



La Guitarra Solista de Joaquín Rodrigo: Orientaciones y Sugerencias para el Intérprete.

El Álbum de Cecilia

(María de los Reyes, A la jota, Canción del hada rubia, Canción del hada morena, El negrito Pepo y Borriquillos a Belén).

Disertación para obtener el título de Magister en Música con énfasis en interpretación de la
Guitarra

Por:

Fabián Camilo Valenzuela Osuna

Tutor principal:

Sonía Díaz Salas

Tutor secundario:

Jaime Ramírez Castilla

Bogotá, Colombia

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Artes

2017

LA GUITARRA SOLISTA DE JOAQUÍN RODRIGO

CONTENIDO

La Guitarra solista de Joaquín Rodrigo: Orientaciones y Sugerencias para el intérprete.....	1
1 Marco conceptual	3
1.1 Antecedentes	3
2 Biografía	5
2.1 Joaquín Rodrigo como musicólogo	5
2.1.1 Referentes de Joaquín Rodrigo	5
2.2 Del Casticismo y el Neocasticismo: Nacionalismo Español	6
2.3 Casticismo	8
3 Sugerencias interpretativas de las obras para Guitarra Solista de Joaquín Rodrigo	9
3.1 El Álbum de Cecilia	9
3.1.1 María de los Reyes	9
3.1.2 A la Jota	11
3.1.3 Canción del hada rubia.....	15
3.1.4 Canción del hada morena	17
3.1.5 El Negrito Pepo.....	18
3.1.6 Borriquillos a Belén	20
Bibliografía	23

LA GUITARRA SOLISTA DE JOAQUÍN RODRIGO: ORIENTACIONES Y SUGERENCIAS PARA EL INTÉRPRETE.

El Álbum de Cecilia
María de los Reyes
A la jota
Canción del hada rubia
Canción del hada morena
El negrito Pepo
Borriquillos de Belén

Introducción

El presente documento, no aspira ser una verdad absoluta, ni pretende imponer una única y definitiva versión interpretativa de la obra que refiere. Sin embargo, se espera que sea una guía práctica para el intérprete guitarrista, quien planea conocer y abordar la interpretación del arreglo para guitarra solista de la obra *El álbum de Cecilia*. En consecuencia, los temas que se abordarán en cada una de los movimientos de la obra serán: contexto histórico del compositor, sugerencia de digitación (de ambas manos), sugerencias de dinámicas y timbre, propuestas de interpretación para fragmentos concretos de especial relevancia y finalmente, un glosario de riesgos interpretativos de cada movimiento, en otras palabras, enunciar complicaciones que puedan llegar a entorpecer el discurso y desdibujar la intención compositor. En efecto, la principal motivación de este trabajo, ha sido la experiencia propia como músico guitarrista, a la hora de abordar repertorio nuevo y no encontrar mayor información sobre las obras trabajadas; en cambio, espero que la ayuda de estas páginas, sea crucial para futuros guitarristas que aborden la interpretación de esta obra específicamente.

Inicialmente, se establecen los antecedentes musicales de Joaquín Rodrigo, seguidamente se enuncian referentes previos, los cuales ya hayan trabajado este tema, o hecho algo similar, para de esta manera aunar esfuerzos o aportar nuevas ideas, nutriendo así el conocimiento colectivo; en concordancia, el lector puede encontrar información importante en la tesis doctoral citada en esta bibliografía: Pile, Randy. “A Performer’s Guide

to the Guitar Works of Joaquín Rodrigo with a complete index of revisions. *Tesis Doctoral*. Universidad de California, San Diego, 1991.

Recogiendo lo más importante, se trabaja la obra *El Álbum de Cecilia* de Joaquín Rodrigo, adaptada para guitarra solista, porque se quiere encontrar cómo elaborar una guía que facilite la interpretación de pasajes complejos y que sirva para discernir la intención musical del compositor, a fin de ayudar a los lectores a entender cómo abordar esta pieza, mejorando su calidad interpretativa y enriqueciendo sus habilidades como guitarristas.

Para contextualizar, el criterio al escoger esta obra para su estudio, responde a que en la ciudad de Bogotá, la obra citada no cuenta con ninguna divulgación en absoluto, ni es trabajada en los programas de formación musical, llegando incluso a su desconocimiento por un sector amplio del círculo de guitarristas. Por esta razón, los objetivos que se plantea en este escrito son:

- Dar a conocer la obra *El Álbum de Cecilia*.
- Analizar la complejidad de la interpretación técnica de la obra.
- Dar solución a la interpretación de pasajes complejos.
- Favorecimiento de la divulgación de la obra para guitarra solista de Joaquín Rodrigo.
- Ampliar el repertorio trabajado en el programa de pregrado en la cátedra de guitarra.
- Aportar a la Biblioteca de la Universidad, una edición profesional de la obra adaptada para guitarra.

Por consiguiente, se puede asegurar que el enfoque diferencial de este trabajo es su aporte directo a la formación académica en niveles superiores, en la interpretación de la guitarra, esclareciendo un estilo idiomático y brindando estrategias claras de estudio de la técnica instrumental. Por otra parte, se deberá tener siempre presente, que por más eficiente que haya sido para la interpretación personal del autor, lo que aquí se expone, nunca dejará de ser más que una sugerencia, dejando siempre a merced del guitarrista, la toma de decisiones sobre lo que considere musical y técnicamente correcto.

1 MARCO CONCEPTUAL

1.1 ANTECEDENTES

En las décadas tempranas del siglo XX, los músicos españoles fueron fuertemente influenciados por el Neoclasicismo francés, que en esencia, es el periodo posterior a las dos guerras mundiales, en la que los músicos decidieron volver a las formas simples y armonías menos densas del clasicismo, haciendo una contraparte a la cargada armonía del Romanticismo; tendencia que fue adoptada por los españoles como idea innovadora para su música. Cabe resaltar que para entonces, había un auge de la difusión del folclor nacional en España, teniendo como grandes representantes a Enrique Granados (1867-1916) e Isaac Albéniz (1860-1909), quienes utilizaban variados elementos de la música folclórica. De esta manera se abrió un amplio espectro para el flamenco y el desarrollo de la zarzuela, como fuertes exponentes en las salas de concierto.

La adopción de la propuesta musical francesa, abrió una nueva brecha para los compositores españoles de entonces, la cual enriquecería las herramientas de producción en su oficio y de esta forma, claro está, el nuevo lenguaje musical. La incorporación de elementos del Neoclasicismo francés a los elementos folclóricos de España, fue lo que se conoció como *Casticismo*, movimiento en el que se enmarcar compositores como Manuel de Falla (1876-1946), Joaquín Turina (1882-1949) y Conrado del Campo (1878-1953). Estos compositores fueron una gran influencia para las generaciones venideras, sobre todo para la ola de 1920 conocidos como *Generación del '27*, donde se enmarcarían nuevos cambios en los elementos compositivos. Así mismo, esta nueva ola estuvo dividida en dos grandes grupos de compositores, según la región de procedencia de los mismos; un primer grupo se conocería como *Grupo de Madrid* y el otro ubicando su centro en Cataluña como *Grupo de los Ocho*.

Joaquín Rodrigo, inició su actividad como compositor en la décadas de los 20, por lo que se le atribuye su participación en esta *Generación del '27*, influenciado fuertemente por

LA GUITARRA SOLISTA DE JOAQUÍN RODRIGO

el *Casticismo*. Aunque debido a su longevidad, Rodrigo atraviesa por diversas tendencias de composición y es relacionado a diferentes grupos de compositores, evento que lo llevó a ser reconocido como uno de los creadores del *Neocasticismo*, movimiento que se inició durante la Guerra Civil Española y se desarrolló con mayor intensidad una vez terminó esta guerra (1936-1939).

La agitación política entre 1920 y 1930 fue un evento decisivo para definir los valores culturales de los compositores españoles, presentando el *Neocasticismo*, como un nuevo lenguaje reivindicador de su cultura. En efecto, estos compositores tuvieron una especial admiración por la cultura que la zarzuela representaba (aristocracia del siglo XVIII, la fiesta brava y la interpretación de la guitarra), convirtiéndose en uno de sus elementos motores.

El público español, que para entonces siempre se había preocupado por su rica tradición cultural, adoptó la propuesta de los compositores de la *Generación del 27'*, como música española, reconociéndola como propia; de esta manera la incorporación del lenguaje neoclásico francés, ritmos de las diferentes regiones españolas como fandangos, zapateados, canto jondo, entre otros géneros, melodías y armonías en el modo frigio, así como elementos interpretativos de la guitarra flamenca, hicieron que el éxito de estos compositores fuera inevitable; Joaquín Rodrigo fue considerado el máximo exponente de esta nueva tendencia estética (Donis, José Antonio. "The Musicologist Behind The Composer: The Impact Of Historical Studies Upon The Creative Life In Joaquin Rodrigo's Guitar Compositions". *Disertación Tesis de Maestría*. Florida State University, Florida EEUU, 2005).

2 BIOGRAFÍA

2.1 JOAQUÍN RODRIGO COMO MUSICÓLOGO

Dentro de este nuevo estilo, la investigación musicológica de Joaquín Rodrigo, en especial sobre la interpretación y la obra para vihuela de Luis Milán del *siglo XVI*, tuvo una gran influencia en su obra, la cual se vería reflejada mayormente en sus conciertos para guitarra y orquesta, y por supuesto en su obra para guitarra solista, en las cuales citaba fragmentos musicales de la obra de los compositores de este siglo, tomando motivos musicales y desarrollándolos en su propio lenguaje.

Durante su formación en la Universidad de la Sorbona en Francia, Joaquín Rodrigo realizó una tesis sobre la vihuela y los vihuelistas del Siglo XVI (1936) e incluso 25 años después (1961) publicó otro artículo titulado “*El vuelo de la guitarra*”, el cual prueba el continuo interés del compositor por el estudio musicológico del instrumento, reconociendo el cambio de estatus de este y haciendo un aporte personal a su desarrollo, componiendo obras que se imprimirán en la historia de la guitarra de concierto (Donis, 04) .

2.1.1 Referentes de Joaquín Rodrigo

Una fuerte influencia musical es impresa por Igor Stravinsky, quien se enmarca como compositor neoclásico en su obra temprana, y se instaura como referente en la década de los 20, teniendo en cuenta que es en París donde hace la premier de sus más significativos ballets “*El Pájaro de fuego, Petrushka y La Consagración de la primavera*”. Además de su desarrollo compositivo posterior, Stravinsky tuvo un etapa en la que siguiendo a sus referentes, compone una serie de obras para piano entre 1914 y 1921, que tienen un carácter de simplicidad pensada para infantes. Tres obras representativas de este periodo son: *Tres piezas sencillas, Cinco piezas sencillas y Los Cinco dedos*; obras de las que el mismo compositor comentó que tenían la intención de la iniciación al piano para principiantes en su

aprendizaje y como lecciones de piano para su propio hijo. De igual manera, varios compositores españoles siguiendo a Stravinsky, componiendo obras de carácter infantil; dentro de ellos, se encuentra Joaquín Rodrigo quien escribió numerosas piezas entre 1924 y 1977 para infantes. Su primera composición concebida en este ámbito infantil, es “*Cinco piezas infantiles (1924)*” para orquesta, de las cuales cada una de las piezas tiene un título evocando una escena típica en la cotidianidad de un infante. De igual manera, se puede evidenciar la tendencia de Rodrigo a componer para su propia hija y para sus dos nietas; en 1948 compone “*El Álbum de Cecilia (para manos pequeñas)*”, dedicado a su hija, comprendida por seis pequeñas piezas, original para piano, la cual será analizada en este documento; y en 1977 compone “*-Sonatina para dos muñecas (para cuatro manos)-*”, dedicada a sus dos nietas.

2.2 DEL CASTICISMO Y EL NEOCASTICISMO: NACIONALISMO ESPAÑOL

El resurgimiento del flamenco data de mediados del Siglo XIX, reconocido como la segunda fase del *cante flamenco*, procedente de los gitanos de Andalucía durante la segunda mitad del siglo XV. Esta segunda fase es el resultado de la ciudadanía otorgada a los gitanos de entonces, por Carlos III en 1783, lo cual permitió a los gitanos desenvolverse en sus propias actividades sin sufrir de la persecución política que vivían hasta entonces. Así es como los gitanos pueden desarrollar su música, en la cual los cantos exponían las difíciles condiciones de vida en las cuales se desarrollaban; estas canciones comenzaron a adquirir gran popularidad en las tabernas y festividades. En 1860 el canto flamenco fue ampliamente acogido y popularizado junto con el tradicional canto jondo, otros estilos de canto de Andalucía, y otras regiones españolas, además de la música de las Américas. Estos nuevos géneros musicales recibieron la muletilla de música aflamencada o gitanizada. Finalmente en el último tercio del Siglo XIX, los compositores españoles comenzaron a incorporar estos elementos folcloristas y nacionalistas en sus composiciones, buscando ansiosamente un sello que identifique la música como propia.

De igual manera, incluso compositores que no eran españoles, incorporaron estos elementos en sus composiciones, aludiendo siempre a la música española en sus títulos: George Bizet, en su Ópera *Carmen* (1873), en la que varios movimientos utilizan danzas españolas, aragonesa, habanera y seguidilla; Eduoard Lalo, compone su *Sinfonía Española* (1874); Nicolai Rimsky-Korsakov, en su *Capriccio español*; Claude Debussy en sus *Estampas* (1903) N° 2. *La soirée dans Grenade*, posee características musicales de la habanera española. De esta manera, al igual que para sus colegas españoles, la novedad de estos elementos folclóricos y lo exótico de sus ritmos, fueron muy atractivos para ellos.

Durante este mismo periodo, los compositores españoles que incorporaban estos elementos folclóricos a su música, fueron escribiendo una nueva ruptura en la historia de la música española, encabezados por Felipe Pedrell, reconocido como el padre de la musicología española, cuyo mayor interés fue la música española del Siglo XVI. Pronto, otros músicos historiadores seguirán los pasos de Pedrell, como por ejemplo, Francisco Asenjo Barbieri (1823 – 1894), quien transcribió, editó y publicó 459 trabajos de la librería del Palacio Real, conocido como *El cancionero musical de los Siglos XV y XVI*; Federico Olmeda (1865 – 1909) y Vicente Ripollés (1867 – 1943), contribuyeron a la musicología española con sus estudios sobre el canto gregoriano. Rafael Mitjana (1869-1921), fue crucial en la investigación de la música para vihuela. Algo importante de estos académicos, es que no solo investigaban la música del pasado con ánimos documentales, sino que además, incorporaban estas formas y estilos en sus propias composiciones.

Por su parte, dos compositores que fueron especialmente valiosos, en trascender la autenticidad de la música clásica española al resto de Europa, fueron Isaac Albéniz (1860 – 1909) y Enrique Granados (1867 – 1916). De ahí que ambos compositores crearon lazos de trabajo con importantes figuras francesas, los cuales fueron de gran ayuda para futuros músicos españoles, al tiempo que potenciaron su educación y reconocimiento profesional a nivel internacional.

2.3 CASTICISMO

Durante el cambio de siglo, se reconoce a un grupo de músicos como *La Generación del '98* (1898), quienes iniciaron un nuevo estilo de composición el cual sería la influencia principal de los futuros compositores españoles. Este grupo estaba conformado por: Manuel de Falla (1876-1946), Joaquín Turina (1882-1949), Conrado del Campo (1878-1953), Julio Gómez (1886 – 1973), Jesús Guridi (1886-1961) y Oscar Esplá (1886-1976), quienes siguieron los pasos de sus predecesores Albéniz y Granados, serían los creadores del movimiento musical conocido como el *casticismo*.

Este término significa “el amor por lo castizo, cultivar la pureza de la cultura, el lenguaje, y el linaje, libre de toda influencia y neologismos” (Donis, 30). En esencia el casticismo significaría el neoclasicismo Español para los compositores del temprano Siglo XX.

Cabe recordar que el Neoclasicismo, fue una categorización que se impuso a un movimiento musical procedente de la finalización de las dos guerras mundiales; en la que los músicos de entonces, estaban hartos de la densidad armónica del Romanticismo y su flexibilidad formal, deseando así, volver a la simplicidad del Clasicismo; sin dejar de ser inicialmente un término peyorativo, se acuña finalmente, para ser reconocido por su extenso desarrollo, generando aceptación y un espacio en la musicología.

En España, este Neoclasicismo estuvo fuertemente influenciado por el francés, en cabeza de Maurice Ravel y Claude Debussy, quienes de la misma forma, estudiaron las formas y estilos del pasado y los incorporaron en su lenguaje novedoso. Siendo Manuel de Falla, el representante más reconocido del movimiento del Casticismo, identificando sus obras como unas de las más respetadas a nivel mundial como música clásica europea, sin lugar a duda, Falla se convierte en un referente a ser emulado por futuras generaciones de compositores.

3 SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS DE LAS OBRAS PARA GUITARRA SOLISTA DE JOAQUÍN RODRIGO

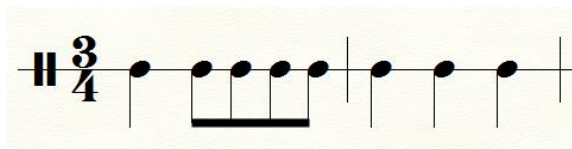
3.1 EL ÁLBUM DE CECILIA

Esta obra consta de seis movimientos cortos, cuyos títulos evocan personajes fácilmente ubicables en historias infantiles: María de los Reyes, A la jota, Canción del hada rubia, Canción del hada morena, El Negrito Pepo y Borriquillos a Belén.

La obra fue concebida originalmente para piano, compuesta por Joaquín Rodrigo para su hija Cecilia, quien para entonces iniciaba su acercamiento al piano (1948). De allí que el lenguaje armónico y melódico de la obra sea sencillo. Finalmente es adaptada para guitarra por el guitarrista Pepe Romero, amigo cercano de Rodrigo, para quien también compuso varias obras para guitarra.

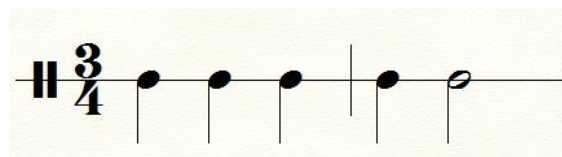
3.1.1 María de los Reyes

Este primer movimiento, escrito en Do mayor con métrica ternaria, posee dos líneas melódicas claramente diferenciables. La primera con un motivo rítmico, de dos compases, que caracteriza la parte A:



La cual es acompañada por un bajo bordón, el cual debe mantenerse inmutable durante todo el movimiento y cuya escritura rítmica es:

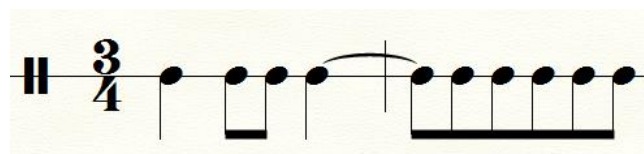
LA GUITARRA SOLISTA DE JOAQUÍN RODRIGO



Como patrones rítmicos se repiten durante toda la sección, se puede establecer una fórmula de digitación en la mano derecha, que se mantiene durante el pasaje (sección A), esta sugerencia se hace con el objetivo de darle solidez técnica y fluidez en la interpretación:

Allegro

La sección B, se identifica por la variación rítmica encontrada en la voz superior, ya que no hay ningún tipo de modulación:



Para esta sección se propone una digitación diferente a la que sugerida por Pepe Romero en su adaptación; con el objetivo de evitar la mayor cantidad posible de traslados de mano izquierda y así lograr mantener la misma articulación de la melodía:

Esta misma lógica se mantiene durante los dos sistemas que componen la sección -B- de la pieza.

Adicionalmente, sería conveniente resaltar el carácter danzante que tienen cuatro de las piezas del Álbum de Cecilia; entre ellas, este primer movimiento María de los Reyes, por ello la importancia de definir su ritmo ternario, haciendo un *non legato* en el primer tiempo de cada compás, esta articulación impulsa la frase cada vez que se hace la pausa.

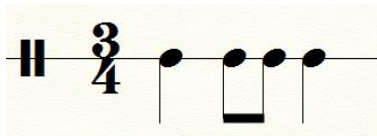
3.1.2 A la Jota

La jota es un ritmo característico del folclore español, ampliamente difundido en todas sus regiones, por lo que hay una variedad importante de “Jotas”, dependiendo del lugar de procedencia. En términos generales, es un ritmo ternario, que varía de una región a otra, básicamente, por la instrumentación de su composición y la naturaleza de las líricas (Políticas, religiosas o picarescas).

Etimológicamente, su nombre proviene del antiguo *xota*, este del mozárabe “šáwta”, (salto), y este deriva del latín *saltāre*, bailar. Algunas teorías dicen que este baile nació en Valencia, proveniente de la palabra en valenciano antiguo *xotar* (botar o saltar), que pasó al castellano como «jota».

LA GUITARRA SOLISTA DE JOAQUÍN RODRIGO

En la obra de Joaquín Rodrigo, se identifican claramente dos secciones, una danza, ágil y ligera, contrapuesta a una parte “B” melódica y contrapuntística. Estilísticamente, es fácil imaginar la parte “A” interpretada por un par de bandurrias tocando la melodía principal ágilmente, mientras que son acompañadas por unas guitarras a ritmo de Vals (o de Jota); y como es costumbre, también por unas castañuelas con ritmo:



Sección A:

En esta primera parte del movimiento, es primordial mantener estable el ritmo ternario e interpretarlo a tempo, por otro lado, la escogencia de la digitación debe permitir el traslado ágil y fluido de la mano izquierda durante todas las frases, con el fin de mantener el carácter de la pieza.

Por esta razón la digitación sugerida es:

A detailed musical score for guitar in 3/4 time, starting at measure 9. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and various notes with fingerings. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. Annotations include red arrows pointing to specific notes (measures 10, 11, 12, 13, 14) and a red oval around a circled '1' in measure 12. The score shows a sequence of notes: G4 (finger 2), A4 (finger 4), B4 (finger 1), A4 (finger 4), G4 (finger 4), F#4 (finger 4), E4 (finger 1), D4 (finger 1), C4 (finger 4), B3 (finger 1), A3 (finger 2), G3 (finger 1), F#3 (finger 4), E3 (finger 1), D3 (finger 1), C3 (finger 0), B2 (finger 1), A2 (finger 1), G2 (finger 0), F#2 (finger 1), E2 (finger 1), D2 (finger 0), C2 (finger 1).

En este fragmento se llama la atención en los siguientes puntos:

- Tocar brevemente (acortando el ritmo) de los sonidos señalados con las flechas, con el objetivo de preparar el traslado a los siguientes sonidos, y no mantener la mano rígida, al tener los dedos puestos en el diapasón. Tener en cuenta que se debe cortar la duración de este sonido, levantando el dedo de la mano izquierda del diapasón, para así darle ductilidad a la mano.

LA GUITARRA SOLISTA DE JOAQUÍN RODRIGO

- El sonido encerrado con una elipse, debe ser preparado ágilmente; este pasaje requiere del estudio concienzudo del traslado, con el fin de tener las manos listas para tocarlo una fracción de tiempo antes del momento de ejecución; para esto, el sonido Do de la primera cuerda debe tocarse corto y el Sol que le sucede debe presionarse con la falange proximal del dedo índice (Mano izquierda), de esta manera queda preparado el Sol del bajo, el cual será presionado posteriormente con el mismo dedo 1.
- Se sugiere que los bajos sean tocados en su totalidad con el dedo pulgar de la mano derecha (incluyendo la tercera Mi – Sol, del segundo compás), para hacer fluida la digitación de esta mano. Esto conlleva a prestar especial atención a no tocar estos acordes de forma pesada, en consecuencia el ataque del pulgar debe ser ligero, y no opacar a la melodía principal, que por su parte debe ser interpretada en su totalidad con un ataque libre (No apoyar).

Segunda frase:

The image displays a musical score for guitar, consisting of a treble clef staff (melody) and a bass clef staff (bass). The score is marked with measure numbers 13, 14, 15, and 16. The melody is written in a treble clef and includes various fingerings (e.g., 4, 1, 0, 2, 1, 2, 1, 3, 4) and dynamics (e.g., *m*, *i*, *p*, *a*). The bass line is written in a bass clef and includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 0, 3, 2, 3, 4) and dynamics (e.g., *p*, *a*). A red oval highlights a specific note in the melody (measure 14), and a red arrow points to a note in the bass line (measure 14). Another red arrow points to a note in the melody (measure 15). The score is set against a light yellow background.

LA GUITARRA SOLISTA DE JOAQUÍN RODRIGO

El siguiente fragmento, debe ser digitado a partir de la VII posición, y no en la primera como lo sugiere Pepe Romero en su adaptación. Esto permite mantener una posición fija y concentrar el trabajo en la mano derecha:

The image displays two systems of musical notation for guitar. The first system begins at measure 18. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. Fingerings are indicated by circled numbers 1 through 6. Dynamics include *p* (piano) and *i* (accents). A section of the first system is marked *similar*. The second system begins at measure 22. A red circle highlights a specific measure (measure 22) where a double bar line is crossed by a single note, indicating a fermata or a specific articulation. Fingerings and dynamics are also present in the second system.

Tener especial precaución con el traslado encerrado en el círculo; para lograrlo con éxito, el Fa de la segunda cuerda debe tener una corta duración.

La segunda sección del movimiento, puede ser tratada a modo de una invención contrapuntística, en la cual será importante mantener el *legatto* de ambas voces. Tener en cuenta que la indicación de carácter es “copla”, la cual en España se caracterizó por ser una manifestación Romántica y dulce.

Esta edición sugiere una digitación inusual para la sección B, al usar el pulgar de la mano izquierda para tocar un bajo momentáneo sin cortar la melodía principal; para ello, el movimiento de la mano debe ser ágil:

LA GUITARRA SOLISTA DE JOAQUÍN RODRIGO

Andante
Copla

En la siguiente sección, el fraseo sugiere un pequeño *accelerando*, y de esta manera, el juego de las dos voces se sienta con claridad:

Finalmente es importante iniciar la re exposición a tempo y así dar unidad a la pieza.

3.1.3 Canción del hada rubia

Este movimiento es el más contrastante de toda la obra, en primera instancia por su figuración rítmica pausada y por el *legatto* necesario durante su interpretación.

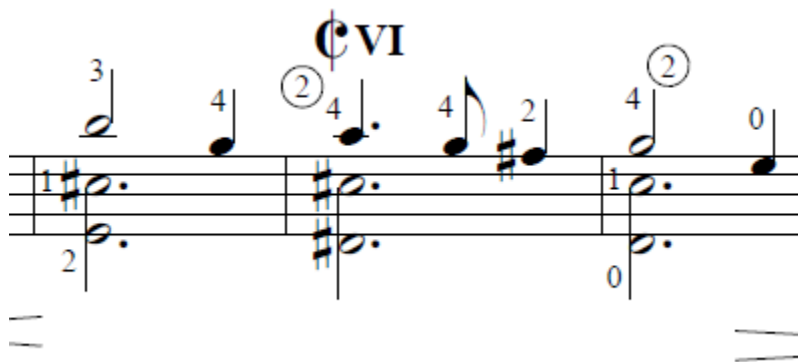
Andantino

LA GUITARRA SOLISTA DE JOAQUÍN RODRIGO

Poner atención de no cortar la duración de la negra que le sigue a la corchea en la figuración rítmica de la melodía, ni de las negras del tercer tiempo de los demás compases, para mantener el *legatto* en la guitarra durante la interpretación de esta pieza.



Durante la repetición del motivo principal, resulta interesante resaltar la voz intermedia de los acordes, la cual mantiene un movimiento diatónico corto, generando una segunda melodía que enriquece el pasaje.



Cuidar el *legatto* a pesar de los incómodos traslados que este pasaje requiere. Para lograrlo se debe mantener la presión del dedo 4, mientras que se prepara la posición de la cejilla en el traste VI.

3.1.4 Canción del hada morena

Este movimiento resalta por su carácter de danza, ligero y ágil; por lo que es importante mantener el tempo y la ductilidad de ambas manos.

Para lograr esta ductilidad, se sugiera que la digitación de mano derecha sea: bajos y acordes exclusivamente con el *pulgar*, mientras que la melodía se interpreta con los dedos *i* - *m* - *a*. Por consiguiente, esta digitación implica el uso ligero del *pulgar*, para así no imprimir peso en los acordes acompañantes, más sí resaltar la melodía principal:

Allegro

The musical score shows a treble clef and a 3/8 time signature. The melody is written on a single staff with a dashed line above it. The bass line is written on a single staff below the melody. The piece is marked 'Allegro' and 'f siempre pulgar'. The first measure of the melody is circled in red. The score includes various fingerings and dynamics.

La dificultad de este movimiento radica en la multiplicidad de traslados de mano izquierda que se requieren, razón por la cual es importante estudiar con detenimiento cada traslado, hasta lograr el reflejo de la mano y así poder lograr la ligereza y la agilidad que el movimiento requiere.

En términos generales, la mecánica de todo el movimiento en sus distintas secciones, es muy similar, por lo que lo único que se recomienda es seguir la sugerencia de digitaciones que se hacen en la edición adjunta.

3.1.5 El Negrito Pepo

El V movimiento de la obra tiene un carácter picaresco y juguetón. Desde su mismo título, la pieza evoca a un personaje de historia infantil, que por la melodía se puede identificar como joven e inquieto. Este rasgo se le puede imprimir a la melodía mediante una correcta escogencia de tempo (Andante Moderato) y haciendo contrastes tímbricos cada vez que se repite el motivo principal.

The image shows a musical score for 'El Negrito Pepo' by Joaquín Rodrigo. It consists of two systems of music. The first system is in treble clef, G major, and 3/4 time, marked 'Andante Moderato'. The vocal line has lyrics 'p i p i p i p' and 'm i m i a'. The guitar accompaniment has lyrics 'a' and 'm i'. A red box highlights the main melodic motif in the vocal line, which is repeated throughout the piece. The score includes dynamic markings like 'p' and 'mf', and articulation like 'acc' and 'trill'.

- El cuadrante encierra la melodía principal.

El bajo realiza un motivo de un compás el cual se repite durante toda la sección y que tiene una pequeña variación en la conclusión de la frase. En consecuencia, es importante que se sienta el canto del bajo, sin que este opaque la melodía de la voz superior. Por ello, tener muy en cuenta esta recomendación para pasajes como el siguiente:

LA GUITARRA SOLISTA DE JOAQUÍN RODRIGO

Musical score for guitar, measures 13-18. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with various ornaments and a bass line with triplets and sixteenth notes. Chord diagrams for VII and II are shown above the staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The melody includes the words "m i m i a m i a" and "m i m".

La segunda sección del movimiento *Piú Vivo*, cambia el carácter de la pieza, haciéndose enérgico y rítmico. Se recomienda interpretar el pasaje con un color brillante, y así proyectar con claridad los sonidos que conforman los acordes acompañantes, ya que la vibración de las cuerdas es menor.

De igual manera, para no acumular tensión y lograr que se entienda el movimiento armónico que va sucediendo, se debe iniciar la siguiente frase en un *súbito piano* y comenzar a crecer poco a poco:

Musical score for guitar, measures 19-24. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with various ornaments and a bass line with triplets and sixteenth notes. Chord diagrams for IX, VII, VI, and IX are shown above the staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

Para concluir, debe marcarse muy bien el *ritenuto* que se indica en la partitura, e iniciar *sul ponticello* el último motivo de la sección (evocando las melodías orientales) resaltando el salto de segunda aumentada de la melodía, antes de la re exposición:

25

p

rit.

VII

Sul ponticello

3.1.6 Borriquillos a Belén

El sexto movimiento de la obra es muy dinámico, y es de gran importancia mantener el motivo del acompañamiento estable durante la ejecución de toda la pieza, pues de esta forma se le brinda el dinamismo del que se habla:

Andantino

p

p m p i

m p m i

Una vez comienza la melodía principal, debe resaltarse por sobre el acompañamiento, sin que esta llegue a sonar estridente, por lo que se sugiere mantener la voz inferior en un rango dinámico de piano a Mezzo-piano. Es así como las indicaciones de dinámica de la edición, aplican mayormente a la melodía principal y no al acompañamiento:

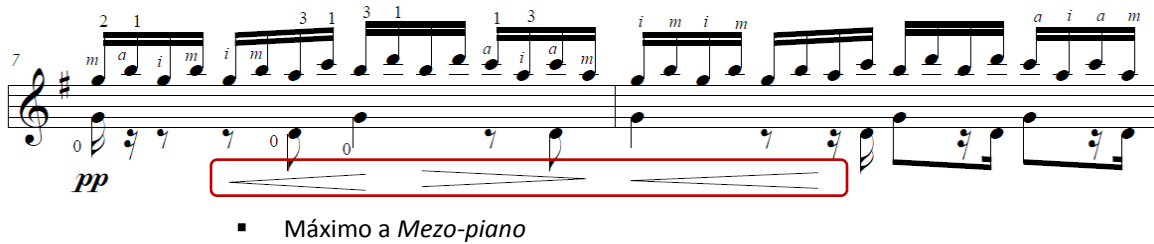
VII

p

f

LA GUITARRA SOLISTA DE JOAQUÍN RODRIGO

Para la siguiente sección se sugiere mantenerse en la dinámica de *pianissimo*, ya que esto le dará claridad a la sección y musicalmente plantea un contraste a los que viene sonando hasta el momento. Por otra parte, esta dinámica facilita el aspecto técnico de ambas manos:



▪ Máximo a Mezo-piano

A continuación, resaltar nuevamente la melodía, cuidando de no cortar la duración de las figuras rítmicas escritas. Además, se sugiere contrastar tímbricamente los motivos contrastantes por modulación del modo menor al mayor:



Finalmente, en la sección con que culmina la pieza, se corre el riesgo de que los sonidos se diluyan entre sí, generando confusión entre las voces, razón por la cual la dinámica juega un papel importante, para garantizar claridad en ellas y procurar de esta forma entendimiento por parte del escucha al resaltar el intercambio motivico que aparece en la música durante esta sección:

LA GUITARRA SOLISTA DE JOAQUÍN RODRIGO

The image displays two systems of musical notation for guitar. The first system (measures 1-4) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff with fingerings: 0 0 3 1, 0 4 1 2, 0 0 2 1, and 0 4 1 3. The bass line is on a second staff with fingerings: 2 2, 0 3, 3, and 3 0. A dynamic marking *p* is enclosed in a red box below the first measure. The second system (measures 25-28) begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody has fingerings: 0 0, 2 1, 0, and 1 1. The bass line has fingerings: 2 1 3 1, 1 0 3, 3 2 0 3, and 2 0 2 0. Dynamic markings *p*, *i*, *p*, and *p* are placed below the bass line of the second system. Red arrows indicate a connection between the end of the first system and the beginning of the second system.

En conclusión, esta obra de Joaquín Rodrigo dista considerablemente de las grandes obras por las que es reconocido. Sin embargo, se caracteriza y se evidencia su lenguaje, con el uso de eventuales disonancias que colorean los motivos, aun cuando la obra es completamente tonal; de igual manera, se percibe la influencia del mencionado *Casticismo español*, ya que es evidente el uso de elementos del folclor de su país para la estructura armónica y rítmica de su composición, más el tratamiento estilístico del lenguaje académico cuidadosamente llevado, característico de la época.

BIBLIOGRAFÍA

Fuente: "Joaquín Rodrigo" *The Musical Times* 140.1868.. (1999): 6–7. Vía Jstore,
<http://www.jstor.org/stable/1004483>. (Acceso: 04 de Abril 2016)

Martí, Josep. "Folk Music Studies and Ethnomusicology in Spain." *Yearbook for Traditional Music* 29 (1997): 107-40. Web.

Pile, Randy. "A performer's guide to the guitar Works of Joaquín Rodrigo with a complete index of revisions." *Tesis Doctoral*. Universidad de California, San Diego, 1991.

Pastrana, Jorge L. "A performance edition with critical commentary on Joaquin Rodrigo's Invocacion y Danza." *Tesis Doctoral*. Universidad de Arizona, 2001.

Donis, Jose Antonio. "The Musicologist Behind The Composer: The Impact Of Historical Studies Upon The Creative Life In Joaquin Rodrigo's Guitar Compositions". *Diss. Master's Thesis*. Florida State University, Florida EEUU, 2005.

Casado, Manuel Matas. "La guitarra de concierto." *Tesis de grado*, s.d. Mayo 2008: p.p. 31

Puerto Córdoba, Iván Dario. "Análisis de Fantasía para un gentil hombre de Joaquín Rodrigo". *Tesis de pregrado*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá - Colombia. 21 de Noviembre 2008.

Rodrigo Victoria, copista. "Tres Piezas Españolas – Fandango, Passacaglia y Zapateado". *Manuscrito*. Transcripción de Sistema Braille. S.d.

Rodrigo, Joaquín. "El álbum de Cecilia ". Pizarro, Artur, int. En *Piano Music, Vol. 2. Naxos Spanish Music (Classical artista)*, Julio 2005.

Rodrigo, Joaquín. "Un tiempo fue Itálica famosa". Palmer, Matt, int. En *Un tiempo fue itálica famosa*.

LA GUITARRA SOLISTA DE JOAQUÍN RODRIGO

Rodrigo, Joaquín. “Un tiempo fue itálica famosa”. Jouve, Jeremy, int. En *J. Rodrigo Guitar Works. Vol. 2*. Naxos Guitar Collection, Noviembre 2011

Rodrigo, Joaquín. “Tres piezas Españolas”. Ducharme, Jerome, int. En *Guitar Recital: Jerome Ducharme*. Naxos Laureate Series Guitar. Marzo 2006

Rodrigo, Joaquín. “Una entrevista extraordinaria de Xavier Monsaltvatge a Joaquín Rodrigo” [en línea], entrevistado por Monsaltvatge, Xavier en *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Comp. Antonio Iglesias. *Editorial Alpuerto, Madrid, 1999*.
<http://fundacionjoaquinrodrigo.blogspot.com.co/2012/10/una-entrevista-extraordinaria-de-xavier.html> (Acceso: 04 de Abril de 2016).

Suárez-Pajares Javier, “Joaquín Rodrigo 1901-1999”, en *Semblanzas de compositores españoles* [en línea]. Ed. Fundación Juan March.
<http://www.march.es/musica/publicaciones/semblanzas/> (Acceso: 04 de Abril 2016)

Gan Quesada, Germán “El intérprete como individuo” [en línea], *Espacio Sonoro*, 2000.
<http://www.tallersonoro.com/anterioresES/07/Articulo3.htm> (Acceso: 04 de Abril de 2016).

García del Busto, José Luis, “El tino poético de Joaquín Rodrigo” [en línea], *Ediciones Joaquín Rodrigo*. Madrid – España, 18 de Enero 2012. <http://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/component/content/article/166-e-rodrigo/446-e-blog> (Acceso: 04 de Abril de 2016).

Rey, Pepe. “De donde venís... Madrigale?” [en línea]. *Ediciones Joaquín Rodrigo*. Abril 2012.
<http://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/component/content/article/166-e-rodrigo/446-e-blog> (Acceso: 04 de Abril de 2016).

Suárez-Pajares, Javier. “Joaquín Rodrigo en la Universidad” [en línea], *Ediciones Joaquín Rodrigo*, 18 de Octubre 2011. Madrid España. <http://www.joaquin-rodrigo.com/images/stories/articles/Joaquin%20Rodrigo%20en%20la%20Universidad.pdf> (Acceso: 04 de Abril de 2016).

LA GUITARRA SOLISTA DE JOAQUÍN RODRIGO

León Rodrigo, Cecilia. "La palabra de Joaquín Rodrigo" [en línea], *Fundación Joaquín Rodrigo*. Madrid, España. <http://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/component/content/article/166-e-rodrigo/446-e-blog> (Acceso: 04 de Abril de 2016).

Calcraft, Raymond. "The Works of 1982, Joaquín Rodrio Part. 3" [en línea]. *Ediciones Joaquín Rodrigo* 30 de Noviembre 2011. <http://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/component/content/article/166-e-rodrigo/446-e-blog> (Acceso: 04 de Abril de 2016).

Rodrigo, Joaquín a Andrés Segovia. Extractos de 1948 a 1982 [en línea], comp. *Cecilia León Romero* 2011. *Ediciones Joaquín Rodrigo. Madrid, España* 2011. <http://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/component/content/article/166-e-rodrigo/446-e-blog> (Acceso: 04 de Abril de 2016).

Rodrigo, Cecilia (hija). "Historia de un concierto" [en línea], *Ediciones Joaquín Rodrigo*. Madrid, España. <http://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/component/content/article/166-e-rodrigo/446-e-blog> (Acceso: 04 de abril de 2016).

PARRA, GINÉS PEDROSA. "LA INFLUENCIA DE LA GUITARRA FLAMENCA EN LA CLÁSICA." *Sinfonía virtual* [en línea] edición 28, enero de 2015. http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/guitarra_flamenca.pdf (Acceso: 04 de Abril de 2016)