



Universidade de Évora

Escola de Artes, Departamento de Música

**A problemática interpretativa do**

***Concierto de Aranjuez***

Tiago Miguel de Carvalho Vicente

Orientação a cargo de:  
Prof.<sup>a</sup> Doutora Vanda de Sá

Co-orientação a cargo de:  
Prof. Dejan Ivanovich

2012

Mestrado em Música – Área de Interpretação

Este trabalho de projecto não inclui as críticas e sugestões do júri



Universidade de Évora

Escola de Artes, Departamento de Música

**A problemática interpretativa do**

***Concierto de Aranjuez***

Tiago Miguel de Carvalho Vicente

Orientação a cargo de:  
Prof.<sup>a</sup> Doutora Vanda de Sá

Co-orientação a cargo de:  
Prof. Dejan Ivanovich

2012

Mestrado em Música – Área de Interpretação

Este trabalho de projecto não inclui as críticas e sugestões do júri





## Resumo

### **A problemática interpretativa do *Concierto de Aranjuez***

Este trabalho tem como objectivo explorar questões interpretativas que suscitam maior controvérsia entre as *performances* do concerto de Aranjuez do compositor Joaquín Rodrigo.

A maneira como se interpreta determinada passagem rítmica ou melódica de uma secção ou motivo musical deste concerto, compreende um estudo que passa pela contextualização biográfica, histórico-cultural e temporal tanto do autor como da obra.

A origem do concerto de Aranjuez é uma materialização musical de uma experiência de vida. Desta forma, a relevância que tem compreender a inspiração desta obra é fulcral para a uma análise sólida, sendo de grande influência toda a carga de temática cultural que Rodrigo fazia questão de transparecer pelas suas obras.

É com base nestes parâmetros de estudo que este trabalho oferece uma visão ampla sobre a variedade interpretativa do concerto de Aranjuez.

**Palavras-chave:** Rodrigo, Aranjuez, análise interpretativa, guitarra

## Abstract

### **Interpretive issues of *Concierto de Aranjuez***

This work aims to explore interpretive issues which raise greatest controversy among the performances of composer Joaquín Rodrigo's *Concierto de Aranjuez*.

The way a certain rhythmic or melodic passage of a musical section or motif of this concert is interpreted, includes a study that involves biographic, historical, cultural and temporal contextualization of the author as well as of the work.

The origin of *Concierto de Aranjuez* is a musical materialization of an experience of life. Thus, the relevance of understanding the inspiration of this piece is crucial for a solid analysis, being of great influence the whole load of cultural thematic that Rodrigo insisted to reveal through his works.

Based on these study parameters, this work offers a wide vision over the interpretive variety of *Concierto de Aranjuez*.

**Keywords:** Rodrigo, Aranjuez, analysis interpretation, guitar

## Agradecimentos

Agradeço a Cecília Rodrigo, pela disponibilidade em facultar documentação e por ser o meu ponto de ligação com a Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

Agradeço ao Maestro Reinhard Seehafer, com o qual no presente ano interpretei o concerto e com o qual pude partilhar conhecimentos, ideias e opiniões sobre a obra e o compositor.

Agradeço à Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras, que me convidou para interpretar o concerto duas vezes, dirigido por um maestro de excelência. Com o qual, senti o valor e o resultado que este concerto tem, tocado num grande palco com uma magnífica plateia.

Agradeço aos meus colegas André Tempera e Ricardo Baptista que partilharam comigo esta caminhada.

Agradeço à minha irmã Filipa e à Joana por todo o apoio, força e paciência.

Agradeço ao Andrea pela sua ajuda como tradutor.

Agradeço à minha mãe pelo apoio incondicional ao longo dos anos.

*“O Concerto de Aranjuez representa, na verdade,  
a vitória do espírito sobre o corpo.”*

*J. Rodrigo*

<b>I. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>2</b>
<b>II. BIOGRAFIA .....</b>	<b>5</b>
<b>III. RODRIGO, LÍNGUAGEM E ESTÉTICA MUSICAL.....</b>	<b>14</b>
<b>III.1 RODRIGO E A GUITARRA NO INÍCIO DO SÉCULO XX .....</b>	<b>18</b>
<b>IV. ARANJUEZ , A ORIGEM .....</b>	<b>23</b>
<b>IV.1 HISTÓRIA.....</b>	<b>23</b>
<b>IV.2 CRIAÇÃO E INSPIRAÇÃO .....</b>	<b>24</b>
<b>V. OUTRAS OBRAS PARA GUITARRA E ORQUESTRA.....</b>	<b>27</b>
<b>V.1 CONCERTOS PARA GUITARRA E ORQUESTRA .....</b>	<b>28</b>
<b>V.2 OUTRAS OBRAS .....</b>	<b>29</b>
<b>VI. ARANJUEZ, ACEITAÇÃO E INFLUÊNCIA.....</b>	<b>31</b>
<b>VI.1 ESTREIA.....</b>	<b>31</b>
<b>VI.2 INFLUÊNCIA .....</b>	<b>33</b>
<b>VII. ANÁLISE INTERPRETATIVA.....</b>	<b>35</b>
<b>VII.1 ALLEGRO CON SPIRITO .....</b>	<b>37</b>
<b>VII.2 ADAGIO.....</b>	<b>45</b>
<b>VII.3 ALLEGRO GENTILE .....</b>	<b>53</b>
<b>VIII. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>60</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>61</b>
<b>REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS.....</b>	<b>63</b>
<b>REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS .....</b>	<b>63</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>64</b>

## I. INTRODUÇÃO

Sendo o *Concerto de Aranjuez*, um dos concertos mais apresentados para guitarra e orquestra nas últimas décadas, este é, também, uma fonte de riqueza melódica de temas populares de Andaluzia, que influenciou compositores e despertou interesse por parte de outros instrumentistas. Resultado disso, são as inúmeras gravações e interpretações que chegam a todos nós, interpretadas por diversos instrumentos, de inúmeras formas e abrangendo, mesmo, diversos estilos musicais.

Porém, o facto de ser uma das obras mais tocadas do repertório guitarrístico, faz com que existam várias interpretações distintas e muitas delas totalmente divergentes. Um dos motivos que mais contribui para a acentuada diferença de interpretações é, o facto de as melodias serem de origem popular, dando ao intérprete maior liberdade na sua execução.

Por se tratar de *performance* e de interpretação nos mais variados instrumentos, sejam eles de cordas ou de sopro, faz com que as diversas melodias sejam conduzidas e direccionadas de diferentes formas.

Joaquín Rodrigo, era perfeccionista como pessoa e um rigoroso compositor do séc. XX. Era um amante do seu país e de toda a sua cultura. Por este motivo, grande parte da sua música não era nada mais do que passar para o papel ideias e motivos musicais existentes na tradição musical espanhola. Não obstante, tudo o que compunha era intencionalmente detalhado e este concerto não foi exceção.

O *Concerto de Aranjuez*, é rico em temas populares fáceis na sua compreensão musical, pois este, introduz melodias tradicionais presentes na cultura e costumes da sociedade espanhola. Esta é uma obra de referência quando falamos em Neocasticismo, termo do início do séc XX, que refere a associação de linguagem popular na música erudita. Por esse motivo, este é, um concerto que agrada a inúmeras pessoas que o escutam, sejam músicos ou simplesmente amadores de arte. No entanto, uma simples melodia que é facilmente cantável, devido ao seu carisma popular, está escrita de forma muito rigorosa tornando-se altamente complexa para o intérprete.

O compositor é muito expressivo nas suas intenções musicais, enriquecendo assim, a partitura com indicações de dinâmicas, contrastes

tímbricos e alterações de agógicas<sup>1</sup>, fatores que demonstram bem que Rodrigo não pretendia demasiada liberdade na interpretação mas sim um rigor extremo e respeito às indicações que o mesmo escreveu.

É este tipo de detalhes musicais, que Joaquín Rodrigo apresenta na partitura, que fazem com que o *Concerto de Aranjuez* seja uma excelente obra para se estudar a interpretação e as suas problemáticas.

Esta dissertação tem como objetivo expor todos estes aspetos interpretativos, interligando sempre a partitura com o resultado final, ou seja, a sua execução. Com principal destaque, para a interpretação guitarrística, visto ser neste instrumento que a interpretação pode ser mais fiel à partitura, principalmente no que se refere a escalas, harpejos e harmónicos.

Este trabalho, pretende demonstrar e situar o leitor no mundo e na vida do compositor, de modo a, compreender a escrita e os seus motivos musicais. Só assim, é possível compreender a existência do *Concerto de Aranjuez* e o porquê, da sua importância no repertório guitarrístico e na história da música em geral. As melodias que o mesmo transporta influenciaram inúmeros músicos e instrumentistas sendo, ainda hoje, interpretado pelos mais diversos artistas de diferentes estilos de música.

O facto de ser um dos concertos mais tocados em guitarra, faz com que hajam inúmeras interpretações e muitas delas sejam muitas vezes divergentes, principalmente, no que se refere a motivos e elementos musicais que encontramos na partitura e que muitas vezes levantam dúvidas sobre as possibilidades de leitura interpretativa. Por esse motivo, é importante analisar a mensagem que o compositor quer transmitir com as especificações musicais que escreveu na obra. A análise interpretativa acaba, então, por dar resposta a algumas dessas questões que levantam uma maior problemática. Esta análise, é sobretudo direcionada a intérpretes de guitarra. Faz referência a três grandes gravações desta obra onde, podemos comparar diferenças significativas de como executar determinada passagem ou motivo musical, interligando sempre, com o resultado musical final. A primeira interpretação e registo discográfico

---

<sup>1</sup> O termo agógica designa as variações do tempo que se praticam durante a interpretação de uma obra musical com o objetivo de a tornar mais expressiva. Este termo foi utilizado pela primeira vez em 1884 pelo musicólogo alemão Hugo Riemann.



em estudo é do guitarrista, Regino Sainz de la Maza (1896-1981) que estreou a obra em 1940. Contou com a presença do próprio Joaquín Rodrigo e pela primeira vez expos a obra e todos os seus virtuosismos técnicos. Sainz de la Maza, foi o primeiro a ser confrontado com dificuldades rítmicas e técnicas existentes no concerto que até então nunca tinham sido escritas para guitarra. A segunda *performance* em análise é do guitarrista Paco de Lúcia (1947-). Este registo discográfico data de 1993 e é o álbum mais vendido com esta obra. Nesta gravação, temos a visão e interpretação de um dos melhores guitarristas de flamenco, onde é notável, a diferença interpretativa de simples melodias ou de secções inteiras cheias de virtuosismo intencionalmente escritas por Rodrigo a pensar na música flamenca. Por fim, o último exemplo interpretativo é do guitarrista Pepe Romero (1944-), data de 1994. Este foi o intérprete que trabalhou ao detalhe pormenores técnicos e musicais com o próprio compositor.<sup>2</sup> Acaba por ser a interpretação mais fiel ritmicamente e mais precisa com as próprias ideias e intenções de Rodrigo. Muito mais do que uma gravação desta obra é o resultado de um estudo aprofundado sobre cada secção e detalhe musical. Ambos os intérpretes contactaram e presenciaram com Rodrigo, porém, Pepe Romero é de todos o que teve um contacto mais significativo, profundando detalhes na obra que nunca tinham sido explorados. Um dos critérios desta seleção, não só se deve à importância dos intérpretes e ao estilo musical dos mesmos, mas também ao facto de estarem distanciadas no tempo.

---

<sup>2</sup> Referência retirada de WENSTEIN L. (1994) - *Shadows and Light*, Joaquín Rodrigo at 90

## II. BIOGRAFIA

Joaquín Rodrigo nasce na *Plaza de la Glorieta*, em Sagundo na província de Valência no dia 22 de Novembro de 1901, às três da manhã no dia de Santa Cecília. O compositor descende de uma família humilde e trabalhadora, do qual o seu pai, Vicente Rodrigo Peirats, um homem de negócios que viveu sempre ligado ao trabalho rural em *Almenara*, e de Juana Vidre Ribelles. Vicente Peirats, já tinha tido quatro filhos de uma relação anterior; Rosa, Isabel, Vicente e José. Após casamento com Juana Vidre Ribelles, nascem Juana, María, Guadalupe, Amparo, Francisco e por fim Joaquín Rodrigo o último de dez irmãos.

Com quatro anos de idade, Rodrigo sobrevive a uma epidemia que causara a morte a várias crianças da época, Difteria. Esta doença provoca cegueira permanente a Rodrigo e é, segundo o compositor, a mais provável causa do seu precoce interesse pela música. Desta forma, Rodrigo desenvolveu o sentido da audição desde pequeno, porém o seu interesse pela literatura e pela música começa a ser demonstrado e explorado quando Rodrigo estuda num colégio para crianças cegas, já na cidade de Valência, em 1905.

As primeiras aulas de música de Joaquín Rodrigo, decorre aos 6 anos de idade em Valência no conservatório, embora nunca se tenha inscrito oficialmente na escola. O início da sua formação musical foi então destinado a aulas de piano e composição. Entre 1917 e 1922, o jovem já tem como referências e influências na sua formação músicos como Enrique Gomá, Eduardo Lopez Chavarri e o seu professor de harmonia e composição, Francisco Antich.

Aos seus 19 anos, Joaquín Rodrigo já revelava-se como um excelente pianista e como um compositor que já dominava um conhecimento profundo sobre as correntes vanguardistas. Sendo este tipo de linguagem o seu principal foco de debate pessoal e composicional nas suas principais obras. Durante estes anos, Rafael Ibanez, empregado pela família Rodrigo, vai acompanhar Joaquín Rodrigo como seu companheiro, secretário e copista nos anos seguintes, sendo este, segundo o compositor, os “seus olhos” durante a sua

fase mais produtiva.

No início dos anos 20 Rodrigo escreveu várias composições para pequenos grupos e *ensembles*. porém, só em 1923, surgem as suas primeiras pequenas composições escritas como o *opus 1*, *Dois esboços para violino e piano*, *La enamorada junto al surtidor* e *Pequeña ronda*, uma suite para piano e um *Ave María* para voz e órgão, que anos mais tarde é arranjado para coro à capela.

É também em 1923 que Rodrigo começa a explorar a sonoridade das cordas e a complexidade da escrita para orquestra, com a peça *La Cançoneta*. Esta obra composta para violino e orquestra de cordas foi a primeira obra que Rodrigo compôs para esta formação e tratasse de uma obra poética com sons mediterrâneos<sup>3</sup>. Rodrigo descreve a obra como:

*Cançoneta means "little song" in the Catalanian-Valencian mother tongue of the composer. This is a concise composition during which the violin play some short melody three times. The third repetition, excuted by the violin with a damper, follows a modulant rendition of the same phrase by the full orchestra.*

No mesmo ano foi composta *La Berceuse de Otoño*, inicialmente para piano e à posteriori, orquestrada pelo compositor para ser incorporada na *Bella música para un jardín*, em 1957.

Em 1924, Rodrigo estreia-se na composição da sua primeira obra orquestral, *Juglares*. No ano seguinte, após o sucesso desta mesma obra, Rodrigo entra num concurso nacional com uma obra chamada *Las Cinco piezas infantiles*, obra com a qual recebe uma menção honrosa dois anos depois. É com grande êxito que estreia esta obra em Valência e Paris, nos anos de 1927 e 1929 respetivamente.

---

<sup>3</sup> Referenciado no livro, Wade G. (2006) *Joaquín Rodrigo - A life in music. Travelling to Aranjuez*, GRM Publications, p. 9

CONCIERTO XIV 16 DE FEBRERO DE 1927  
A LAS 6 DE LA TARDE

**PROGRAMA**

PRIMERA PARTÈ

Una noche en el monte Pelado..... Moussorgsky  
(Fantasia para orquesta).

Larghetto, del quinteto en *la*..... Mozart  
Para clarinete e instrumentos de cuerda.  
(Sollista, señor Zarzoso).

\* España (Rapsodia)..... Chabrier

SEGUNDA PARTE

Sinfonía en *re menor*..... César Franck  
I. Lento. Allegro non troppo.  
II. Allegretto.  
III. Allegro non troppo.

TERCERA PARTE

(1) Cinco piezas infantiles..... J. Rodrigo  
I. Son chicos que pasan.  
II. Después de un cuento.  
III. Mazurka.  
IV. Piegaría.  
V. Critería final.

Cajita de música..... Lindow

Los Maestros Cantores (Preludio).... Wagner

\* Primera audición en nuestra Sociedad.  
(1) Estreno.

Fig.1

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES, 13, avenue Montaigne

**16 CONCERTS D'ORCHESTRE**  
SOUS LA DIRECTION DE  
**WALTHER STRARAM**  
SAISON 1929  
*Tous les Jours soir*

DIXIÈME CONCERT  
JEUDI 28 MARS, à 9 heures du soir

**PROGRAMME**

L. van BEETHOVEN . . . Symphonie n° 8.  
J. IBERT . . . . . Escales.  
J. RODRIGO . . . . Cinq pièces enfantines  
C. DEBUSSY . . . . La Mer. <sup>1<sup>re</sup> audición</sup>

*Prix des Places : de 2 francs à 40 francs*

Le Concert commencera strictement à l'heure indiquée.

Location { THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES, 13, av. Montaigne.  
Maison DURAND, 4, place de la Madeleine.

Abonnement : au THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES.

11<sup>me</sup> Concert : le Jeudi 11 Avril 1929.

Fig.2

Fig. 1 – Programa de concerto, na estreia da obra *Cinco piezas infantiles* em Valência, de 1927. Extraído do livro, Wade, G. (2006), Joaquín Rodrigo - *A Life in Music*, GRM Publications p. 38, 73

Fig. 2 - Programa de concerto, na estreia da obra *Cinco piezas infantiles* em Paris, 1929. Extraído do livro, Wade, G. (2006), Joaquín Rodrigo - *A Life in Music*, GRM Publications, p. 73

É no final dos anos 20 que Rodrigo decide mudar-se para Paris. Esta decisão era semelhante à de muitos jovens artistas da época, devido à importância e oportunidade cultural/artística, que a cidade europeia proporcionava, como núcleo de desenvolvimento para músicos, pintores, escultores, escritores e artistas em geral. Delineava-se então, um caminho semelhante a outros ícones conterrâneos como, Isaac Albéniz, Manuel de Falla e Joaquín Turina, que durante a sua fase crescente como compositores emigraram para França.

Chegado a Paris, Rodrigo, acompanhado pelo seu amigo Rafael Ibanez, aloja-se em casa do pintor valenciano Francisco Povo e este apresenta-lhe

inúmeros artistas, músicos e editores. Durante os primeiros cinco anos na cidade francesa, Rodrigo estuda com o maestro Paul Dukas na *Ecole normale de musique*, conhece o compositor Manuel Ponce e um dos futuros intérpretes das suas obras, o diretor de orquestra Vasco Jesus Arambarri.

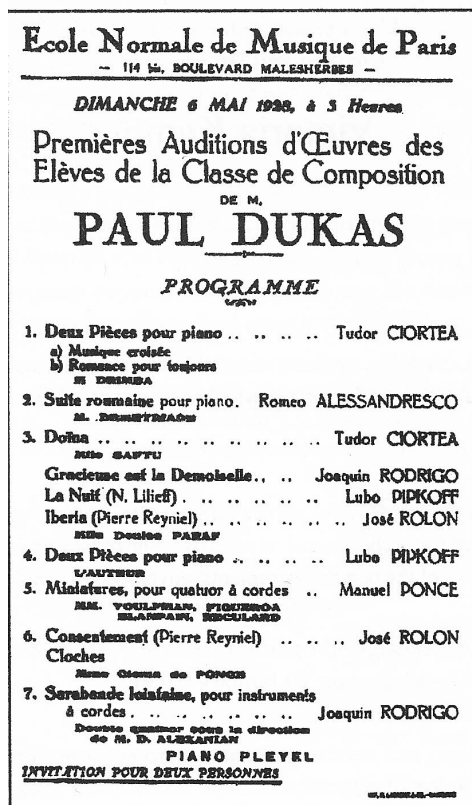


Fig. 3 - Programa de concerto, da primeira audição dos alunos de composição da École Normale de Musique de Paris. Rodrigo estreou a obra *Sérénade lointaine* para instrumento de cordas. Extraído do livro, Wade, G. (2006), Joaquín Rodrigo - *A Life in Music*, GRM Publications, p.54

No fim dos anos vinte, mais precisamente em 1928, um encontro com Manuel de Falla, pronuncia um marco importante na vida de Rodrigo. Falla, que na altura ingressava como membro da Légion d'Honneur francesa, terá insistido para que no concerto seguido à cerimónia, se escutasse, não apenas músicas suas, mas também, obras de jovens colegas compositores, entre os quais estaria Ernesto Halffter, Joaquín Turina e Joaquín Rodrigo. Deste convite, Rodrigo agradece a oportunidade a Falla de expor a sua música a tal público que embargava um elevado grau de criticismo e cultura musical.

**HOTEL DE LA FONDATION S. DE ROTHSCHILD**

**Mercredi 14 Mars 1928**

**UNE HEURE DE MUSIQUE ESPAGNOLE**

---

<p><b>I. — CONCERTO</b> per clarinetto, flauto, oboe, clarinetto, violino y violoncello . . . . . Manuel de FALLA</p> <p>a) Allegro b) Lento c) Vivace</p> <p style="text-align: center;"><i>Au Clavecin : L'AUTEUR</i></p> <p style="text-align: center;">Piano     MM. MOYSE Flauto     : BONNEAU Clarinetto : CODEAU Violon     : DARRIEUX Violoncello : CRUQUE</p> <p><b>II. — a) CANCION DE POETA</b> . . . . . Ad. SALAZAR b) L'HORA GRISA . . . . . F. MOMPOU c) LA CORZA BLANCA . . . . .     <i>(La Biche Blanche)</i> } Ernesto HALFFTER d) LA RINA QUE SE VA AL MAR . . . . .     <i>(L'Enfant qui va vers la Mer)</i> } e) CANTIGA "Nuy graciosa es la doncella" Joaquin RODRIGO     <i>(Tais graciosa est la fillette)</i>     <i>(Première Audition)</i> Mlle Alicia FELICI Accompagné par les AUTEURS</p> <p><b>III. — a) SARABANDE LOINTAINE</b> . . . . . b) PRÉLUDE AU COQ MATINAL . . . . . Joaquin RODRIGO     <i>(Première audition)</i>     <i>Au Piano : L'AUTEUR</i></p>	<p><b>IV. — AU JARDIN DE LINDARAJA</b> (1) . . . . . Joaquin NIN     <i>Dialogue pour Piano et Violon</i> Allegro - Lento e molto espansivo - Tempo primo     <i>Finale (sans interruption)</i> Mlle Jeanne GAUTHIER et l'AUTEUR</p> <p><b>V. — a) EXALTACION</b> . . . . . J. TURINA b) CHANSON ET DANSE . . . . . F. MOMPOU c) POLKA DE L'ÉQUILIBRISTE . . . . . Emmanuel BLANCAFORT d) RÉCIT du PÊCHEUR (<i>L'Amour Surtout</i>) Manuel de FALLA e) DANSE DU MEUNIER (<i>Le Tricorne</i>) Manuel de FALLA     M. Ricardo VINES</p> <p><b>VI. — SEPT CHANSONS POPULAIRES ESPAGNOLES</b> . . . . . Manuel de FALLA a) EL PAÑO MORUNO b) SEGUIDILLA MURCIANA c) ASTURIANA d) JOTA e) NANA f) CANÇON g) POLO Mlle Alicia FELICI et l'AUTEUR</p> <p style="font-size: small;">(1) Un des plus beaux jardins de l'Alhambra à Grenade - Cane après un défilé à Mlle Jeanne GAUTHIER</p>
--	---

OLAVOIN PLEYEL — PIANO ERARD

Fig. 4 – Programa de concerto da sociedade de artistas Légion d'Honneur francesa, em 1928. Concerto de homenagem ao compositor Manuel de Falla que contou com obras do próprio e de compositores convidados pelo mesmo. Extraído do livro, Joaquín Rodrigo, *A Life in Music*, de Graham Wade, 2006, p. 50

Na sua vida pessoal, entre os seus “encontros” em Paris, está também o seu encontro com a pianista turca Victoria Kamhi, professora diplomada do conservatório de Paris, com quem vem a casar em 1933, em Valência. A pianista torna-se uma das mais influentes presenças na carreira de Joaquín Rodrigo, pianista de excelência, assim como mulher de amplo conhecimento em matérias de várias culturas europeias. Victoria Kamhi foi esposa e companheira incondicional na actividade profissional de Rodrigo. Cabia a ela, as encomendas e toda a parte

Joaquín Rodrigo compõe, em 1934, entre varias canções, o famoso *Cantico de la esposa*, com a letra de San. Juan de la Cruz. Neste mesmo ano compôs a sua obra mais extensa, o poema sinfónico *Per la flor del Illiri blau* com

aproximadamente vinte minutos. Obra com a qual obteve o *Prémio do círculo de bellas artes de Valência*. No mesmo concerto foram interpretadas as obras, *Rosamundo* e *Sinfonia incompleta* de Franz Shubert, *Concerto para 2 violinos e orquestra* de J.S. Bach e *Lohengrin* (prelúdio do 1º ato), *El ocaso de los dioses* e *La Walkyria* de Wagner.



Fig. 5 – Programa de Concerto organizado pelo *Círculo de Bellas Artes de Valencia*. Extraído do livro, Wade, G. (2006), Joaquín Rodrigo - *A Life in Music*, GRM Publications p. 206

Ainda neste ano, Rodrigo recebe a bolsa de estudo Conde de Cartagena para continuar os seus estudos em Paris, graças ao apoio de Manuel Falla. Porém, enquanto aproveitava as últimas aulas com o seu mestre Paul Dukas, Joaquín Rodrigo assiste a aulas dos compositores franceses Maurice Emmanuel e Andre Pirro.

Esta fase da vida do compositor é das mais importantes, pois foi quando começou a compor sem descanso. Consequência desta época, são as várias músicas e algumas das suas mais importantes obras para piano.

Contudo, é nesta fase brilhante da vida de Rodrigo como compositor, que infelizmente sofre uma grande mudança. Estamos no ano de 1936, quando, ainda com a bolsa de estudos Conde de Cartagena, Rodrigo e Victoria vão uns tempos para Baden Baden, Alemanha. Foi em 18 de julho de 1936, que se inicia a guerra civil espanhola. Rodrigo e Victoria Kamhi, são recolhidos como “refugiados espanhóis” numa casa de abrigo para cegos, em Friburgo. Durante a sua estadia, decidem dar aulas de espanhol e música para ultrapassar uma das mais difíceis fases de suas vidas.

É na Áustria, no verão do mesmo ano, que Rodrigo comenta o festival de Salzburgo como correspondente oficial da revista “*Le monde musical*” de Paris e do jornal valenciano “*Las provincias*”. É ainda em Salzburgo, que Joaquín Rodrigo compõe o tributo ao seu mestre já falecido, em 1935, Paul Dukas, *Sonata de adios*. Entre 1935 e 1938, Rodrigo faz vários estudos e compõe a *Canción del cucú* com a letra de Victoria.

Foi no mesmo ano, em 1938, que Joaquín Rodrigo foi convidado para lecionar nos cursos de verão da Universidade de Santander em Espanha que tinha iniciado. Rodrigo, apesar das dificuldades da guerra civil, e com o que a guerra implicava ao crescimento cultural, retoma contacto com a sua vivência cultural espanhola onde pôde privar com os seus novos colegas, os escritores Geraldo Diego (1896-1887), Dámaso Alonso (1896-1887) e o crítico Eugenio d'Ors (1882-1954).

De volta a Paris, em 1939, o compositor encontra-se com o guitarrista Regino Sainz de la Maza e o marquês de Bolarque. É num almoço com estes, que Rodrigo aceita escrever um concerto para guitarra, no mesmo ano intitulado *Concerto de Aranjuez*.

A 1 de abril de 1939 a Guerra civil espanhola termina e nesse inverno Rodrigo começa a pensar voltar permanentemente para Madrid. Recebe uma carta de Manuel de Falla, que lhe propõe um posto catedrático de professor de música na universidade de Granada e na universidade de Sevilha. Na mesma altura, Antonio Tovar terá oferecido um posto no departamento de música da rádio nacional, tendo Rodrigo, optado pela segunda proposta uma vez que estava a pensar fixar-se na capital. Dois dias antes de começar a Segunda Guerra Mundial, a 1 de setembro de 1939, Rodrigo e a sua esposa Victoria Kamhi, regressam por fim a Madrid trazendo consigo, composto e escrito, o



### *Concerto de Aranjuez.*

A década de quarenta representa, para Rodrigo, o reconhecimento da fama como musicólogo e compositor, sendo também ao mesmo tempo a década mais criativa e mais elaborada ao nível da composição. A sua visão das artes em geral, era muito apreciada nas principais cidades espanholas, e como tal, conseguiu, nesses anos vários trabalhos de prestígio como crítico de música e professor. Oficialmente, Rodrigo tinha a sua carreira lançada e estável e, foi nesta década, que deixou de fazer regularmente recitais de piano e dedicou-se mais à vertente de musicólogo, professor e compositor. Não devemos esquecer que, durante vários anos e principalmente na sua estadia em Paris, os recitais que o mesmo executava no piano, eram a principal fonte de rendimento do compositor.

Em 1947, cria uma cadeira de música “Manuel de Falla”, na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Complutense de Madrid, onde é professor da mesma disciplina durante os seguintes 30 anos. Em 1948, ganha um primeiro prémio com umas das suas grandes criações sobre um texto de Don Quixote: *Ausencias de Dulcinea* no Concurso Cervantino pelo motivo do 4º centenário do nascimento de Miguel de Cervantes.

Joaquín Rodrigo começa a afirmar-se com um estatuto de respeitabilidade que o remete para referência cultural da música clássica contemporânea. Nos anos cinquenta, repercutem mais prémios, nomeações, honras e estreias. Durante os anos seguintes, o seu reconhecimento chega por meio de prémios e honras tanto em Espanha como no estrangeiro. Em 1960 é-lhe concedido, pelo governo francês, *Orden de officier des arts et des lettres*, e em 1963 *Chevalier de la Légion d'Honneur*. Com a obra *Invocacio y danza* para guitarra ganha, em 1961, o primeiro prémio “*Coupe de la guitarra*”. No mesmo ano recebe um doutoramento Honoris causa pela universidade de Salamanca. Os prémios *Gran Cruz del Mérito Civil* e *Medalla de Oro del Mérito en el Trabajo* são entregues a Rodrigo em 1966.

Rodrigo é uma das figuras mais queridas, icónicas e representativas da música clássica da segunda metade do século XX. Graças a este feito, concertos, recitais e festivais dedicados à sua música eram recorrentes no meio musical da época e suscitava o seu reconhecimento por todo o mundo.

Em 1970, um nova estreia leva o compositor aos Estados Unidos, e é em Hollywood, que se estreia o concerto *Madrigal* para duas guitarras. Recebe, em 1980, a *Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes* e dois anos depois o *Premio Nacional de Musica*. É contemplado com doutoramentos Honoris causa pela *University of Southern California*, Universidade Politécnica de Valência em 1988, Universidade de Alicante, Universidade Complutense de Madrid em 1989 e pela Universidade de Exeter na Grã-Bretanha em 1990.

Em março de 1986, em Londres, Rodrigo estreia uma das suas últimas grandes criações, o *Cántico de San Francisco de Asís*, para coro e orquestra.

Os anos 90, os últimos anos da vida de Joaquín Rodrigo, estimado e amado compositor, são novamente recheados de prémios e reconhecimentos. Em todos os anos, Rodrigo é premiado e condecorado. Destacam-se o título nobiliário de *Marquês de los Jardines de Aranjuez*, dado por Juan Carlos I, a *Medalla de oro del Círculo de Bellas Artes de Valencia*, a *Medalla de Oro del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* em 1994 e 1995 respetivamente e o *Prémio Príncipe de Asturias de las Artes* em 1996.

O governo francês promove Joaquín Rodrigo a *Commendeur des Arts et des Lettres*. Rodrigo ganha o *Premio al Mejor Autor de Música Clásica de la SGAE y de la AIE* e *Medalla de Honor de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander* e, ainda, a *Medalla de Oro del Festival de Granada* em 1999.

Joaquín Rodrigo morre em Madrid rodeado de toda a sua família, a 6 de julho de 1999. Os restos mortais, tanto de Joaquín Rodrigo como de Victoria Kamhi, sua esposa, jazem no panteão familiar do cemitério de Aranjuez.

### III. RODRIGO, LÍNGUAGEM E ESTÉTICA MUSICAL

«*Meu copo pode ser pequeno. Mas é do meu próprio copo que bebo.*»<sup>4</sup>  
J.Rodrigo

O *Concerto de Aranjuez* é uma obra de linguagem nacionalista com fortes elementos Clássicos no que se refere à sua escrita e forma. Uma obra que demonstra bem o *Neocasticismo* presente em Rodrigo. Termo este, que refere a inclusão, na música, de temas populares espanhóis e elementos musicais do período Clássico, Barroco e Renascimento.

Muitas obras de Rodrigo compostas para canto, orquestra e instrumento solista são representativas desta tendência musical. A *Fantasia para um Gentilhombre (1954)* é a obra mais marcada desta tendência demonstrando, também, o interesse de Rodrigo na *Vihuela*<sup>5</sup>, a guitarra do século XVI, pela sua sonoridade e pelas melodias que este instrumento transporta.

A *Vihuela*, é um instrumento que teve bastante importância a partir de 1530 e em todo o século XVI. Porém, a história já tem referências deste instrumento desde o século XIV. Era visto como um instrumento virtuosista que teve principal destaque nas cortes Espanhola do século XVI, por ser um instrumento muito expressivo e original.<sup>6</sup> Foram muitos os compositores que escreveram para a *Vihuela*. Existem várias publicações de partituras para este instrumento entre 1535 e 1576, com obras de Luis Milán, Luis de Naváez, Alonso Mudarra, Enríque de Valderrábano, Miguel de Fuenllana, Diego Pisador e Esteban Daza. Foi sem dúvida Luis Milán, o grande o grande impulsionador da *Vihuela*. Este instrumento é o antecessor da guitarra tal como a conhecemos. Tem 6 cordas afinada em intervalo de quartas, contudo, a sua ressonância é muito inferior a uma guitarra. Joaquín Rodrigo era um admirador deste instrumento e principalmente da sua sonoridade, por esse motivo investigou e compôs muitas das obras a pensar neste instrumento. Escreveu,

---

<sup>4</sup> Frase que Joaquín Rodrigo costumava responder aos críticos que insistiram em detetar falta de linguagens vanguardistas na sua obra.

<sup>5</sup> Instrumento de cordas e primórdio da guitarra. Teve origem em Espanha, e obteve o seu esplendor máximo no século XVI, em torno de um ambiente cortesão, abrangendo reis e nobres. O principal impulsionador deste instrumento foi o compositor e guitarrista espanhol Luis de Milán (1500-1561)

<sup>6</sup> Wade G. (2006) *Joaquín Rodrigo - A life in music. Travelling to Aranjuez*, GRM Publications, p. 254

enquanto estudava musicologia em Sobonne, *La Viuela y los vihuelistas en el signo XVI*. Foi contudo, várias vezes convidado para fazer palestras sobre este tema. Em 6 de Maio de 1936 foi convidado por Aurelio Vinãs, para dar uma palestra no *Institute of Spanish Studies* em Soborne, sobre a *Viuela*, na celebração do 400th aniversário da primeira publicação de música para a *Viuela, El Maestro* de Luis Milán.<sup>7</sup>

A obra *Zarabanda Lejana*, foi a primeira obra composta para guitarra por Joaquín Rodrigo e composta especificamente para a *Vihuela* de Luis Milán, inspirado na sonoridade deste instrumento. Na própria partitura desta obra, Rodrigo indica isso mesmo.

Muitas outras obras foram compostas com referencia neste instrumento esquecido pelo tempo, contudo foi graças ao guitarrista e *Vihuelista* contemporâneo Emilio Pujol, que Rodrigo pode compor e ouvir as suas peças interpretadas numa *Vihuela* original. Este guitarrista foi o principal interprete destas peças escritas a pensar no instrumento do século XVI. A obra para guitarra e orquestra *Fantasia para un gentilhombre* de 1954, é uma peça composta usando temas melódicos, modos, e ritmicos específicos do século XVI, específico do repertório da *Viuela*. Os vários andamentos desta obra são referencias a músicas da corte da cultura tradicional de Espanha.

A música tradicional e as raízes artísticas que Rodrigo tanto explorava, derivam de uma evolução de vários estilos musicais existentes na cultura espanhola. Na segunda metade do século VI surgiu o *Canto Flamenco* de origem cigana na região de Andaluzia. Contudo, foi só em 1783, no Reinado de Carlos III, que esta música emergiu e se tornou na grande música popular atingindo o seu expoente em 1860. Os temas das canções, no início deste novo estilo musical, tinham por hábito invocar os sonhos e um nível de vida melhor. O flamenco era então interpretado por profissionais e amadores, podendo ser executado com acompanhamento ou apenas a solo. Foi a partir do século XVIII, que muitos dos compositores espanhóis começaram a usar temas e elementos musicais do Flamenco.

---

<sup>7</sup> Wade G. (2006) *Joaquín Rodrigo - A life in music. Travelling to Aranjuez*, GRM Publications, p. 254

O *Casticismo* é um conceito originário no século XX, por um grupo de compositores, que representa o culto da pureza e da cultura da linguagem popular. Em música, implica regressar ao tradicional e à autenticidade dos costumes e valores étnicos presentes na cultura espanhola. O primeiro grande compositor pioneiro desta linguagem foi Manuel de Falla, este, foi um grande impulsionador do *Casticismo*. Estudou em França com Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (1875-1937), sendo ele, à posteriori o principal influenciador de muitos jovens compositores conterrâneos da época, incluindo Rodrigo.

Depois da guerra civil espanhola, os jovens compositores da época sentiram necessidade de uma reestruturação e de uma mudança cultural. Os músicos e artistas em geral, marcados pelo fim da guerra civil, emanciparam o nacionalismo e a valorização dos hábitos e costumes espanhóis. É desta manifestação e revolta que aparece o termo *Neocasticismo*. Sendo este conceito, uma fusão de *Casticismo* e *Nacionalismo*. Joaquín Rodrigo torna-se um dos compositores que estava na linha da frente deste novo movimento. Na verdade o *Concierto de Aranjuez* foi aplaudido em primeiro lugar por defensores deste novo movimento.

O concerto em estudo, é composto por três andamentos ricos de elementos musicais provenientes da cultura espanhola. Ritmos, melodias, articulações, ornamentos são inspirados na música tradicional de Espanha. Podemos reparar que o primeiro andamento é composto baseado num *fandango*, sendo esta um ritmo e uma dança de carácter festivo, tipicamente do país de Joaquín Rodrigo. Do mesmo modo, o segundo andamento é repleto de escalas e ornamentos típicos da música flamenca.

A música de Rodrigo é então, uma verdadeira homenagem às ricas e muito variadas culturas da Espanha. A sua música é refinada, iluminada, otimista, melodiosa e com harmonias bastante originais. Os temas que muitas vezes Rodrigo explora, acabam por ser verdadeiras melodias envolvidas em harmonias ricas e complexas, ao mesmo tempo abraçadas numa orquestração cuidada e precisa, dando a toda a simplicidade de uma melodia, o caminho ideal para a beleza simples e refinada. Deste modo, a sua linguagem musical é muito acessível, agradando tanto a músicos que realmente percebem o trabalho de composição, como apenas a ouvintes que se deixam apaixonar

pela simplicidade, sem se aperceberem da complexidade que muitas vezes transporta.

Perante opiniões e ideias de vários instrumentistas de orquestra e de guitarristas que já interpretaram o concerto, ninguém fala em simplicidade ou facilidade de composição, mas sim na beleza de uma peça com temas simples que está recheada de muitos pormenores, sendo esta a definição para a música de Rodrigo.

Podem-se comparar muitas das fontes composicionais de Rodrigo, com o compositor português Fernando Lopes Graça, pelo facto de terem tentado reaproveitar temas populares e elementos da música tradicional de cada país, em material para uma obra musical mais elaborada e, em certa parte, ambos conseguiram fazer isso. Contudo, a grande diferença acaba por ser a linguagem mais vanguardista que Lopes Graça (1906-1994) defendia, e a busca que o mesmo fazia às origens dos temas e à própria formação de quem os interpretava. Essa busca mais etnográfica, acaba por não se encontrar na obra do compositor espanhol, agregando-se mais ao resultado musical e à simplicidade de melodias da música tradicional, independentemente de quem a cantava, dos instrumentos, das formações e das origens que provinham.

Podemos, então, constatar que, ambos os compositores eram inspirados pelo seu orgulho nacional e que faziam dele as suas “melodias de trabalho”. Não obstante, a obra musical de Lopes Graça tinha uma carga política muito grande, tendo muitas vezes uma função social agregada. A sua postura de militante e defensor do partido comunista, fazia com que este defendesse ideias do povo trabalhador, travando durante toda a sua vida uma batalha política contra o fascismo e contra o Estado Salazarista. A música em Lopes Graça caminhou, sempre, ao lado das suas intenções políticas e não foi mais do que transmitir em “arte”, o seu papel de lutador pela liberdade e pela igualdade. A grande diferença entre os dois compositores nacionalistas, é que a música de Lopes Graça tinha uma mensagem para lá da música. Para o compositor, a música típica do povo rural era a música pura, sem modernismos nem influências do mundo “manipulado” em que vivia, como tal, usava melodias, cantos, letras e outros elementos da música tradicional portuguesa, para elaborar as suas composições e desta forma passar a sua mensagem.

Por outro lado, o objetivo e a função musical das obras de Rodrigo não era nada mais do que agradar e despertar prazer aos ouvintes. Por esse motivo o compositor afirma: *Só queria que fosse bom, que desse prazer*<sup>8</sup>. Esta frase que Rodrigo disse já no final de vida, demonstra bem o seu objetivo com toda a sua obra musical que nos deixou.

Todas estas questões culturais e musicais defendidas por estes compositores e por tantos outros, estão contextualizadas numa nova manifestação cultural e artística integradas no Modernismo. A comparação entre estes dois compositores serve apenas como demonstração do sentido patriótico e das crenças que os artistas modernistas acreditavam e lutavam, explicando assim, o despertar de novas tendências e objetos de arte.

A distância estático estilística entre os vários compositores do modernismo encontra-se espelhada neste dois exemplos, Graça e Rodrigo que aflorada, merecem maior desenvolvimento embora escapem ao objetivo desta apresentação.

### **III.1 RODRIGO E A GUITARRA NO INÍCIO DO SÉCULO XX**

O início do século XX, ficou marcado pelo aparecimento de diversas tendências musicais vanguardistas e por manifestações culturais e artísticas por parte da sociedade intelectual. São sobretudo as ideologias de ditadores políticos e as repercussões dependentes dessa mudança que caracterizam em geral todo este século, sendo o principal combustível para as guerras civis e mundiais e por sua vez manifestações sociais. Derivado dessa perturbação europeia surgem, as várias críticas dos que se opõem ao regime ditatorial e “tradicionalismo” emancipando-se em estilos e correntes vanguardistas e modernistas do início do século.

Rodrigo viveu e presenciou esta revolta artística, principalmente, durante a sua permanência em França. A música e as suas influências musicais eram, sobretudo, de compositores conterrâneos ou franceses

---

<sup>8</sup> Afirmação de Joaquín Rodrigo, após ter assistido ao *Concerto de Aranjuez* interpretado pelo guitarrista Paco de Lucía em 1993, retirado do site <http://deficienciavisual9.com.sapo.pt/r-ConcertoAranjuez.htm>  
Data de acesso: 23/7/2012

pioneiros das novas tendências artísticas e, tal como Rodrigo, muitos deles escreveram para guitarra, não só compositores espanhóis, como Joaquín Turina (1882-1949) ou Manuel de Falla (1876-1946), mas sim de toda a Europa como Frank Martin (1890-1974), Malcolm Arnold (1921-2006) e Benjamin Britten (1913-1976).

A guitarra é um instrumento de origem espanhola. Como tal, o seu historial está enraizado na sua cultura musical e artística. Desde o tempo da Vihuela, que a guitarra foi alvo de grande apreço por parte de compositores dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX sendo, porém, o período clássico, a fase artística mais rica para o repertório guitarrístico, e foi também nesta altura que a guitarra se elevou a instrumento solista. Contudo, é a partir de meados do século XIX que a guitarra tem o seu período de extinção e de escasso repertório musical. Esta altura da história, que para muitos instrumentos acaba por ser uma das fases mais ricas composicionalmente, como o caso do piano ou do violino, na guitarra acaba por ser uma das épocas mais pobres, não havendo grandes referências de compositores nem de obras musicais. Porém, a guitarra apesar desta fase menos produtiva, continuava a ter um papel muito importante enquanto instrumento tradicional/popular espanhol. O início do século XX é então marcado pela redescoberta da guitarra e do repertório guitarrístico dos séculos XVII, XVIII e XIX, por parte de guitarristas pioneiros como Andrés Segovia (1893-1987) e Regino Sainz de la Maza. Ambos estrearam obras de Joaquín Rodrigo, contudo foi Sainz de la Maza que estreou a primeira obra para guitarra composta em 1926 *Zarabanda lejana*. O Concerto de estreia da primeira obra de Rodrigo para guitarra teve lugar no dia 10 de janeiro de 1932, no Palau de la Música Catalana em Barcelona.



«CONCIERTOS DANIEL»

Madrid - Barcelona - Lisboa - Porto - Buenos Aires - Montevideo  
Sao Paulo - Rio de Janeiro - Valparaiso - Santiago de Chile  
Havana - Mexico - Lima - Bogota - Caracas.

**PALAU DE LA MÚSICA CATALANA**  
BARCELONA

Domingo 10 de Enero de 1932      A las 8'30 de la tarde

**REAPARICIÓN DEL FAMOSO GUITARRISTA**



SAINZ de  
la MAZA

PROGRAMA

I

Sonata III (primera vez) <i>Allegretto - canción</i>	M. Ponce
Homenaje a Mateo Albéniz (primera vez) <i>Dedicado y escrito para Sáinz de la Maza</i>	G. Pittaluga
Canción del fuego fatuo	Falla
Torre bermeja	Albéniz

II

Preludio (primera vez) <i>De las obras para luth</i>	Bach
Minueto del Buey	Haydn
Nocturno, op. 23 núm. 2	Schumann
Gran Sonata <i>Allegretto y final</i>	Sor

III

Zarabanda lejana (primera vez) <i>Evocación a la vihuela de Luis Milan</i>	J. Rodrigo
Preludio y danza (primera vez) <i>Dedicado a Sáinz de la Maza</i>	J. Bautista
Fandanguillo	Turina
Alegrías	Sáinz de la Maza

Fig. 6 - Capa do programa de Concerto demonstrando a fama que o guitarrista tinha em 1932. Extraído do livro, Wade, G. (2006), Joaquín Rodrigo - *A Life in Music*, GRM Publications, p. 153

Fig. 7 – Programa de Concerto demonstrando a estreia da primeira obra que Rodrigo compôs para guitarra. Extraído do livro, Wade, G. (2006), Joaquín Rodrigo - *A Life in Music*, GRM Publications, p. 154

É notável reparar o número de estreias que o guitarrista fez neste concerto, com principal destaque para a *Sonata III* do compositor Manuel Maria Ponce (1882- 1948), sendo, atualmente, uma das mais importantes e das mais interpretadas.

A guitarra era, então, desde meados do século XIX até aproximadamente 1920, um instrumento sem lugar no panorama musical clássico. Foi considerado um instrumento de “conservatório”, mas nunca tendo hipótese de realmente recuperar a fama que tinha tido nos séculos XVII e XVIII. Contudo, manteve durante todos esses anos, uma forte presença em Espanha devido ao seu papel muito ativo na cultura musical Espanhola. Quando Rodrigo aceitou escrever o *Concerto de Aranjuez* teve muitas dúvidas sobre a maneira de poder fazer com que a guitarra “alcançasse” e conseguisse, obter uma posição de destaque, ou mesmo de igualdade numa orquestra. Um lugar que,

até então, era impensável para um instrumento que não tinha uma posição de relevo. Rodrigo referiu muitas vezes que qualquer instrumento de orquestra era um gigante ao pé da guitarra, devido à sua realidade sonora, tímbrica, e melódica. Quando começou a escrever o concerto, inspirou-se nas obras para guitarra dos seus colegas que já tinham escrito e que para ele eram uma referência. O próprio destacou: Issac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Manuel Falla (1876-1946) e Joaquín Turina (1882-1949). Referenciando também que pretendia com este concerto mostrar o “mistério de uma harpa, complexidade de um piano e a alma da guitarra”<sup>9</sup>.

A citação que se segue, fez parte do programa de concerto de 9 de novembro de 1940, quando se estreou o *Concerto de Aranjuez* interpretado por Regino Sáinz de la Maza.

“This soul was crystallized for the first time in homage to Debussy by our great maestro, Manuel de Falla. The guitar had already emerged from the hands of a populace steeped in folk music; its technique (by virtue of the especially sensitive fingers of Tárrega), had grown prodigiously, and the Hispanic instrument in the arms of an illustrious constellation of guitarists travels the entire world receiving glowing homage from the flower of composers who enrich its literature with unprecedented contributions.

The guitar arrives at the orchestra. Stravinsky, to mention but one, has established it as an ensemble instrument. Now the moment of decisive proof has arrived, and Joaquín Rodrigo has undertaken to write a concerto for the national instrument.”<sup>10</sup>

Neste excerto retirado do programa de sala, constata-se a crescente importância que a guitarra começou a ter no início do séc. XX, ao ponto de os compositores eruditos, de maior relevo, reconhecerem a guitarra como instrumento de concerto. Este exemplo confirma que há uma valorização da

---

<sup>9</sup> Referências retiradas do Programa de Concerto escrito por Joaquín Rodrigo no dia 17 de novembro de 1940, - Wade G. (2006) *Joaquín Rodrigo - A life in music. Travelling to Aranjuez*, GRM Publications, p. 411

<sup>10</sup> Programa de concerto em Bilbao, 17 de novembro de 1940, extraído do livro, - Wade G. (2006) *Joaquín Rodrigo - A life in music. Travelling to Aranjuez*, GRM Publications, p. 411

guitarra que é contemporânea a Rodrigo e que foi, também, protagonizado por ele.

## IV. ARANJUEZ , A ORIGEM

### IV.1 HISTÓRIA

A Nobreza espanhola tinha por hábito passar férias nas residências reais nos arredores da cidade de Madrid durante a primavera antes de seguir para uma estadia mais prolongada em Granja de Santo Ildefonso e no Escorial. Por este motivo o Rei Filipe II criou, na segunda metade do século XVI uma pequena vila e um Palácio<sup>11</sup> junto ao Rio Tejo, na estrada que segue em direção à cidade de Andaluzia. A essa vila chamou de Aranjuez.

Foi com a dinastia dos Bourbons, primeiramente com o Rei Felipe V 1683-1746, que a realeza se encantou por Aranjuez. Foram então contratados arquitetos, engenheiros e paisagistas que recriaram o palácio e jardins, sendo hoje imagem representativa de Aranjuez. Os jardins do Palácio Real, constituem cerca de 300 hectares de beleza única, capazes de apaixonar qualquer pessoa que o passe pela vila.

O primeiro contacto de Rodrigo com Aranjuez inicia-se em 1933 quando Rodrigo e Kamhi passam a sua lua de mel na vila. Os jardins marcaram para sempre a vida do compositor pois serviram de inspiração para o maior dos seus concertos e o mais conceituado concerto escrito para guitarra e orquestra do século XX, o *Concerto de Aranjuez*.<sup>12</sup>

É importante lembrar, que Joaquín Rodrigo era cego desde os quatro anos de idade e consequentemente a literatura musical de Aranjuez era uma coletânea dos sons e perfumes dos jardins dos palácios reais, registados pelo autor durante os passeios diários que fazia com Vitoria Kamhi, durante a sua lua de mel. Por todos estes motivos a música deste concerto transmite a essência do espírito das cortes dos séculos XVII e XVIII, onde os traços da aristocracia vigentes, estão envolvidos com as efusões da cultura popular da época.

---

<sup>11</sup> O palácio foi, no séc.XVIII, reconstruído por D. Fernando VI.

<sup>12</sup> Aranjuez, ficou conhecida internacionalmente, por ter o seu nome ligado ao mais importante concerto para guitarra e orquestra.

## IV.2 CRIAÇÃO E INSPIRAÇÃO

Joaquín Rodrigo estudou e viveu em Paris desde 1927, e foi em 1939, também em Paris, que o compositor se reencontra com Sainz de la Maza. Guitarrista famoso que o compositor tinha conhecido na Cidade Espanhola em S. Sebastião. Segundo testemunhos de Vitoria Kamhi, os dois encontram-se com o Marquês de Boarque, um amante da música. Deste encontro o Marquês propõe ao compositor que escreve-se um concerto para guitarra e orquestra, para que o mesmo fosse interpretado pelo seu amigo, Regino Sainz de la Maza. A encomenda e o pagamento do concerto ficou à responsabilidade do nobre.

Sainz de la Maza sugeriu então que a peça fosse estreada em Madrid sob a direção do Maestro Jesús Arrambarri, o que acabou por não se verificar. O compositor espanhol afirmou, entusiasticamente, que iria finalmente escrever um concerto dedicado a um guitarrista que naquele tempo era muito famoso. É importante realçar, que Rodrigo desde sempre teve o maior apreço pela guitarra e quis ascende-la a um nível que muito poucos conheciam. Fazer da guitarra um instrumento de concerto era um objetivo que Rodrigo queria alcançar e, sem dúvida que, foi graças a ele que posteriormente muitos compositores compuseram para este instrumento. Como por exemplo Mario Castelnuovo Tedesco (1895-1968) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Não esqueçamos que, a guitarra era vista como um instrumento popular, muito longe da importância que atualmente tem, e da seriedade musical que atualmente respeita. Foi graças ao trabalho de guitarristas pioneiros do século XX, no que se refere à redescoberta de partituras e de fazerem da guitarra um instrumento solista, como Andrés Segovia (1893-1987) e Julian Bream (1933), que a guitarra ascendeu até ser um instrumento de referência na música clássica.

No mesmo ano de 1939 terminou a Guerra Civil espanhola e Joaquín Rodrigo e Vitória Kamhi quiseram residir na capital espanhola. Foi então, em setembro de 1939, dois dias antes do início da segunda guerra mundial, que o casal abandona Paris e volta para Madrid trazendo já consigo a obra completa intitulada de “*Concierto de Aranjuez*”.

O primeiro andamento foi inspirado num tipo de dança intitulado de fandango. Esta dança é uma junção de música folclórica e flamenco, muito

presente na cultura musical da época. Joaquín Rodrigo pretende, com este início de concerto, assumir a guitarra como um instrumento forte no seio da música clássica e deste modo faz alusão à pureza dos costumes e tradição dos anos quarenta, marcando assim o novo movimento do *neocasticismo* na sua obra.

Durante esse ano a sua mulher ficou grávida do seu primeiro filho, que por sua infelicidade foi interrompida por aborto espontâneo. Porém, a tristeza foi maior ainda porque a sua esposa estava em perigo de vida devido ao facto de ter perdido o bebé. Foi durante essa altura difícil que o compositor esteve mais tempo sozinho, num estado depressivo. Segundo Victoria Kamhi, enquanto ela estava a recuperar no hospital, Rodrigo passava as noites sozinho, às escuras, a tocar o segundo andamento do concerto. Afirmou, também que, ao tocar o tema, o compositor evocava “os dias felizes da nossa lua de mel, quando caminhávamos nos jardins de Aranjuez e ao mesmo tempo, era uma canção de amor. E por essas razões, a obra seria intitulada *Concerto de Aranjuez*”.<sup>13</sup>

“While I was in the clinic, Amalia took care of Joaquín, trying to comfort him in his tremendous disappointment. Later she would tell me how he would spend the long hours of the night at the old piano, unable to sleep and that she heard from her room a melody as full of sadness and longing that it truly gave her the chills. This melody would become the Adagio of the Concierto de Aranjuez. He was playing it for the first time, wrapped in darkness. It was an evocation of the happy days of our honeymoon, when we walked in the park at Aranjuez, and at the same time, it was a love song. And for those reasons, the work would be entitled Concierto de Aranjuez.”<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Retirado do livro de Kamhi de Rodrigo V. - De la mano de Joaquín Rodrigo, La historia de nuestra vida, Ediciones Joaquín Rodrigo

<sup>14</sup> Citação retirada do livro Kamhi de Rodrigo V. (1992) – *Hand in Hand with Joaquín Rodrigo*, Latin American Literary Review Press, escrito por Victoria Kamhi, testemunhando a fase depressiva do compositor, enquanto esta, estava no hospital após ter perdido o seu filho no parto.

É nesta fase mais triste na vida do compositor, que o *Concerto de Aranjuez* começa a nascer como música nas ideias de Rodrigo.

*“I heard the complete theme of the Adagio singing inside my head, all at once, without any hesitation...”*<sup>15</sup>

O segundo andamento foi o ponto de partida para a composição de uma obra sem precedentes na literatura musical guitarrística. Este andamento é, então inspirado, segundo Vitoria Kamhi, numa autobiografia escrita, na lua de mel que passara com Rodrigo na vila de Aranjuez, ao mesmo tempo que desfrutavam a gravidez do primeiro filho.<sup>16</sup>

Rodrigo e Vitoria Kamhi mantiveram escondido durante muitos anos a fonte de inspiração para a criação do segundo andamento. Dessa dúvida, nasceu a ideia que o segundo andamento retratava o horror dos bombardeamentos em Guernica, durante a guerra civil de Espanha em 1937. Porém essa associação, foi desmentida anos mais tarde por Vitoria Kamhi na sua autobiografia.

---

<sup>15</sup> Referências retiradas do Programa de Concerto escrito por Joaquín Rodrigo no dia 17 de novembro de 1940, - Wade G. (2006) *Joaquín Rodrigo - A life in music. Travelling to Aranjuez*, GRM Publications, p. 404

<sup>16</sup> Retirado do livro, KAMHI, Rodrigo V. (1995) - *De la mano de Joaquín Rodrigo, La historia de nuestra vida*, Ediciones Joaquín Rodrigo

## V. OUTRAS OBRAS PARA GUITARRA E ORQUESTRA<sup>17</sup>

O *Concerto de Aranjuez* foi um grande impulsionador para muitos compositores vanguardistas escreverem para guitarra. Mesmo para o próprio Rodrigo, que até então apenas tinha escrito três obras para guitarra<sup>18</sup> até à data de estreia do *Concerto de Aranjuez*. Foi com o imediato sucesso desta obra que rapidamente encantou os melhores guitarristas da época e, por esse motivo, surgiram várias encomendas de obras a solo e concertos, para serem executados pelos guitarristas e orquestras de topo. Resultado disso foi que o segundo concerto para guitarra do compositor, *Fantasia para un gentilhombre*, foi escrito e estreado pelo guitarrista mais importante da época Andrés Segovia, acompanhado pela orquestra sinfónica de São Francisco na Califórnia. O terceiro concerto para guitarra é composto para o guitarrista a quem Rodrigo dedicou mais obras, o seu conterrâneo Pepe Romero (1944). Este guitarrista pertencente a uma família com tradição musical do mesmo instrumento e foi o grande intérprete das suas obras. Por esse motivo, o terceiro concerto, intitulado *Concierto Madrigal*, foi escrito para duas guitarras, Angel Romero (1946) e Pepe Romero e foi estreado com a orquestra sinfónica de Los Angeles. O *Concierto Andaluz*, composto em 1967 apenas com um ano de diferença do anterior, foi escrito para quatro guitarras e dedicado a Celedonio Romero. Este concerto teve a sua estreia no Texas e foi interpretado pelos *Los Romeros*<sup>19</sup>. Por fim, o último concerto para guitarra do compositor, *concierto para una fiesta*, composto em 1983, foi dedicado novamente a Pepe Romero.

---

<sup>17</sup> No capítulo em causa focarse-á apenas as obras com orquestra por questões de proximidade estilística, formal e de meios instrumentais, não se incluindo a obra para guitarra solo, que é, também ela, muito extensa e ultrapassaria os limites do presente estudo.

<sup>18</sup> As obras compostas para guitarra até essa data são: *Zarabanda lejana* (1926), *Toccata* (1933), *En los trigales* (1938)

<sup>19</sup> Grupo criado por Celedonio Romero e pelos seus três filhos, Angel, Celin e Pepe Romero.



## V.1 CONCERTOS PARA GUITARRA E ORQUESTRA

- **Concierto de Aranjuez (1939)**

**Andamentos:** 1. Allegro con spirito 2. Adagio 3. Allegro gentile

**Data e local de estreia:** 09-11-1940, Palau de la Música Catalana, Barcelona

**Guitarrista:** Regino Sainz de la Maza

**Orquestra:** Orquesta Filarmónica de Barcelona

**Maestro:** César Mendoza Lasalle

- **Concierto madrigal (1966)**

**Descrição:** 1. Fanfare 2. Madrigal 3. Entrada: "Pastorcico, tú que vienes, Pastorcico, tú que vas" 4. Girardilla 5. Pastoral 6. Fandango 7. Arietta 8. Zapateado 9. Caccia a la española

**Data e local de estreia:** 30-07-1967. Hollywood Bowl, Los Ángeles

**Guitarristas:** Ángel e Pepe Romero

**Orquestra:** Los Ángeles Symphony

**Maestro:** Rafael Frühbeck de Burgos

- **Concierto andaluz (1967)**

**Descrição:** 1. Tempo di bolero 2. Adagio 3. Allegretto

**Data e local de estreia:** 18-11-1967, San Antonio, Texas

**Guitarristas:** Los Romeros

**Orquestra:** San Antonio Symphony Orchestra

**Maestro:** Victor Alessandro

- **Concierto para una fiesta (1982)**

**Descrição:** 1. Allegro deciso 2. Andante calmo 3. Allegro moderato

**Data e local de estreia:** 05-03-1983, Ridglea Country Club, Fort Worth, Texas

**Guitarrista:** Pepe Romero

**Orquestra:** Texas Little Symphony

**Maestro:** John Giordano

## V.2 OUTRAS OBRAS

- **Fantasia para un gentilhombre (1954)**

**Descrição:** 1. Villano y Ricercare 2. Española y Fanfare de la Caballería de Nápoles 3. Danza de las hachas 4. Canario

**Data e local de estreia:** 05-03-1958, War Memorial Opera House, San Francisco, California

**Guitarrista:** Andrés Segovia

**Orquestra:** San Francisco Symphony

**Maestro:** Enrique Jordá

- **Sones en la Giralda (1963)**

**Descrição:** Este concerto é original para harpa e orquestra, contudo existe também o arranjo para guitarra e orquestra

**Data e local de estreia:** BBC (UK) Obra escrita como presente, para ser interpretada no casamento da harpista Marisa Robles.

- **Zarabanda lejana (1926)**

**Descrição:** Obra original para guitarra solo. Rodrigo fez o arranjo para orquestra de cordas

**Data e local de estreia:** París

**Guitarrista:** Joaquín Nin Culmell

**Orquestra:** Orquestra Feminima, Ecole Normal de Musique, Paris

**Maestro:** Jane Evrard

A problemática interpretativa do concerto de Aranjuez – Tiago Vicente

Teatro de la Comedia	Madrid	Viernes 10 de Enero de 1930,	A las 6 de la tarde
		Orquesta Clásica de Madrid (33 Profesores)	
		Director: ARTURO SACO DEL VALLE	
I.	Prometeo Obertura	Beethoven	
	Serenata para Orquesta de cuerdas, Op.48 (primera vez)	Tchaikowsky	
II.	Sinfonía Militar en sol	Haydn	
III.	Siegfredo Idilio	Wagner	
	Zarabanda lejana, para instrumentos de arco (primera vez)	J. Rodrigo	
	Dulzaineros, Silueta valenciana	M. Palau	
	Las bodas de Figaro Obertura	Mozart	

**Fig. 8 – Programa de concerto do día em que foi estreado *Zarabanda lejana*, para orquesta de cordas em 1930. Extraído do livro, Wade G. (2006) *Joaquín Rodrigo - A life in music. Travelling to Aranjuez*, GRM Publications, p. 94**

## VI. ARANJUEZ, ACEITAÇÃO E INFLUÊNCIA

### VI.1 ESTREIA

A 9 de novembro de 1940 estreou, no *Palau de la Música Catalana*, em Barcelona o *Concerto de Aranjuez*. Interpretado pelo guitarrista Regino Sainz de la Maza e acompanhado pela Orquestra Filarmónica de Barcelona, o concerto é estreado sob a direção de César Mendoza Lasalle. A obra foi um sucesso estrondoso, tornou-se rapidamente um concerto de referência do século XX, o mais importante concerto escrito para guitarra e orquestra.

O concerto foi visto como obra única no que diz respeito à sua escrita e inovação na guitarra. Foram mostradas e comprovadas características e capacidades da guitarra que até então eram desconhecidas na obra musical guitarrística. Foi graças à visão do compositor em escrever uma obra explorando o som “*crystalino*<sup>20</sup>” da guitarra, que fez com que este instrumento pudesse transmitir uma linguagem musical simples e clara melodicamente, ao mesmo tempo que demonstrava a paixão e a *alma*<sup>21</sup> que lhe era característico. Uma das grandes marcas que a obra teve na sua estreia foi a complexidade técnica que continha e exigia, não sendo comum interpretar numa guitarra.

Rodrigo confessa que em muitas alturas da vida se admirou com as passagens rápidas da guitarra, principalmente escalas de flamenco e refere como os melhores exemplos o guitarrista, Emilio Pujol (1886-1980) e Regino de la Maza<sup>22</sup>. Por este motivo, as escalas do *Concerto de Aranjuez* são de referência da música flamenca, tal como outros motivos referenciados na análise interpretativa. Porém, Rodrigo era cego e em nenhum momento este ficou impressionado ou se deixou intimidar pela aparente complexidade da mão

---

<sup>20</sup> Termo utilizado por Rodrigo ao descrever o som da guitarra, Wade G. (2006) *Joaquín Rodrigo - A life in music. Travelling to Aranjuez*, GRM Publications, p. 411

<sup>21</sup> *Ibidem*

<sup>22</sup> Retirado do livro, Wade G. (2006) *Joaquín Rodrigo - A life in music. Travelling to Aranjuez*, GRM Publications, p. 411

esquerda do guitarrista. Para Rodrigo, não passava de uma escala que facilmente tocava ao piano.<sup>23</sup>

“It was not sufficient for the great virtuoso players to shine as soloist, they also had to excel within (and above) an instrumental ensemble, in supreme technical display. From this evolution was born the concerto, a sumptuously decorative form, which confronts an instrument with the whole orchestra and has thus considerably enriched the capability of solo instruments.

The same sudden development has been needed for the guitar, and this rapid process of creation has brought about a series of unusual technical problems, which Sáinz de la Maza has not only had to resolve but also to master.”<sup>24</sup>

The strength of the work is to be found in the lightness and intensity of its contrasts. The *Concierto de Aranjuez* should sound like the hidden breeze which stirs the leaves in the parks, desiring only to be as strong as a butterfly and precise as a *veronica*<sup>25</sup>”

A 11 de dezembro de 1940 Madrid recebe a primeira performance do *Concerto de Aranjuez* no Teatro Espanhol de Madrid. O concerto foi interpretado pelo mesmo solista, Sainz de la Maza, e então conduzido pelo maestro que teria sido inicialmente escolhido pelo guitarrista e por Rodrigo, para conduzir o concerto, Jesús Arambarri.

Rodrigo ganhou vários prémios com este concerto, mas a principal condecoração foi quando, em 1992, o Rei Juan Carlos I eleva Joaquín Rodrigo à nobreza galardoando-o como Marquês dos jardins de Aranjuez.

---

<sup>23</sup> Vários anos mais tarde em 1980, Rodrigo compôs um concerto para violoncelo para Julian Lloyd Webber, onde este usou o mesmo tipo de escalas em tercinas. *Rodrigo was a strong, determined character, as Julian was to discover when he dared to suggest that some parts of the new concerto might be too difficult. “Es fácil!” he snapped – promptly adding a few more semisemiquavers.* (Margaret Campbell, *Julian Lloyd Webber: Married to Music* (London: Robson Books, 2001), p. 91)

<sup>24</sup> Artigo escrito após estreia do concerto intitulado “Great virtuoso Players”, evidenciado a complexidade técnica do concerto e a sua problemática na envolvimento com a orquestra. Extraído do livro, Wade G. (2006) *Joaquín Rodrigo - A life in music. Travelling to Aranjuez*, GRM Publications, p. 412

<sup>25</sup> Termo tauromaquico, no qual o toureiro faz o touro passar ao longo de seu corpo

## VI.2 INFLUÊNCIA

A Guitarra Clássica é um instrumento que começou a ser redescoberto e elevou-se até ser considerado um instrumento de concerto, devido a Andrés Segóvia. Um guitarrista muito famoso e para o qual, vários compositores escreveram obras para guitarra. Muitas delas, composições importantes e destacadas no repertório guitarrista. Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Manuel de Falla (1876-1947), Paul Hindemith (1895-1963), André Jolivet (1905-1074), Frank Martin (1890-1974), Moreno Torroba (1891-1982), Manuel Maria Ponce (1882-1948), Joaquin Turina (1882-1949) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959) são alguns dos grandes compositores que escreveram, graças ao estímulo de Segóvia, para a guitarra. Sendo então Andrés Segóvia, o mais famoso guitarrista da época de quarenta, não ficou contente por o concerto não ter sido gravado para si, mas sim, para outro guitarrista. Dizia também que o concerto era “antiguitarrístico”. Seja como for, Andrés Segovia nunca “desculpou” Rodrigo, até este lhe ter escrito um concerto. Segóvia criou tal atrito à obra, que, sendo um dos mais importantes guitarristas de sempre, nunca gravou nem tocou o *Concerto de Aranjuez*.

O Concerto teve até hoje mais de cinquenta gravações e, curiosamente, a mais vendida é a do guitarrista flamenco Paco de Lucía (1947). Por incrível que pareça, esta versão foi mais ouvida que o popularíssimo *Amor Brujo*, de Manuel de Falla. Até lhe ser pedido para tocar e interpretar o *Concerto de Aranjuez*, em 1991, o guitarrista flamenco, Paco de Lucía, não estava familiarizado com a escrita clássica nem com todas as especificações musicais que a obra apresentava. Por esse motivo, a interpretação deste guitarrista, acaba por ser um pouco dispersa e ambígua no que diz respeito às indicações e escrita pormenorizada que Rodrigo apresenta na partitura.

Um variado número de artistas, fez reinterpretar a obra de Joaquín Rodrigo, frequentemente usando o tema de segundo andamento. O próprio Joaquín Rodrigo, escreveu uma versão do tema do segundo andamento para guitarra e canto.<sup>26</sup> Esta obra com o nome de “*Aranjuez, ma pensée*” foi composta em 1968 e a letra foi escrita pela sua mulher Victoria Kamhi.

---

<sup>26</sup> Joaquín Rodrigo fez o arranjo do tema do segundo andamento para canto e guitarra em 1968, com o título *Aranjuez, ma pensée* (Aranjuez, minhas lembranças)

São muitos os músicos e instrumentistas que já gravaram o tema mais marcante deste concerto. Contudo, alguns são referências e marcos na nossa história da música. A lenda do Jazz, Miles Davis é, talvez, o músico com a mais conhecida versão de um arranjo do *Concerto de Aranjuez*. Na companhia de Gil Evans, no álbum “sketches of spain” em 1960, Miles Davis diz: “*esta melodia é tão forte que quanto mais suave se toca, mais forte fica, quanto mais forte se toca, mais fraca fica.*”<sup>27</sup> O clarinetista e compositor Jean-Christian Michel tem um álbum intitulado “Aranjuez” vendeu mais de 1,500,000 de cópias com uma transcrição do concerto de Rodrigo. Uma das grandes lendas do jazz, o contrabaixista Buster Williams, no seu álbum, Griot Liberté (2006), toca uma transcrição num solo de contrabaixo do segundo andamento. Do mesmo modo, o lendário pianista Chick Corea usou o tema do segundo andamento como introdução da sua conhecida composição “Spain”.

Uma das grandes referências musicais deste tema em todo o mundo é o facto de se ter ouvido o tema principal do concerto no momento em que Neil Armstrong , em 1969, pisava a lua.

Por todo o mundo, apresentações do *Concerto de Aranjuez* e de arranjos que Rodrigo terá escrito à posteriori, como “*En Aranjuez con tu amor*” foram interpretados por variados artistas como Andrea Bocelli, José Carreras, Amália Rodrigues, Plácido Domingo entre muitos outros.

O *Concerto de Aranjuez* faz hoje parte essencial do repertório de um guitarrista clássico. Segundo o guitarrista brasileiro Fábio Zanon, um guitarrista de topo, toca em média cinco vezes o *Concerto de Aranjuez* até ser convidado para tocar qualquer outro concerto<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Referenciado na nota de programa do CD *sketches of Spain*

<sup>28</sup> Retirado de um ficheiro intitulado, *Compilação de repertório – Fábio Zanon*, presente no forum de guitarra, *Fórum Violão Erudito*. <http://pages.udesc.br/~c2lcmj/Bacharelado/Zanon%20Repert%F3rio.pdf>,  
Data de acesso: 10 de setembro de 2011

## VII. ANÁLISE INTERPRETATIVA

Ao analisar o *Concerto de Aranjuez* em toda a sua natureza musical, rapidamente nos apercebemos que Rodrigo já tinha as ideias melódicas e rítmicas bem delineadas e que a composição não foi mais do que passar para o papel uma obra rica em temas populares e melodias que o acompanharam na sua vida.

Por este motivo, e pelo facto de Rodrigo conhecer tão bem a guitarra e todas as suas capacidades técnicas e sonoras, estou certo de que alguns dos motivos musicais presentes no Concerto, devam ser interpretados com a técnica de flamenco e aproximar-se o mais possível à música tradicional tocada pela guitarra flamenca. Falo por exemplo, de *Rasgueados*, das escalas, dos temas melódicos durante muito tempo prolongados no baixo e de alguns acordes, como irei demonstrar mais à frente.

Em toda a obra de Rodrigo existe uma forte presença de motivos e temas tradicionais de Espanha. Contudo, é nas obras que o mesmo compôs para guitarra, que essa linguagem está mais marcada pelo simples facto da guitarra ser o instrumento mais popular em Espanha.

Todas as melodias que ouvimos no *Concerto de Aranjuez* são definidas e pensadas na guitarra, quando muitas vezes temos a sensação do contrário. Exemplo disso, encontramos no segundo andamento quando ouvimos o tema tocado pelo Corne Inglês, cheio de direção e *crescendo* em uma só nota e depois ouvimos o mesmo tema na guitarra, dando muitas vezes a ideia que não soa com tanta intensidade musical como num instrumento de sopro. Porém, o tema foi rigorosamente pensado na guitarra com toda a sua simplicidade e sonoridade tal como o seu diálogo com o Corne Inglês no início do andamento. O facto de a guitarra ser um instrumento de corda dedilhada, e deste modo as notas não terem tanto sustentação<sup>29</sup>, faz com que Rodrigo tenha escrito o tema cheio de ornamentos e todos eles escritos nota por nota. Estes ornamentos servem para dar uma certa continuidade à melodia e assim não deixar que esta se perca tão rapidamente.

---

<sup>29</sup> Duração de uma nota por tempo incerto, mais conhecido musicalmente por *sustain*



São todos estes detalhes, que devemos ter em conta numa obra com estas características. Qualquer músico que toque o *Concerto de Aranjuez* vai sempre acabar por pensar muito bem e escolher o que irá fazer, para tocar determinada passagem ou motivo.

O facto de tantos guitarristas tocarem o *Concerto de Aranjuez* faz com existam inúmeras interpretações distintas de fraseados, dinâmicas e afins. Por esse motivo, um guitarrista que as oiça vai procurar a sua própria sonoridade, e decidir a melhor maneira para criar o efeito desejado de determinado motivo.

A fim de conseguir fazer uma melhor análise da interpretação do Aranjuez, pretende-se comparar três interpretações, que para muitos musicólogos e guitarristas, são os registos mais importantes e marcantes que temos desta obra. Falo da interpretação do guitarrista Pepe Romero<sup>30</sup>, que é dos guitarristas mais importantes da atualidade a nível mundial, e que privou com Joaquín Rodrigo, com o qual pôde tirar dúvidas e ideias sobre como executar determinadas partes da obra. Por outro lado, é um dos guitarristas mais respeitados e mundialmente famoso no mundo da guitarra clássica. É considerado pela maior parte dos guitarristas como o melhor intérprete deste concerto.

Outra interpretação que iremos referenciar é do guitarrista de flamenco Paco de Lucía<sup>31</sup>. Este, não é um guitarrista clássico, porém, a sua interpretação do concerto é a mais famosa e a mais ouvida, sendo até mesmo a mais vendida. Poderemos, desta forma, observar e analisar como um guitarrista de flamenco interpreta determinados elementos que o próprio Rodrigo compôs a pensar na guitarra flamenca. A gravação que temos deste guitarrista foi gravada ao vivo no ano de 1993, que contou com a presença do próprio Joaquín Rodrigo. O próprio autor no final do concerto disse que ninguém tinha tocado a sua peça com tanta paixão e intensidade como Paco de Lucía<sup>32</sup>.

Por último, a gravação histórica da primeira vez que o concerto foi apresentado, no dia nove de novembro de 1940. Esta interpretação contou

---

<sup>30</sup> Romero, P. (1994) - Rodrigo: Concierto de Aranjuez; Fantasia para un Gentilhombre, Philips

<sup>31</sup> *Concerto De Aranjuez*, Paco de Lúcia, Orquestra de Cadaques, 18 maio, 1991, Polygram Iberica

<sup>32</sup> <http://www.sabercultural.com/template/musicas/Paco-de-Lucia-Concierto-de-Aranjuez-Adagio.html> Data de acesso: 23/7/2012

com a performance do guitarrista Regino Sainz de la Maza<sup>33</sup>, tendo uma qualidade de áudio muito inferior às outras duas mas muito rica em detalhes musicais e por isso interessante de analisar. Sainz de la Maza, apesar de ser um guitarrista muito famoso em Espanha, a sua carreira internacional foi muito modesta. No seu país, era visto como o guitarrista dos “estudantes de guitarra”, devido a ter construído uma das grandes “catedrais” da Europa; a escola da guitarra no Conservatório de Madrid em 1935. Porém, a sua carreira como músico está marcada como o guitarrista mais culto musicalmente da sua época e por ter sido um compositor importante, deixando-nos um leque, pequeno mas rico, de obras para guitarra. É, contudo, a sua visão de compositor e músico contemporâneo que leva inúmeros compositores vanguardistas de meados do século a escreverem para Sainz de la Maza, sendo então, um pilar incontornável na composição guitarrística do início do século XX.

Apesar de ser um excelente guitarrista e com uma técnica muito elevada, a sua carreira de guitarrista ficou marcada na história quando este estreou o *Concerto de Aranjuez*. Não havendo porém, muitas mais referências da sua carreira de guitarrista visto a ter um problema de instabilidade de nervos e de controlo perante o público.

### VII.1 Allegro con Spirito

O *Concerto de Aranjuez* tem a forma de um Concerto Clássico originário dos finais do século XVIII<sup>34</sup>. É composto por três andamentos sendo o primeiro e o último em Ré Maior, *Allegro con Spirito* e *Allegro Gentile*, e o contraste do segundo andamento é um *Adágio* em Si menor.

Tanto o primeiro como o terceiro andamento tem uma composição esquemática muito original. Ambos os andamentos começam com a entrada da guitarra como instrumento solista, tocando o tema e o material que depois irá

---

<sup>33</sup> SAINZ DE LA MAZA, R. (2004) - *Andrés Segovia & his Contemporaries*, Doremi Records

<sup>34</sup> Ao contrário da Fantasia para um Gentilhombre e Concerto Madrigal. Rodrigo intitulou cada andamento deste concerto depois do tempo estar marcado, exatamente como aconteceu com o Concerto de Andaluz e o Concerto para una Fiesta.

ser repetido pela orquestra. Contudo, Rodrigo manteve-se fiel às entradas de concerto do século XVIII, e em todos os andamentos assistimos a um *ritornello* constante. O tema principal de cada andamento é fundamental para o desenvolvimento musical do mesmo.

Logo no início do Concerto, temos um motivo rítmico muito típico do Fandango com o tema tocado a solo pela guitarra. O tema é muito simples, escrito num compasso de 6/8 e numa progressão harmónica de I-II-V-I sempre com a nota pedal do baixo em Ré. Contudo o andamento está todo escrito em 6/8 mas a acentuação e a escrita está muitas vezes induzida para um compasso de 3/4, como encontramos regularmente nas danças típicas de Fandango.

Este tema que inicia o concerto é a abertura da obra mostrando o seu carácter ritmado e marcado, mas ao mesmo tempo elegante. Rodrigo escreve então toda esta introdução/abertura com muito rigor e detalhe. Exatamente por ser esta parte uma apresentação da obra, é que Rodrigo escreve um crescendo que vai de *PP* (*pianíssimo*) a *FF* (*fortíssimo*), a fim da guitarra mostrar nesta abertura o carácter heroico como instrumento solista, presente em toda a obra.

# Concierto de Aranjuez

para guitarra y orquesta

Digitado por  
Angel Romero  
(1984)

I

Joaquín Rodrigo

Allegro con spirito (♩ = 84)

⑥ → D *pp* Rasgueado. *sigue*

*cresc.*

*ff*

VII

*p* *todo pulgar.* *cresc.*

Se analisarmos este exemplo referente ao início do primeiro andamento, podemos comparar as três interpretações que temos pois este início do concerto é tocado de diversas maneiras. Se ouvimos a versão do Pepe Romero e do Regino de la Maza verificamos que o ritmo das semicolcheias fica muito bem marcado devido à escolha de dedos da mão direita para fazer o *rasgueado*. Uma das grandes vantagens em tocar com esta digitação é conseguir tocar todos os acordes em *stacatto*, sendo mais fiel à parte da orquestra, pois logo a seguir, entra a orquestra tocando exatamente o mesmo motivo melódico e rítmico.

Apesar de muitos guitarristas interpretarem este tema em *stacatto*, como está escrito na parte de orquestra, e principalmente nos violinos, verificamos que essa não era a principal intenção do compositor na guitarra. A própria versão da orquestra tem todas as notas marcadas com *stacatto*, ao contrário da guitarra que apenas tem o *rasgueado*. Por outro lado, como já referi em cima, este início é como se fosse um tributo à guitarra, mostrando-se como um instrumento solista num início de concerto grandioso. Como tal, é importante demonstrar isso na guitarra. Perante um estudo mais pormenorizado a esta introdução, podemos constatar, que a maioria dos guitarristas espanhóis preferem fazer o *rasgueado*, com os dedos (a,m,i)<sup>35</sup>, dizendo que é musicalmente a mais correta, sendo a que realiza uma melhor introdução ao concerto.

Contudo, a interpretação do Pepe Romero é sem dúvida a gravação mais fiel ao que está escrito na partitura e ao que Rodrigo pretendia. Por outro lado, se ouvirmos o guitarrista Paco de Lúcia, verificamos que o ritmo não é exatamente o que está escrito porque este usa um *rasgueado* com os três dedos da mão direita. (a,m,i), *rasgueado* típico no flamenco. Assim desta maneira, o início do concerto fica mais vivo e mais definido como obra tipicamente Espanhola. Por conseguinte, o intérprete não faz o *stacatto* que Joaquín Rodrigo escreve na partitura e que para muitos músicos conclui-se ser de extrema importância. Se compararmos com a interpretação do Regino Sainz de la Maza, verificamos que este faz os acordes em *rasgueados* como está escrito na partitura, mas acentua o primeiro tempo de cada compasso. Esse acento que não está referido na obra não parece correto, pois, Rodrigo escreve os acentos no segundo tempo do compasso, como iremos analisar mais à frente.

São este o tipo de questões, que são muitas vezes debatidas e faladas neste concerto. Principalmente, quando um guitarrista começa a estudar o concerto e muitas vezes não sabe como fazer ou realizar determinada passagem, pois de guitarrista para guitarrista, as escolhas de sonoridade e a maneira de as realizar podem ser divergentes. Muito mais do que estudar a escolha de dedos ou toda a parte técnica que cada guitarrista usa para efetuar

---

<sup>35</sup> Abreviatura para definir os dedos anelar, médio e indicador

determinada passagem ou efeito, é muito mais interessante, tanto para o intérprete como para o ouvinte, saber o seu resultado final e o seu objetivo como parte do concerto. Por este motivo, não se pretende nesta análise, entrar detalhadamente em digitações e aspetos mais guitarrísticos mas sim no resultado sonoro final, perante o objetivo do compositor e do intérprete.

No caso desta obra, trata-se de um concerto escrito por um compositor que tinha uma grande proximidade e contacto com a guitarra e com a sua sonoridade mas que não era guitarrista. Por esse motivo, Rodrigo escrevia exatamente o que queria ouvir executado na guitarra mas não escrevia indicações técnicas sobre como as executar. Exemplo disso são os harpejos de 6 notas imitando uma harpa.

Este andamento está escrito em 6/8 mas a acentuação está sempre a mudar de 6/8 para um 3/4. Reparemos que no primeiro compasso a acentuação é de 6/8 mas o segundo compasso e compassos semelhantes a acentuação é em 3/4. É esta alteração de acentuações, que faz com que este andamento se pareça sempre com um Fandango.

Ainda neste primeiro excerto, há um pormenor que requer especial atenção, pois Rodrigo, escreve um acento musical no terceiro compasso, no primeiro acorde do segundo tempo. Este acento, repete sempre que há o mesmo motivo, e o compositor escreve-o para acentuar bem a mudança de 6/8. É importante reparar a diferença das interpretações também neste pequeno detalhe musical. Contudo, o detalhe e indicação mais importante neste início do concerto é o *crescendo* de que temos até à entrada da orquestra. Esta subida na dinâmica da guitarra é que irá demonstrar a grandeza da abertura do concerto. A interpretação de Paco de Lucía acaba por não corresponder da melhor maneira. Podemos também reparar, na interpretação do compositor que estreou a obra e neste caso, de igual modo, nos apercebemos que este *crescendo* passa muito despercebido, quando a intenção do compositor é evidenciar a dinâmica.

Temos então uma introdução sempre com o mesmo motivo rítmico e sempre com a mesma sucessão de acordes, de modo a ficar mais agudo e a subir de dinâmica de *PP* até *FF*. O mesmo irá fazer a orquestra no número 1, apenas com a diferença que na parte de orquestra todas as notas são *Stacatto*.

Uma das partes que musicalmente são mais interessantes neste andamento e que levanta muitas dúvidas, é o facto de nas escalas o compositor escrever as semicolcheias em 6/8, seguido de um compasso, que é um nítido 3/4 em *stacatto*. Como podemos verificar no quarto compasso da marca de ensaio nº5. Porém, a nota mais aguda está na terceira semicolcheia do segundo tempo. Ou seja, se dividirmos esta escala num 3/4, acaba por ficar certo a nota mais aguda no terceiro tempo. Se ouvirmos várias interpretações, apercebemos que a maior parte dos guitarristas toca as escalas com direção musical até à nota mais aguda.

No exemplo referenciado, presente na partitura como a marca de ensaio nº5 podemos reparar que na primeira escala o *crescendo* é até à nota Fá, mas muitos guitarristas fazem-no direcionado à nota Lá, seguido do *decrescendo* nas últimas três notas. Mas se analisarmos bem esta parte, verificamos que o compositor queria que se tocasse a escala num 6/8, com o *crescendo* fosse até à nota Fá, e que esta, fosse a nota mais forte da escala. Em suma, no primeiro tempo *crescendo* e no segundo *decrescendo*.

Das gravações que estamos a comparar, vemos que o guitarrista Pepe Romero faz esta escala e todas as outras que seguem o mesmo molde, de uma maneira mais fiel ao que Rodrigo pretendia, ao contrário do Regino de la Maza e do Paco de Lucía. Perante uma análise musical atenta a várias outras interpretações, verifica-se que quase todas as interpretações fazem a divisão 3/4, fazendo do Lá a nota mais importante da escala. Este tipo de observações devem ser tomadas em conta por quem estudar o concerto. O mesmo motivo

musical vai-se repetindo muitas vezes durante o concerto e todos com a mesma escrita. Musicalmente, podemos constatar que a escala tocada como está escrita, acaba por ser mais fluente e elegante, tirando-lhe um ar agressivo que normalmente as escalas guitarrísticas acabam por ter. A ideia de a nota mais aguda da escala ser a mais forte neste caso não se aplica. Rodrigo pretendia quase sempre em todas as suas obras, dar mais relevo à expressão de fraseado e musicalidade fluente do que propriamente à típica escala de flamenco em que a nota mais aguda é a mais importante e a mais forte.

Este tipo de detalhes é o que faz da escrita de Joaquín Rodrigo tão especial e tão elaborada. Apesar de haver temas tradicionais e melodias populares, de certo modo banais ao ouvido do músico, a maneira como o compositor as trabalha e elabora o seu texto musical, torna-a incrivelmente bem trabalhada, refinada e requintada. Por este motivo, podemos pensar também se um guitarrista de Flamenco como por exemplo o Paco de Lucía, tem ou não todo o conhecimento musical exigido para interpretar da melhor maneira uma obra desta natureza, visto, esta peça necessitar muito mais do que técnica e conhecimento típico de um músico de Flamenco.

Outros dos motivos musicais que encontramos várias vezes neste andamento e a qual se destaca principal atenção, é o facto de muitas vezes no final das escalas haver um compasso em *FF*, apenas com dois acordes de semínima pontuada, seguindo sempre de outro compasso a 3/4 como mostra a marca de ensaio nº8.

The image displays two staves of musical notation for guitar, likely from the Concerto for Guitar by Joaquín Rodrigo. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff features a melodic line with various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4) and dynamics such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The second staff shows a more complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, including a section marked with a circled '8' and a bracketed 'III'. Dynamics like *ff* (fortissimo) and *p* are used throughout. The notation includes many accidentals and specific fingering instructions for the left hand.



Neste caso, o que difere das várias interpretações é a direção que se dá a estes acordes. Pois se verificarmos bem, a direção deve ser feita ao primeiro acorde do compasso. Esse acorde, é o que se presume como o mais importante, por isso muitas vezes este escreve o acorde em *Stacatto* e passa para 3/4. Sendo todos estes acordes em *Rasgueado*, é então lógico musicalmente, que o acorde mais importante seja mais forte ou destacado, tanto em dinâmica ou num rasgueado mais prolongado. É curioso ver as gravações que comparamos, pois nesta parte ambas não dão esta direção.

Um caso parecido, é o que encontramos no exemplo que se segue, no sétimo compasso da marca de ensaio nº9. Neste caso, temos na mesma os dois acordes em fortíssimo e o terceiro acorde no início do próximo compasso.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a sequence of chords labeled 'p i p m i m i m'. Following this, there is a section labeled 'a) i m' with a 'ff' dynamic marking. The bottom staff is in bass clef with the same key signature. It starts with a 'i m' chord, followed by a sequence of chords labeled 'm i m a m i m' with a 'pp' dynamic marking. The score includes various musical notations such as fingerings, slurs, and a 'decresc.' marking.

Neste exemplo, o terceiro acorde é o mais importante, dando início a uma pequena escala que irá terminar com outro acorde. Acontece o mesmo motivo, por mais duas vezes até levar à escala que irá terminar a primeira secção deste andamento. Se ouvirmos a interpretação do Paco de Lucía, verificamos que o mesmo acentua bem este terceiro acorde ao contrário do guitarrista Pepe Romero e do guitarrista Regino de la Maza.

Um detalhe onde também parece haver grandes discordâncias está neste excerto. Pois mais uma vez temos uma escala em 6/8 em que a nota mais aguda fica na quarta semicolcheia, fazendo com que muitos intérpretes a toquem como um 3/4, para que assim a métrica fique certa. Contudo, desta vez a direção da frase deverá ser feita até ao acorde do compasso seguinte. Neste caso, sem dúvida que o guitarrista Paco de Lucía acaba por ter uma melhor

performance. O mesmo acontece no final do andamento onde o motivo musical é o mesmo mas na tonalidade de Ré Maior.

## VII.2 Adagio

Este andamento é sem dúvida alguma a imagem do concerto. O primeiro e terceiro andamentos são a moldura que suporta este andamento, e, a verdade é que, em termos musicais, este acaba por ser o andamento, na opinião da maioria dos críticos/musicólogos<sup>36</sup>, mais rico ao nível da escrita e o mais interessante ao nível da orquestração e da interpretação. A maioria dos guitarristas, desde estudante que cresce com o sonho de tocar este concerto com orquestra, muito por causa deste andamento. Mesmo fugindo do mundo da guitarra, este andamento e principalmente o tema inicial, está presente e vivo na memória de quem já o escutou. Contudo, há muito a dizer acerca do segundo andamento, porém, para a finalidade deste trabalho, interessa focar e dar mais importância à análise e por consequente à sua interpretação.

Um dos motivos que torna mais curioso este andamento é o facto de todas as pessoas e principalmente músicos já o ouvirem interpretado por inúmeros instrumentos e até mesmo cantado. Por ser uma melodia muito *Cantabile*, rapidamente entra no ouvido do ouvinte e parece muito popular devido à sua simplicidade melódica. Contudo, para um guitarrista a tocar, é de uma complexidade e exigência rítmica muito alta. Ao analisarmos a partitura, verificamos que Joaquín Rodrigo escreve o tema com uma precisão rítmica e melódica muito elevada, e um tema que à partida parece muito simples, está escrito com fusas e semifusas, tendo os ornamentos todos escritos nota a nota. Repare-se, que o tempo do andamento é semínima igual a 44, o que faz com que a interpretação rítmica tenha de ser ainda mais rigorosa, pois em lado nenhum existe qualquer alteração de tempo ou indicação de *agógica*.

---

<sup>36</sup> Ideia discutida com o maestro alemão Reinhard Seehafer, com o qual interpretei o *Concerto de Aranjuez* acompanhado pela Orquestra de Cascais e Oeiras, no auditório da Boa Nova no Estoril data de 8 de maio de 2011

II

Adagio (♩ = 44)

O tempo que Joaquín Rodrigo escolheu para este andamento foi baseado no tempo de uma procissão religiosa<sup>37</sup>. Ele queria que a pulsação fosse bem marcada e sempre certa durante o tema, lembrando uma marcha.

Muito se fala sobre se o compositor queria que o tema fosse interpretado a *Tempo* e sem *Rubatos* ou se a interpretação deve ser tocada de forma livre respeitando apenas a melodia. Contudo, perante uma análise elaborada à obra geral de Rodrigo, pode-se concluir que o compositor queria mesmo que o tempo deste tema fosse rigorosamente respeitado. Por esse motivo, Rodrigo teve a preocupação de escrever todos os ornamentos e todos os detalhes de uma melodia que à partida parece simples e até um pouco improvisada, numa melodia escrita melodicamente e ritmicamente ao pormenor. Convém também ter em conta, que Joaquín Rodrigo revia muitas vezes as suas peças quando as compunha, e como perfeccionista que era, nada foi escrito sem a maior das certezas. Por este motivo, qualquer guitarrista que queira tocar este tema, à partida simples, tem de compreender e respeitar muito bem cada nota e cada figura rítmica. Depois de assumidos estes aspectos, deverá então haver

<sup>37</sup> Referenciado por Pepe Romero no DVD *Shadows and Light, Joaquín Rodrigo at 90*

liberdade para criar música com a sensibilidade ou perícia que cada interprete tem. Contudo, por muito básico que isto deveria ser para todos os guitarristas, a verdade é que assistimos a gravações e interpretações sem a mínima fidelidade para com a partitura.

Tanto a gravação do Pepe Romero como a do Paco de Lucía são bastantes fieis nisso, contudo podemos encontrar um maior rigor rítmico na interpretação do Pepe Romero. A gravação ao vivo do Regino Sainz de la Maza não só, é, exemplo desse rigor mas também demonstra que o tempo deve ser respeitado durante todo o tema. Podemos verificar, que no concerto de estreia, o tema mais popular do concerto foi tocado mais rápido que atualmente se toca e do que realmente está escrito.

Atualmente, todos os guitarristas que tocam este concerto não dispensam o uso de amplificação. O uso desta tecnologia pode dar algumas ajudas ao intérprete, dependendo da sala e do volume da orquestra. Uma das grandes vantagens que os guitarristas tem de ter em atenção, é o facto das notas na guitarra terem mais sustentação e mais volume sonoro, dando assim, possibilidade de tocar o segundo andamento mais lento, pois o direção da melodia não se perde com tanta facilidade. Era impensável o guitarrista Regino Sainz de la Maza tocar o segundo andamento mais lento do que está escrito, pois cada nota “morreria” muito rapidamente e não daria uma direção clara à melodia. Não se sabe se é por esta razão que o guitarrista Sainz de la Maza toca o segundo andamento mais rápido até do que está escrito, mas a verdade é que sem amplificação, torna-se muito complicado um guitarrista conseguir tocar este tema num instrumento que não tem um grande volume sonoro, numa grande sala de concerto. Um dos motivos que também temos de ter em conta é que a guitarra tem sido alvo de grandes modificações e estudos acústicos, principalmente no que se refere ao volume sonoro, melhorando desta forma a sua construção e aperfeiçoamento ao longo dos últimos anos. Como tal, uma guitarra de concerto atual tem mais volume sonoro do que guitarras mais antigas e provavelmente mais do que a guitarra do Regino Sainz de la Maza. Podemos então constatar, que o facto de a guitarra ter evoluído e atualmente ter um comportamento sonoro diferente, pode alterar a maneira como um intérprete aborda uma obra musical, neste caso o *Concerto de Aranjuez*. É importante lembrar que Rodrigo teve cuidado de escrever o

concerto e principalmente a parte de orquestra, para que o mesmo fosse tocado sem amplificação. Resultado disso, é este concerto ser um dos mais bem escritos para guitarra no que se refere ao equilíbrio sonoro da guitarra com orquestra. Contudo, em muitas interpretações da obra, verificamos que o único sitio critico onde muitas vezes a guitarra não se ouve nitidamente é nas escalas do primeiro andamento, onde mesmo com amplificação a orquestra acaba por se sobrepor à parte de guitarra. Refiro-me ao quinto compasso presente na marca de ensaio nº14 e que ilustro no exemplo seguinte.

The image displays two systems of musical notation for guitar. The first system shows measures with fingerings (i, m, 4, 3, 1, 2, 3, 4) and dynamic markings (f, V). The second system includes measures with fingerings (i, m, 4, 3, 1, 2, 3, 4, 3) and dynamic markings (V, 7, 7, 4). The score is in G major and 2/4 time.

Não só a capacidade sonora da guitarra pode ser fator importante para a execução desta obra, como também o sobredimensionamento da sala e a sua acústica devem ser postas em causa.

Porém, o concerto foi escrito e orquestrado para ser apresentado de forma acústica e pensa-se que será esse um dos motivos para que Regino Sainz de la Maza o tenha tocado mais rápido do que está na partitura. Ao contrário de todos os que atualmente tocam, tendo necessidade de o tocar de caráter mais lento.

A ideia de tocar o tema do segundo andamento de maneira melodramática, mais lento do que semínima a 44, foi cultivada à posteriori. Mesmo em interpretações desta melodia nos outros instrumentos, como no caso do Miles Davis, podemos verificar a necessidade de tocá-la mais lenta do que está escrita. Porém, não parece que esse fosse o objetivo do compositor, quando um guitarrista interpreta esta obra.

É necessário reparar que nenhuma interpretação é melhor que outra, até porque o Paco de Lucía toca o tema muito mais livre conforme a sua linguagem de flamenco, porém para o resultado escrito pelo Joaquín Rodrigo, sem dúvida que a interpretação do Pepe Romero é a mais precisa e que se aproxima mais da partitura.

O próximo ponto que revela alguma instabilidade interpretativa e digna de ser refletida pelo intérprete é a primeira *cadência*.

The image displays two systems of musical notation for guitar. The first system, labeled 'd)', shows a piano accompaniment in the upper staves and a guitar part in the lower staff. The piano part is marked 'mf ben marcato il canto' and 'a tempo'. The guitar part features complex fingering and triplets. A circled '5' indicates a cadence point. The second system, labeled 'e)', continues the piano accompaniment and guitar part. It includes a second ending marked 'II' and further complex fingering and triplets. A circled '5' also indicates a cadence point in this system.

Joaquín Rodrigo explica, que esta *cadência* é a “aceitação perante Deus da morte do seu filho, dando ao mesmo tempo graças por não ter levado também a sua mulher”<sup>38</sup>. Por este motivo e devido a esta parte ser tão intensa musicalmente, que em quase nenhuma gravação que estamos a estudar encontramos esta parte tocada a tempo como Rodrigo escreve na partitura. Quase sempre, o intérprete a toca livremente ao nível rítmico e não respeita a

<sup>38</sup> Referenciado por Pepe Romero no DVD de WENSTEIN L. (1994) - *Shadows and Light*, Joaquín Rodrigo at 90



acaba por fazer por uma interpretação muito mais interessante e gloriosa da *Cadenza*.

O próximo motivo de reflexão neste andamento, são os *harpejos* de dez notas, que se encontra no final da cadência e no final do andamento.

Este tipo de *harpejos*, que até então nunca tinham sido escritos numa peça para guitarra, geram muitas dúvidas sobre como se deve executar. Este elemento musical, que, de certa forma imita uma harpa e que Joaquín Rodrigo assim quer que seja igualado, apenas tinham sido usado no flamenco, mas nunca tinham sido escrito numa obra de linguagem clássica. Joaquín Rodrigo, foi o primeiro a escrever em partitura este efeito musical na sua obra *Toccata* composta em 1833, para guitarra solo.

Fig. 18– Excerto da obra para guitarra, *Toccata* de Joaquín Rodrigo, como referencia da primeira vez que este efeito guitarrístico foi escrito. Extraído da obra *Toccata*, Ed. Joaquín Rodrigo, Digitado e revisto por Pepe Romero, Partitura (16.p) para guitarra solo.



Mais tarde usaria o mesmo efeito para usar em mais duas das suas obras, no *Concerto de Aranjuez* e na obra para guitarra solista, *Invocacion y Danza*. Vários compositores para guitarra começaram também a usar este efeito nas suas obras. Aquelas que se destacam mais é o Concerto para Guitarra e orquestra de Heitor Villa Lobos, obra composta em 1951, e o famoso concerto para guitarra de Lennox Berkeley composto em 1974. Contudo, sendo esta passagem muito típica na guitarra flamenca, é muito raro encontrar um guitarrista, seja ele de que área for, que toque o *harpejo* com uma sonoridade limpa e clara. O objetivo deste motivo para qualquer guitarrista, será criar o efeito de *harpejo* rápido e articulado de modo a soar como um *glissando* ascendente e descendente, tendo sempre atenção ao acento que Rodrigo escreve na nota mais aguda. Há quem execute esta passagem com todos os dedos da mão direita e quem prefira usar apenas um dedo para fazer o movimento ascendente e outro descendente. Independentemente de como um guitarrista deva fazer o resultado deverá contar com articulação e direção.

Podemos comparar as versões que estamos a estudar e reparar na clareza com que o guitarrista Pepe Romero e Regino Maza consegue fazer esta passagem ao contrário do Paco de Lucía que à partida deveria ter mais facilidade.

Por esta secção levantar tanta questão na sua execução, poderá ser útil ao leitor estudar e compreender as várias hipóteses de digitação para se executar esta passagem, que levanta dúvida a tantos intérpretes. Por esse motivo, é de toda a importância expor as várias digitações guitarrísticas. Em resultado de uma análise feita a vários guitarristas, quando se estuda este motivo quase todos eles experimentam várias soluções. Existem então, três digitações que são as mais usadas nestes *harpejo* de dez notas. A digitação que o Pepe Romero usa e que de certa forma é a melhor para realçar a melodia da primeira corda. Deslizando o indicador da 1ª para a 5ª corda e no movimento ascendente usa o polegar na 6ª e 5ª corda, dedo (i, m, a) na 4ª, 3ª e 2ª corda. Outra opção, será usar o polegar da 6ª até 4ª corda, tocar a 3ª, 2ª e 1ª corda com (a, m, i). Ao descer usar (a, m, i) na 1ª, 2ª e 3ª corda e por fim deslizar com o indicador até à 5ª corda. Por fim, a digitação mais usual dos guitarristas atuais, é usar o dedo anelar da 1ª até à 5ª corda e por fim fazer o caminho ascendente com o indicador.

Sem dúvida, que a guitarra é um instrumento que exige uma grande precisão técnica por parte do interprete, e que toda a clareza nestas partes se deve à escolha de digitação da mão direita e à capacidade técnica do guitarrista. Este é um dos efeitos musicais que gera mais discussões no concerto. É por haver tanta dificuldade na elaboração deste efeito, que vemos inúmeras digitações e variadas maneiras para fazer esta secção o mais limpa possível. Não podemos esquecer que a direção musical desta secção toda que vai até á entrada do Tutti da orquestra, mantendo sempre destacada a melodia da primeira corda.

### **VII.3 Allegro Gentile**

O terceiro andamento deste concerto é muito brioso, muitas vezes lembrando uma elegante dança de corte. Deve ser visto como uma dança ou marcha, e que, em nenhuma altura deve haver mudança de tempo ou de recuo de atitude.

Apesar de ser o andamento mais fácil musicalmente de interpretar e de não haver grandes discussões nem contrastes por parte dos músicos, acaba por ser o andamento mais rápido e por isso há certos pormenores que infelizmente acabam por ser esquecidos. O compasso deste andamento esta constantemente a alterar de 3/4 em 2/4.

III

Allegro gentile (♩ = 164)

todo pulgar - - - - -

O tema principal deste andamento, é sem dúvida o mais popular deste concerto e ao mesmo tempo o mais descontraído e brincalhão. No entanto Joaquín Rodrigo escreve Allegro gentile, pois este andamento está cheio de indicações e pormenores que o compositor queria que dessem principal atenção, ao contrário de muitos músicos que o tocam sem esse cuidado. O tema do início do terceiro andamento é escrito em duas linhas melódicas independentes, linha do baixo e baixo e da melodia, como tal, há que dar essa definição e clareza, algo que o guitarrista Pepe Romero executa na perfeição ao contrário do guitarrista de Flamenco e Regino de la Maza.

Este andamento é normalmente iniciado de forma *attacca*<sup>39</sup>, por esse motivo é ideal iniciar o tema forte, rápido e confiante. Para dar essa ideia, é necessário então, que haja esse diálogo nítido entre as duas linhas melódicas. Uma grande diferença que podemos encontrar nas interpretações que estamos a estudar e em muitas outras, é o rigor às indicações escritas no andamento. Apesar deste andamento ser o mais rápido e o mais gracioso de se interpretar nunca devemos deixar de fora as indicações que Rodrigo escreveu. Ao intitular

<sup>39</sup> Termo musical que define o início do andamento sem pausa entre os mesmos.

de Allegro gentile, Rodrigo pretendia que não se tocasse este andamento demasiado rápido, nem despreocupado mas sim com rigor. Resultado disso é o excerto que começa marca de ensaio nº3, onde o compositor enriquece o texto musical com *staccatos* e indicações de *ponticello*.

The image displays a musical score for guitar, consisting of six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 1: Melodic line with lyrics "i m i a m a i" above it. Includes a circled "3" and dynamic markings "p" and "mf". A note is marked "todo pulgar".
- Staff 2: Continuation of the melodic line with a circled "3" and a bracket labeled "h)".
- Staff 3: Continuation of the melodic line with fingerings like "3 0 0 0" and "1 3 0 0".
- Staff 4: Melodic line with a circled "4" and the instruction "sempre stacc.". Includes dynamics "cresc." and "poco a poco".
- Staff 5: Continuation of the melodic line with Roman numerals "IV" and "VII" above it. Includes the instruction "(ponticello)".
- Staff 6: Continuation of the melodic line with Roman numerals "IV", "IX", "XI", and "IX" above it. Includes dynamics "ff" and "nat.". Ends with a circled "5" and a "1" above a final note.

Podemos então reparar, que apesar de auditivamente e musicalmente ser muito simples, a escrita e o rigor necessário para tocar da maneira como Rodrigo escreve acaba por ser complexo. Este tipo de detalhes, acaba por ser o mais complicado de se realizar neste andamento e o mais fácil de esquecer. A mesma divisão melódica entre a linha do baixo e a melodia do soprano que falávamos no exemplo em cima, encontramos agora em mais dois sítios neste

andamento, contudo esta parte é mais complexa, como podemos constatar no quinto compasso da marca de compasso nº10.



Sem dúvida, que estas partes são as mais difíceis de se interpretar na guitarra pela sua complexidade rítmica e melódica, contudo, constata-se que quando esta aparece no concerto deva ser tocada com a maior clareza possível. Muitos dos guitarristas quando estudam esta passagem optam por fazer a melodia do baixo em *staccato*, o que acaba por a destacar e ficar mais compreensível a quem ouve.

Por último chegamos a uma parte do concerto onde é essencial que o intérprete respeite a indicação do compositor e muitas vezes isso não acontece. A marca de ensaio nº15, representa o início da grande cadência de nos leva ao final de concerto.



Joaquín Rodrigo escreve a dinâmica *forte* nesta secção, seguido dos sopros da orquestra repetem a mesma melodia. Posteriormente, na marca de ensaio nº17, a guitarra repete o mesmo motivo mas mais agudo e em *fortíssimo*, seguido da orquestra que repete o mesmo. Por fim, na marca de ensaio nº19, aparece o mesmo motivo pela terceira vez em *rasgueado* pela guitarra.

The image displays a musical score for guitar, consisting of five staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures 16, 17, 18, and 19.

- Measure 16:** Features a whole note chord with a fingering of 1. The time signature changes to 3/4.
- Measure 17:** Features a whole note chord with a fingering of 1. The time signature changes to 3/4. The dynamic marking is *ff*. Above the staff, the text "(La misma digitacion)" is written, and the measure is marked with a bracket and "XI".
- Measure 18:** Features a whole note chord with a fingering of 1. The time signature changes to 3/4. The measure is marked with a bracket and "XI".
- Measure 19:** Features a whole note chord with a fingering of 1. The time signature changes to 3/4. The dynamic marking is *p*. The measure is marked with a bracket and "II".

The score includes various musical notations such as accidentals, fingering numbers, and dynamic markings. The first three staves show the progression of the piece, with the fourth staff showing a change in dynamics and the fifth staff showing a change in articulation.

Como é a terceira vez que se toca este motivo e por ser em rasgueado e já se estar a preparar a cadência, muitos guitarristas tocam mais alto que todas as outras, como se fosse tudo uma sequência em crescendo para a cadência final. Porém, se o compositor não tivesse escrito nenhuma indicação, sem dúvida, que todos tocariam a terceira vez mais alta. No entanto o compositor escreve *piano*. Este *piano* que poucos guitarristas respeitam é muito importante pois é onde começa o grande crescendo para a última escala que cadência o concerto. Crescendo esse, que está presente em toda a secção que começa na marca de ensaio nº19 até ao nº21. Assim se respeitarmos esta dinâmica conseguimos fazer muito melhor o crescendo que o compositor queria e desta forma terminar o concerto de forma mais “heroica”. Mais uma vez podemos comparar as duas gravações que estamos a analisar e constatar como o guitarrista Pepe Romero acaba por respeitar muito mais o texto musical e assim tornar a sua interpretação muito mais autêntica e admirável.

The image displays three staves of musical notation for guitar. The first staff consists of six measures of sixteenth-note patterns. Each measure contains a sequence of notes with a fingering of 3, 2, 1, 4, 2, 1. The first two measures are marked with a piano (*p*) dynamic, and the last two are marked with fortissimo (*ff*). The second staff, labeled 'i)', continues the sixteenth-note pattern and includes a 'mi' marking and numbered circles (1-5) under the notes. The third staff begins at measure 21, marked with a '4' and a '3' dynamic marking.

Neste capítulo, apenas se encontram focados aspetos ligados com a interpretação guitarrística, por ser o meu instrumento em estudo e por me debater diariamente com os mesmos, principalmente durante o estudo do mesmo concerto. A parte orquestral como um só ou interligada com a guitarra, tem tanto ou mais valor em ser estudada detalhadamente, contudo, é também ela muito extensa e ultrapassaria os limites do presente estudo.

*“Só queria que fosse bom, que desse prazer.”...*

... É com esta afirmação que Joaquín Rodrigo aos 97 anos de idade ,  
explicou ao público o que sentia e desejava, ao escrever uma das obras mais  
ouvidas e festejadas da história da música, o *Concerto de Aranjuez*...<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Afirmação de Joaquín Rodrigo, após ter assistido ao *Concerto de Aranjuez* interpretado pelo guitarrista Paco de Lucía.



## VIII. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma obra como o *Concerto de Aranjuez*, é rica em questões e problemáticas estilísticas e interpretativas, que faz com que qualquer músico que a queira estudar com afinco, se sinta envolvido e contagiado por tudo o que a peça transporta. É exatamente essa a motivação que se tem, quando se estuda a vida e toda a génese da literatura musical de Joaquín Rodrigo.

Esta dissertação sobre a vida e obra do compositor, e em particular, sobre aspetos interpretativos do *Concerto de Aranjuez*, ajudou a perceber os objetivos e a sonoridade como resultado final, do que o compositor pretendia em todos os motivos musicais. O mesmo se conclui que Rodrigo era muito específico nas suas ideias e na sua escrita musical, desenhando muito bem as suas intenções e especificidades como compositor.

Estudar e descobrir a vida de Joaquín Rodrigo é aprofundar o conhecimento das suas obras, em especial o *Concerto de Aranjuez*. Posso constatar, que muitas das dúvidas interpretativas que possa ter, ficaram deste modo mais esclarecidas, sabendo que para o compositor era mais importante o efeito musical do que a maneira como lá chegar.

Pretende-se que um guitarrista que estude esta obra fique atento e dê importância às várias questões que estão especificadas na análise interpretativa e que consiga assim, criar uma interpretação equilibrada do que pretende transmitir com o que Rodrigo pretendia como resultado final da obra.

Muitas vezes este concerto é visto como uma obra de limite da técnica de guitarra, criando uma separação dos que a conseguem tocar ou não. Depois de a estudar e desta dissertação, conclui-se que não deve de todo ser vista como tal. Não deve interessar, gravações de quem interpreta o concerto mais rápido possível ou não, ou de quem toca as passagens rápidas do tempo que está escrito, mas sim, quem respeita a elaboração musical e as ideias que Rodrigo tão bem escreveu. Exemplo disso é terceiro andamento, que apesar de ser bastante rápido, com semínima a 164, tem de ser interpretado como *Allegro Gentile* pois só assim toda a notação musical presente a partitura faz sentido. Depois do estudo da obra o *Concerto de Aranjuez* é uma peça muito mais rica, sensível e requintada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, R. (2006) - *Do Intimismo à Grandiloquência*, Trajetória e Estética do Concerto para Violão e Orquestra: das raízes até a primeira metade do século XX em torno de Segóvia e Heitor Villa-Lobos, Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

ANTUNES, Gibson, (2002) - Américo Jacomino "Canhoto" e o desenvolvimento da arte solística do violão em S. Paulo, Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

CAMPBELL, M. (2001) - *Julian Lloyd Married to Music*, London, Robson Books, 2001

GALLEGO, A. (2003) - *El arte de Joaquín Rodrigo*, Fundación Joaquín Rodrigo

IGLESIAS, A. (1996) - *El mundo del compositor Joaquín Rodrigo*, Editorial Alpuerto

IGLESIAS, A. (1999) – *Escritos de Joaquín Rodrigo*, Editorial Alpuerto

KAMHI, Rodrigo V. (1995) - *De la mano de Joaquín Rodrigo, La historia de nuestra vida*, Ediciones Joaquín Rodrigo

KAMHI, Rodrigo V. (1992) – *Hand in Hand with Joaquín Rodrigo*, Latin American Literary Review Press

MANSO, C. (2001) – *Joaquín Rodrigo Y nuestro país*, De los cuatro vientos Editorial

MOYANO, E. (1999) - *Concierto de una vida. Maestro Rodrigo's Memoirs*, Ediciones Planeta

PEÑA, P. (2002) - *El maestro Rodrigo. Un siglo de cultura*, Ayuntamiento de Valência

RODRIGO J. (1959) – *Concierto de Aranjuez*, Schott Musik International, ed. 7242, Digitado por Angel Romero em 1984, Partitura (23 p.) para guitarra solo

RODRIGO, J. (1933) – *Toccatà*, Ed. Joaquín Rodrigo, Digitado e revisto por Pepe Romero, Partitura (16 p.) para guitarra solo

RODRIGO, J. (1933) – *Invocación y danza*, Ed. Joaquín Rodrigo, Digitado e revisto por Pepe Romero em 1977, Partitura (20 p.) para guitarra solo

SANTOS, Cristiano (2009) – *Processos de criação do Intérprete*, Estudo de dedilhados na Aquarelle de Sérgio Assad, Programa de pós-graduação em música, pela escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

SUÁREZ, J. (2001) – *De Madrid, a Joaquín Rodrigo*, Ayuntamiento de Madrid

WADE, G. (2006) - Joaquín Rodrigo - *A life in music. Travelling to Aranjuez*, GRM Publications

ZANON, F. (2004) – *A arte do violão*, Textos do programa disponibilizados por Fabio Zanon, Radio Cultura FM de São Paulo

## REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

BUSTER W. (2006) - *Griot Liberte*, Highnote

COREA C. (2009) - *Duet: Chick & Hiromi*, Concord Records

DAVIS, M. (2000) - *Sketches of Spain*, Sony

LUCÍA, P. (1993) - *Concerto De Aranjuez, Orquestra de Cadaques*, Polygram Records

ROMERO, P. (1994) - *Rodrigo: Concierto de Aranjuez; Fantasía para un Gentilhombre*, Philips

SAINZ DE LA MAZA, R. (2004) - *Andrés Segovia & his Contemporaries*, Doremi Records

## REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

WENSTEIN L. (1994) - *Shadows and Light, Joaquín Rodrigo at 90*, DVD ISBN: 1-59458-496-6

## ANEXOS

Os anexos apresentados são compostos pelo link do *Dropbox*, onde incluo as três gravações da obra que referenciei na análise interpretativa, e a partitura completa do *Concerto de Aranjuez*. A ordem das músicas presentes na conta do *Dropbox*, está de acordo com a disposição histórica das datas de gravação. Música 1-3, refere ao concerto interpretado por Regino Sanz de la Maza, data de 1940. Música 4-6, interpretação de Paco de Lúcia de 1993, e 7-9 gravação de Pepe Romero de 1994.

A partitura apresentada tem como título original *Concierto de Aranjuez* é publicada pela editora *B. Schott Sohne* com a referencia *EE6785*.

VIII  
Orchestration/Orchesterbesetzung

Flauto 1,2  
(incl. Piccolo)

Oboe 1,2  
(incl. Corno inglese)

Clarinetto 1,2

Fagotto 1,2

Corno 1,2

Tromba 1,2

Guitarra solo

Violino I, II

Viola

Violoncello

Contrabasso

CONCIERTO DE ARANJUEZ

Joaquin Rodrigo  
(1901–1999)

I. Allegro con spirito (♩ = 84)

Flauto 1

Flauto 2 e Piccolo

Oboe 1/2

Clarinetto (B<sup>b</sup>) 1/2

Fagotto 1/2

Corno (F) 1/2

Tromba (C) 1/2

Guitarra

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

*pp* Rasgueado ----- *sigue*

*divisi* *pp*

Gtrra. *cresc.*  
C. B.

Gtrra.  
C. B.

Gtrra.  
C. B.

Gtrra. *f*  
C. B.

Gtrra. *p* *cresc.*  
C. B.

Fl. 1<sup>a</sup> *pp*  
Fl. 2<sup>a</sup> e Picc. *pp*  
Ob. *pp*  
Cl. *pp*  
Fag. 1<sup>o</sup> *pp*  
Gtrra. *f*  
Celli. *Pizz.*  
C. B. *unis* *Pizz.* *p*

//

//

Fl. 1<sup>a</sup>  
Fl. 2<sup>a</sup> e Picc.  
Ob.  
Cl.  
Fag. 1<sup>o</sup> *ppp* *f*  
Gtrra. *ff*  
Celli. *ppp*  
C. B. *ppp*

1

Gtrra.

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.

*pp* *spiccato* *1.ª Cuerda* *Arco* *pp* *2.ª Cuerda* *cresc. poco a poco*

// //

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.

// //

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.

*ff* *divisi*

2

Ob.

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.

C. B.

*pp subito* *unis* *pp subito* *mf* *divisi* *mf* *pp subito* *pp subito* *mf*

// //

Ob.

Cl.

Cor.

Trb.

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.

*p* *1.ª* *p* *1.ª* *p*







Fl. 1:  
Fl. 2:  
e Picc.  
Ob.  
Cl.  
Fag.  
Cor.  
Trb.  
Gtrra.  
V. 1:  
V. 2:  
Vle.  
V. C.  
C. B.

Fag.  
Gtrra.  
V. 1:  
V. 2:  
Vle.  
V. C.  
C. B.

Fl. 1:  
Ob.  
Fag.  
Cor.  
Gtrra.  
V. 1:  
V. 2:  
V. C.  
C. B.







Fl. 1<sup>a</sup> *p*

Fl. 2<sup>a</sup>  
e Picc. *p*

Cl.

Cor. *1.<sup>o</sup>  
p espres.*

Gtrra.

V. 1<sup>a</sup> *pp*

V. 2<sup>a</sup> *pp*

Vle. *pp*

V. C. *pp*

C. B. *divisi  
Pizz. pp*

Fl. 1<sup>a</sup> *18*

Fl. 2<sup>a</sup>  
e Picc.

Ob. *1.<sup>o</sup>  
pp espres.*

Cl.

Fag. *1.<sup>o</sup>  
pp espres.*

Cor.

Gtrra. *f*

V. 1<sup>a</sup> *divisi  
sempre pp*

V. 2<sup>a</sup> *divisi  
sempre pp*

Vle. *divisi  
sempre pp  
uniso*

V. C. *sempre pp*







Fl. 1<sup>o</sup>

Fl. 2<sup>o</sup>  
e Picc

Oboe.

Clar.

Fag.

Cor.

Trb.

Gtrra.

VI. 1<sup>o</sup>

VI. 2<sup>o</sup>

Vle.

V. C.

C. B.

Fl. 1<sup>o</sup>

Fl. 2<sup>o</sup>  
e Picc.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Trb.

Gtrra.

V. 1<sup>o</sup>

V. 2<sup>o</sup>

Vle.

V. C.

C. B.

Piccolo

Fl. 1<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup>

Fl. 2<sup>a</sup> e Picc. 8.<sup>a</sup>

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Trb.

Gtra.

V. 1<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup> loco

V. 2<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup> divisi

Vle.

V. C.

C. B.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.

C. B. Arco

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Gtra.

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.

C. B.

Fl. 1:  
Fl. 2:  
e Picc.  
Ob.  
Cl.  
Gtrra.  
V. 1:  
V. 2:

Piccolo  
mf  
I.º  
mf  
tr.  
tr.  
8.  
divisi  
pp  
loco  
unisi  
Pizz.  
unisi  
Pizz.



Fl. 1:  
Fl. 2:  
Ob.  
Fag.  
Cor.  
Gtrra.  
V. 1:  
V. 2:  
Vle.  
V. C.  
C. B.

pp  
mf  
pp  
p  
pp  
pp  
Arco V  
divisi  
Arco  
divisi  
unisi  
Pizz.  
Arco  
pp  
pp

Fl. 1:  
Fl. 2:  
e Picc.  
Fag.  
Cor.  
Trb.  
Gtrra.  
V. 1:  
V. 2:  
Vle.  
V. C.  
C. B.

pp  
mf  
pp  
pp  
cresc.  
Arco  
Pizz.  
V  
Pizz.  
V  
Arco  
Pizz.  
V  
Pizz.  
V

Cl. *p*

Gitrra. *f* *tr. ....* *tr. ....* *stacc.*

V. 1<sup>a</sup> *tr. ....* *tr. ....*

V. 2<sup>a</sup> *Arco* *tr. ....* *tr. ....* *f*

Vle. *f*

V. C. *f*

C. B. *Arco* *f*

Cl. *mf* **18**

Trb. *Sordina.*

Gitrra. *mf*

V. 1<sup>a</sup>

Fl. 1<sup>a</sup> **19**

Fl. 2<sup>a</sup> e Picc. *Piccolo* *p*

Ob. *1<sup>a</sup>* *p*

Cl.

Trb.

Gitrra. *cresc.*

V. 1<sup>a</sup> *pp* *mf*

V. 2<sup>a</sup> *Pizz.* *p*

V. C. *Pizz.* *vibrato* *pp*

C. B. *Pizz.* *pp*

Fl. 1<sup>a</sup>  
Fl. 2<sup>a</sup> e Picc.  
Ob.  
Fag.  
Cor.  
Trb.  
Gtrra.  
V. 1<sup>a</sup>  
V. 2<sup>a</sup>  
Vle.  
V. C.  
C. B.

*p*  
*p*  
*ppp*  
*pp*  
*ppp*  
*pp*  
*marcato*  
*Pizz. > Arco*  
*Pizz.*  
*divisi*  
*Arco*  
*unis*  
*pp*  
*Arco*  
*pp*

Fl. 1<sup>a</sup>  
Fl. 2<sup>a</sup> e Picc.  
Fag.  
Cor.  
Trb.  
Gtrra.  
V. 1<sup>a</sup>  
V. 2<sup>a</sup>  
Vle.  
V. C.  
C. B.

*p*  
*pp*  
*mf*  
*Arco*  
*Pizz.*  
*Arco*  
*tr.*

//

//

Fag.  
Gtrra.  
V. 1<sup>a</sup>  
V. C.

*p*  
*pp*  
*Pizz.*  
*p vibrato*

Fl. 1<sup>a</sup> *p*

Fl. 2<sup>a</sup>  
e Picc.

Ob. *p*

Cl. *pp*

Fag. *ppp*

Cor. *ppp*

Trb. *pp*

Gtrra.

V. 1<sup>a</sup> *pp*

V. 2<sup>a</sup> *pp*

Vle. *pp*

V. C. *pp*

C. B. *pp*

8.ª *divisi* *unisi* *Pizz.* *Arco*

21

F. 1<sup>a</sup>

F. 2<sup>a</sup>  
e Picc.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Trb.

Gtrra

V. 1<sup>a</sup> *pp*

V. 2<sup>a</sup> *pp*

Vle. *pp*

V. C. *pp*

C. B. *pp*

*Pizz.* *Arco*





Fl. 1<sup>a</sup>

Fl. 2<sup>a</sup>  
e Picc.

Ob.

Cl.

Fag.

Trb.

Gtrra.

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.

C. B.

Gtrra.

Fag.

Trb.

Gtrra.

Fag.

Gtrra.

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.

C. B.



II. Adagio (♩ = 44)

Flauto 1

Flauto 2 e Piccolo

Oboe 1

Corno inglese

Clarinetto (B♭) 1/2

Fagotto 1/2

Corno (F) 1/2

Tromba (C) 1/2

Guitarra

I

Violino

II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

*p dolce*

*mf*

Sordina

*pp*

Sordina

*pp*

Sordina

*pp*

C. I.

Gtrra.

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.

C. B.

1

*cantabile*

*mf*

*ppp*

Sordina

*pp*

Sordina

*pp*

*ppp*

Pizz.

*ppp*

C. I.

Cor.

Gtrra.

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.

C. B.

2

*mf*

*pp*

*ppp*

*ppp*

Arco

Arco

C. I. *poco cresc.*

Gtrra.

V. 1<sup>a</sup> *ppp*

V. C.

C. B.

//

Gtrra. *mf* *divisi*

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.

C. B. *Pizz.*

//

Gtrra.

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.

C. B.

Fag. *pp*

Cor. *pp*

Gtrra.

V. 1<sup>a</sup> *unis v* *f*

V. 2<sup>a</sup>

Vle. *f*

V. C. *p* *cresc.*

C. B.

//

Fl. 1<sup>a</sup> *p* *f* *5*

Ob. *p*

C. A. *p*

Fag.

Cor.

Gtrra. *mf* *divisi* *8.*

V. 1<sup>a</sup> *ppp*

V. 2<sup>a</sup> *ppp*

Vle. *ppp*

V. C. *ppp*

C. B. *ppp* *Arco*

8.<sup>a</sup>

Gtrra.

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.



Fag. *pp*

Cor. *pp*

Gtrra. *loco*

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.

C. B.

Gtrra. *cresc.*

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.



Ob. <sup>6</sup>

C. A. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Trb. *Sordina* *f*

Gtrra. *decrec.*

V. 1<sup>a</sup> *unisi* *subito pp* *divisi*

V. 2<sup>a</sup> *divisi* *subito pp*

Vle. *f* *subito pp*

V. C. *f* *subito pp*

C. B. *f* *subito pp*



Gtrra.

Gtrra.

Ob.

Gtrra.

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.

C. B.

Ob.

Gtrra.

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.

C. B.

Ob.

Gtrra.

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.

C. B.



10 Cadenza

Gtrra.

pp *A tempo*  
*cresc.* *f*  
*dim.*  
*cresc.* *f*  
*accél.* *poco ritard.*  
*pesante f* *leggero*  
*f* *lento e pesante* 8.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup>  
*p*  
*cresc. poco a poco*

Gtrra.

10 10 10 10 10 10 10 10 10 10

// //

Gtrra.

8.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup> 8.<sup>a</sup>  
 11  
 pp *poco ritard.*  
 V. 1<sup>a</sup> Pizz. *ff*  
 V. 2<sup>a</sup> Pizz. *ff*  
 Vie. Pizz. *ff*  
 V. C. Pizz. *ff*  
 C. B. Pizz. *ff*



8.<sup>a</sup>

Gtrra.

V. 1<sup>a</sup> Pizz.

V. 2<sup>a</sup> Pizz.

Vle. Pizz.

V. C. Pizz.

C. B. Pizz.

//

//

8.<sup>a</sup>

Gtrra.

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.

C. B.

8.<sup>a</sup>

Fl. 1<sup>a</sup> *ff*

Fl. 2<sup>a</sup> e Picc. Flauto *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fag. *ff*

Cor.

Trb.

V. 1<sup>a</sup> Arco *ff*

V. 2<sup>a</sup> Arco *ff*

Vle. Arco *ff*

V. C. Arco *ff*

C. B. Arco *ff*





13

*Più tranquillo*

C. A. *pp*

Cl. *ppp* 2.<sup>o</sup>

Fag. *pp dolce* 1.<sup>o</sup> 8.<sup>o</sup> *rallentando*

Gtrra. *pp*

V. 1<sup>a</sup> *pp* unis V

V. 2<sup>a</sup> *pp*

Vle. *pp*

V. C. *pp*



Cl. *ppp*

Gtrra. *pp* 8.<sup>o</sup> *loco* Arm. *ppp*

V. 1<sup>a</sup> *ppp* *rit.*

V. 2<sup>a</sup> *ppp* *rit.*

Vle. *ppp* *rit.*

V. C. *ppp* *rit.*

C. B. *pp* Pizz.

III. *Allegro gentile* (♩ = 164)

Flauto 1

Flauto 2 e Piccolo

Oboe 1/2

Clarinetto (B<sup>b</sup>) 1/2

Fagotto 1/2

Corno (F) 1/2

Tromba (C) 1/2

Guitarra *f*

I Violino

II Violino

Viola

Violoncello

Contrabbasso

// //

Guitarra

Ob.

Cl.

Fag.

Trb.

Gtrra

V. 1:  
Senza sordina

V. 2:  
Senza sordina

Vle.  
Senza sordina

V. C.  
Senza sordina

C. B.  
Senza sordina

Ob.

Cl.

Fag.

Trb.

V. 1:

V. 2:

Vle.

V. C.

C. B.

Ob.

Cl.

Fag.

Trb.

V. I:

V. 2:

Vle.

V. C.

C. B.

Ob.

Cl.

Fag.

Trb.

Gtrra.

V. I:

V. 2:

Vle.

V. C.

C. B.

Gtrra. *mf*

Vle. *Pizz. mf*

V. C. *mf*

Fl. 1: *f*

Gtrra. *mf*

V. 1: *p* *divisi*

V. 2: *p*

Vle. *p*

V. C. *p*

Gtrra. *cresc.*

Vle. *mf*

V. C. *mf*

Fl. 1: *p*

Fl. 2: e Picc. *Piccolo p*

Gtrra. *mf*

Vle. *p*

V. C. *p*

Fl. 1: *mf*

Fl. 2: e Picc. *mf*

Gtrra. *mf*

V. 1: *p*

V. 2: *p*

Vle. *p*

V. C. *p*

Fl. 1: *f*

Gtrra. *f*

V. 1: *f*

V. 2: *f*

Fag. *pp*

Cor. *pp*

Trb. *pp*

Gtrra. *mf*

Fag.

Cor.

Trb.

Gtra.

Fag.

Cor.

Trb.

Gtra.

Fag.

Gtra.

V. 1.

Vle.

Fag.

Gtra.

V. 1.

Vle.

Fag.

Gtra.

V. 1.

Vle.

C. B.

Fag.

Gtra.

V. 1.

Vle.

C. B.

Fl. 1.

Fl. 2. e Picc.

Cor.

Trb.

Gtra.

V. C.

C. B.

Fl. 1:  
Fl. 2:  
e Picc.  
Fag.  
Cor.  
Trb.  
Gtra.  
V. 1:  
Vle.  
V. C.

1.  
*p*  
*sempre stacc.*  
*mf*  
*cresc.*  
*p*  
*p*

Fag.  
Gtra.  
V. 1:  
V. 2:  
Vle.  
V. C.

6  
*f*  
*Arco*  
*f*  
*Arco*  
*f*  
*Arco*  
*f*

Gtra.  
V. 1:  
V. 2:  
Vle.  
V. C.

*p* *legatissimo*  
*pp*  
*Pizz.*  
*pp*

Fl. 1.  
Gtra.  
V. 1:  
V. 2:  
Vle.  
V. C.

*p*  
*cresc.*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*Arco*  
*pp*

Gtra.  
V. 1:  
V. 2:  
Vle.  
V. C.

*p*  
*cresc.*  
*pp*  
*Pizz.*  
*p*







Fl. 1: *f*

Fl. 2: e Picc. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Gtra. *f*

V. 1: *f* Arco

V. 2: *f*

Vle. *f* Arco

V. C. *mf* Arco

//

//

Gtra. *f*

Fl. 1: *pp* 8.<sup>a</sup>

Fl. 2: e Picc. *pp* Piccolo

Ob. *pp*

Trb. *pp* 1.<sup>o</sup> Sordina

Gtra. *p*

V. 1: *pp* 8.<sup>a</sup> Pizz.

V. 2: *pp* 8.<sup>a</sup> Pizz.

8.<sup>a</sup>

Fl. 1:

Fl. 2:  
e Picc.

Ob.

Trb.

Gtra.

V. 1:

V. 2:

8.<sup>a</sup>

Fl. 1:

Fl. 2:  
e Picc.

Ob.

Cl.

Cor.

Trb.

Gtra.

V. 1:

V. 2:

Vle.

V. C.

C. B.

loco

Arco

12

*f*

8.<sup>a</sup>

Fl. 1:  
Fl. 2:  
e Picc.

Ob.

Cl.

Cor.

Trb. *Senza sordina*

Gtrra.

V. 1:  
V. 2:

Vle.

V. C.

C. B.

Gtrra

13

Fl. 1:  
*pp*

Fl. 2:  
e Picc.  
*pp*

Ob.  
*pp*

Trb. *Sordina 1.<sup>a</sup>*  
*pp*

Gtrra.  
*p*

V. 1:  
*Pizz.*  
*pp*

V. 2:  
*Pizz.*  
*pp*

Fl. 1:

Fl. 2:  
e Picc.

Ob.

Trb.

Gtrra.

V. 1:

V. 2:

Fl. 1:

Fl. 2:  
e Picc.

Ob.

Cl.

Cor.

Trb.

Gtrra.

V. 1:

V. 2:



Gtrra. 15

V. C.



Trb. *Sordina*

Gtrra. *mp*

V. C.



Fl. 1: 16

Fl. 2: e Picc. *con flauto*

Ob.

Cl.

Fag.

Cor. *Senza sordina*

Trb.

V. 1: *Arco*

V. 2: *Arco*

Vle.

V. C.

Fl. 1: 17

Fl. 2: e Picc.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Gtrra.

V. 1:

V. 2:

Vle.

V. C.

C. B. *pp*  
*divisi*



Gtrra.

V. C.

Fag.

Cor.

Trb. *mp* *poco cresc.*

Gtra.

Vle.

V. C.

**//** **(16)**

Fl. 1:

Fl. 2: e Picc.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Trb.

V. 1:

V. 2:

Vle.

V. C.

**(19)**

Fl. 1:

Fl. 2: e Picc.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Gtra.

V. 1:

V. 2:

Vle.

V. C. *Pizz.* *p*

C. B. *p*



Gtrra.

V. C.

C. B.

Gtrra.

V. C.

C. B.

*cresc. poco a poco*

Gtrra.

V. I: *Ponticello pp cresc.*

V. C. *pp cresc.*

C. B. *pp cresc.*

Gtrra.

V. I: *molto cresc. f*

V. C. *molto cresc. f*

C. B. *molto cresc. f*

Fl. 1:

Fl. 2: e Picc.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Gtrra.

V. 1:

V. 2:

Vle.

V. C. *Arco*

C. B. *Arco*

*ff*



8.<sup>o</sup>

Fl. 1:

Fl. 2:  
e Picc.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Trb.

V. 1:

V. 2:

Vle.

V. C.

C. B.

8.<sup>o</sup>

Fl. 1:

Fl. 2:  
e Picc.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Trb.

V. 1:

V. 2:

Vle.

V. C.

C. B.

8.<sup>a</sup>

Fl. 1:

Fl. 2:  
e Picc.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Trb.

V. 1:

V. 2:

Vie.

V. C.

C. B.

8.<sup>a</sup>

Fl. 1:

Fl. 2:  
e Picc.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Trb.

V. 1:

V. 2:

Vie.

V. C.

C. B.

22

loco

loco

8.<sup>a</sup>

Fl. 1.  
Fl. 2.  
e Picc.  
Fag.  
Gtra.  
V. 1.  
V. 2.  
V. C.  
C. B.

//

//

Gtra.  
V. 1.  
Vle.  
V. C.  
C. B.