



**POPULARISMO Y FLAMENCO EN EL
CONCIERTO DE ARANJUEZ. ESTUDIO DE TRES
VERSIONES POPULARES DEL ADAGIO**

JUAN CARLOS ALMENDROS BACA
Profesor de guitarra.
Conservatorio Superior
de Música de Málaga

RESUMEN

El presente artículo es parte de una investigación sobre la obra para guitarra del compositor Joaquín Rodrigo. Centra su objeto de estudio en el segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez, Adagio*, y en las versiones populares de éste realizadas por diversos autores e intérpretes desde la década de los años sesenta hasta la actualidad. Se realiza el análisis temático, estructural e instrumental de la obra original, sobre la partitura, y de sus versiones populares de género flamenco, sobre una muestra de 3 archivos sonoros. Los resultados obtenidos llevan a conclusiones de dos tipos: unas de carácter cultural y social; otras, específicamente musicales.

PALABRAS CLAVE: Guitarra, versiones, géneros, populares, flamenco.

ABSTRACT

This article is the result of part of the research for Spanish composer Joaquín Rodrigo's work for guitar. It focuses on the *Concierto de Aranjuez's* second movement, *Adagio*, and the popular versions of this movement by various composers and performers from the 1960s until now. Then it undertakes thematic, structural and instrumental analyses of the original work from the score, and popular versions in flamenco genre, from a sample of 3 audio. Two types of conclusions are reached: cultural and social, on the one hand, and specifically musical, on the other.

KEYWORDS: Guitar, versions, genres, popular, flamenco.

Fecha de recepción:

27/12/2015

Fecha de publicación:

01/01/2016

POPULARISMO Y FLAMENCO EN EL *CONCIERTO DE ARANJUEZ*. ESTUDIO DE TRES VERSIONES POPULARES DEL *ADAGIO*

Introducción

En la música española de mediados de siglo XX, el caso paradigmático de cambio de modo cultural¹, en ambos sentidos –de lo culto a lo popular y viceversa–, es una obra de Joaquín Rodrigo (1901-1999), concretamente aquella de género concertante con la guitarra como solista basada en temas, formas y técnicas musicales populares, tanto folclóricas en general como particularmente flamencas: el *Concierto de Aranjuez*, y especialmente su segundo movimiento, *Adagio*.

El objeto de estudio de este trabajo es el fenómeno de movilidad cultural producido con esta obra de Joaquín Rodrigo. Desde sus antecedentes presuntamente populares –tradicionales o folclóricos–, hasta su éxito como música de concierto clásico y, de aquí aún más allá, a sus consecuentes contemporáneos, también populares, pero de carácter más global, internacional y presumiblemente masivo.

Se va produciendo un trasvase y acomodo de un *tema musical* original desde una obra, situada en un modo cultural y su correspondiente género musical primigenio, hasta un amplio y numéricamente indeterminado conjunto de piezas musicales clasificables en diversos modos culturales, géneros y estilos musicales, que tienen en común la posibilidad de ser calificados como *populares*.

Este fenómeno, que no es nuevo en la historia de la cultura, del arte y de la música, está relacionado con sus contextos de creación –económicos, tecnológicos–, con los usos y costumbres de recepción de toda época y lugar, y se da tanto en la música antigua² como en la moderna: son las versiones sobre un tema musical original de otro autor. No obstante, observamos que tal fenómeno se da con una especial abundancia y continuidad a partir de una obra de la llamada música “*clásica*”, y durante un período de tiempo relativamente largo y bien delimitado en su inicio (1960).

Las fuentes empleadas en esta investigación son textos musicales (partituras) y archivos sonoros (grabaciones), analizados desde dos puntos de vista: musical y cultural.

Las partituras empleadas son, primero, la partitura de la guitarra solista del *Concierto de Aranjuez*, cuyo análisis es fundamental, pues de él se parte para la posterior comparación con lo observado en los análisis auditivos

¹ Modo culto, popular tradicional y popular masivo, entre otros, en terminología de Jesús Martín-Barbero en *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 3ª ed. 1993.

² Los libros de los vihuelistas y laudistas del siglo XVI abundan en ejemplos tanto de transcripciones de música polifónica religiosa o profana como del empleo de temas populares en la música instrumental. Arriaga, Gerardo (Coord.). *Libros de música para vihuela 1536-1576*, [CD-ROM]. ISBN 84-95609-41-X. Córdoba: Música Prima y Ópera Tres, 2003.

de los archivos sonoros y deducir sus esquemas estructurales. En segundo lugar, las partituras de las versiones ligeras del *Adagio* editadas por el propio Rodrigo de las canciones *Aranjuez mon amour* y *Aranjuez ma pensèe* para canto y piano, y las partituras de las versiones instrumentales de esta última para piano solo, guitarra sola y canto con guitarra.

Los archivos sonoros analizados de grabaciones disponibles son las verdaderas fuentes primarias del estudio. Es una muestra no exhaustiva – existen más de cien archivos de diferentes géneros musicales–, obtenida de manera aleatoria a través de Internet mediante plataformas de intercambio de archivos, generalmente en formato MP3, cuyos contenidos son grabaciones musicales producidas, editadas y publicadas durante un período de tiempo de unos cincuenta años (1960-2013) en una sucesión continuada y aparentemente inconclusa. De ellas elegimos tres significativas por su contenido genérico relacionado con lo flamenco.

Se ha actuado en tres campos metodológicos: 1º los métodos históricos aplicados al autor Joaquín Rodrigo, su contexto cultural, su obra y los consecuentes populares de ésta. 2º la metodología estructuralista de análisis musical, tanto de los textos musicales (análisis de partituras) como de los archivos sonoros (observación significativa de grabaciones de audio) que utilizamos como fuentes primarias. 3º Estudio cultural del fenómeno de las versiones populares y de los elementos popularistas de la obra original.

Análisis musical

1º Estructural y morfosintáctico empleando los métodos lógico deductivo para cada obra, y sistémico para el conjunto de archivos sonoros recopilados.

2º Observación significativa. Análisis auditivo: formal (definición del esquema estructural), interpretativo, discursivo, instrumental, genérico, y comentario crítico, estilístico, de la muestra.

Fichas descriptivas

Para la evaluación, descripción y clasificación de los resultados obtenidos de la observación y al análisis de los distintos objetos sonoros se ha elaborado una ficha descriptiva (en este caso tres):

Esquema de Ficha Descriptiva

- Nombre del artista.
- Datos del archivo sonoro. Tipo de archivo sonoro. Fecha y lugar de grabación.

- Instrumentación y personal: Descripción de los músicos que intervienen.
- Cronometría: Descripción, mediante audición, de las sucesivas entradas vocales e instrumentales y medición de la duración, aproximada al minuto y segundo, de cada una de éstas.
- Análisis estructural de la versión: Descripción del esquema formal u organización seccional de la pieza.
- Comentario: Sobre otras características significantes y diferencias significativas de cada versión analizada con respecto a los esquemas del original y la primera versión pop arriba indicadas.

Popularismo y popularidad en la obra original y las versiones

Mucho se ha escrito sobre el *Concierto de Aranjuez*, y poco sobre sus antecedentes populares, en concreto sobre los flamencos, en los escritos autorizados por el propio autor: “El Concierto de Aranjuez es para mí la feliz unión de lo clásico con lo castizo y de lo aristocrático con lo popular, tanto de forma como de sentimiento”³. La obra original parte de la concepción clásica de la forma para llegar al “sentimiento popular”, mediante el uso de elementos morfológicos en su lenguaje (como giros e intervalos melódicos, y sobre todo recursos rítmicos como la hemiolia) y sintácticos (como el empleo de la guitarra y sus recursos técnicos característicos, paradigma de tímbrica popular en la música española al menos desde el siglo XVII: “Es verdad que la guitarra tiene sus cuerdas hundidas en las raíces del alma de la música española, y que en ella convergen la tradición clásica y el toque flamenco”⁴ comenta Rodrigo como justificación del empleo de la guitarra en su obra para obtener un ambiente de lo popular español y un éxito sin precedentes en la música clásica española.

A partir de aquí es necesario diferenciar lo popular tradicional, o folclórico, que define una manera de combinar los elementos musicales y su puesta en escena en un ámbito social, de la popularización, dato numérico en el campo de la recepción del hecho comunicacional que es toda música, que la hace susceptible de llegar a lo masivo. En ambos sentidos es el *Concierto de Aranjuez* una obra popular sin dejar de ser clásica. El sentido del primer término queda definido por las palabras de Rodrigo:

El *Concierto de Aranjuez* toma su título del famoso sitio real situado a cincuenta kilómetros de Madrid, camino de Andalucía. Aunque este concierto es un trozo de música pura, sin programa alguno, su autor, al situarlo en un lugar, Aranjuez, ha querido señalarle un tiempo: finales del siglo XVIII y

³ Iglesias, Antonio (Ed.), *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Alpuerto, 1999, p. 284. Y Moyano, Eduardo. *Concierto de una vida. Memorias del maestro Rodrigo*. Barcelona: Editorial Planeta, 1999, p. 108.

⁴ *Ibíd.*, p. 179.

comienzos del XIX, Cortes de Carlos IV y Fernando VII, ambiente sutilmente estilizado de majas y toreros, de sonos españoles de vuelta de América⁵

En el sentido del segundo término, popularización, van las palabras de Victoria Kamhi cuando expone:

Desde el día de su estreno, la popularidad de esta obra no ha hecho más que crecer y crecer. Se puede decir que no existe país donde no se haya tocado, que no hay guitarrista en el mundo que no la haya punteado. No cabe duda de que el *Concierto de Aranjuez* era ya por aquellos años [1967] la música más popular de la música sinfónica contemporánea⁶

Joaquín Rodrigo compuso su obra el año 1939 en París. Fue estrenada el 9 de noviembre de 1940, en el Palau de la Música Catalana de Barcelona, con Regino Sainz de la Maza como guitarra solista, la Orquesta Filarmónica de Barcelona y César Mendoza de Lasalle como director⁷. Debido al éxito obtenido –y obviando la historia de su interpretación por los grandes intérpretes de la guitarra clásica–, surge, aunque no tan tempranamente, el fenómeno internacional, progresivo e imparable hasta nuestros días, de la adaptación del segundo movimiento, *Adagio*, por parte de un número creciente de músicos de los más diversos géneros musicales, dentro de las consideradas músicas populares.

Este hecho contribuye de una manera definitiva a la popularización no ya de las nuevas versiones y sus intérpretes sino de la propia obra original⁸ y a la internacionalización del autor, que realiza sus propias adaptaciones ligeras de la pieza. Las dos primeras son canciones: *Aranjuez mon amour* (1967) con texto francés de Alfred Guy Bontempelli, y *En Aranjuez con tu amor* (1968) para voz y piano, versión española con texto de Alfredo García Segura. Posteriormente realiza una versión instrumental: *Aranjuez ma pensé* (1988) con tres instrumentaciones distintas; la primera para voz y guitarra, con texto de Victoria Kamhi, la segunda para guitarra sola, y la tercera para piano solo. Estas versiones tienen una estética entre clásica y pop internacional de su tiempo que podríamos calificar de “clásicos populares” –retomando la idea del inolvidable Fernando Argenta– y han sido interpretadas por los grandes divos y divas del bel canto.

⁵ *Ibíd.*, p. 181.

⁶ Kamhi, Victoria. *De la mano de Joaquín Rodrigo. La historia de nuestra vida*. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1995, p. 142 y 271.

⁷ Gallego, Antonio. *El arte de Joaquín Rodrigo Madrid: Iberautor Promociones Culturales*, 2003, p. 124. Iglesias, Antonio (Ed.), *Escritos de Joaquín Rodrigo...*, p. 180. ⁸ Kamhi, Victoria. *De la mano de Joaquín Rodrigo...*, p. 141. Moyano, Eduardo. *Concierto de una vida...*, p. 110. Suárez-Pajares, Javier. *Iconografía. Joaquín Rodrigo. Imágenes de una vida plena*. Madrid: Fundación Autor-SGAE, 2001, p. 80.

⁸ Iglesias, A. (Ed.), *Escritos de Joaquín Rodrigo...*, p. 59.

Especialmente llamativo es el hecho de que no escapan a la tentación de realizar su versión grandes jazzistas nada sospechosos de actuar exclusivamente por una motivación comercial, como Miles Davis (*Sketches of Spain* 1960)⁹, el primero de todos –y en parte responsable del fenómeno–, seguido por una pléyade de artistas de otros géneros populares, algunos esencialmente híbridos¹⁰. Este hecho es elocuente en cuanto al valor puramente musical y la capacidad de sugestión sobre estos artistas de la melodía compuesta por Rodrigo. Exceptuando la versión de Chick Corea (*Spain*, 1972), no es posible contar con partituras de esta multitud de versiones, pues si existen no son públicas. Tal es el caso habitual de las versiones jazzísticas –y de las flamencas fusionadas con ellas, pues esto es básicamente lo que tienen en común los dos géneros–, que cada nueva interpretación supone un desarrollo (instrumentación, improvisaciones) y un resultado musical (estructural, formal) distinto¹¹, contraponiéndose en esto a las versiones originales o clásicas, en que la interpretación siempre es lo más ceñida posible a la partitura y al rigor de la batuta del director de orquesta.

Notorio fue el eco de la interpretación y grabación de la versión original del *Concierto de Aranjuez* por Paco de Lucía en 1991 –no exento ni de críticas ni de elogios–, aunque no fuera el primer guitarrista flamenco en hacerlo¹². Pero la de Paco no es una “versión popular aflamencada”, sino una interpretación magistral de la obra original dentro de los cánones académicos, con algún “deje” flamenco que no hace más que personalizar la interpretación, enriquecer la obra, y su propia biografía como artista.

Por otra parte, poco queda escrito sobre los consecuentes populares del *Concierto de Aranjuez* –al margen de referencias insustanciales en las diferentes biografías y en la web oficial de la Fundación V y J Rodrigo¹³–, materializados, sin embargo, en las numerosas grabaciones de versiones del *Adagio* en diferentes géneros musicales, entre ellas algunas de reminiscencias y sonoridades flamencas. No es el caso encontrar piezas flamencas “puras” –como si existiera tal cosa y entendiendo por ello lo que podría ser del agrado de los llamados puristas–, pero sí piezas aflamencadas muy fusionadas con otros géneros musicales, –concretamente con el *jazz* y, más específicamente, *latin jazz* de ascendencia caribeña– e incluso con la música pop más comercial.

[...] el flamenco había nacido, sí, de forma diferenciada en torno a la década de 1860, cuando se le puso nombre a la criatura. Pero ni antes ni desde entonces dejó de ser libre, y la mayor certeza histórica es la de su

⁹ Hentoff, Nat. Notas a la edición original de *Sketches of Spain* [LP]. New York, November, 1959. Sony 01-065142-10. 1960.

¹⁰ Utilizo el término y la idea de Nestor García Canclini. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

¹¹ Donà, Massimo. *Filosofía de la música*. Barcelona: Global Rythm Press, 2008, p. 201.

¹² El primero fue Luis Maravilla, en 1952. Ramos, I. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Alicante: Editorial Club Universitario, 2005, p. 172.

¹³ Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo [En línea] <http://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/concierto-de-aranjuez-2> Acceso 31/05/2015

mestizaje musical. Se fragua al calor de culturas de desigual temporalidad, herencia músico-orales y rituales de distinto signo y horizonte cronológico, muchas de ellas traspasando fronteras y entrelazándose, como ocurrió con la cadencia andaluza, los salmos hebraicos, la liturgia bizantina y la música andalusí¹⁴

Forma y estructura de la obra original

En sucinto análisis, se detalla algo más el segundo movimiento de los tres de que consta la obra.

Primer movimiento típico de la forma *Sonata*, es un *Allegro con spirito*, en Re mayor, formado por tres secciones, con Introducción, Exposición, Desarrollo y Reexposición más Coda.

- Esquema estructural: A – B – A. Desarrollado: i - A (a-p₁-b) – p₂ – B – A' (a'-p₃- b') – c.

Segundo movimiento, lento *Adagio* tipo *Lied* ternario, en Si menor, como una canción melódica con acompañamiento orquestal homofónico, también en tres secciones más una larga *cadenza* y coda final.

- Esquema estructural: A – B – A. Desarrollado: A [i - (a, a) – (b, b)] – p – B – A' (a', b') – c
 - *Primera sección* A (22 compases) de exposición temática, formada por una introducción (i), y la exposición de un tema musical que consta de dos frases¹⁵ a y b
 - *Puente* o transición (p) 3 compases
 - *Segunda sección* B (56 compases), desarrollo de elementos temáticos mediante secuencias modulantes y dos *cadenzas* o solos de guitarra
 - *Tercera sección* A' (18 compases), reexposición del tema completo, en sus dos frases (a' y b'), por todos los instrumentos orquestales (*tutti*)
 - *Coda* (c) puente modulante hacia el tono principal con la cadencia final.

¹⁴ Cruces, Cristina. “El aplauso difícil. Sobre la autenticidad, el nuevo flamenco y la negación del Padre jondo”, p. 172. En de Aguilera, M., Adell, J., y Sedeño, A. (Eds.) *Comunicación y Música II. Tecnologías y audiencias*. Barcelona: UOC, 2008, pp. 167-210.

¹⁵ Llamamos *frase* (a, b) de una sección (A) al mismo tipo de elemento formal que, en este caso, podríamos llamar *semifrase* (a, b) de una frase binaria (A). Lo hacemos así para simplificar y acortar la longitud del término, así como para evitar confusiones entre las letras mayúsculas (A, B), que usamos para designar las secciones de un movimiento o pieza musical, y las minúsculas (a, b), que dejamos para las frases, períodos y otros pasajes menores.

Tercer movimiento, Rondó, Allegro gentile desarrollado, con cinco estribillos (A, A₂, A₃, A₄ y A₅) y cuatro variaciones o desarrollos intercalados (B, C, D, E).

- Estructura formal: A – B – A – C – A – D – A – E – A – Coda.

Elementos flamencos en la obra original

Pone el compositor elementos geográficos (“camino de Andalucía”) y sociales (“ambiente de majas y toreros”), como otros históricos (“sones españoles de vuelta de América”) indisolublemente unidos tanto a la naturaleza de esta obra como a la idiosincrasia flamenca. Aún es más explícito al referir que “El primer tiempo del concierto es el más empapado de las esencias de la tierra. Un pronunciado ritmo de bulerías, escrito sin apartarse ni por un momento de la forma más estrictamente académica, sirve de base”¹⁶. A este respecto hay que tener en cuenta que no todo lo que se acerca desde fuera o parece flamenco lo es, y no sólo nos referimos a la fusión comercial, sino a la frialdad o “falta de aire” que el acercamiento desde la guitarra clásica y romántica manifiesta¹⁷ en su ocasional afán de desempeñarse a lo flamenco.

Debemos considerar, por ello, tanto la obra original de Rodrigo como sus versiones populares, no exactamente como flamenco, sino obra clásica la primera, y mestizas las siguientes, cargadas –eso sí– de elementos musicales flamencos en menor y mayor proporción, respectivamente. La primera, por partir del dato culto para llegar a lo popular –también a lo popular del flamenco– y dejarlo escrito en su lenguaje, como un enunciado legible; y las siguientes, por partir de un origen flamenco para hibridarse –más aún– con otras músicas cultas y populares, clásicas y modernas, en una manera siempre nueva de hacer y decir, de enunciar algo que no queda escrito.

Los elementos idiomáticos guitarrísticos en el *Concierto* se acercan a los de la de la guitarra flamenca, a su vez procedentes de la interválica por grados conjuntos empleada por los cantaores¹⁸, aunque el ámbito de las escalas en la guitarra es obviamente mayor. Esto es evidente en el profuso empleo de escalas modales, rasgueos “hacia arriba” y “hacia abajo”¹⁹ y hemiolia, en el primer movimiento, y de la cadencia andaluza en la *cadenza* (segundo solo de guitarra) del segundo movimiento.

¹⁶ Moyano, E. *Concierto de una vida...*, p. 116.

¹⁷ Torres, Norberto. “Escritura musical de la guitarra flamenca: Historia, evolución y problemas”, p. 273. En *Música oral del Sur*. Revista internacional N°6 Año 2005. Centro de Documentación musical de Andalucía, pp. 269-292.

¹⁸ *Ibid.*, p. 270.

¹⁹ Medina, Emilio. *Método de guitarra flamenca*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1958, p. 15.

En primer lugar el ritmo, como parámetro morfosintáctico transversal, se manifiesta en el ámbito textual mediante una métrica de compases binarios de subdivisión ternaria (6/8) formando seis períodos de tres compases, siendo el central de cada uno de éstos un compás ternario de subdivisión binaria no escrito (3/4), produciendo una constante hemiolía en estos seis períodos rítmicos iguales que abarcan los dieciocho primeros compases. Esta fórmula rítmica es típica de la música folclórica española e hispanoamericana, y de algunos palos flamencos, así como de sus danzas originarias de la época barroca, pero con seis pulsos más (un compás) en el caso de la pieza que analizamos: 1-2-3-1-2-3 / 1-2-1-2-1-2 + / 1-2-3-1-2-3. De estos dieciocho pulsos se doblan los números 2, 5 y 14 y quedan en silencio los números 8, 10 y 12, que quedan a contratiempo en el compás intermedio de cada período. Cada dos períodos rítmicamente iguales ($a_1, a_2, b_1, b_2, c_1, c_2$) forman una frase simétrica de seis compases (a, b, c), y las tres frases iguales conducen a una cuarta frase ternaria (d) de seis compases pero de textura monódica.

En segundo lugar, por el efecto rítmico y percusivo aportado mediante los acordes rasgueados de la guitarra, golpeando las cuerdas con la parte dura de los dedos de la mano derecha, lo que da a la interpretación un color y una fuerza esenciales, recordando vagamente una bulería antigua (anterior a 1940). Este recurso técnico es prácticamente el único empleado en los 18 primeros compases de introducción del primer movimiento, profusamente a lo largo del resto de la pieza, y también al final de la *cadenza* del segundo movimiento (*Adagio*) para crear la tensión necesaria a la entrada del *tutti* con la reexposición temática.

La mayoría de los acordes contienen notas extrañas a la armonía, bien como pedales o semipedales, bien como extensiones producidas por el movimiento melódico o el idiomatismo instrumental en su emulación del toque flamenco. Estas disonancias, generalmente choques interválicos de 4ª o 2ª sin resolver, muy habituales en toda la literatura guitarrística de Rodrigo, provienen del idiomatismo de la guitarra flamenca (a su vez de origen barroco), al dejar sonando cuerdas al aire, para producirlas de manera fácil y natural, conscientemente, mientras en otros instrumentos polifónicos como el piano estos sonidos están ausentes o son difíciles de concebir y producir.

Si los parámetros del ritmo y la tímbrica le dan el carácter y el aire folclórico, la *estructura* es típica del primer movimiento de la forma Sonata. Con abundantes motivos para el lucimiento del solista, con lo que la hibridación de la pieza (aquella “síntesis de lo clásico y lo popular”) es intrínseca, morfosintáctica, estructural y profunda; no un arreglo superficial de elementos extrínsecos con un objetivo comercial.

En el segundo movimiento el aire flamenco está en ambos solos de guitarra; el primero (compases 37 a 46) en Mi, modo frigio –llamado mi dórico flamenco²⁰–; el segundo, auténtica cadenza (compases 57 a 82), en la tonalidad de Sol sostenido menor, modo frigio, con sendas cadencias andaluzas do#-si-la-sol# (compases 72 y 75) cantadas en los bordones como nuevo guiño a la modalidad y el desempeño típicos del flamenco. Se llega al punto de mayor efusión climática del movimiento –y de la obra– precisamente con una rápida batería de acordes cadenciales rasgueados hacia arriba y hacia abajo (compases 80 a 82) *tutta forza* (*fff*) que dan paso a la reexposición apoteósica del tema por la orquesta.

Primera versión ligera: *Aranjuez, mon amour*

Estructura formal

Descripción: Tiene la forma típica de *canción libre* u *original*²¹.

Esquema formal: A A A.

Desarrollado: i – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c.

Elementos estructurales

- *Introducción* (i) instrumental (6 compases) por parte del piano, que expone la primera frase del tema (5 compases), tal como el corno inglés de la versión clásica original, más el compás introductorio, con los cuatro acordes arpegiados sobre el acorde de tónica, Si menor, que dan el tempo marcando pulsos de negra, fijan la dinámica de partida y el carácter a la pieza.
- *Primera Sección*: A (11 compases), frases *a* (5 compases) + *b* (6 compases)
- *Puente* (p) (3 compases)
- *Segunda Sección*: A', frases *a'* + *b'*
- *Tercera Sección*: A'' (A instrumental transportado a 5ª superior, 10 compases) frases *a''* (5 compases) + *b''* (5 compases)
- *Coda* (c): (7 compases).

Encuadre estilístico y estético

- Primer intérprete: Richard Anthony, desde 1967.
- Obra/Título/Género/Función: *Aranjuez mon amour*. Canción ligera tipo Melodía Francesa, con letra en francés supeditada a la música y no al revés como sucede en la canción popular. Versión del autor de su propia obra original para guitarra y orquesta sinfónica, *Adagio*, segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez*.
- Fecha de la versión ligera con letra francesa: 1967²².

²⁰ Galindo, Patricio. *Método de Guitarra Flamenca*. Valencia: Ed. Guillermo Lluquet, 1974.

²¹ Zamacois, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor, 1982 (5ª ed.), p. 236.

Versión compuesta, grabada y publicada en Francia en plena época de apogeo de la generación “*Beat*”, pero más cercana a las baladas del popailable de finales de los años sesenta. Genéricamente está vinculada a la larguísima tradición de la *chanson* francesa, concretamente a la llamada *mélodie*²³ o “Melodía”²⁴ por el predominio de este elemento del lenguaje musical, por su carácter melódico silábico con acompañamiento instrumental y por la temática amorosa de la letra.

Las otras versiones ligeras del autor: *Aranjuez, ma pensée*

Las versiones musicales de *Aranjuez, ma pensée* provienen directamente del original para guitarra y orquesta, adaptadas o autorizadas por el propio compositor, y tienen en cuenta lo realizado por Richard Anthony en su versión de 1967. Esta adaptación consiste fundamentalmente la simplificación de la línea melódica suprimiendo la mayoría de adornos escritos, como bordaduras y floreos, y cambiando la figuración de fusas y semifusas repetidas a semicorcheas, además de suprimir las *cadenzas* virtuosísticas. En la siguiente tabla se describen las diferencias estructurales entre las distintas versiones autorizadas y el original.

Tabla 1. Esquemas formales del original [1] y de las versiones [2, 3, 4, 5, 6] del autor.

Título	Año	Instrumento	Compa -ses	Esquema	Desarrollo
[1] <i>Adagio</i> , 2º movimiento del <i>Concierto de Aranjuez</i>	1939	Guitarra y orquesta	99	A B A	A (a, b) – p – B – A' (a', b') – c
[2] <i>Aranjuez Mon Amour</i>	1967	Canto y piano	48	A A A	i – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c
[3] <i>En Aranjuez con tu amor</i>	1968	Canto y piano	45	A A A	i (i, a) – A (a, b) – A' (a', b) – A'' (a'', b'') – c

²² Gallego, A. *El arte de Joaquín Rodrigo...*, p. 128.

²³ Moreno Guil, María D. *La canción con piano de Joaquín Rodrigo. Un estudio poético-musical y psicoeducativo*. Tesis doctoral. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2014, p. 23.

²⁴ Zamacois, Joaquín. *Curso de formas musicales...*, p. 238.

[4] <i>Aranjuez, ma pensé</i>	198 8	Guitarra	50	A B	A (a, a' – b, b') – p – B [d, e (a", b")] – c
[5] <i>Aranjuez, ma pensé</i>	198 8	Canto y guitarra	“	“	“
[6] <i>Aranjuez, ma pensé</i>	198 8	Piano	“	“	“

Tres casos de versiones a flamencadas

1. Michel Camilo & Tomatito

Grabación: Spain Intro, 2000.

Intérpretes e Instrumentación: Michel Camilo (Santo Domingo, 1954) Piano acústico de jazz y José Fernández Torres (Almería, 1958) guitarra flamenca.

Esquema formal: A – B. Desarrollado: i – A (a, b) – B (s1, s2) – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i): acordes de guitarra. (0:09) Sección I (A): exposición temática, 1ª frase (a) por piano. (1:00) Piano muy libre, guitarra acompaña e improvisa. (1:42) Guitarra: 2ª frase (b) muy libre, acompañada del piano. (2:30) Sección II (B): improvisación libre de los dos instrumentos sobre la base rítmica y armónica de la sección anterior. (3:10) Cadencia final (c).

Comentario: Pieza a modo de preludeo o tiento, casi todo improvisado sobre el tema de Rodrigo para introducir la pieza *Spain* de Chick Corea. Aquí el tema tiene el sentido que se le da en la música popular y especialmente en el jazz y el flamenco modernos: es el dibujo escueto y posterior desarrollo de una sugerencia –generalmente melódica– que hizo una vez un autor, sobre la que se derraman acordes y escalas, en este caso jazzísticos y flamencos, muy desarrollados, complejos y libres con respecto a la armadura tonal, de aspecto sonoro moderno y original, pero siempre bajo la alargada sombra de sus modelos estilísticos: Paco de Lucía y Chick Corea. Aunque siempre seguimos reconociendo el tema musical original y su carácter elegíaco, tempo lento, casi *rubato*, pues no existe el típico arranque rítmico del flamenco ni del jazz latino en la sección de desarrollo improvisado. Poco más de tres minutos de golosina para amantes de la música instrumental virtuosística y progresiva.

Pura fusión *latin jazz*-flamenco realizada con buen gusto y unas cualidades técnicas, interpretativas y creativas inmejorables por parte de los dos artistas. Discursivamente es una glosa, un texto nuevo sobre un tema original del que se metamorfosea desde el esquema estructural hasta los motivos musicales más pequeños. Aunque el estilo flamenco –y su fusión con el *jazz* latino– parece que retiene un aire de familia, un nexo de unión filogenético con el lejano texto original de Rodrigo, que es clásico, pero con un trasfondo idealizador de los sonos flamencos situados allí, entre las orillas del río Tajo y las lindes de Andalucía, que impide la plena desterritorialización del tema, su despersonalización y su disolución total en la globalidad de la música pop internacional. Por ello –y pese a ello– es culturalmente otra cosa, musicalmente otro género y discursivamente otro texto (si existiera tal texto, pues es prácticamente imposible transcribir literalmente esas improvisaciones); artísticamente es una autenticación: la realización auténtica –real– de lo anteriormente idealizado por un compositor. La vuelta a la vida de un retrato.

2. Bebo Valdés y Diego El Cigala

Grabación: Del DVD “*Blanco y negro*”: *Bebo y Cigala en vivo*. Concierto en Valldemosa, Mallorca, el 22-6-03. *En Aranjuez con tu amor*, corte 19. Ed. Abril 2005.

Instrumentación: Voz y piano.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i - A (a, a', b) – p – A' (a, a', b) – c...

Cronometría: (0:02) Introducción (i): piano. (0:14) Sección primera (A): voz, expone tema, 1ª frase (a). (0:47) Voz, 1ª frase (a') segunda estrofa de la letra. (1:17) Voz, 2ª frase (b). (1:54) Puente (p) piano a solo. (2:08) Sección segunda (A'): reexposición temática, 1ª frase (a) por la voz; repite 1ª frase (a'). (3:12) Voz, 2ª frase (b). (3:49) Coda (c). (4:05) Fin.

Comentario: El piano de Bebo marca dos compases de introducción sobre dos acordes (Mi m – Do) de aspecto fúnebre, mantenidos a lo largo de todo el tema con ligeras variantes y adornos de carácter jazzístico acompañando a la voz, cuyos adornos y variantes son de estilo flamenco, con sus “ayes” y “lereles” muy a propósito. La letra difiere de las de las primeras versiones vocales autorizadas, española o francesa. El discurso musical se atiene más al género musical del disco DVD en que aparece, “*Blanco y negro*”, y más parece un bolero caribeño que un *adagio* clásico o una *seguriya* gitana, por el gran fondo que aporta el piano de Bebo Valdés. Aunque el esquema formal resultante del análisis parece cercano a los originales autorizados, es una versión muy libre en sus elementos morfosintácticos –sobre todo la armonía y el ritmo, tanto explícito como implícito–. Discursivamente es una glosa, ejemplar como muestra de hibridación cultural y específicamente fusión musical jazzístico-flamenca, profunda, de flamenco y *jazz* clásicos –no turísticos–, mas sin renunciar a ciertos elementos superficiales étnico-

geográficos bien dispuestos. Estructurada en dos secciones, separadas por una breve transición del piano y una ínfima coda, con la voz cantando su “lerele”, como tarareando unos puntos suspensivos finales o “*fade out*”, imposible de realizar en vivo.

3. Manzanita

Grabación: En Aranjuez con tu amor. Álbum: Locura de amor. 2001.

Intérprete e instrumentación: Juan Manuel Ortega Heredia (1956-2004) Voz (texto e interpretación en español) y guitarra flamenca. Otros instrumentos: kora, teclados, bajo, percusión, palmas.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i (s, l, g) – A (a, b) - p – A' (a', b', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i); (0:28) Sección I (A) primera entrada de guitarra. (0:36) Guitarra, tema, 1ª frase musical (a). (1:33) 2ª frase (b) por la kora. (2:55) Sección II (A'): entrada de voz, tema, 1ª frase (a'), letra en español: “Junto a ti...” muy adornada por arriba. (3:14) Sigue voz, 2ª frase melódica (b'), 2ª estrofa: “Dulce amor...” (3:42) contrapunto de kora y bajo eléctrico. (4:02) Sigue voz, 2ª frase (b'') 3ª estrofa “Yo sé bien...” muy ornamentada por arriba; (4:32) acompañan palmas sordas, contrapuntea el bajo; (4:51) contrapuntea kora. (4:55) Coda (c): guitarra, improvisando sobre el tema, secundada por bajo; ídem, en *fade out* hasta fin (5:12).

Comentario: La simplicidad del esquema formal de esta versión y su posible clasificación como flamenco-pop no implica facilidad o sencillez interpretativa. Bajo esa organización binaria –que es lo de menos– hay una maestría instrumental y vocal fuera de lo común, porque va más allá de lo que los payos entendemos por profesional. Todos los elementos sonoros cumplen una función musical precisa. La calidad de esta versión es tanto técnica (intérpretes) como tecnológica (ingeniería de sonido) y, sobre todo, artística: desprende arte la interpretación de todos los intervinientes; la elección de la instrumentación, aparentemente sencilla, con un cuarteto básico: guitarra, teclado, bajo, percusión, completado por un instrumento exótico africano llamado kora (tipo de laúd-arpa construido con media calabaza y mango de madera, consta de veinte cuerdas pulsadas con los dedos de ambas manos) y unas magistrales palmas sordas que aparecen en el punto culminante –por emotividad comunicada, no por intensidad o altura sonora–, que se encuentra en la segunda exposición vocal de la segunda frase melódica, donde la voz se alza majestuosa en melismas con un desparpajo sólo asequible a cierta estirpe de artistas innatos. Los solos instrumentales de la primera sección y los constantes contrapuntos melódicos de kora, guitarra y bajo proporcionan una riqueza morfológica y tímbrica al tema y la interpretación que la sitúan a la altura de las grandes figuras del jazz.

Conclusiones

Sobre las tres versiones populares analizadas:

Las tres versiones son relativamente modernas y posteriores al fallecimiento del compositor, por lo que tienen un aire de homenaje por parte de intérpretes flamencos y jazzistas a un músico que, durante décadas, paseó por el mundo la música española de inspiración folclórica, popular y flamenca, sin renunciar a los elementos de la música europea de su tiempo –en especial a los tintes del postimpresionismo francés– ni a la tradición histórica culta en la forma y la temática.

Se produce un *alejamiento cultural*: formal (generalmente como de glosa discursiva, tanto del esquema formal como de las frases y motivos melódicos), instrumental e interpretativo del original clásico; la ruptura con los cánones musicales del original en el desarrollo temático, así como improvisaciones o solos instrumentales de desarrollo irregular y variables de una ejecución a otra, que conllevan una fuerte ruptura rítmica y tímbrica con el tempo lento y la sensibilidad de la exposición temática, no obstante bastante fiel al texto (*tema musical*) original clásico en el aspecto melódico.

Sobre la obra original y el fenómeno cultural de las versiones populares en su conjunto:

Desde un punto de vista estético y discursivo, las músicas de fusión con *jazz* siempre serán versiones inacabadas e infinitas en potencia, alejadas de la espacialidad interna del texto original que les sirve de base y expandiendo la espacialidad externa en su discurso, por su capacidad de variabilidad tímbrica en cantidad y diversidad instrumental, con respecto a la obra original y a sus propios precedentes jazzísticos, en cada nueva interpretación.

No tenemos certeza del origen *folclórico* o *popular tradicional* del *tema musical* del *Adagio* del *Concierto de Aranjuez*, pero sí de la presencia de elementos musicales procedentes de esos ámbitos culturales (flamenco y folclore) en otros pasajes de la pieza original (primer movimiento, *cadenzas* del segundo), y de su funcionamiento excelente como pieza de repertorio clásico de concierto, desde su creación individual por su autor reconocido y de su recepción posterior en el ámbito cultural de lo popular masivo debido a las múltiples versiones realizadas por diversos autores, adaptadores e intérpretes en los más variados estilos musicales, en un largo proceso inconcluso: en definitiva, lo que llamamos su *popularización*.

Sobre la hibridación del *Concierto de Aranjuez*, el mismo Joaquín Rodrigo la asume al describir todo lo que hay dentro, referido a la forma musical del original compuesto por él para guitarra concertante: flamenco, barroco, neoclásico, mezcla de estilos con matrices culturales diferentes. Nuestra visión es nueva (global) con respecto a la mirada sobre ese *Adagio* desde un lado culto/clásico o desde el otro, popular o comercial: la hibridación es constante y teóricamente infinita.

Referencias bibliográficas

ARRIAGA, Gerardo. Notas a la edición de *Libros de música para vihuela 1536-1576*, [CD-ROM]. ISBN 84-95609-41-X. Córdoba: Música Prima y Ópera Tres, 2003.

CRUCES, Cristina. “El aplauso difícil. Sobre la autenticidad, el nuevo flamenco y la negación del Padre jondo”. En de Aguilera, M., Adell, J., y Sedeño, A. (Eds.) *Comunicación y Música II. Tecnologías y audiencias*. Barcelona: UOC, 2008, pp. 167-210.

DONÀ, Massimo. *Filosofía de la música*. Barcelona: Global Rythm Press, 2008.

FUNDACIÓN VICTORIA Y JOAQUÍN RODRIGO <http://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/concierto-de-aranjuez-2> Acceso 31/05/2015

GALINDO, Patricio. *Método de Guitarra Flamenca*. Valencia: Ed. Guillermo Lluquet, 1974.

GALLEGO, Antonio. *El arte de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

HENTOFF, Nat. (Co editor de *The jazz review*). Notas a la edición original de *Sketches of Spain* [LP]. New York, November, 1959. Sony 01-065142-10. 1960.

IGLESIAS, Antonio (Ed.), *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Alpuerto, 1999.

KAMHI, Victoria. *De la mano de Joaquín Rodrigo. La historia de nuestra vida*. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1995 [1986].

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 3ª ed. 1993 [1987].

MEDINA, Emilio. *Método de guitarra flamenca*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1958.

MOYANO, Eduardo. *Concierto de una vida. Memorias del maestro Rodrigo*. Barcelona: Editorial Planeta, 1999.

RAMOS, Ignacio. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Alicante: Editorial Club Universitario, 2005.

TORRES, Norberto. “Escritura musical de la guitarra flamenca: Historia, evolución y problemas”. En *Música oral del Sur*. Revista internacional N°6 Año 2005. Junta de Andalucía. Centro de Documentación musical de Andalucía, pp. 269-292.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor, 1982 (5ª ed.).

Partituras

COREA, Chick. Spain. En Leonard, H. (Ed.) *The Real Jazz Solos book, for C instruments*. Sixth Edition, 2006.

RODRIGO, Joaquín. *Concierto de Aranjuez*. Partitura para guitarra. Autor. Madrid, 1959/1979.

RODRIGO, Joaquín. *Concierto de Aranjuez for guitar and Orchestra*. Schott, Mainz, 1957.

RODRIGO, Joaquín. *Aranjuez, ma pensée*. Para piano solo. EJR, Madrid, 1988.

RODRIGO, Joaquín. *Aranjuez, ma pensée*. Para guitarra sola. EJR, Madrid, 1988.

RODRIGO, Joaquín. *Aranjuez, ma pensée*. Para voz y guitarra. EJR, Madrid, 1988.

RODRIGO, Joaquín. *Aranjuez, mon amour*. Para voz y piano. EJR, Madrid, 1988.