayos dodecafónicos sin verdadero significado dentro de mi obra, toda está incluida dentro del campo tonal, dándole a esta palabra la mayor flexibilidad y ensanchamientos de límites. [...] No me molesta el dodecafonismo, ni siquiera el atonalismo, del que no comprendo por qué se simula silenciar; no soy enemigo de ellos como no lo soy de nada, pero es amargo para los españoles renunciar a sus cadencias, a sus giros, a todo aquello que nos ha valido el puesto que ocupamos y la consideración que gozamos”⁴⁵

Aunque Rodrigo ha recibido todas las influencias de su época, y que eso pueda ser visto en su música, la base de su enfoque compositivo y el desarrollo de su gusto y estilo lo configuran como un compositor de corriente conservadora particularmente consciente del contexto vanguardista de su siglo que también se integra en su lenguaje. Es interesante notar que Rodrigo se consideraba un compositor de vanguardia aunque a pesar de las corrientes emergentes, del impresionismo, del atonalismo y del serialismo, parece claro como su música, por lo general, representa una vuelta atrás y de hecho es él mismo quien se encarga el deber de revalorar la historia culta de la música española y no dejar que sus cadencias y progresiones se pierdan en el tiempo.

⁴⁴ Eduardo Moyano Zamora, concierto de una vida, memoriam del maestro Rodrigo pg.185

⁴⁵ Eduardo Moyano Zamora, concierto de una vida, memoriam del maestro Rodrigo pg. 186

Tres piezas españolas

Fandango

El fandango es un baile folclórico arcaico popularizado en diferentes zonas de España desde el Siglo XVIII, considerado como una de las danzas españolas más antiguas, conocidas y practicadas, y de estirpe más puramente nacional.

Danza de tempo variado en compás ternario de gran variedad tonal, que es generalmente conocida como danza flamenca andaluza que se estructura en coplas de cinco versos octosílabos (entonados por los “bailaores”) que se suelen convertir en seis por repetición de uno de ellos y siguen una progresión I-IV-V en armonía tradicional. La estructura formal del fandango andaluz se basa en la alternancia de esas coplas con variaciones instrumentales llamadas Falsetas (secuencias fijas de acordes que varían de una tradición local a otra), siguiendo la típica progresión IV-III-II-I en el modo frigio andaluz.

De todos modos, el fandango de Rodrigo no sigue esta estructura y él mismo escribe sobre este fandango: “el fandango pertenece a las danzas más bien lentas y algunas veces comportaban coplas cantadas; es una danza a tres tiempos de ritmo reposado...”⁴⁶ y, para clarificar como él hace referencia al fandango más puramente castellano, sigue: “no falta tratadista que lo atribuya a los árabes, pero este y otros orígenes se pierden en lo incierto y remoto.”⁴⁷

El fandango de Rodrigo “no toma temas populares, tan solo la parte central (trío) se inspira vagamente en un cantar de sevillanas.”⁴⁸ Y es en esta sección central que Rodrigo dota de una “impronta popular”⁴⁹ al fandango que, de todos modos, “está dentro de la galantería y majeza tan del siglo XVIII español y más especialmente madrileño”⁵⁰.

⁴⁶ Joaquín Rodrigo a través de sus escritos, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo pg. 131

⁴⁷ Joaquín Rodrigo a través de sus escritos, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo pg.131

⁴⁸ Joaquín Rodrigo a través de sus escritos, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo pg. 131

⁴⁹ Joaquín Rodrigo a través de sus escritos, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo pg. 132

⁵⁰ Joaquín Rodrigo a través de sus escritos, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo pg. 131

Análisis formal fandango

Sección		Compas	Tonalidades
Primera Sección	Exposición tema A	1-3	Mi M
	Desarrollo tema A	4-28	Mi M – Do M – A M
	Transición	28-35	Re M – Si m
Sección central	Exposición tema B	35-39	Si m
	Segunda exposición tema B	39-43	La m
	Transición a segunda parte de la exposición del tema B	43-47	Sol M/ F M/ Mi
	Tercera exposición tema B	47-51	La m
	Cuarta exposición tema B	51-55	Sol m
	Transición	55-58	Fa M – Sol M
Sección de cierre	Falsa recapitulación tema A	59-65	Sol M – Mi M
	Cadencia	65-94	Mi M – La M
	Recapitulación tema A	94-102	Mi M

Primera Sección

El Fandango empieza con un tema maestoso y triunfal de acordes de cinco voces, “perturbado” por algunos intervalos de segunda “intrusos”, que sigue una estructura armónica I-I-V-I en Mi M (fig. 1.0).

La segunda parte del tema muestra una melodía ornamentada, Si-La-Sol-Fa-Mi, cuya estructura será reelaborada más adelante, en la sección central, en la progresión armónica de las exposiciones del tema B y sobre la cual se basa gran parte de la cadencia.

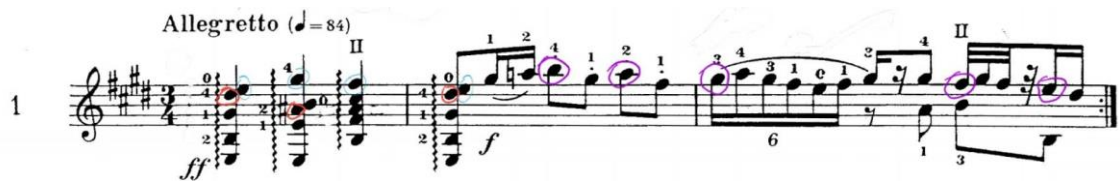


Fig. 1.1.1 Tema A (compases 1-3)

rojo: intervalo disonante de segunda menor

Azul: primera parte del tema

Violeta: segunda parte del tema, base fundamental

El tema se repite dos veces antes de ser fragmentado y reelaborado en nuevo material. No es un verdadero desarrollo sino que transiciona con la coda del tema, seguida de la cabeza del tema en la quinta (Si M), en un nuevo motivo desarrollado desde la parte central del tema.

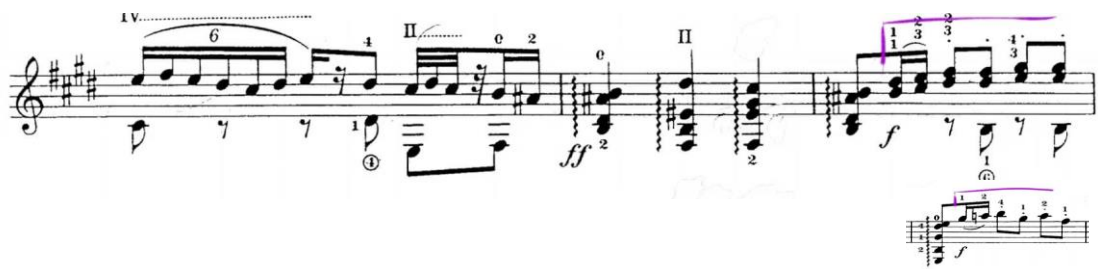


Fig. 1.1.2 Desarrollo (compas 4-6)

Después de haber desarrollado suficientemente ese motivo, el tema sigue siendo expuesto con imprevistos cambios de colores en Mi M, una tercera mayor por debajo en Do M, que modula de nuevo una tercera, esta vez menor, por debajo en La M. Recurso, el de una modulación directa a una tercera por debajo (digresión), extensamente utilizado en la música barroca para subrayar un cambio repentino de carácter, temática o ambientación.

Súbito después, en el compás veintiocho las exposiciones seguidas del tema se cortan por un patrón rítmico en Re M con bajo disonante, primero de Sol # y después de Do #, que perturba la transición a la sección central y al segundo tema (tema B).

Sección central

La sección central está en claro contraste con las ideas desarrolladas en la primera sección de la pieza. Contrapuesto al tema maestoso y triunfal, caracterizado por el uso de staccato de los primeros compases, encontramos un tema lírico y conmovedor de cuatro compases, expuesto cuatro veces con un intermezzo que funciona de transición para los dos bloques de la exposición. El tema B coge enteramente la sección central y las diferentes exposiciones siguen la estructura armónica de Si m – La m – Sol M – Fa M – Mi M/m (Fig. 1.2.1 C.36-47). Una dilatación de la misma estructura básica propuesta en los primeros compases de la pieza (Si - la - Sol# - Fa# - Mi), (Fig. 1.1.1 C 2 y 3), donde el Sol# y el Fa# están remplazados con las correspondientes notas naturales, que también integra el movimiento descendente del bajo de la cadencia andaluza (la m - Sol M - Fa M - Mi M).

The image displays a musical score for guitar, divided into four systems. The first system, titled "Sección central - Tema B Cantabile", begins with a double bar line and a fermata, followed by a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system is labeled "Si m" and includes fingerings like 1, 4, 3, 4, 3, 2, 0, 1, 0, 2. The second system is labeled "La m" and continues the melodic and bass lines. The third system is labeled "transición Sol M" and "Fa M" and "Mi M/Mi m", showing a transition in the bass line. The fourth system is labeled "Segundo bloque Tema B" and "X", continuing the melodic line. The score includes various guitar-specific notations such as fingerings (1, 2, 3, 4), accents (>), and dynamic markings (mf).

Fig. 1.2.1 Primer bloque Tema B y Transición al segundo (compases 35-49)

El segundo bloque del tema B transpone la misma estructura armónica un tono abajo: La m - Sol m - Fa M - Mib M.

Fig. 1.2.2 Segundo bloque Tema B y principio de la falsa recapitulación (compases 42-57)

Sección de cierre

El tema B se repite aun dos veces más antes de transicionar hacia la falsa recapitulación del tema A esta vez presentado primero en Sol M, repetido en Si M como quinta de Mi M y finalmente en Mi M preparando el tono para la cadencia.

La cadencia esta casi enteramente basada en material derivado de la primera sección de la pieza. Empieza con un arpeggio de semicorcheas en Mi mayor

seguido de un motivo de tresillos de semicorcheas (figuración dominante en toda la cadencia), ornamentación graciosa y elegante de la segunda parte del tema A (Si - La - Sol# - Fa# - Mi), aunque pronto se dispersa en una escala ascendente nítida y directa que conduce a una serie de cuatro arpeggios descendentes contrastantes con el carácter gracioso de la primera frase (C. 67-68). Una vez más podemos encontrar la estructura de la segunda parte del tema A dilatada entre la escala y los cuatro arpeggios.

Fig. 1.3.1 Primeros compases de la cadencia (compases 65-73)

Después de esta rápida secuencia de arpeggios reintroduce el tema A en Mi M, esta vez empezando el acorde con la tercera en el bajo (Sol#), que transiciona en un motivo arpegiado basado en el motivo del desarrollo del tema A (fig.1.3.2 C.71-72). Ornamentado por un arpeggio en ReM, constituido por un intervalo disonante de Mi (segunda M) y una línea de bajo que debería ser exaltada, el motivo, sigue con un fragmento de escala, reminiscente del principio del motivo, repetido tres veces a octava baja (C.75) y elaborado en los siguientes compases en un motivo caracterizado por un salto melódico de cuarta (Fa#-Si) y repetido una segunda vez un tono más abajo (Mi-La) (C.76-77).

Este motivo no se acaba de desarrollar y viene cortado por el motivo de tresillos que vuelve sin el fragmento del tema, siguiendo una estructura de tercetas con un efecto de octavas en medio, y un persistente pedal de Mi que resuelve con crescendo en el tema A en La M marcado fortissimo (fig1.3.3 C.83). La estructura

armónica de este pasaje es de entenderse como una cadencia IV-V-I en La M (Fig. 1.3.2 y 1.3.3 C.73-83).

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 71-85) shows a melodic line with triplets and sixteenth notes, and a bass line with chords and triplets. Roman numerals VII, VI, IV, and V are indicated above the staff. The second system (measures 86-90) is marked '8va loco' and 'Motivo tresillos loco', featuring a melodic line with triplets and a bass line with chords and triplets. Roman numerals I, II, and VII are indicated above the staff. The score includes various annotations such as 'ff', 'f', and 'loco'.

Fig. 1.3.2 (compass 71-85)

En números romanos: estructura armónica IV-V-I

Compases 73-75

Rojo: línea de bajo

Azul: intervalo de segunda Mayor, Mi sobre un bajo de Re

Compases 77-85

Rojo: intervalos de terceras

Azul: efecto salto de octava

Ahora se recupera el motivo, interrumpido por los tresillos, que no se había acabado de desarrollar (Fig.1.3.3 C.84-86 y Fig. 1.3.2 compases 76-77), esta vez en La M expuesto en un registro más agudo con el salto melódico de cuarta entre Mi y La y, repetido un tono más abajo, entre Re y Sol# (C.84-85).

El motivo sigue siendo repetido una vez más en registro grave con el salto melódico entre Do y Fa# y, en su repetición, entre Si y Mi#. El elemento de la cuarta ascendente enfatiza la nota de partencia del intervalo tonicizando hacia ella en una línea melódica que resuelve en un La (C.84-88). Se obtiene así la línea melódica Mi-Re-Do#-Si-La, transposición, una quinta hacia abajo, del material derivado de la segunda parte del tema A (Si-La-Sol#-Fa#-Mi).

Fig. 1.3.3 (compases 83-89)

Rojo: línea melódica Re-Mi-Do-Si-La

Azul: Pedal de Si

Inmediatamente recoge el motivo de tresillos con movimiento por terceras, esta vez con pedal de Si al bajo preparando el tono para la reexposición en Mi M (Fig. 1.3.3 C.88-92). El tema A se repite en la reexposición con la misma línea melódica ornamentada presente en la primera exposición, pero con figuraciones rítmicas disminuidas de corchea a semicorchea y comprimida en un compás (Fig. 1.1.1 C.1-

3 y 1.3.4 C.93-94). La línea rápida y directa creada por esta escala descendente por tercetas salta pronto a los bajos y resuelve nuevamente en el tema (C.96-97), esta vez incompleto, cortado por el acorde de Mi M con disonancia de la séptima mayor (C. 97-98).

Repite nuevamente el fragmento del tema con la ornamentación del motivo de tresillos (C. 98), que se interrumpe nuevamente por el mismo acorde después del cual sigue la misma codetta de la primera reexposición en el compás 95 (Fig. 1.3.4).

Fig. 1.3.4 (compases 92-101)

Azul: motivo desarrollado por la coda en la primera reexposición del tema

Pasacalle

El pasacalle es una forma musical de origen popular español de principios del siglo XVII. El término, pasar por la calle, se refiere a músicos ambulantes. Durante el barroco fue una de las danzas incorporadas a la música culta y se hizo muy popular. Tomó la forma de variaciones sobre un ostinato que puede ser intercambiado entre líneas. De movimiento lento y en compás de 3/4, el pasacalle a menudo se asocia con la chacona. Ambas piezas están formadas por un periodo, en movimiento grave. Dicho periodo sirve de tema a una serie de variaciones, generalmente sobre un bajo ostinato, siempre en el mismo tono. El pasacalle de Rodrigo, también como el fandango, “está dentro de la galantería y majeza tan del siglo XVIII español” con su bajo continuo solemne y conmovedor y sus varios temas elegantes que se suceden conectados por el bajo ostinato. Tiene un

carácter más introspectivo que los otros movimientos de la suite, mostrando cómo una sola línea puede resonar en la guitarra, especialmente en el bajo ⁵¹.

Análisis formal pasacalle

Variaciones		Compás	Tonalidades
Exposición	Tema Ostinato	1-8	La menor
Var.1	Reexposición armonizada	9-16	La menor
Var. 2	Tema A	17-24	La menor
Var. 3	Transición	25-32	La menor
Var. 4 sección central	Tema B	33-40	La menor
Var. 5	Transición	41-48	La menor
Var. 6	Tema Ostinato	49-56	La menor
Var. 7	Tema C	57-64	La menor
Var. 8 Inicio sección de cierre	Cadencia andaluza	65-72	La menor
Var. 9	Transición	73-80	La menor
Var. 10	Cadencia andaluza	81-84	La menor
Var. 11.	Transición	85-88	La menor
Var. 12 Cadenza	T. Ostinato desarrollado	89-107	La menor – Mi menor – Si menor – F# menor – Do# menor
	coda	107-110	La menor V pedal

Los primeros compases exponen el tema ostinato dos veces, la primera totalmente desnudo y la segunda con una armonización que funciona como contrasujeto para el tema ostinato. Después, la segunda variación introduce un tema marcado cantabile que marca el principio del desarrollo de la pieza. Ya desde la exposición del tema del ostinato y desde las primeras variaciones de la pieza, vuelve a quedar claro el estilo predestinado por Rodrigo para este movimiento. El bajo solemne y los temas elegantes no dejan dudas sobre la atmósfera dieciochesca de la pieza.

⁵¹ Graham Wade, Distant Sarabandes: Solo Guitar Music of Joaquin Rodrigo

La segunda variación expone el primer tema, otro del ostinato, con un juego contrapuntístico entre la voz superior y la mediana. El tema, Mi-Re-Do-Si-Mi-La-Si-etc..., esta repropuesto en la voz intermedia al final de la primera célula de la frase (C. 17-18) mientras la voz superior ornamenta la caída de la frase en el Si (Si-La-Si-Do-Si). La frase sigue con su transposición ascendente en registro más bajo (C. 19-20) (Re-Mi-Fa-Sol-La-Re-Sol#-etc...) y nuevamente pinta el pasaje con un recurso contrapuntístico, esta vez repitiendo el tema, pero reproponiendo la misma ornamentación que fue utilizada por el final de frase de la voz de soprano en la primera célula del tema (C18), Mi-Re-Mi-Fa-Mi (C.20).

Exposición Tema Ostinato
Andante (♩ = 84)

Reaffirmación armonizada

Tema A
Cantabile

Fig. 2.1.1 (compass 1-26)

Rojos: bajo ostinato
 Azules: voz mediana

Las dos voces siguen desarrollándose hasta que, en el compás veinticuatro, la voz mediana se mezcla con la resonancia de la voz superior que ya había acabado su

frase. La tercera variación no expone un verdadero tema sino que se configura más como una transición entre dos temas principales. Con figuraciones de tresillos que se convierten en semicorcheas (C.30), el motivo posee de todos modos fuerte valencia melódica, y con el cambio de figuraciones prepara un carácter más impetuoso para el Tema b subsiguiente. Es interesante notar como el pasaje está pensado de manera muy guitarrística, buscando cuerdas en aire y posiciones cómodas para la mano. Esta manera de transicionar de un tema a otro es recurrente en toda la pieza.

The image shows a musical score for guitar, measures 25-32. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with triplets and sixteenth notes, and a bass line with sustained notes and chords. The notation includes fingerings, breath marks, and dynamic markings like 'p' and 'c'.

Fig. 2.1.2 (compases 25-32)

El tema b en la cuarta variación resulta de carácter más impetuoso del material visto hasta ahora en la pieza y, de hecho, marca el primer Forte de la partitura. Empieza con un tema lírico en la voz de soprano, mientras el bajo sigue exponiendo el tema ostinato con pequeñas variaciones de valor (Fig. 2.1.3), hasta compas 37 donde las voces se invierten enseñando el ostinato en la voz superior y el tema en el bajo. La quinta variación nuevamente transiciona con un arpeggio de tresillos de semicorcheas sobre un acorde de Mi7 que se configura como un pedal de V en la voz superior mientras el bajo sigue con su ostinato (C.41).

Fig. 2.1.3 (compases 33-41)

La variación seis presenta un tema construido en la base del tema ostinato, ornamentado por un arpeggio de semicorcheas fluido, que se convierte en la segunda mitad del tema en escalas, siempre con figuración de semicorcheas que parece recordar el tema A expuesto en la segunda variación al principio de la pieza (C. 53 Fig. 2.1.4 y C.17 Fig 2.1.1).

El tema ostinado está desarrollado con nuevo material, el arpeggio de semicorcheas, hasta el compás 53 donde el ostinato continúa en el bajo y la voz superior desarrolla material basado en el tema de la variación dos (Fig. 2.1.1 C. 17). Las notas pertenecientes al ostinato en la primera mitad del tema están marcadas por acentos para explicitar al intérprete la intención de mostrar lo más posible el tema.

En la segunda mitad todos los bajos del ostinato deberían ser mantenidos, aunque sea junto a las figuraciones de semicorcheas, esto es también explicitado por los signos de ligadura.

Fig. 2.1.4 (compases 48-56)

Rojo: bajo ostinato

Esta variación se conecta directamente con el tema C en la variación siete (Fig. 2.1.5 C. 57-64). Un tema extremadamente sencillo, profundo y refinado que aún una vez más nos evoca una imagen del pasado.

Probablemente es este el tema más conmovedor del pasacalle. Como ha sido posible visionar hasta ahora, todos los temas de este movimiento son profundamente líricos, tan vocales que casi parecen pedir un texto. Este tema profundo y lleno de dolor acaba su frase con un cambio de color, de ambientación introducido por el Do# en compás 64. Este pasaje presenta un acorde cadencial de quinta con la sexta mayor en la voz de soprano (Do# C. 64) que resuelve en una semicadencia.

En la variación 8, el tema ostinato viene reducido a su estructura básica revelando de manera clara cómo éste fue basado en la cadencia andaluza expuesta con rasgueados que, como decía Julian Breams, nos llevan a la atmosfera de la guitarra española ⁵² (Fig. 2.1.5 C.65-72).

⁵² Graham Wade, *Distant Sarabandes: Solo Guitar Music of Joaquin Rodrigo*

The musical score consists of five staves. The first staff shows a melodic line with triplets and a bass line with arpeggios, marked 'expressivo'. The second staff continues the melodic line with a 'rit.' marking and ends with a 'ff a tempo' section. The third and fourth staves are primarily bass lines featuring complex arpeggiated patterns, including triplets and sextuplets. The fifth staff continues these patterns with sextuplets and includes a circled '3' above a measure.

Fig. 2.1.5 (compases 57-74)

A continuación, una transición con figuraciones de seisillos divide la sección de los rasgueados con otra donde el tema está nuevamente reducido a la cadencia andaluza esta vez con un arpeggio con agrupaciones de diez notas (Var. 10).

Ahora una transición donde el ostinato está representado como en su primera exposición, solo con algunas pequeñas variaciones de valor, nos lleva a la última variación de la pieza (var. 12). Mucho más larga que las otras, ésta es la única variación donde el tema ostinato no está enteramente presente sino que se utiliza solo la primera frase (La-Do-Sol-Si-Fa-Sol-La-Mi. Fig. 2.1.1 C. 1-4).

Comprimido en tres compases, en vez de cuatro, por reducción de la duración rítmica de la última nota, el ostinato conmovedor del principio de la pieza está variado en un tema rítmico y directo (véase la indicación “rítmico como un

fandango”) (Fig. 2.1.6 C. 1-4). El tema de los primeros compases (La-Do-DoSi-Do-La-Sol-Si-Sol-Si-Fa-Sol-La-LaLa-LaSol-La-Mi) sigue siendo expuesto, trasportado en diferentes tonalidades con un bajo rítmico de marcha.

ritmico como un fandango

Fig. 2.1.6 (compases 89-100)

En el compás cuatro, el tema en la voz superior está expuesto en Mi m (Mi-Sol-SolFa-Sol-Mi-Re-Fa etc...) con un bajo que marca el pulso constantemente. Al mismo tiempo, el tema sigue siendo expuesto siguiendo el círculo de quintas, y el bajo añade tensión por disminución de las figuraciones rítmicas. En el compás 95, cuando el tema se expone en Si m, el bajo presenta una figuración de corchea más dos semicorcheas que en la siguiente exposición en Fa#m se convierte en corchea más tresillos de semicorcheas (C.98). En la exposición sucesiva en Do#m, el bajo ya no presenta una ulterior disminución del valor rítmico sino que la misma figuración se repite en ambos primer y tercer pulso, que junto a la subida de registro añade tensión al pasaje (Fig. 2.1.7 C. 101-104).



Fig. 2.1.7 (compases 101-106)

En el compás 105, el tema vuelve incompleto en Fa#m sin el primer compás. Los últimos cuatro compases son una pequeña coda, un pedal de Mi M, que tranquiliza la atmósfera para acabar la pieza. En los compases 108 y 109 la figuración rítmica se convierte de tresillos a dos semicorcheas, y nuevamente en dos corcheas preparando con un rallentando el arpeggio lento de Mi M con que la pieza acaba.



Fig. 2.1.8 (compases 107-110)

Zapateado

El término Zapateado hace referencia a un movimiento de pies de carácter coreográfico y de improvisación. Por tanto, el zapateado representa una danza sin forma bien definida, cuyo nombre hace referencia a las figuras rítmicas que marcan los zapatos del bailarín en el suelo.

“El Zapateado (de Rodrigo) es una demostración virtuosa de los ritmos del baile flamenco, famoso por su hábil juego de pies. Su movimiento perpetuo, la modulación inventiva y los ritmos sutiles crean no solo una imagen pintoresca de la danza real, sino que también proporcionan un clímax dramático para la suite”⁵³. Es el movimiento más rápido de toda la suite, marcado allegro, y también el más cercano a la tradición popular siendo un baile popular de origen andaluz. Es evidente que Rodrigo quiere evocar el exotismo rítmico del zapateado andaluz a través de una insólita acentuación de la pieza, colocando numerosos acentos meticulosamente y uniformemente escritos a lo largo de la obra, sobre todo en notas que raramente se encuentran en correspondencia con los acentos propios del compas indicado.

Además, a pesar de estar escrito en 6/8, el Zapateado presenta frecuentes alternancias de ritmo entre 6/8 y 3/4, lo cual es muy común en Canarias y en la música ibérica de los últimos cuatro siglos ⁵⁴.

El zapateado es una forma completamente libre, y de hecho en este movimiento las proporciones temáticas no son siempre equilibradas, aunque en el zapateado de Rodrigo podemos reconocer una primera sección donde los dos temas principales están expuestos y una segunda más larga donde se recapitula a la vez que se desarrolla el material de la exposición.

Aparece también un nuevo tema desarrollado de un motivo rítmico utilizado como transición entre los dos temas principales en la primera sección de la pieza. Esta estructura recuerda la forma sonata aunque no presenta un verdadero desarrollo ni una clara recapitulación de los temas principales después de estos. En una forma sonata tradicional el desarrollo debería modular al quinto grado o al relativo mayor.

En el zapateado de Rodrigo, siendo mezclado con la recapitulación, el desarrollo esta principalmente en Mi M aunque empieza en Si m, que sería el quinto grado menor, y transita en varias ocasiones por Sol M/m que sería el relativo mayor.

⁵³ Graham Wade, *Distant Sarabandes: Solo Guitar Music of Joaquín Rodrigo*

⁵⁴ Peculiarità dell'accentuazione, dell'aricolazione e della notazione del zapateado di Joaquin Rodrigo, Ricardo Barceló

Análisis formal zapateado

Sección		Compas	Tonalidades
exposición	Introducción	1-3	Mi m
	Exposición tema A	3-10	Mi m
	Interludio intro	11-13	Mi m
	Segunda exposición tema A	13-24	Mi m
	Transición intro	25-28	Mi m
	Tercera Exposición tema A	29-40	Sol M – Re M- Si m
	Cuarta Exposición tema A	41-56	Mi m-La
	Transición	57-62	La m
	Exposición tema B	63-70	La M
	Segunda exposición tema B	71-78	Re M-Mib M
	Desarrollo segunda parte tema B	79-88	Mib m
Desarrollo y recapitulación	Falsa exposición tema A (1p)	89-93	Si m
	Transición	93-101	Si m – Mib m
	Tema A	101-109	Sol M
	Tema A Segunda exposición	109-117	Sol m
	Codetta	117-119	Mi m
	Transición	119-121	Mi m
	Tema C	121-129	Mi M
	Transición	129-135	La m – Mi M
	Segunda exposición tema C	135-143	Mi M
	Transición	143-151	La m – Mi M
	Falsa exposición tema B	152-155	La M
	Exposición tema B	156-163	Sol M – Lab M
	Codetta	164-165	Mi M
	Segunda exposición tema B	166-175	Mi M
	Recapitulación tema A	176-183	Mi m
	Codetta	184-187	Mi m
	Retraso cierre intro	188-196	Mi m
Cierre intro	196-199	Mi m	

El tercer movimiento empieza con un arpeggio de tresillos utilizado a principio de la pieza como introducción y reutilizado a lo largo de toda la pieza como interludio entre diferentes secciones (Fig. 3.1.1 C. 1-3).

Después de esta introducción explosiva expone el tema A, C. 3-10, en tono de Mi m, dividido en dos frases de cuatro compas cada una (C. 3-10). Se puede ya observar el desplazamiento del acento en la segunda mitad del compás, que añade a la pieza esta sensación continua de movimiento, en los primeros cuatro compases del tema (C3-6), el cual, sigue, en su segunda mitad, con un motivo rítmico basado en un intervalo de tercera ascendente, que evoca los tacones de las bailarinas, y divididos en dos células de dos compases cada una que tienen acentuación en la última corchea de cada pulsación en el primer compás y en la segunda corchea de la segunda pulsación en el segundo compás de cada célula (C. 5 y 6, 7 y 8).

En la primera célula el intervalo de tercera está entre Sol y Si y en la segunda es traspuesto un semitono abajo entre Fa# y La. Este motivo es recurrente en toda la pieza y utilizado para proponer cambios repentinos de color y atmósfera gracias a la transposición del intervalo de tercera un semitono o un tono más abajo con el mismo bajo.

Fig. 3.1.1 (compases 1-10)

El arpeggio introductorio vuelve en compas 11 esta vez como interludio antes de repetir el tema A con una variación en su segunda mitad donde se transpone el motivo una tercera arriba y se expande repitiéndolo de nuevo una tercera abajo

como en la primera exposición pero con pedal de Sol en cambio de Mi (Fig. 3.1.2 C. 21-24).

Nuevamente se repite el arpeggio de apertura esta vez repetido dos veces y utilizado como transición a la segunda mitad de la exposición (C. 25-28). El tema sigue expuesto, con la coda del tema alargada, dos veces, en Sol M, C.29-40, y de nuevo en Mi m, C. 41-56, en la octava aguda, desarrollando mayormente la segunda mitad del tema.

The musical score consists of five staves of music in G major. The first staff is labeled 'Transición' and ends with a *ff* dynamic. The second staff is labeled 'Tercera Exposición tema A' and begins with a *mf* dynamic. The third and fourth staves continue the theme with various fingerings and articulations. The fifth staff is labeled 'Cuarta Exposición tema A' and includes a *cresc.* dynamic followed by a *f* dynamic. The score includes numerous fingerings (e.g., 2 0 1, 3 0, 4 1 1 4 1, 3 4 1) and articulations (accents, slurs) throughout.

Fig. 3.1.2 (compases 21-45)

En compases 57-62 (Fig. 3.1.3) una transición introduce el cambio métrico de 6/8 a 3/4, indicado por los signos de legadura y también es uno de los pocos casos donde el acento cae en la división fuerte de la pulsación. La estructura métrica de esta transición será la base rítmica del tema C en la sección de cierre.

La transición acaba con una cadencia en el tema B en La M (C. 63-70). Un tema mucho más alegre y de carácter gracioso respecto al tema A, que comparte con

este la segunda mitad basada en el motivo del intervalo de tercera (Fig. 3.1.3 C. 67-70 y Fig.3.1.1 C. 3-10).

El tema B se repite una segunda vez con pedal de Re, intercambiando el modo mayor y menor, que baja en su segunda mitad en Sib M. La cola del tema sigue siendo repetida en los siguientes compases con pedal de Si (C. 79-88) preparando el tono de para reintroducir el tema A en la sección de desarrollo/recapitulación.

The musical score consists of six staves. The first staff begins with a 'V' marking and a 'Transición' section in 6/8 time. The second staff is labeled 'Tema B' and is in 3/4 time. The third and fourth staves continue the 'Segunda exposición tema B' section, featuring complex rhythmic patterns and guitar-specific techniques. The fifth and sixth staves show further development of the theme with dynamic markings like 'p' and 'cresc.' and Roman numeral chord indicators (VII, VI, VII).

Fig. 3.1.3 (compases 56-85)

El tema A vuelve en Si m con una variación en su segunda mitad donde el motivo de tercera ascendente es remplazado por una serie de cuatro arpeggios. La indicación del acento al principio de cada arpeggio destaca la línea melódica Fa#-Mi-Re-Do mientras otro centro tonal esta generado por el glissando en el bajo que destaca la misma línea transportada, Do#-Si-La-Sol donde el La está en la octava aguda por el límite de extensión de la guitarra (Fig.3.1.4 C. 93-101).

Tema A

The musical score for Tema A (measures 86-105) is presented in four staves. The key signature is one sharp (F#). The first staff begins with a 'VII' marking. The second staff features a 'stacc.' marking and a 'ff' dynamic. The third staff includes a 'II' marking and a 'legato' marking. The fourth staff continues the piece with various fingering numbers and a 'legato' marking. Red circles highlight specific notes in the upper voice, and blue circles highlight notes in the lower voice.

Fig. 3.1.4 (compases 86-105)

Rojo: línea melódica voz superior
Azul: línea melódica voz inferior

en compas 101 sigue reexponiendo el tema A dos veces, en Sol M y inmediatamente después en Sol m, y nuevamente transiciona con el arpeggio inicial.

La transición cae en un nuevo tema basado sobre el material de la transición que, en la primera sección de la pieza, dividió las exposiciones del tema A y B (Fig. 3.1.5 C. Y 3.1.3 C. 57-62). El tema C se repite dos veces, en ambos seguido de una transición que presenta material contrastante construido sobre el arpeggio inicial de la pieza (Fig. 3.1.5 C. Y 3.1.1 C. 1-3).

The musical score for Fig. 3.1.5 (measures 121-155) is presented in six systems, each with two staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system, labeled 'Tema C', begins with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line with slurs and a bass line with chords. The second system, labeled 'Transición', continues the melodic and harmonic development. The third system, labeled 'Segunda exposición tema C', starts with a forte (*f*) dynamic and includes a long melodic phrase with slurs and a bass line with chords. The fourth system, labeled 'Transición', begins with a piano (*p*) dynamic. The fifth system, also labeled 'Transición', continues with a piano (*p*) dynamic. The sixth system, labeled 'Transición', concludes the passage with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*pp*, *f*, *p*, *cresc.*).

Fig. 3.1.5 (compases 121 -155)

En la segunda repetición del tema C el material subsiguiente es alargado y modula en La M/m, misma tonalidad en que reaparece el tema B incompleto (Fig. 3.1.6 C.152-155) que está expuesto por completo súbito después en Sol M/m y modula, en su segunda parte (C. 160-163) en Lab M simplemente subiendo de un semitono el pedal de Sol (C. 159-160).

Los siguientes dos compases presentan un motivo cadencial que resuelve en una segunda exposición del tema B en Mi M nuevamente seguido del mismo motivo

con las voces invertidas. La primera vez, en compases 164 y 165, la melodía está en la voz superior (Sol-Sol- -Si-Sol; Fa-fa- -La-Fa), mientras el bajo marca el compás con un pedal de Si. La segunda, en compases 174 y 175, la misma melodía está en el bajo mientras el pedal hace un salto en la voz superior en la segunda mitad del compás.

Tema B

Segunda exposición tema B

Fig. 3.1.6 (compases 151 -176)

Rojo: melodía motivo
Azul: pedal de Si

toda esta última parte, a partir de la primera reexposición del tema B, tiene un carácter cuasi cadencial generado por la adición de este motivo de dos compases al final de las dos exposiciones que parece querer resolverse en el final de la pieza que se retrasa las dos veces. Esta sensación de retraso de la conclusión se mantiene en la reafirmación final del tema A, presentado con una variación de carácter improvisado en su segunda mitad (C. 176-183).

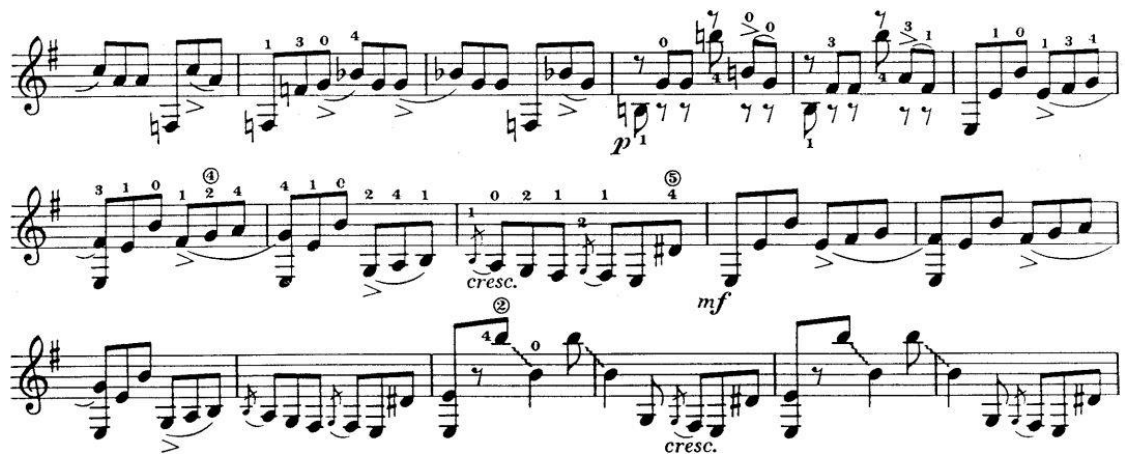


Fig. 3.1.7 (compases 171 -187)

En los dos siguientes compases el motivo cadencial esta mezclado con la cola de la reafirmación del tema (C. 178-179) que resuelve en el arpeggio de los primeros tres compases de la pieza, repetido incompleto por dos veces y alargado antes de repetirlo con acento desplazado empezando la frase en la segunda corchea del compas para enfatizar la caída en el bajo de sol seguido de un acento en la tónica nel registro agudo que cierra de golpe la pieza.

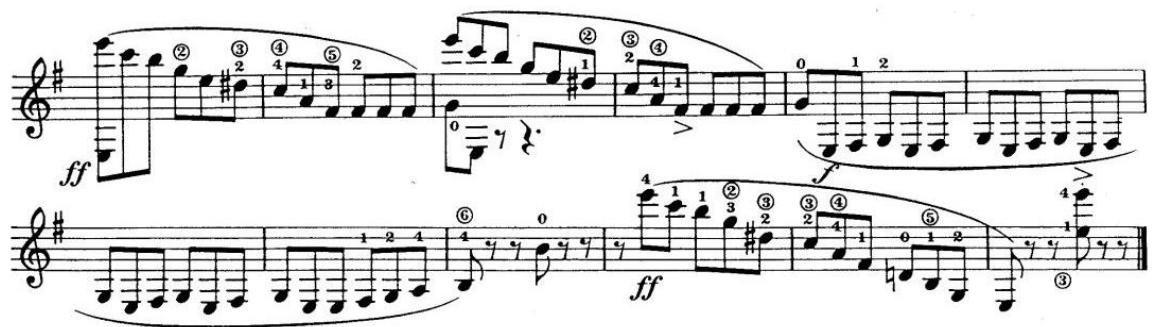


Fig. 3.1.8 (compases 188 -199)

Conclusión

Primera sección de la tesis

en la primera parte de la tesis se han recorrido la vida de Joaquín rodrigo, para comprender la base de sus estudios y sus influencias musicales en el contexto de la época, posteriormente se pondera su gusto, en base a información previamente adquirida, y fragmentos de sus escritos particularmente relevante para comprender y contextualizar la obra posteriormente analizada.

Todo esto se logró fácilmente gracias al libro de Vicente Vayá Pla, biógrafo oficial de Rodrigo, ya las múltiples recopilaciones de sus escritos. También se consultó el libro de wade graham, profesor de guitarra en el City of Leeds College of Music y tutor de guitarra en las universidades de Leeds y York, Distant sarabandes.

Segunda sección de la tesis

en el segundo apartado se observaron los tres movimientos de la suite en un análisis acorde con la información elaborada en la investigación y se entendió la impronta estilística esbozada por el compositor en su tarea de representar la grandeza de las raíces de la música culta española que siempre ha se ha correlacionado con su contraparte popular, presente en una parte muy pequeña en la obra de Rodrigo, y que tan bien ha servido durante siglos.

se abordó el tema estilístico interpretativo general de las piezas, apoyado en los escritos de rodrigo vistos anteriormente, para lograr una mayor conciencia en el planteamiento ejecutivo de la obra.

Hemos visto como el fandango, caracterizado por un tema majestuoso sobre el que desarrolla una cadencia de estilo clasicista al final de la pieza y una parte central más lírica en contraste con el resto del movimiento, representa plenamente ese estilo tan buscado por rodrigo en sus estudios sobre el repertorio del siglo XVIII; la pasacalle cumple el mismo propósito pero con un bajo ostinato basado en la cadencia andaluza, reelaborado en un tema intimista y elegante que se simplifica en la cadencia andaluza en la sección de los rasgueados; y el zapateado, caracterizado por sus acentos y repentinos cambios de color , presentando un estilo más libre pero aún con cierta estructura que se remonta a la sonata donde se mezclan temas de estilo clásico con acentuaciones inusuales de la pulsación y cambios métricos.

Temas no tratados y Posibles desarrollos posteriores de la tesis

en la investigación no se mencionaron problemas de digitación o problemas inherentes al aspecto técnico ejecutivo de la obra que fueron trabajados y discutidos durante el estudio de las piezas.

hay numerosas secciones donde el intérprete necesita resolver pasajes particularmente complejos o hacer elecciones interpretativas para la integridad del material escrito. este es el caso de algunas secciones del fandango y la pasacalle mientras que en general el zapateado tiene una escritura más sencilla con el uso de muchas cuerdas al aire y mucho menos uso de contrapunto.

Otra aportación a la tesis se puede hacer con una investigación sobre la fantasía para un gentilhomme, homenaje a la música de Gaspar Sanz, compositor, guitarrista y organista barroco, en el que se observa el peso de los estudios de rodrigo aún más claramente que en las piezas españolas, compuesta en el mismo año que las tres piezas españolas y también dedicada a Andrés Segovia; y con un análisis del concierto de Aranjuez donde, al contrario de las piezas españolas, Rodrigo si quería rendir homenaje y representar la tradición flamenca.

Sin duda espero poder consultar el manuscrito original en el futuro, lo que ayudaría aún más a resolver las dudas ejecutivas.

Bibliografía

Berry, Wallace: *Musical Structure and Performance*, Yale University Press, 1989.
ISBN: 0300043279, 9780300043273.

Eduardo Moyano Zamora, *concierto de una vida, memoriam del maestro Rodrigo*.
ISBN: 9788408031529

Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, *Joaquín Rodrigo a través de sus escritos*.
ISBN: 978-84-88558-81-7

Graham Wade, *Distant Sarabandes: Solo Guitar Music of Joaquín Rodrigo* ISBN 10:
1901148009 ISBN 13: 9781901148008

Iglesias Álvarez Antonio, *Escritos de Joaquín Rodrigo*. ISBN: 978-84-381-0357-9

Javier Suárez-Pajares, *Joaquín Rodrigo y la música española de los años 40*. ISBN:
978-84-932209-3-8

Joaquín Arnau Amo, *90 Aniversario, Joaquín Rodrigo*, Madrid: Sociedad General de
Autores de España, 1992. ISBN: 61389

Luis López Ruiz, *Guía del flamenco*. ISBN: 978-84-460-4679-0

Vicente Vayá Pla, *Joaquín Rodrigo, su vida y su obra*, Madrid: Real Musical, 1977.
ISBN: 978-84-387-0026-6