

**Aproximación al análisis formal del concierto de Aranjuez**

**Doris Irene Rodríguez Atuesta**

**Asesor:**

**Dr. Jesús Emilio González Espinosa**

**Universidad de pamplona**

**Artes y humanidades**

**Programa de música**

**Pamplona**

**2019**

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>4</b>
<b>CONTEXTO HISTÓRICO.....</b>	<b>5</b>
<b>ANÁLISIS.....</b>	<b>10</b>
<b>ALLEGRO CON SPIRITO .....</b>	<b>10</b>
<b>Sección A, Exposición:.....</b>	<b>12</b>
<b>Sección B Desarrollo:.....</b>	<b>13</b>
<b>Sección A' Reexposición:.....</b>	<b>13</b>
<b>ADAGIO .....</b>	<b>15</b>
<b>A-Exposición.....</b>	<b>16</b>
<b>B-Desarrollo.....</b>	<b>16</b>
<b>A'-Reexposición.....</b>	<b>18</b>
<b>ALLEGRO GENTILE .....</b>	<b>19</b>
<b>Tema A1 o Estribillo1.....</b>	<b>20</b>
<b>Tema B o Episodio 1 .....</b>	<b>20</b>
<b>Tema A2 o Estribillo 2.....</b>	<b>20</b>
<b>Tema C o Episodio 2.....</b>	<b>21</b>
<b>Tema A3 o Estribillo 3.....</b>	<b>21</b>
<b>Tema D o Episodio 3.....</b>	<b>22</b>
<b>Tema A4 o Estribillo 4.....</b>	<b>22</b>
<b>Tema E o Episodio 4.....</b>	<b>22</b>
<b>Tema A5 o Estribillo 5.....</b>	<b>23</b>
<b>Coda .....</b>	<b>23</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>24</b>
<b>REFERENCIAS .....</b>	<b>26</b>

## LISTA DE IMÁGENES

<b>Imagen 1:</b> Estructura formal del Allegro con spirito.....	10
<b>Imagen 2:</b> Motivo principal del primer movimiento .....	11
<b>Imagen 3:</b> Bulerías.....	11
<b>Imagen 4:</b> Motivo 2 del Allegro con spirito .....	11
<b>Imagen 5:</b> Arpeggio del acorde de tónica.....	12
<b>Imagen 6:</b> Constante repetición del acorde de Mi7 .....	12
<b>Imagen 7:</b> Motivo rítmico inicial.....	13
<b>Imagen 8:</b> Acordes en La mayor y su respectiva modulación a tonalidad menor .....	13
<b>Imagen 9:</b> Modulación a Fa# c.180.....	14
<b>Imagen 10:</b> Constante repetición de La7 .....	14
<b>Imagen 11:</b> Estructura formal del Adagio .....	15
<b>Imagen 12:</b> Motivo principal del Adagio .....	15
<b>Imagen 13:</b> Introducción del Adagio.....	16
<b>Imagen 14:</b> Motivo presentado en una cuarta justa superior a la inicial .....	16
<b>Imagen 15:</b> Secuencia de textura homofónica.....	17
<b>Imagen 16:</b> Reexposición del motivo principal en la tonalidad de Mi menor.....	17
<b>Imagen 17:</b> Punto máximo de tensión .....	18
<b>Imagen 18:</b> Canon en la guitarra .....	18
<b>Imagen 19:</b> Tercera picardía.....	18
<b>Imagen 20:</b> Estructura formal del Allegro Gentile .....	19
<b>Imagen 21:</b> Motivo del Allegro gentile .....	20
<b>Imagen 22:</b> Textura homofónica en la guitarra .....	20
<b>Imagen 23:</b> Enarmonías .....	21
<b>Imagen 24:</b> Escala de Re menor frigia .....	21
<b>Imagen 25:</b> Arpeggios en la guitarra .....	21
<b>Imagen 26:</b> Escala de Si menor melódica.....	22
<b>Imagen 27:</b> Final del tema A4 .....	22
<b>Imagen 28:</b> Melodía en terceras simultáneas.....	23
<b>Imagen 29:</b> Melodía con pedal en la nota La .....	23

## INTRODUCCIÓN

Joaquín Rodrigo es el compositor español más representativo de la música compuesta originalmente para guitarra de tradición culta del siglo XX, ha contribuido de manera significativa en el repertorio para guitarra gracias a sus aportes en la música académica y popular.

El concierto de Aranjuez es una obra emblemática del repertorio español caracterizado por su energía, carácter rítmico y virtuosismo, más que un fenómeno musical se ha convertido en un fenómeno social, haciendo parte no solo del plano clásico sino de otros ámbitos musicales debido a la producción de diversas versiones populares. Esta obra posee un cúmulo de complejidades técnicas e interpretativas en la guitarra como son, cejillas, rasgueos, escalas, polifonía, y manejo de los dedos implicados tanto de la mano izquierda como derecha.

Debido a su importancia surge este ensayo, con el objetivo de dar a conocer el contexto histórico y realizar una aproximación al análisis formal del concierto, teniendo en cuenta la época y las influencias que tuvo Joaquín Rodrigo al momento de escribirlo, permitiendo así exaltar su esencia nacionalista.

## CONTEXTO HISTÓRICO

En el año 1936 inicia la guerra civil española debido a los actos terroristas que surgieron tras la victoria de la izquierda durante las elecciones, el país presentaba un panorama poco tranquilo, fueron asesinados distintos representantes de la izquierda desencadenando su venganza y un golpe de estado por parte de la derecha, de esta manera se generó un conflicto bélico en España exiliando a América y Europa parte de los intelectuales y artistas. Posteriormente en 1939 mientras la guerra civil española finalizaba en Europa se desarrollaba la segunda guerra mundial.

Al inicio del siglo XX entre los años 1920-1960 surgió el vanguardismo, el cual se caracterizó por la libertad de expresión como una fuerza renovadora y la decisión de erradicar los esquemas establecidos en el pasado (Pöppel; Gomes; Salazar, 2008:197). Las vanguardias incluyeron una serie de movimientos artísticos, dentro de estos destacan el Dadaísmo, ultraísmo y Surrealismo, los cuales pretendían transformar el mundo del arte adaptándolo a la nueva sociedad. Entre sus principales representantes se encuentran Pablo Picasso, Salvador Dalí, Stravinsky y la pareja Allora & Calzadilla. Este movimiento se desarrolló en la época entre guerras (Interbellum) en un lapso de 20 años entre el final de la primera guerra mundial (1919) y el inicio de la segunda (1939), caracterizándose por ser una época novedosa y estable para las grandes potencias vencedoras de la primera guerra mundial.

En el siglo XX la música avanzaba a una velocidad acelerada, las tendencias musicales se superponían de tal manera que no se podía clasificar a los compositores y a las obras dentro de una corriente específica. La música fue definida por una serie de aspectos a nivel global convirtiéndose a una música más internacional, siendo las giras y grabaciones el centro de desarrollo de intérpretes y compositores, el ballet y el cine sustituyeron la ópera y en las nuevas

corrientes musicales como el serialismo, dodecafonismo y música concreta se abandonan las reglas de la tonalidad.

Respecto a la notación musical y al intérprete se desarrollaron dos tendencias principales, la primera de ellas referida al papel asumido por los compositores en la creación total de la obra, en el cual especifican todos los símbolos musicales correspondientes, determinando el tema y aguardando por la correcta ejecución del intérprete como sucede tradicionalmente. En contraposición a esto, la tendencia en la cual el compositor busca compartir la experiencia de la creación musical con el intérprete e incluso con el espectador, el creador persigue una notación diferente a la precisa, dejando en manos del intérprete una parte de la composición, llamándosele a esto una obra indeterminada y dando como resultado la recuperación del interés por la espontaneidad de la improvisación. Se da inicio a una fórmula más eficaz del pensamiento musical en base a la apertura de la forma y la indeterminación del contenido. De acuerdo a esto a través de la idea de versión la exclusividad de la obra pasa a manos del intérprete, siendo partícipe y generador de ideas para la pieza musical, actuando como nuevo creador, siendo requerido por el compositor para dar molde a los esquemas y asumiendo el riesgo de transmitir sus sentimientos en la obra para hacerla significativa al oído (Nieto, 2008:192-193).

Uno de los principales representantes de la música para este periodo es Claude Debussy, quien fue el autor más notorio del impresionismo generando un gran impacto durante el primer cuarto del siglo, se consagró con la obra *Pelleas y Melisande* a partir de la cual surge la íntima unión entre palabras y música. También aparece la iniciativa de Ravel quien aportó al impresionismo solo en algunos de sus temas, asimilando y empleando todos los estímulos que

pasaban a su lado para ser parte de sus obras como *Miroirs*, *Valse*, *Dafnis y Cloé*, *Rapsodia española*, *La hora española*, entre otras, siempre caracterizado por su anhelo de orden y claridad creando una oposición marcada a las sutilezas de Debussy.

Posteriormente aparece el expresionismo atonal para el cual Arnold Schönberg rompe el sistema jerárquico de los doce sonidos de la escala cromática, dando como resultado la composición de música sin tonalidad, como ejemplo de esto sus tres piezas para piano opus 11 y sus cinco piezas para piano opus 16; diferente a esto el dodecafonismo llega con un principio ordenador, logrando un enriquecimiento del lenguaje tonal como consecuencia de la serie de armónicos usada, esto evidenciado en las obras *Serenata* y *Suite para piano* de Schönberg (Sarmiento,2007: 1-2).

En España la generación del 98 constituye una posición crítica y nacionalista, la cual es otorgada a la música española por Felipe Pedrell, quien fue un músico consagrado al canto popular, escritor, y compositor; con él la música española adquiriría una esencia nacional. La influencia del nacionalismo se manifestó en el teatro musical basado en dos corrientes, la de quienes defendieron la zarzuela frente a la ópera, y la de aquellos que consideraron crear una ópera española con el objetivo de disminuir la influencia italiana, esta fue impulsada por el compositor Manuel de Falla, representante del nacionalismo musical y uno de los compositores españoles más importantes del siglo XX, junto a Isaac Albéniz y Enrique Granados. Además de esto fue uno de los referentes más importantes para Joaquín Rodrigo.

Joaquín Rodrigo nace en Sagunto Valencia el 22 de noviembre del 1901, es el compositor español más representativo de la música compuesta originalmente para la guitarra de tradición culta del siglo XX, es el músico español más interpretado universalmente y uno de los más notables de todos los tiempos debido al concierto de Aranjuez. Estuvo influenciado por Francisco Antich, Eduardo López-Chavarri y Enrique Gomá, con los cuales inició sus estudios

musicales en el Conservatorio de Valencia; a principios de los años veinte era ya un excelente pianista y estudiante de composición familiarizado con las corrientes más importantes, posteriormente hacia los años 1927 y 1929 estudió con el maestro Paul Dukas en París (Casares, 2002: 255), además de estos siempre tuvo de referente a Manuel de Falla, con lo cual se puede mencionar que su tradición musical inicia siendo valenciana, posteriormente se va a perfeccionar en la escuela postimpresionista francesa y se ratifica en el neoclasicismo europeo haciendo énfasis en las cualidades contrapuntísticas y a la elusión de la expresión emocional, inspirada en los cánones estéticos grecorromanos de equilibrio en la forma y moderación de la armonía, inicialmente vanguardista para después utilizar los recursos temáticos de su folclor gratamente inundado de colores y formas nacionalistas (Almendros, 2016: 139-140). Son también una influencia característica en la música de Joaquín Rodrigo aspectos de carácter cultural, comunicacional y de naturaleza económica, debido a la persistente y consecuente propagación de su vida como autor sobresaliente entre otros compositores españoles de su generación.

Es importante además tener en cuenta la ubicación estilística de Joaquín Rodrigo en el ámbito de la composición española y europea de su época, debido a su edad y otras tendencias estéticas y de pensamiento perteneció a la generación del 27, la cual incluía importantes artistas de vanguardia quienes con su actitud manifestaban el expresionismo, a pesar de esto siempre mantuvo unas características muy personales en sus obras durante varias décadas, tomando como fuente de inspiración las variadas manifestaciones de su país desde la historia de la España Romana hasta los textos de poetas contemporáneos, inicialmente se ve influenciado por compositores como Ravel y Stravinsky, pero rápidamente se manifiestan sus singularidades, creando un particular apartado de la cultura española del siglo XX, para la cual la tradición va siempre unida de su original inspiración.

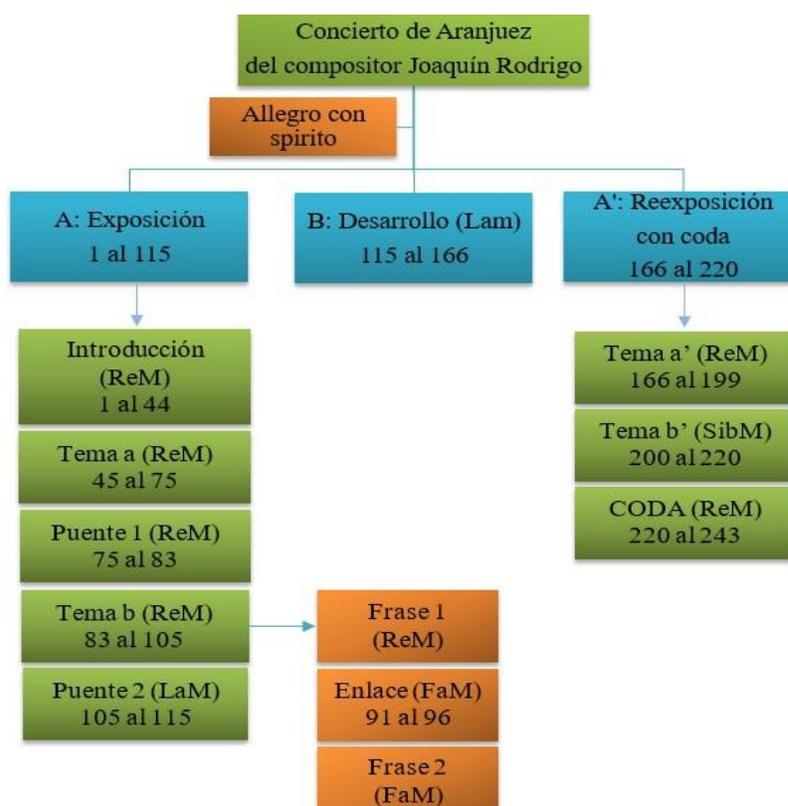
El maestro Rodrigo compone el Concierto de Aranjuez, una melodía neoclásica con rasgos andaluces de inspiración folclórica española utilizando el instrumento nacional, evoca el sueño de una España dulce y encantadora, manteniendo especialmente el aire melancólico del segundo movimiento influido por la pérdida de su primer hijo, pero haciendo contraste también con sentimientos temperamentales y apasionados. El concierto posee una forma tripartita, característico de la sonata clásica, la cual generalmente tiene 3 o 4 movimientos de modos y tempos contrastantes. Sus tempos son rápido - lento - rápido, es decir, un Allegro, Andante y Presto, o bien un Allegro, Adagio, Allegretto; si hay 4 movimientos suele haber un minuetto en uno de los movimientos centrales (Vivares, s.f: 1).

El concierto de Aranjuez está presente en las interpretaciones de distintos músicos a lo largo de diversas generaciones con diferentes ámbitos geográficos y estilísticos, la influencia posterior de esta música en ocasiones oculta y a veces más evidente permite apreciarla en otros estilos musicales en apariencia muy alejados del original, como el jazz (Almendros, 2016: 139-141). Este concierto es considerado como uno de los más populares de todos los tiempos, su segundo movimiento el Adagio ha sido adaptado a casi todos los instrumentos, incluyendo armónica, violín, piano y sintetizador; y a diversos estilos como las versiones en jazz por el trompetista Miles Davis quien abrió la cara A del álbum *Sketches of Spain* con arreglos de Gil Evans en 1960, Richard Anthony quien convirtió el Adagio en una canción melódica *Aranjuez, mon amour* en 1968 la cual ha sido recreada por un sinnúmero de artistas desde Demis Roussos a Il Divo, Dyanos y Dalida y Chick Corea pianista que utilizó el concierto para dar estructura a la pieza *Spain* del disco *Light as feather* en 1972. También ha sido tomado de inspiración para el pop y el rock, empleado además como banda sonora de películas y fondo musical de distintos acontecimientos. A continuación, se presenta un análisis del concierto de Aranjuez.

## ANÁLISIS

El concierto de Aranjuez tiene una forma tripartita, rápido-lento-rápido, característico de la sonata clásica. Sus tres movimientos son Allegro con spirito, Adagio y Allegro Gentile, de los cuales se habla a continuación.

### ALLEGRO CON SPIRITO



*Imagen 1: Estructura formal del Allegro con spirito*

La tonalidad principal es Re mayor, es un movimiento en forma sonata el cual presenta un constante dialogo entre guitarra y orquesta además del contraste entre escalas y acordes, tiene un carácter alegre, fuerte y decidido, el motivo principal son los rasgueos de acordes que se presentan al inicio del concierto, pasando por los grados T (tónica)-SD (subdominante)-D (dominante) para darle un sentido tonal a la obra, este motivo posee un aspecto folclórico el cual

muestra claramente las influencias del flamenco, la música española e hispanoamericana que tuvo Joaquín Rodrigo al momento de componer, como se evidencia a continuación.



*Imagen 2: Motivo principal del primer movimiento*

Joaquín Rodrigo usa un ritmo que hace parte de las formas musicales del flamenco, denominado bulerías, este estilo fue predominante en el último tercio del siglo XX, se caracteriza por tener un ciclo de doce pulsos formados por la suma de dos grupos ternarios y tres binarios (Fernández, 2010).



*Imagen 3: Bulerías*

Luego de los rasgueos aparece un segundo motivo, seis compases de corcheas en staccato seguidas de una escala rápida que enlazan la guitarra con la entrada de las cuerdas, las cuales reiteran lo interpretado por la guitarra conformando la introducción (compas 1 al 44)



## Sección A, Exposición:

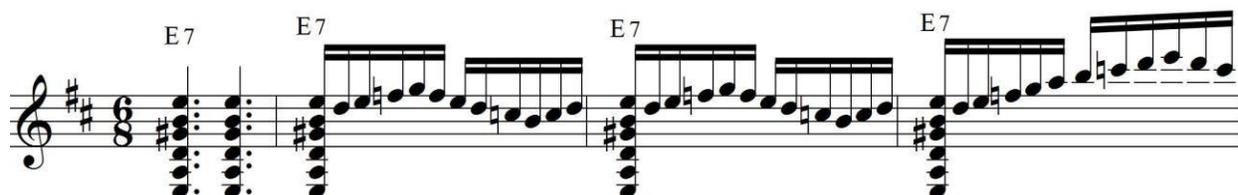
Se encuentra en la tonalidad de Re mayor, presenta una introducción la cual es de carácter rítmico, su textura es acórdica<sup>1</sup> en la guitarra y homofónica por parte de la orquesta. Está dividida en tema a, puente 1, tema b y puente 2. En el tema a el compositor expone la melodía por medio del oboe, el cual es apoyado por los primeros violines que más adelante retoman su función de apoyo rítmico, su carácter es más armónico que melódico ya que la melodía muestra de forma arpegiada las notas del acorde de tónica.



*Imagen 5: Arpeggio del acorde de tónica*

Posteriormente la guitarra como solista repite la melodía y es apoyada por la orquesta en el puente 1 para hacer la transición al tema b. Este tema puede a su vez dividirse en dos frases, la primera muestra la melodía en la tonalidad de Re mayor, luego modula a Si bemol y hace un enlace entre frases en Fa mayor, misma tonalidad en que expone la melodía de la segunda frase.

Seguidamente encontramos el puente 2 un pasaje de carácter modulante dado a que se encuentra en la tonalidad de La mayor y realiza de forma repetida el acorde de Mi7, que cumple la función de Dominante hacia la tonalidad de la segunda sección (Lam).



*Imagen 6: Constante repetición del acorde de Mi7*

<sup>1</sup> Textura acórdica: Textura formada por acordes cuyas notas suenan simultáneamente. En un estilo acórdico estricto, el número de notas de cada acorde permanece constante.

### Sección B Desarrollo:

Esta sección posee un constante dialogo entre guitarra y orquesta, inicia en la tonalidad de La menor evocando el motivo rítmico de la introducción, el cual la orquesta mantiene mientras el cello expone la melodía en el compás 118 con anacrusa.



*Imagen 7: Motivo rítmico inicial*

Seguidamente la guitarra expone los acordes del inicio, pero esta vez en modo mayor (c. 126) e inmediatamente regresa a modo menor (c. 129).



*Imagen 8: Acordes en La mayor y su respectiva modulación a tonalidad menor*

A partir del compás 141 la obra muestra una secuencia modulante en la cual pasa por la tonalidad de Fa mayor, La bemol, Si mayor y llega a Si menor, tonalidad en la que el compositor presenta un pasaje contrastante por medio de escalas y acordes de dominantes secundarias, que conducen a la siguiente sección.

### Sección A' Reexposición:

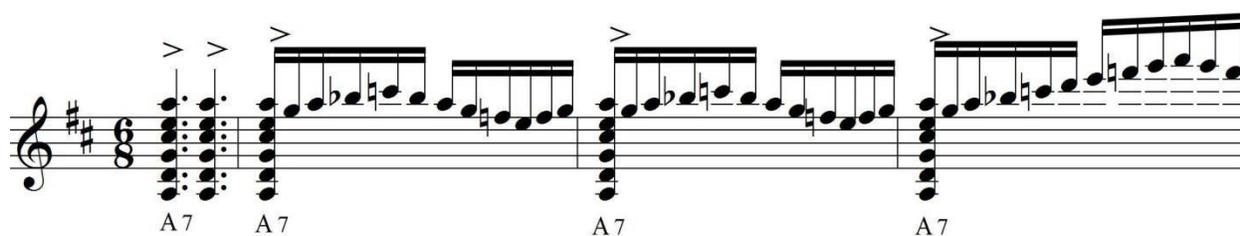
Esta sección se presenta de nuevo en la tonalidad de Re mayor, la reexposición la hace el oboe acompañado de la orquesta. Posteriormente, entra la guitarra con el tema principal hasta el compás 177, en el cual las escalas son más evidentes y sustituyen los acordes de la exposición; en el compás 180 modula a Fa# antecediendo un pasaje de enlace a2l tema b', que se

encuentra en el área de subdominante (Sol mayor), el cual es expuesto por el clarinete y acompañado por la guitarra con arpeggios modulando a Mi bemol mayor (c. 192) y a Si bemol mayor (c. 196).



*Imagen 9: Modulación a Fa# c.180*

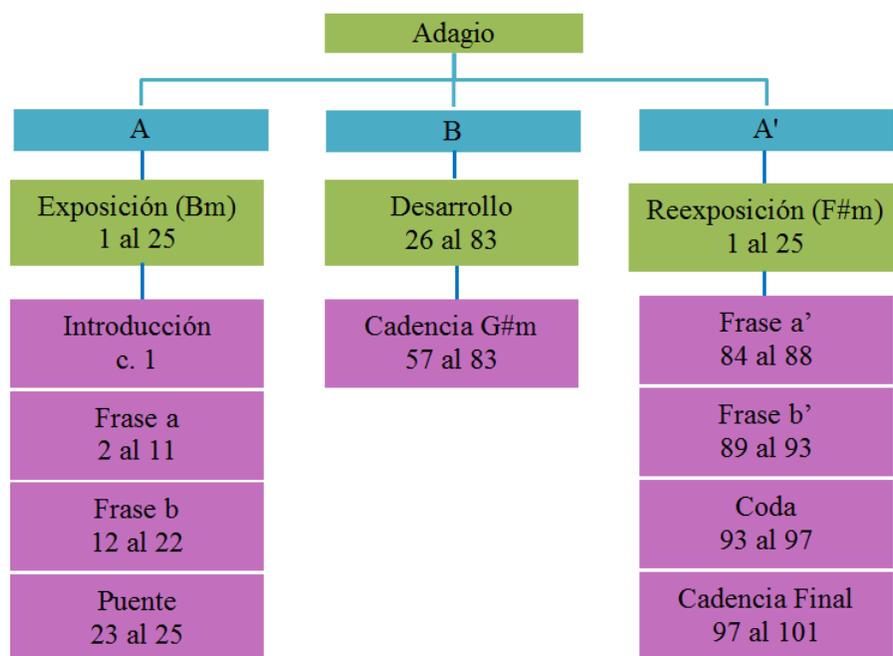
El tema b' inicia en Si bemol, en el compás 206 modula a Sol bemol y finaliza con una escala mayor ascendente hacia Fa#. Seguidamente se encuentra un puente de enlace a la coda en la tonalidad de Fa mayor, que mediante escalas en semicorcheas y la constante repetición del acorde de La7 (Dominante), le da un carácter modulante en dirección a la tónica principal (Re mayor).



*Imagen 10: Constante repetición de La7*

La coda es expuesta por la orquesta y repetida por la guitarra usando los motivos y el esquema rítmico-armónico inicial en la tonalidad de Re mayor.

## ADAGIO



*Imagen 11: Estructura formal del Adagio*

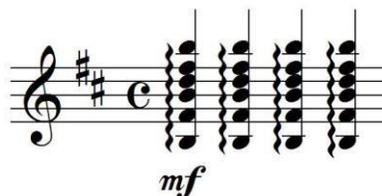
El adagio es un movimiento contrastante que se encuentra en tonalidad menor (Si menor) a diferencia de los otros dos movimientos que se encuentran en tonalidad mayor (Re mayor), es de tiempo lento, su textura es homofónica y posee forma lied (canción) que es una de las composiciones musicales más expresivas del siglo XX, el motivo principal lo expone la orquesta por medio del corno inglés, el cual posteriormente es repetido y desarrollado por la guitarra presentando un dialogo melancólico entre guitarra e instrumentos solistas.



*Imagen 12: Motivo principal del Adagio*

Posee una estructura ternaria dividida en:

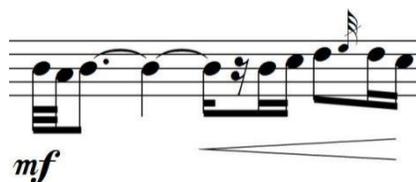
**A-Exposición:** Esta sección se encuentra en la tonalidad de Si menor la cual es la relativa menor de la tonalidad principal, presenta una introducción de un compás en la que la guitarra realiza el acorde de Bm arpegiado, esta acción es prolongada durante los siguientes 5 compases en los cuales inicia la frase a.



*Imagen 13: Introducción del Adagio*

En la frase a, el corno inglés actúa como instrumento solista orquestal e inicia la exposición temática presentando el motivo principal (véase Imagen 12) y siendo acompañado por la guitarra con acordes en arpeggio; en el compás 7 la guitarra repite el motivo inicial, abundantemente adornado con dos grupos de 8 semifusas y apoyaturas en fusas, hasta el compás 11.

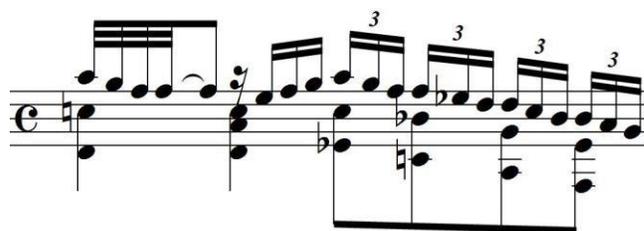
La segunda frase es expuesta nuevamente por el corno inglés, esta vez presentando el motivo en un intervalo de cuarta justa ascendente con respecto al motivo inicial y repetida por la guitarra hasta el compás 22, en el cual inicia el puente de enlace al tema B.



*Imagen 14: Motivo presentado en una cuarta justa superior a la inicial*

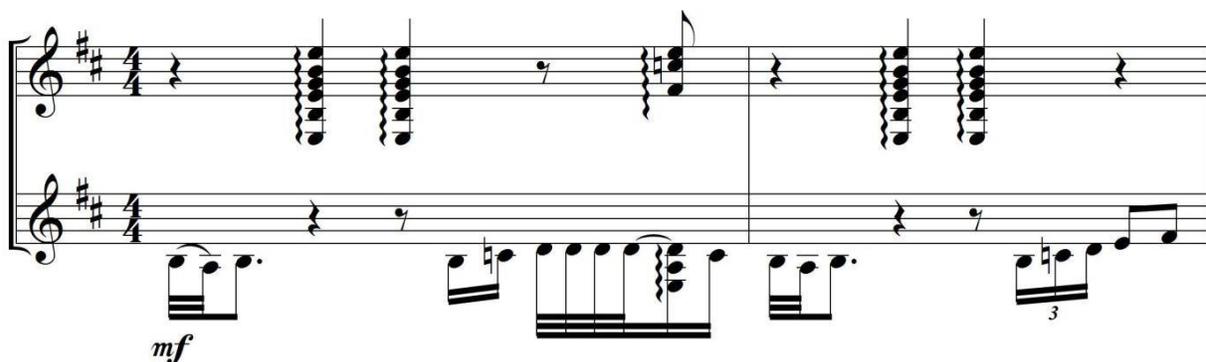
**B-Desarrollo:** Inicia con una textura melódica en la guitarra, es una sección que posee diferentes secuencias modulantes en las cuales presenta una sucesión de dominantes secundarias, que son respectivamente resueltas (Si7-Mi; La7-Rem; Re7-Solm; Sol7-Dom), a partir del compás 30 la guitarra adquiere una textura homofónica, realizando la melodía en tresillos de

semicorcheas y un ritmo acórdico en corcheas, conduciendo a modo de puente a una primera cadenza o solo de guitarra.



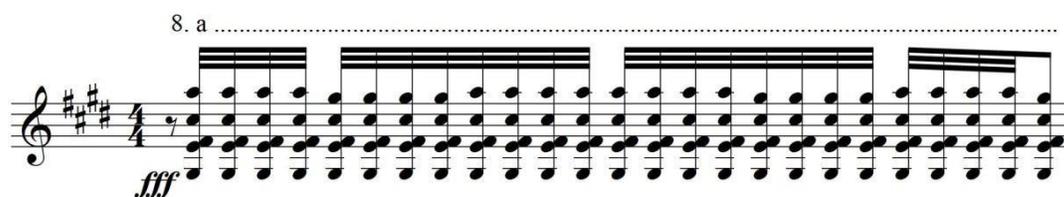
*Imagen 15: Secuencia de textura homofónica*

En el primer solo la guitarra reexpone la melodía del tema principal en la tonalidad de Mi menor hasta el primer tiempo del compás 46.



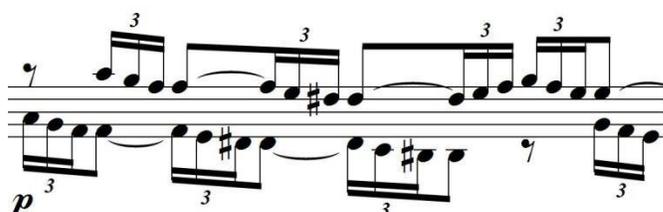
*Imagen 16: Reexposición del motivo principal en la tonalidad de Mi menor*

Desde el compás 47 al 56 se encuentra un pasaje de desarrollo temático, en el cual por medio de trinos y escalas la guitarra realiza una transición modulante hacia la verdadera cadenza, que es expuesta en la tonalidad de Sol# menor o modo frigio de Mi mayor del compás 57 al 83, en esta el compositor pretende exhibir la técnica instrumental del solista usando materiales del tema principal en diferentes texturas, mediante un ostinato en el bajo que más adelante se convierte en arpeggios descendentes y ascendentes que le dan un carácter de improvisación, todo ello produce un constante aumento de tensión hasta llegar a los acordes rasgueados (punto máximo de tensión) resolviendo y posteriormente dando inicio a la reexposición.



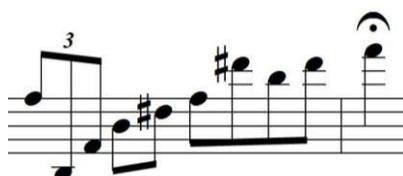
*Imagen 17: Punto máximo de tensión*

**A'-Reexposición:** Esta sección se encuentra en la tonalidad de Fa# menor, está compuesta por dos frases, coda y cadencia final. La frase a' inicia mediante un tutti, en el cual la orquesta reexpone de manera súbita y culminante el tema principal hasta el compás 88, desde el compás 89 al segundo tiempo del compás 93 aparece la frase b', finalizando con una cadencia auténtica perfecta, en el tercer tiempo del mismo compás de manera simultánea ingresa la flauta como instrumento solista dando inicio a la coda, la cual conlleva de nuevo a la calma, ésta presenta una secuencia modulante de Fa# menor a Do# mayor, desde el último tiempo del compás 94 al segundo tiempo del 97, por medio de un pequeño canon a dos voces en la guitarra.



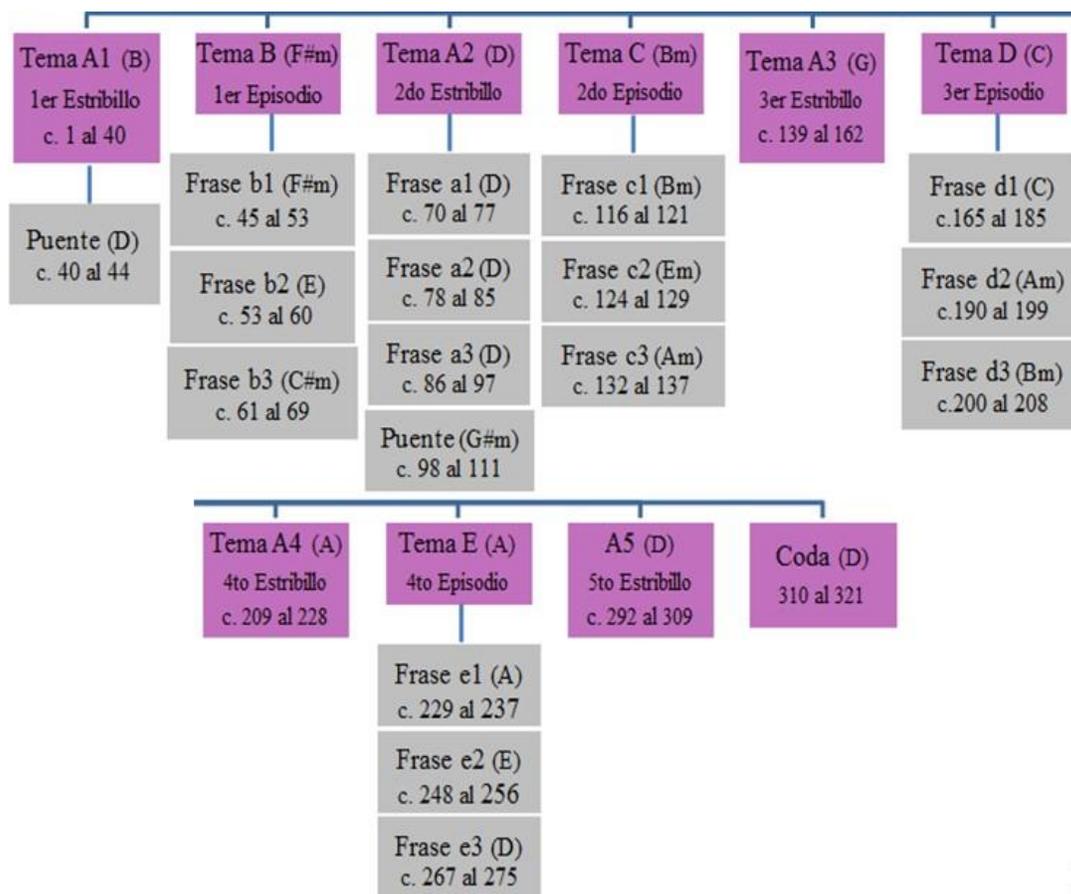
*Imagen 18: Canon en la guitarra*

Posteriormente se encuentra la cadencia final, con el acorde dominante (Fa# mayor) y la tónica final (Si mayor), en la que el compositor usa el recurso armónico “tercera de picardía”.



*Imagen 19: Tercera picardía*

## ALLEGRO GENTILE



*Imagen 20: Estructura formal del Allegro Gentile*

La tonalidad principal es Re mayor, es un movimiento que debido a la combinación de compases a dos y tres tiempos y su escritura ligera rememora una danza cortesana, manteniendo el tiempo alerta hasta la veloz fermata final. (Iglesias, 1999: 182). Posee forma rondó típica del tercer o cuarto movimiento de la forma sonata clásica; es un movimiento que posee una gran variedad de pasajes modulantes usando elementos contrapuntísticos y la conducción de voces.

El motivo principal es presentado desde el primer compás con anacrusa por medio de la guitarra en la voz superior y posteriormente imitado por la orquesta, es expuesto en diferentes texturas como acordes, arpegios y pasajes ligados.



*Imagen 21: Motivo del Allegro gentile*

Está estructurado de la siguiente forma:

**Tema A1 o Estribillo1:** Esta sección inicia presentando el modo paralelo de si menor por medio de una modulación transitoria en Si mayor que busca darle el color mayor al tercer movimiento, sin embargo, se encuentra en la tonalidad de Re mayor (véase Imagen 21), inicia con la guitarra como instrumento solista hasta el compás 20 en el cual la orquesta repite el tema principal en la tonalidad de Re mayor.

**Tema B o Episodio 1:** Este episodio es precedido por un puente en Re mayor, comienza con una primera frase en la tonalidad de Fa# menor (b1), en el compás 54 pasa a Mi mayor y da inicio a la segunda frase (b2) hasta el compás 60, posteriormente termina con la frase b3 en la tonalidad de Do# menor en la cual la guitarra presenta una textura homofónica.



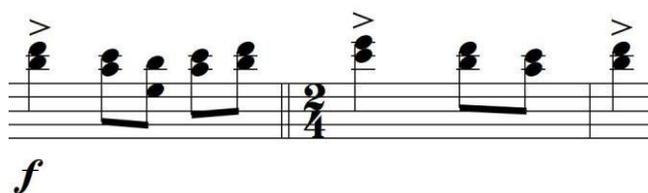
*Imagen 22: Textura homofónica en la guitarra*

**Tema A2 o Estribillo 2:** Este estribillo presenta 3 frases, la primera (a1) en el compás 70 en el cual el tema regresa a la tonalidad de Re mayor, la frase a2 es expuesta en la dominante (la mayor) manteniendo el tono de Re, el cual es prolongado hasta el puente de transición modulante que se encuentra entre el compás 98 y 111 pasando de la tonalidad de Sol# menor a Si menor y ocasionando enarmonías entre G#-C#m y Ab-Db.



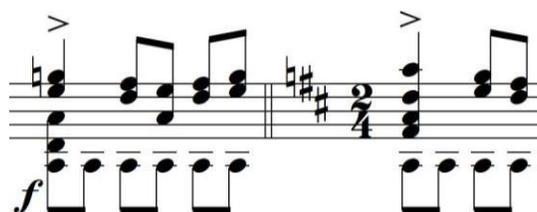
**Tema D o Episodio 3:** Esta sección realiza un desarrollo temático con elementos del primer estribillo por medio de secuencias modulantes. La primera frase pasa por las tonalidades de Do mayor (c. 165), Re mayor (c. 170), Mi menor (c. 175) y La mayor (c. 181) seguidas de un pasaje de enlace a la segunda frase, la cual inicia en el compás 190 con anacrusa en la tonalidad de La menor y posteriormente modula a La mayor. La tercera frase comienza en el compás 200 con anacrusa hasta el 208 presentando arpeggios en la guitarra pasando por las tonalidades de Si menor y La mayor, esta última precedida por una escala de Si menor melódica.





*Imagen 28: Melodía en terceras simultáneas*

La tercera frase inicia en el compás 267 en la tonalidad principal (Re mayor), realiza la melodía en terceras acompañadas de acordes combinados y un pedal en el bajo con la nota La hasta el compás 275.



*Imagen 29: Melodía con pedal en la nota La*

A partir del compás 276 aparece un puente de enlace al último tema, en el cual la guitarra como instrumento solista realiza arpeggios descendentes y ascendentes finalizando con una escala tonal de Re mayor.

**Tema A5 o Estribillo 5:** Este estribillo presenta un tutti orquestal en la tonalidad de Re mayor hasta el compás 309.

**Coda:** La coda es presentada en la tonalidad de Re mayor, en el compás 310 inicia la orquesta y posteriormente ingresa la guitarra en el compás 314 exponiendo la repetición del diseño rítmico-melódico en la primera cuerda, en la cual la obra alcanza la posición más aguda y desciende hasta la cuarta cuerda al aire para finalizar.

## CONCLUSIONES

El concierto de Aranjuez es una obra que ha tenido gran trascendencia y evolución desde su publicación hasta la actualidad, este presenta una estabilidad en cuanto a la representación de origen culto, pero además ha estado expuesto a una constante producción de versiones populares, por lo tanto, se puede decir que no solo hace parte del plano clásico, sino también de otros ámbitos musicales. Aunque al principio se pensó que iba a ser un éxito temporal o una moda hoy en día gracias a la internacionalización que ha presentado se ha convertido en una de las obras referentes para cualquier guitarrista clásico.

Es importante conocer el contexto histórico y las influencias que tuvo Joaquín Rodrigo al momento de componer el concierto, ya que estas intervienen al momento de su interpretación y reflejan el cúmulo de emociones que a pesar de ser tan cambiantes dieron como resultado una obra de alto valor artístico.

A través del análisis fue posible identificar la presencia de elementos procedentes tanto del modo popular tradicional como del académico en varios fragmentos de la obra, los cuales le otorgan un doble aspecto estilístico: El primero basado en el folclor español es representado en los acentos que hacen alusión a ritmos del flamenco (bulerías en el primer movimiento) y los giros melódicos tradicionales presentes en el tercer movimiento. De acuerdo a la música académica se evidenció el manejo motivico en los tres movimientos, el carácter de danza y los elementos contrapuntísticos en el tercero, lo cual permitió un mayor acercamiento a la interpretación de la obra.

El concierto de Aranjuez es una obra fundamental que durante el proceso de formación estuvo propuesta para el recital de grado, ya que posee un compendio de las mayores

complejidades técnicas e interpretativas en el instrumento, donde se ven involucrados cada uno de los aspectos trabajados a lo largo de la carrera (cejillas, rasgueos, escalas, polifonía, manejo de los dedos implicados tanto de la mano izquierda como derecha). Aparte de esto es una gran satisfacción para cualquier guitarrista conocer y poder llegar al punto donde por primera vez se enfrenta a una de las obras más complejas del repertorio de guitarra de la literatura universal con un gran valor histórico.

## REFERENCIAS

- Pöppel; Gomes; Salazar, H; M; A. (2008). *Las vanguardias literarias en Bolivia, Ecuador, Perú y Venezuela*. segunda edición. Editorial Iberoamericana. Madrid.
- Nieto, V. (2008). *La forma abierta en la música del siglo XX*. Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. México.
- Sarmiento, P. (2007). *Dodecafonismo, atonalismo y serialismo*. Colombia.
- Almendros, J. (2016). *Las versiones populares del concierto de Aranjuez como caso paradigmático*. Publicaciones y divulgación científica. Málaga.
- Casares, E. (2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad general de autores y editores. España.
- Vivares, J. (s.f). *Apuntes sobre la gramática musical: la sonata y la forma sonata*. Argentina.
- Fernández, L (2010). *Flamenco al piano 3 - Bulerías*. Editorial Acordes Concert.
- Iglesias, A. (1999). *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Primera edición. Editorial Alpuerto S.A. Madrid, España.