

Distribución Gratuita

Nº 13 Edición 2007

ALZAPÚA

Revista F.E.G.I.P.

Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro



**Federación Española de
Guitarra e Instrumentos de Plectro**

C/ Espadañal, 1 - 4º C 26300 Nájera (La Rioja)

www.fegip.es

fegip@fegip.es

Consejo de redacción: Equipo Fegip

Entrevista: Víctor M. Vela

Diseño de la maquetación: Javier Hermosilla

Diseño de la portada: Miguel Ángel Casares López

La Junta Directiva agradece la colaboración desinteresada de todas las personas que han contribuido, de un modo u otro, para hacer posible la publicación de esta revista.

Gracias por vuestra colaboración.

Impresión: Registre

Depósito legal:

EDITORIAL pag.2

EDUCACIÓN

Sistemas Pedagógicos / Materiales pedagógicos... pag.3

NUESTROS INSTRUMENTOS

Los puentes en instrumentos de plectro: puentes móviles y puentes compensados..... pag.6

La bandurria y la música contemporánea..... pag.13

Nadie es profeta en su tierra pag.15

ASAMBLEAS

Segorbe (2006) pag.16

Asamblea de la EGMA (2006)..... pag.18

ENTREVISTA

Jorge Casanova pag.19

NUESTROS COMPOSITORES

Raffaele Calace..... pag.24

HISTORIA DE LA BANDURRIA

Renacimiento pag.26

INTERNACIONAL

Una experiencia más, porque de todo se aprende.. pag.43

Eurofestival en Bamberg pag.45

SOCIOS

Listado de socios pag.47

Nota: La revista Alzapúa no se responsabiliza de las opiniones de sus colaboradores ni se compromete a publicar originales no solicitados. Esta revista se distribuirá de forma gratuita entre los socios federados, asociaciones, federaciones adheridas a la asociación, conservatorios y escuelas de música.



EDITORIAL

Este año celebraremos el 10º Aniversario de la fundación de esta federación. Ya han pasado diez años desde que unas cuantas personas pertenecientes a grupos y orquestas de toda España decidieran unir esfuerzos para lograr dignificar a nuestros instrumentos y su música. Mucho se ha trabajado desde entonces y muchas cosas se han logrado. Los comienzos son siempre difíciles y, a veces, al no ver resultados rápidos y tangibles algunos pudieron dudar de la utilidad de pertenecer a una federación como la nuestra. Ahora podemos ver con satisfacción que hemos logrado llegar al 10º aniversario con una federación activa, con proyectos, con más socios, con proyección nacional e internacional. Es decir, una federación viva.

Todavía nos quedan muchos objetivos por alcanzar pero sólo los conseguiremos si todos aportamos nuestro granito de arena para lograrlos. Que cada cual haga su propia reflexión al respecto. La actual Junta Directiva está empeñada en que la información referida a nuestras actividades fluya entre todos aprovechando las facilidades que ofrece Internet. Y nos consta que lo estamos logrando ya que son muchas las personas que nos lo agradecen y nos animan a seguir en esa línea. También estamos especialmente contentos con la acogida de los últimos números de la revista Alzapúa ya que el nivel de los artículos ha sido excelente.

En este número prosigue la Historia de la Bandurria escrita por Pedro

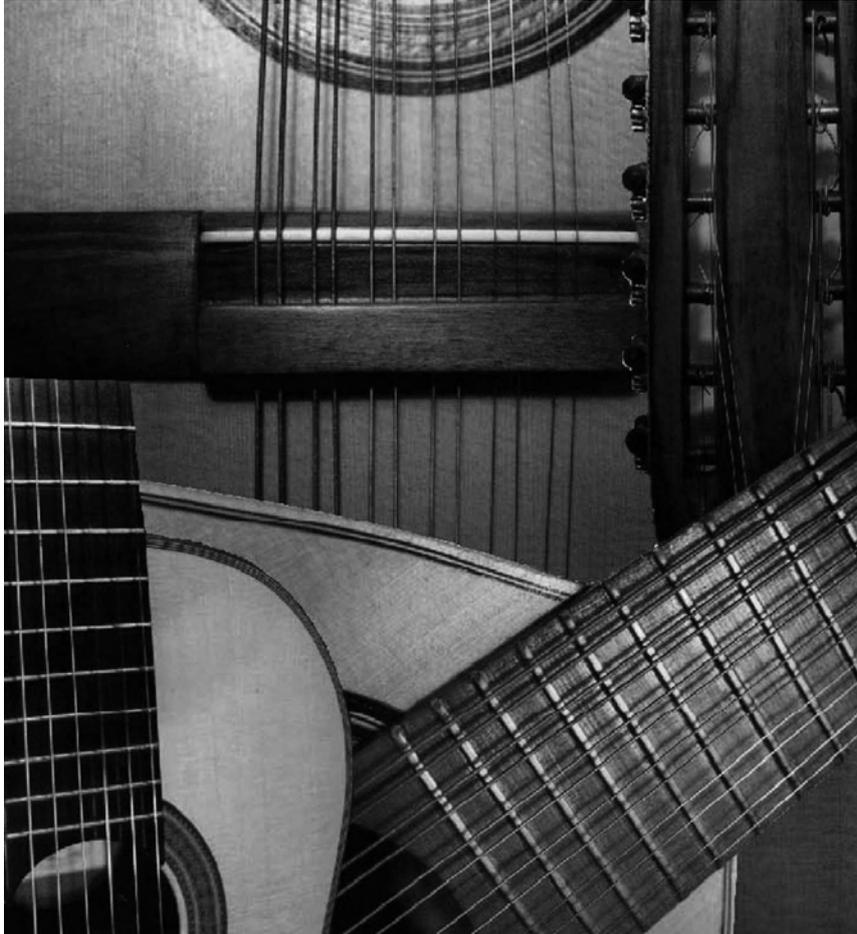


Angel Casares

Chamorro con el capítulo dedicado al Renacimiento. Alejandro E. Martínez Castro escribe un artículo de investigación sobre el tema de los puentes en los instrumentos de plectro. También podremos disfrutar de artículos sobre la bandurria y la música contemporánea escrito por José Ramón García, sobre la experiencia de un año en Luxemburgo de Jesús Pavón y sobre el compositor Raffaele Calace por M^a Carmen Simón. También podremos encontrar una interesante entrevista al profesor Jorge Casanova, un artículo de opinión del profesor de

guitarra flamenca Mariano Mangas, otro sobre pedagogía escrito por Emilio Molina y sendas crónicas de varias asambleas.

Esperamos que este número tenga buena acogida y, como siempre, aprovechamos la ocasión para invitar a los lectores a que nos hagan llegar sus opiniones y sugerencias. Con ellas podremos conseguir que los próximos números sean todavía más interesantes.



Los cambios en los procesos pedagógicos, en la mentalidad de los profesores y más aún en las reacciones de la sociedad son lentos, excesivamente lentos. A veces necesitamos un cambio de generación para poder sensibilizarnos y comprender un nuevo postulado o principio básico que fuerce nuestros hábitos y procedimientos ante la realidad del día a día. Quizá es comprensible y hasta lógico que así ocurra; quizá es hasta necesario, para que los vaivenes no afecten excesivamente al funcionamiento normal de las estructuras y para dar tiempo a una asimilación pausada y reflexiva por parte del profesorado y para que cambios bruscos no echen a

perder radicalmente los esfuerzos anteriores basados en ideas diferentes de las que sin duda algo bueno se puede aprovechar.

Aun así, los avances en el campo de la pedagogía musical del S. XX, con la aparición sucesiva de grandes ideólogos, entre los que destacan Dalcroze, Kodaly, Orff y Willems, con sus propuestas y puntos de vista muy diferentes a los tradicionales, han entrado a formar parte paulatina y sucesivamente de nuestra forma de hacer y de pensar en el aula.

Estas tendencias educativas defienden pedagogías globales, activas y creativas, se han

diseminado por todo el mundo con la creación de Institutos y de centros especializados en la impartición de la enseñanza de acuerdo con sus criterios propios, y con la colaboración de legiones de profesores entusiastas y convencidos de uno u otro Sistema.

La tendencia al rechazo de las nuevas ideas, al conservadurismo y al mantenimiento de los hábitos de enseñanza es normal e incluso sirve de protección al sistema. Si cada vez que saliéramos convencidos de una Conferencia o Curso de fin de semana de las bondades de un nuevo pensamiento tuviéramos la oportunidad y la capacidad de cambiar radicalmente todo a nuestro alrededor, es probable que el caos más absoluto se adueñase de la clase, los alumnos serían pasto de nuestros arrebatos pedagógicos y el mantenimiento de una línea medianamente coherente de criterios y objetivos correría un grave riesgo de ser anulado.

Sin embargo, esta ralentización en la asimilación y puesta en práctica de nuevas ideas también es destructiva y anquilosante, porque inmoviliza durante demasiado tiempo las posibilidades de cambio real y de comprensión de las consecuencias educativas que supondrían los cambios adecuados.

En cualquier caso, en lo que quiero ahora incidir es en ¿qué entiende un profesor por un cambio en los Sistemas pedagógicos?, ¿cómo se refleja en la práctica ese cambio? y ¿en qué consisten?



EDUCACIÓN

Yo me atrevería a aventurar que normalmente un cambio de pedagogía se asimila, en términos generales, con una renovación de los materiales didácticos, o lo que es lo mismo, con un cambio de libro. “Antes tenía este libro, ahora tengo este otro que es mejor”.

Con esta forma de pensar, han pasado por las clases y las manos de los alumnos en sus diferentes pasos por profesores y niveles distintos, un número de libros, representantes cada uno de ellos de un Método de educación musical novedoso, que refleja claramente la sensación de búsqueda, encuentro y pérdida en que se encuentran algunos profesores.

Así entre la tendencia a mantener un procedimiento, “el de siempre”, y la tendencia al “cambio de libro” como representante del cambio de tendencia de “moda pedagógica” nos encontramos con una difícil disyuntiva. Por una parte, el profesor que se mantiene inmovilista, a pesar de ser el más pernicioso, piensa que sus argumentos son válidos porque ha sabido mantenerse coherente sin haberse dejado embaucar por las “modas educativas” que surgen cada cierto tiempo; de ese modo además justifica sus notables ignorancias al no conocer en qué consisten esas “modas”. Por otra parte, el profesor inquieto, ilusionado y atrevido impulsa todas y cada una de las novedades que recibe o investiga y trata con todos los medios a su alcance de ponerlas en marcha allá donde tiene su esfera de acción; es un profesor que asiste a Cursos, conferencias y clases magistrales

de los maestros que considera que pueden aportarle conocimientos; en consecuencia, cambia con gran facilidad de libro para sus alumnos y se ilusiona con ellos febrilmente; generalmente el cambio de libro y su propia ilusión no suelen ser suficientes para conseguir en poco tiempo cambiar el entorno y las circunstancias educativas y entonces el profesor tiende a sentir la sensación de que tampoco ese sistema era el adecuado, aunque reconoce que su forma de actuar sí lo es, cuando intenta estar al día de los adelantos pedagógicos que se van produciendo en su entorno.

El principal problema, a mi entender, estriba en que se parte de conceptos “tradicionales” para acercarse a los “novedosos”. Es decir, que el profesor tiende a utilizar mecanismos que corresponden a su forma antigua de dar clase pero aplicados con nuevos materiales, porque no es capaz de comprender que lo que diferencia a uno y otro Sistema no son sólo los materiales que propone sino también y sobre todo las ideas que fundamentan su acción y los procedimientos de puesta en práctica.

Los sistemas tradicionales, en donde el profesor tiene como objetivo “enseñar”, el libro es la herramienta básica que nos sirve para indicar al alumno lo que tiene que estudiar; muestra de ello es la clásica frase: “para mañana la página xxx”; los sistemas nuevos (asociados en esa denominación se comprende mejor lo que tienen de común) se basan en un conjunto de ideas expuestas por su creador en libros, artículos o

a través de su magisterio personal y transmitida posteriormente por sus alumnos. Pueden existir o no libros o manuales del alumno, pero éstos no tienen sentido fuera del contexto teórico y metodológico para y en el que fueron creados. La utilización de los libros de un Sistema no garantiza en absoluto que la educación se imparte de acuerdo con él, porque evidentemente los libros deben ser el soporte y no el objetivo, deben ser el medio y no el fin. No por poner un libro de Kodaly como manual de clase, se está impartiendo el Sistema Kodaly; no por utilizar un libro de Orff estamos integrados en su Metodología. Y viceversa, es probable que cualquier libro de cualquier Sistema pueda ser aplicado dentro de cualquier otro si se siguen las indicaciones ideológicas de este último.

Existe además la tendencia a definir como Método cualquier nuevo libro que aparece en el mercado; hay autores que se consideran inventores de un Método porque han publicado “su libro”, uno más en el que se recogen aquellas piezas, inventadas o no, con las que el autor se identifica por razones diversas. Así oímos hablar del Método tal de Lenguaje Musical o de Piano o de Violín cuando en realidad no son más que unos manuales de clase con maquetación más moderna y con contenidos que el autor considera adaptados a los gustos de los alumnos.

Volvemos a repetirlo: lo que define una Metodología no son sus materiales sino su fundamento ideológico, su planteamiento,



SISTEMAS PEDAGÓGICOS / MATERIALES PEDAGÓGICOS.

definiciones, contenidos y modos de aplicación, en fin su razón de ser, lo que le hace diferente o complementario, lo que aporta al conjunto de la sociedad educativa.

Metodología IEM

El Instituto de Educación Musical (IEM) es una institución que promueve y potencia un renovador Sistema pedagógico que se aplica a la enseñanza y el aprendizaje de la música, tanto a nivel de educación general como en la educación musical específica. Consiste en el desarrollo integral de la creatividad y la imaginación y entiende la improvisación como el resultado del control del lenguaje musical.

Todo lo expuesto en los puntos anteriores tiene una aplicación especialmente característica a la Metodología IEM que necesita de un profesor que no es el protagonista de la enseñanza sino el guía que abre caminos, el que conduce, motiva y hace surgir el interés del alumno por su propia formación.

Un profesor debe conocer a fondo la Metodología, tanto desde el punto de vista general como el de su aplicación concreta a la especialidad de que se trate. Este profesor debe ser flexible y abierto, dinámico y con iniciativa, que conozca y practique la improvisación, que tenga conocimientos amplios de análisis, de dirección, sepa conceder el protagonismo al alumno, observando y aprovechando sus capacidades, adaptando una misma información a niveles

diferentes en una misma clase; un profesor que sepa preguntar, buscar el conocimiento en el fondo del alumno, sepa hacerle pensar y tomar iniciativas, motivarle para crear, para investigar y adquirir conocimientos mediante un trabajo personal.

Este profesor no puede limitarse a leer un libro ni a seguirlo al pie de la letra, porque ningún libro puede contener la vida de una clase.

Conclusión

Distintos materiales pedagógicos han ido variando, atendiendo a las diferentes corrientes educativas,

sería que fuesen elaborados por los mismos alumnos y profesores.

En algunos de los Métodos citados existen condiciones suficientes para la formación adecuada de nuestros alumnos. El problema reside en que tomamos las hojas por el árbol y confundimos la teoría con la lección del día. La formación del profesor tiene que posibilitarle para saber sacar partido de un material de acuerdo a una fundamentación ideológica. Lo importante y lo que cambia de un Método a otro no es el manual de clase sino su modo de aplicación. En síntesis: No cambie de libro si no cambia de pensamiento.



Guitarrería
Uda. de Martín de Diego
Luthier Javier Rojo Solar

Casa Fundada en 1954
Construcción y Reparación de
Guitarras, Bandurrias y Laúdes

c/ Divino Pastor, 22
28004 Madrid
Teléfono 91 445 72 19

entrando y saliendo de nuestras aulas, como si el cambio de material fuese la clave del fracaso o éxito escolar. Si de cada uno de los Métodos tomamos tan sólo el material no hemos comprendido nada. El Método es el pensamiento, las ideas; los materiales pueden cambiar, de hecho lo adecuado

Los libros de la Metodología IEM contienen información para el alumno y el profesor pero necesitan de una aplicación consciente y meditada.

© **Emilio Molina**



LOS PUENTES EN INSTRUMENTOS DE PLECTRO: PUENTES MÓVILES Y PUENTES COMPENSADOS

Introducción

La misión que tiene el puente en un instrumento es la de transmitir la vibración de las cuerdas a la tapa armónica y al resto del cuerpo del instrumento. Si bien éste es su papel más conocido, existe una segunda misión bien conocida, pero en ocasiones injustamente tratada en instrumentos de plectro españoles: mantener la afinación de las notas de las cuerdas al ascender en el diapasón. Esta función "compensadora" es sobradamente conocida en cordófonos, y es sencillo encontrar puentes que permiten controlar la afinación en instrumentos como la guitarra eléctrica, guitarra acústica o mandolina. En este artículo se expondrá el problema de la sobretensión en cuerdas y en su corrección mediante compensación en el puente, y se mostrarán soluciones que, si bien existen en otros instrumentos, en ocasiones brillan por su ausencia en instrumentos de plectro españoles (o al menos no están generalizadas). Si verdaderamente se pretende que las bandurrias y laúdes alcancen su "mayoría de edad", es necesario incidir en aspectos fundamentales, como es el de la afinación y el de las configuraciones de puentes compensados, ya que sigue empleándose la encordadura con acero, y existen excelentes cuerdas de acero entorchado que en principio, no son aptas para instrumentos de puente fijo sin control de compensación.

El problema de la sobretensión

El método habitual de diseño de los trastes (posiciones sobre el diapasón de las barras que marcan las notas) está basado en la escala temperada. La distancia que existe entre los mismos está diseñada para que, de forma exacta, se obtenga la frecuencia de vibración de las distintas notas que componen la escala temperada. El "número mágico" con el que se establecen las divisiones es $r = \sqrt[12]{2} = 1.059463094$. Así, para dos trastes, el cociente entre la distancia d_i (de la barra del traste al puente para la nota i), y la distancia del traste siguiente al puente, d_{i+1} obedecen a la siguiente igualdad (1)

$$\frac{d_i}{d_{i+1}} = r$$

Los tonos musicales se caracterizan por su frecuencia. Así, la nota "la" es habitual referirla al "la 440 Hz". Esto indica que ese "la" se produce al vibrar la cuerda 440 veces por segundo. No obstante, no es la única afinación de referencia. En música antigua encontramos con frecuencia otros valores para esta referencia, como el "la 415 Hz."; en música moderna, se imponen otros patrones. Definida una frecuencia de referencia, como puede ser el "la", el resto de la escala se construye en base a la escala temperada, de un modo muy simple: subir medio tono supone multiplicar por r , y bajar medio tono supone dividir entre r .

Las distancias entre trastes están establecidas a partir de la escala temperada y de la aplicación de la ecuación de la tensión en una cuerda. Su expresión se vio en el anterior número de Alzapúa, y se debe retomar aquí, por sus implicaciones en el tema de la sobretensión. Para una cuerda apoyada entre dos puntos separados L , vibrando a frecuencia f_1 , con parámetro de cuerda p (densidad lineal de masa), la fuerza que existe en la misma, más comúnmente denominada en cuerdas con el término tensión (T) se obtiene mediante la fórmula (2).

$$(2) \quad T = 4 \cdot f_1^2 \cdot L^2 \cdot p$$

La distribución de trastes es exacta, es decir, produce de forma exacta los tonos requeridos por la escala temperada, sin pisar la cuerda. Pero para que se mantenga la afinación, es necesario que la tensión de la cuerda no cambie al pasar de unos tonos a otros. En efecto. Si la tensión T es constante, y la cuerda es la misma (el parámetro p es el mismo), observamos que se cumple la siguiente relación:

$$(3) \quad \frac{f_{i+1}}{f_i} = \frac{L_i}{L_{i+1}} = r$$

En la anterior expresión se relacionan las frecuencias de dos tonos distanciados medio tono (f_{i+1} es medio tono más alto que f_i) con las distancias al puente. El ratio entre las distancias al puente del traste para un tono (L_i) y el siguiente tono medio tono por encima (L_{i+1}) es precisamente r . Esta distribución de trastes



funcionaría de forma exacta si la cuerda no sufriese incrementos de tensión, es decir, si la cuerda fuese simplemente bloqueada. Pero esta no es la situación. La cuerda sufre un incremento de tensión cuando es pulsada. Además, la cuerda cambia ligeramente de longitud, ya que es elástica.

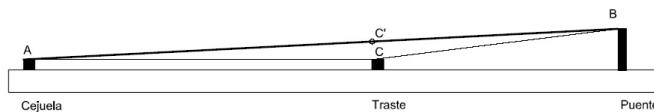


Figura 1: Cambio de geometría en la cuerda al pisar el traste

La Figura 1 muestra una representación esquemática de un diapasón, en el que se observan las posiciones de la cejuela y el puente, sin compensación (es decir, la distancia AB es el doble exacto de la distancia de A a la posición del traste 12 que define el punto medio de la cuerda y por tanto la posición del armónico de primera octava). Se ha considerado un traste genérico en C. La longitud de cuerda libre será la longitud de la línea AB inclinada anterior. Es con éste valor con el que habría que entrar en sentido estricto en la fórmula (2) para obtener la tensión de la cuerda. Se observa que el punto C, sobre el traste, no coincide con el punto C' sobre la cuerda, que es donde en teoría, hay que bloquear la cuerda para que la distancia C'B proporcione el cambio de tono. Si se pudiese bloquear la cuerda en C', la nota emitida, de forma exacta, coincidiría con la que se desea emitir. Lo que en realidad ocurre es bien distinto. El dedo del instrumentista mueve la cuerda para llevar el punto C' a tocar con el traste en C. En la segunda posición, se observa en la figura que ACB ya no es una recta, sino dos segmentos que forman un ángulo, siendo la suma de longitudes AC+CB mayor que la longitud AB. La acción de pisar el traste ha cambiado la longitud de la cuerda. Esto es posible porque la cuerda es elástica, y es capaz de cambiar su longitud. Sin embargo, como en todo cuerpo elástico, el cambio de longitud supone también un cambio en su tensión. La cuerda ACB está más tensa que la AB, consecuencia del cambio de geometría. Puede demostrarse que la tensión de la cuerda en la nueva configuración, en el tramo AC, y

en el CB, son prácticamente la misma, y depende de cuatro factores:

La deformación de la cuerda, definida como el cociente entre el incremento de longitud que experimenta (diferencia entre las longitudes AC+CB y AB) y la longitud inicial AB.

El módulo elástico de la sección de la cuerda. Es un parámetro propio que depende del material y de la configuración de materiales de la cuerda (alma, cuerpo y entorchado). A mayor módulo elástico, más rígida es la cuerda. Así, el acero tiene un módulo elástico mayor que el nylon o la tripa.

La sección de la cuerda. Para un mismo material de cuerda, secciones más gruesas son más rígidas.

De la distancia real de la línea AB, que no es la de su proyección en planta. La elevación de la cuerda en el hueso del puente juega un papel fundamental. Si está más alta, la cuerda se deformará más, subirá más su tensión, y por tanto el tono obtenido al pisar el traste sonará más agudo que el que debería sonar en la escala temperada.

De forma sencilla, puede demostrarse que la nueva tensión de la cuerda al ser pisada, T', se relaciona con el incremento de longitud AC+CB-AB, con el módulo elástico de la cuerda E, con el área de la sección transversal de la misma, A, y con la longitud LAB mediante la siguiente expresión:

$$(3) \quad T' = \frac{\Delta L \cdot E \cdot A}{L_{AB}}$$

En un instrumento así diseñado, se observa que en esta segunda posición, el tono obtenido está por encima del que teóricamente se debería de obtener. Si se despeja la frecuencia en la fórmula (2), se obtiene:

$$(4) \quad f = \sqrt{\frac{T}{4 \cdot L^2 \cdot \rho}}$$



NUESTROS INSTRUMENTOS

Analizando la fórmula (4), se observa que, al pisar el traste:

La distancia L , que debería ser $C'B$ se ha incrementado a CB . El incremento, para valorar la tensión en la fórmula (3) sí es importante, pero para la fórmula (4), puede demostrarse que apenas influye en el resultado, vistos los valores habituales de distancias en los instrumentos de cuerda pulsada.

El valor de p apenas varía. En rigor, la cuerda disminuye su sección al ser pulsada y aumenta su longitud. El parámetro p disminuye, pero ese cambio es despreciable en términos prácticos.

El valor de T será el T' descrito en la fórmula (3). Este parámetro sí sufre una modificación importante.

Vistos los distintos parámetros, se observa que la fórmula (4) producirá un valor de f que estará por encima del que debería obtenerse, y se ha visto que este cambio se debe principalmente al incremento en el valor de T . Este incremento, visto lo anterior, depende exclusivamente de la cuerda. Si es acero, se incrementará más la tensión que en el nylon, porque el módulo elástico de éste es mayor que el de aquel. Y si la cuerda tiene más calibre, igualmente se incrementará más. Se perfila aquí que, puesto que el encordado del instrumento lo decide el intérprete, la solución que vaya a tener el problema de la sobretensión ha de definirse de forma que sea el intérprete el que pueda ajustarla, y no el constructor del instrumento (en instrumentos encordados con metal y entorchados de metal, esto es fundamental).

La compensación al puente

¿Cómo puede resolverse el problema planteado? Un método que no es exacto, pero que lo resuelve en gran medida, es el denominado método de compensación al puente (también llamado “método de tolerancias”). Este método consiste en dar un desplazamiento a la posición del puente respecto a su posición teórica, retrasándolo, y alargando la distancia AB , hasta AB' (ver figura 2). La distancia entre trastes se configura con la longitud desde A hasta la proyección horizontal del

punto B (que coincide con la distribución de separaciones en la cuerda sobre la línea AB).

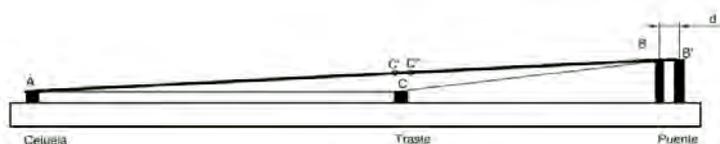


Figura 2: Compensación al puente

La distribución de distancias entre tonos correspondiente a la línea AB' es, lógicamente, diferente a la que se obtiene para la línea AB . En la figura 2 se observa la posición del punto C' , que es el correspondiente al tono deseado en la línea AB , y el punto C'' , que es el correspondiente a la misma nota sobre la línea AB' , que será la que exista en el instrumento con puente compensado. Al pisar el traste, se observa que el punto C queda retrasado (más hacia la cejuela) respecto a la posición del C'' . De esta forma, el tono obtenido ya no quedará por encima. Para ver este fenómeno de forma sencilla, imaginemos que el instrumento no tuviese trastes, e imaginemos que queremos encontrar la posición del traste 12 para una cuerda dada. La posición teórica se encuentra justo a la mitad de la distancia cejuela-puente. En ese punto, podemos obtener un armónico. ¿Qué ocurriría si se pisase la cuerda en esa posición exacta del armónico? Pues que, según lo visto, se obtendría un tono que no correspondería con el armónico, sino que quedaría algo “por encima”. ¿Cómo podría localizarse en ese instrumento sin trastes la posición correcta de la nota sobre el diapasón? Habría que bajar ese “incremento de tono”, desplazando el dedo ligeramente hacia la cejuela. Esto es: el armónico tendría una posición sobre la cuerda y, al pisar, habría que hacerlo dejando más distancia del traste 12 al hueso del puente que de la cejuela a la posición del traste 12. Esa distancia de más es precisamente la compensación (o tolerancia). Esto, en instrumentos sin trastes (violines y su familia), se hace de forma habitual, y es sabido que la posición del armónico está ligeramente más cerca del puente que la octava de la cuerda pisada sobre el diapasón.



LOS PUENTES EN INSTRUMENTOS DE PLECTRO: PUENTES MÓVILES Y PUENTES COMPENSADOS

Un elemento que es importante para mantener la compensación en trastes graves y agudos es el traste cero, especialmente con cuerdas de metal. No colocarlo hace que la compensación no resulte apropiada para trastes bajos. Este defecto se nota especialmente en ciertos instrumentos antiguos en los que no se disponía de traste cero. No disponer de este elemento hace que la tensión aumente más al pisar en los primeros trastes, y no se conserva el esquema de compensación global.

Hasta ahora, se ha visto que para una cuerda aislada, la distancia d es un incremento sobre la posición teórica, que permite que se mantenga la afinación entre trastes. La cuestión ahora es, ¿es esa distancia la misma para todos los órdenes? La respuesta, rotundamente, es: no. Ya se han visto los factores de los que depende el incremento de tensión, y en consecuencia, de los que depende d . La distancia d depende exclusivamente del tipo de cuerda, y de la elevación del hueso del puente.

En cuerdas de bajo módulo elástico, como el nylon en la guitarra grave, los agudos pueden requerir aproximadamente 1 mm. de compensación, mientras que los graves, de forma aproximada, 2 mm. Estas referencias lógicamente varían con la elevación del hueso del puente. Por tanto, si se observa el hueso del puente en planta, y se mide de forma rigurosa, en una buena guitarra clásica, se observará que el constructor coloca siempre el apoyo del hueso en los graves más retrasado que el de los agudos. El hueso no quedará, lógicamente, perpendicular a la línea del eje del instrumento, pero sí es posible configurar la disposición del hueso en el puente para que el puente sí quede perpendicular. Normalmente, ajustadas las compensaciones para las cuerdas más agudas y más graves, entre las mismas, se interpola linealmente. Es decir, simplemente se dispone de una ligera inclinación global. Normalmente, la rigidez entre cuerdas de distintas marcas varían, pero afecta muy poco al valor de d , puesto que son muy elásticas en el caso de la guitarra clásica.

En instrumentos encordados con metal entorchado la situación es más compleja. Las distancias de

compensación son mucho mayores, ya que el acero es un material con módulo elástico más elevado que el nylon, y por tanto, la sobretensión que sufren las cuerdas es mayor. Además, las diferencias de calibres entre cuerdas son mayores. Un puente típico de guitarra acústica o eléctrica, si se observa, dispone de mecanismos que permiten ajustar esa tolerancia, para cada cuerda. Surge la necesidad de disponer de un puente que permita modificaciones importantes en la distancia d , ya que al cambiar de marcas y tipos de cuerdas, puede variar entre 4.5 mm. para unas marcas, y 3 mm. para otras.

La primera solución a esto la dan los puentes que permiten mover el hueso de forma local, sin mover la posición del puente. Otra alternativa más atractiva es la de los puentes móviles, que permiten, mediante un ligero desplazamiento, compensar en agudos y graves y obtener una configuración de compensación. Existen por tanto dos tipos básicos de compensación:

Compensación uniforme. Consiste en inclinar el hueso del puente, manteniendo alineada las posiciones de los puntos de apoyo. Este tipo de puentes es típico en guitarras acústicas. Al cambiar de marca de cuerdas, cambia la compensación, que suele poder ajustarse. Si el puente es fijo, tiene difícil ajuste. Un ejemplo de esto se muestra en la figura 3. Si el puente es móvil, las cuerdas se anclan en un cordal y el intérprete elige la compensación que necesita, inclinando el puente.

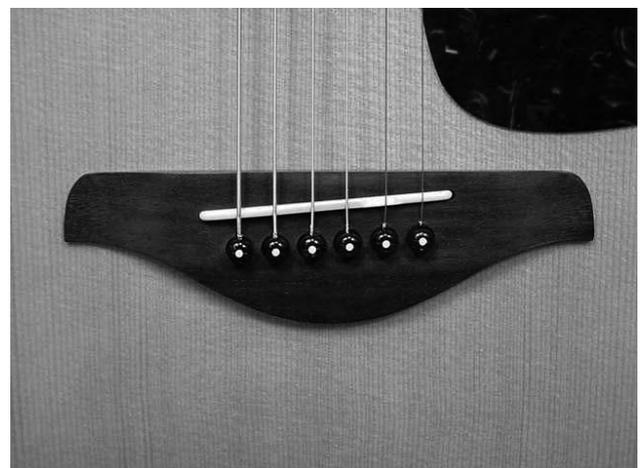


Figura 3: Puente con compensación uniforme (guitarra acústica)



NUESTROS INSTRUMENTOS

Compensación individualizada: Consiste en dar una compensación diferente a cada cuerda, que es lo que realmente se necesita. Este tipo de compensación es la mejor que puede realizarse. En la figura 4 se muestra la localización de los puntos de apoyo para el caso de una guitarra en configuraciones de compensación uniforme o individualizada.

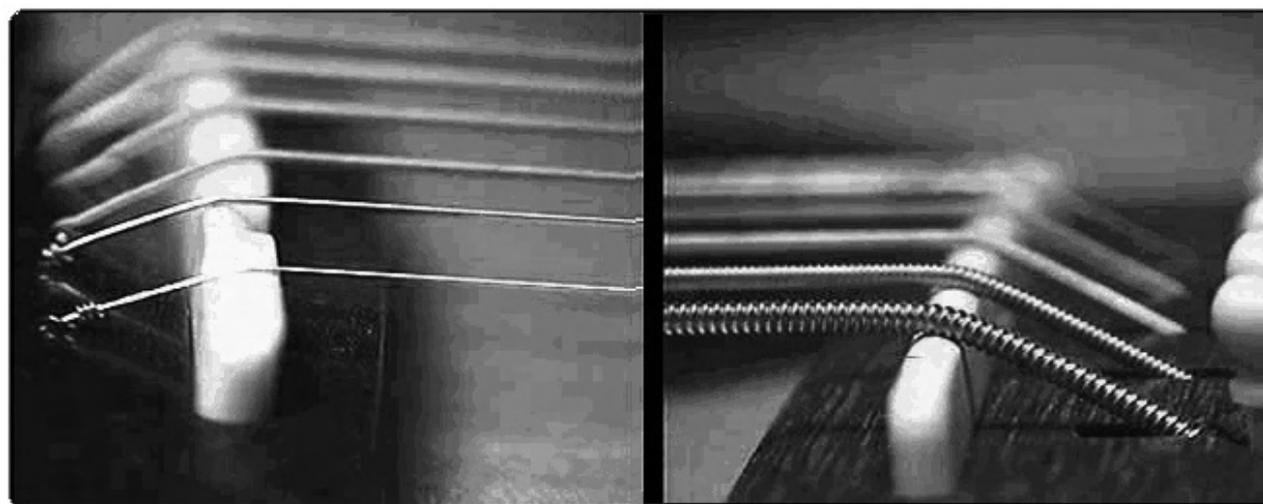
La mejor compensación es, sin duda, la individualizada, pero ajustable. Hasta ahora, sólo se observan puentes de este tipo en guitarras eléctricas o acústicas, con un mecanismo que permite ajustar la compensación para cada cuerda. Cada orden necesita una distancia diferente, y el esquema de compensación uniforme no es válido, en general. Existen diversas formas de dar esta compensación individualizada.

Los esquemas de compensación en instrumentos de plectro no suelen incorporar estas compensaciones. Sin embargo, el problema tiene sencilla solución, ya que sólo es cuestión de incorporar conceptos que en otros instrumentos consolidados es ya una solución formal y aceptada. Nadie aceptaría comprar una guitarra eléctrica que no incorporase un puente con mecanismo de compensación. Ni una mandolina. ¿Por qué una bandurria sí?

Los puentes móviles suponen una ventaja importante, ya que las rigideces de cuerdas pueden variar, y

el instrumentista debe poder disponer de libertad para encordar nylon entorchado, metal entorchado, y variantes, según su concepto del sonido y los requerimientos particulares de las obras que vaya a interpretar en cada ocasión. Si una bandurria tiene un puente fijo, en general, es casi seguro que en órdenes graves, el instrumentista no podrá colocar cuerdas de acero entorchado de calidad, porque no aceptará la desafinación que tendrá en trastes agudos en esos órdenes. Necesitará ajustar la posición del puente para esas cuerdas nuevas. El puente fijo no permite esta posibilidad, y en consecuencia, el instrumento estará, para esos órdenes, desafinado. Esta es una de las ventajas, entre otras, que tiene colocar cuerdas de guitarra en órdenes graves en bandurrias y laúdes: se mantiene la afinación entre trastes, porque son cuerdas muy elásticas y son instrumentos que no tienen grandes compensaciones en el puente. Pero para cuerdas de acero entorchado de calidad, la posición del puente deja de ser válida (estrictamente, los apoyos del hueso del puente).

La figura 5 muestra un puente de guitarra acústica, móvil, con compensación individualizada, y ajustable en altura. Esta solución es interesante, pero no es perfecta, porque la compensación sobre el hueso sólo servirá para una configuración determinada de cuerdas.



Guitarra con compensación individualizada

Guitarra con compensación uniforme

Figura 4: Compensación individualizada y uniforme en puentes fijos de guitarra acústica



LOS PUENTES EN INSTRUMENTOS DE PLECTRO: PUENTES MÓVILES Y PUENTES COMPENSADOS

La figura 6 muestra un puente de mandolina, móvil, con compensación individualizada. La figura 7 muestra la mejor solución posible, en compensación: un micromecanismo. Corresponde a una guitarra acústica, con puente fijo. Obsérvese que los tornillos permiten ajustar, para cada orden, la distancia d necesaria para conseguir la afinación, manteniendo el puente fijo perpendicular al eje del instrumento.

Los sistemas de compensación para mandolinas clásicas, bandurrias y laúdes no están tan avanzados, si bien son esquemas a incorporar. Para la mandolina, al ser un instrumento más internacional, este problema está prácticamente entendido y resuelto, y raro es el luthier que vende una mandolina que no tenga el puente móvil y compensado, como mínimo. La figura 8 muestra un puente de mandolina clásica, tipo Puglisi, compensado. Obsérvese el diseño del hueso y la distribución de puntos de apoyo. El puente es de ébano, y es móvil. Los puentes móviles tienen además otras ventajas, ya que diferentes puentes producen diferentes efectos sonoros, con lo que se incrementan las posibilidades de interpretación.

Conclusiones

Los instrumentos evolucionan según las necesidades y el grado de exigencia de los intérpretes. Los instrumentos de plectro españoles sí se han fabricado, en determinados casos, con puentes móviles (en general con compensación uniforme). Estos puentes, para el intérprete, son algo más complicados, puesto que tiene que ajustar las posiciones, pero el resultado merece la pena, ya que se obtiene un verdadero instrumento musical (en algunos ámbitos, un instrumento que no afina bien no es considerado un auténtico instrumento musical). Este artículo únicamente pretende mostrar los fundamentos de la compensación, y la necesidad que existe de disponer de puentes que permitan estas compensaciones al puente. Las conclusiones prácticas pueden resumirse en los siguientes puntos:

En instrumentos encordados con metal y metal entorchado, es necesario disponer de puentes

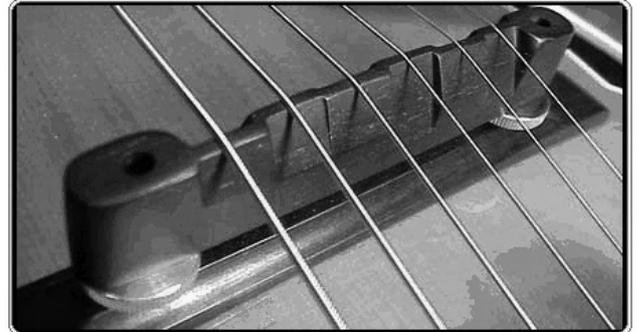


Figura 5: Puente móvil con compensación individualizada, en guitarra, y de altura ajustable

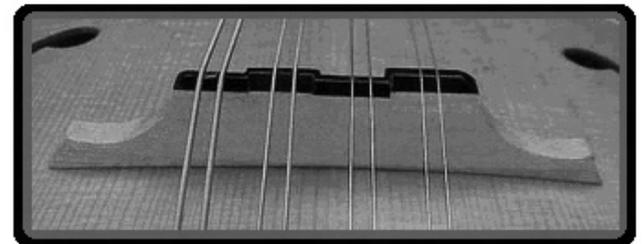


Figura 6: Puente de mandolina, móvil, con compensación individualizada

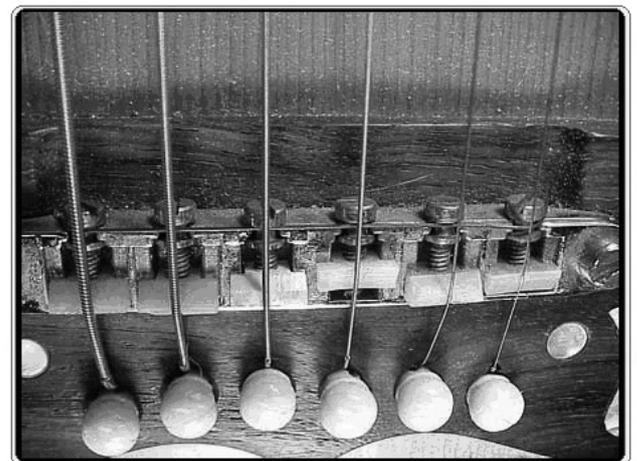


Figura 7: Mecanismo de compensación ajustable en puente fijo

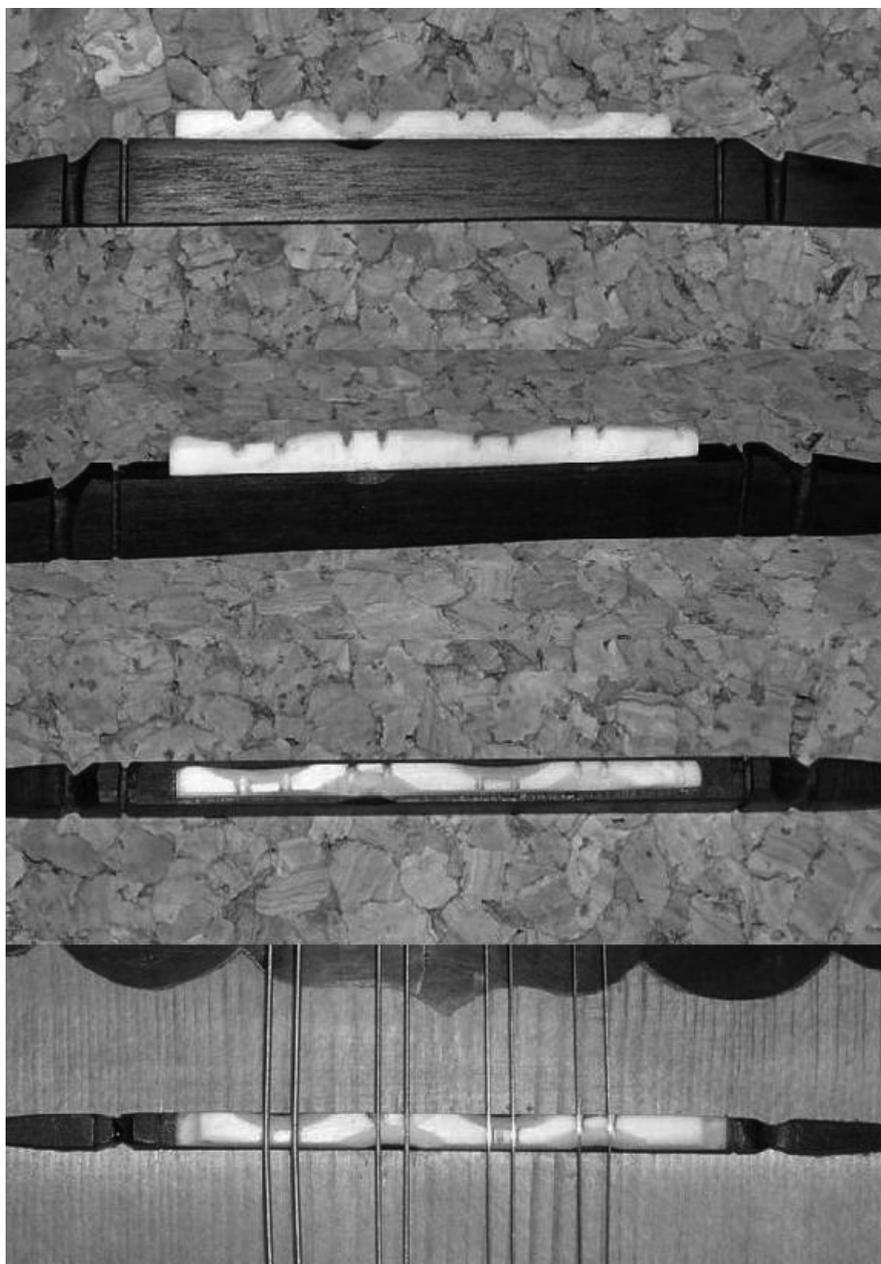
que permitan una compensación. Disponer de una posición fija es un error, ya que el instrumentista puede querer cambiar de tipos de cuerda a otras más elásticas (encordados con nylon entorchado) y necesita tener un instrumento que permita que se mantenga la afinación con distintos tipos de cuerdas, ya que siempre es el instrumentista el que decide las cuerdas



NUESTROS INSTRUMENTOS

que usará, según su concepto del sonido y de la obra a interpretar.

En instrumentos de plectro especialmente, un constructor no es mejor ni peor porque “octaven” bien sus instrumentos, salvo en guitarras clásicas o en instrumentos de puente fijo encordados con cuerdas de nylon o tripa. En general, esto es un error conceptual que se extiende de forma generaliza y que en este artículo se aclara tal afirmación. Un constructor dispone un puente fijo que es válido para una determinada configuración de cuerdas. El problema viene cuando el intérprete cambia el tipo de cuerdas y, lógicamente, el instrumento deja de afinar. Es el intérprete el que debe exigir, si necesita una buena afinación, disponer de un puente que permita ajustar las compensaciones al cambiar de tipo de cuerda. De momento, los puentes móviles son la opción más sencilla en nuestros instrumentos de plectro, con una adecuada compensación individualizada a ser posible.



Deben desarrollarse puentes especiales que permitan incorporar mecanismos de compensación individualizada sobre puentes fijos. Este aspecto es un reto futuro para los constructores de instrumentos.

Figura 8: Puente móvil de mandolina, con compensación individual. Puente tipo Puglisi.

contribuido los comentarios y experiencias del constructor granadino Daniel Gil de Avalue.

Agradecimientos

Agradezco los comentarios, ideas y aportaciones que a este artículo ha desarrollado el constructor Ángel Benito Aguado. También han

Alejandro E. Martínez Castro
Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos Prof. Ayudante de Universidad
Departamento de Mecánica de Estructuras, Universidad de Granada.



NUESTROS INSTRUMENTOS LA BANDURRIA Y LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

El repertorio de bandurria anterior al s. XX es, como todos sabemos, realmente escaso. Tenemos en el XIX muy pocas obras y contados métodos (entre los que destaca la obra de Matías de Jorge Rubio), y en el XVIII el primer método descubierto hasta la fecha, el de Pablo Minguet. Indudablemente hay más literatura. La hay dentro del mundo de la Tonadilla Escénica, en el mundo de la danza y, por qué no, agradables sorpresas, que como bandurrista, espero en el futuro de la mano de musicólogos e investigadores. No creo que sea una labor ardua, ni mucho menos, pero que requiere mucho tiempo y dedicación. Por ejemplo, hace unos años, el guitarrista René Mora y yo presentamos en un recital en el Ateneo de Madrid una serie de danzas del XVIII originales para bandurria interpretadas con instrumentos de la época, fruto de un período de investigación en la Biblioteca Nacional.

El panorama presentado en el párrafo anterior nos lleva a los bandurristas a plantearnos un repertorio que, si queremos original para nuestro instrumento, pasará por la investigación o la composición. Es así como la bandurria se está convirtiendo en un instrumento asentado en la vanguardia de la música, pues sus obras son de una rabiosa actualidad. De unos años a esta parte ha crecido en nuestro ambiente la necesidad de crear un repertorio propio que conviva con aquella música que desde

siempre se ha interpretado con nuestros instrumentos: los arreglos y las adaptaciones.

Supongo que entre los intérpretes que lean este artículo habrá quien sostenga la necesidad de abandonar de una vez por todas

Una visión diferente

GUITARRA Grado elemental **1**
GUITARRA Grado elemental **2** (Incluye CD)
Miguel García Ferrer
José Ramón Espinosa
Emilio Molina

Improvisación a la guitarra
Grado Medio
Alberto Garrido
Emilio Molina

Improvisación a la guitarra
Grado Medio
Pedro Chamorro
Emilio Molina

Bandurria Grado elemental
Bandurria Grado elemental

www.enclavecreativa.com
info@enclavecreativa.com
Tel: 91 460 00 99
Fax: 91 460 00 82
Salasiera 6 local
28026 Madrid
Enclave Creativa Ediciones

adaptaciones y arreglos para presentar al público de manera exclusiva obras originales. También los habrá que miren con recelo e incluso escepticismo a la música contemporánea.

Yo, personalmente, bebo de ambas fuentes y creo además que no son incompatibles. El trabajo que desarrollo con el Trío Assai se mueve mayoritariamente en el ámbito de las adaptaciones y transcripciones. Ahora bien, respetando siempre unos principios que creo fundamentales. Respeto y rigor por y con el original. Adaptación al grupo que lo va a interpretar y al carácter y ámbito estético de la obra, y que el resultado ofrezca al público una versión novedosa con la que pueda disfrutar.

El otro camino del bandurrista actual es el camino de la música contemporánea. Obras compuestas expresamente para él. Y aquí nos podemos encontrar, al menos, dos caminos. Uno, el de la composición para agrupaciones de púa, otro, el de algún instrumento de púa unido a otro tipo de instrumentos en un "ensemble".

Afortunadamente en los últimos tiempos hemos visto acrecentarse estos dos caminos de manera muy considerable. No quisiera citar nombres concretos de músicos que han compuesto para agrupaciones de púa, pues siempre que se cita se omite, pero creo que los que estamos en contacto con la FEGIP sabemos perfectamente los compositores de los que estamos hablando. El concurso de composición anual que se celebra en el Festival de Logroño, por ejemplo, ha contribuido de forma enormemente efectiva a acrecentar las obras originales, y sabemos que son muchas las orquestas de



NUESTROS INSTRUMENTOS

la geografía española que cada vez incluyen en sus programas un elevado número de composiciones para púa.

La otra opción es colaborar con músicos de otras especialidades en grupos más heterogéneos. Este es mi caso y del que os voy a hablar brevemente para terminar este artículo.

El grupo en concreto con el que trabajo se denomina ECO Ensemble y estaba constituido originalmente por una guitarra, una flauta, un violín y un chelo. Lo funda el guitarrista René Mora con la intención de incrementar el repertorio camerístico de la guitarra y desde que nos conocimos le encantó la bandurria y me invitó a formar parte de su proyecto. Un gran número de compositores ya han escrito para el grupo y hemos dado un buen número de conciertos, de entre los que destacaría el realizado

hace dos años en el Teatro Colón de Buenos Aires (no sé si desde los Aguilar habrá sonado una bandurria en aquel teatro).

Para mí este "ensemble" supone trabajar con grandes profesionales (son miembros de la Orquesta de la RTVE) de los que nunca dejo de aprender y con los que siempre crezco como músico. Supone colocar a la bandurria al lado de instrumentos consagrados desde hace cientos de años. Supone presentar y explicar los sonidos de nuestra bandurria a compositores que hasta ese momento o bien no la conocían, o sencillamente, no se habían planteado la posibilidad de incluirla en sus obras. Luego, en los ensayos, es especialmente gratificante comentar con ellos, discutir posibles cambios o proponer nuevas ideas. Y es enormemente enriquecedor, pues en la actualidad cada compositor busca su propio camino, su propio

estilo, su propio lenguaje, y piden a la bandurria sonidos muy diferentes que te hacen investigar campos que a veces nunca te habías planteado. De tal manera que cada obra es un mundo enriquecedor y sorprendente. También es gozoso volver, en cierto modo, a la estética del renacimiento, donde convivían instrumentos variados pulsados, frotados o de viento.

Desde estas líneas animo a mis colegas de la púa a abrirse a la experiencia de tocar con instrumentos de familias distintas a la nuestra. Abre la mente del músico, propaga nuestros instrumentos y nos vacuna contra la endogamia, mal extendido a veces entre nosotros y que puede llegar a resultar muy peligroso.

José Ramón García

Profesor Superior de Instrumentos de Púa

ESTUDIO DE GRABACION

Porque nos gusta hacer amigos, nos esforzamos, día a día, para ofrecer la tecnología más avanzada en sistemas de grabación de sonido, así como la mayor entrega personal en nuestro trabajo.

KIKOS

www.estudioskikos.com

C/ Silveria Fañanás, 45 Bajos
50011 Zaragoza (ESPAÑA)
Tfn. 976 31 15 15
616 00 79 83
Email: kikos@estudioskikos.com

- * Producciones Musicales
- * Sello discográfico
- * Diseño Gráfico
- * Composiciones Musicales
- * Cuñas Publicitarias
- * Música publicitaria
- * Duplicación de CD
- * Maquetas
- * Play Backs
- * Grabación y Montaje de Video-Clips
- * Actores, Locutores, Músicos.

Y lo más sorprendente:
¡ NUESTROS PRECIOS !

Sin ir mas lejos

Las mejores instalaciones...

Un estudio de grabación con equipamiento y dimensiones para satisfacer sus máximas exigencias. Donde es posible grabar, una banda de 40 músicos o una coral de 70 componentes.
Dispone de un salón-bar de más de 100 m2 donde podrá descansar o esperar cómodamente su turno de actuación.
Con sello discográfico propio para editar cualquier tipo de producción en distintos formatos: CD, Cassette, DVD, etc.
Y la colaboración de una cuidada selección de profesionales.



NUESTROS INSTRUMENTOS 'NADIE ES PROFETA EN SU TIERRA'

En el 5º Certamen Nacional de Interpretación Intercentros Melómano que organiza la Fundación Orfeo, colabora Unión FENOSA y apoyan el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Educación y Ciencia, he podido leer en su base primera que podrán participar todos los alumnos que se encuentren matriculados en cualquier curso de una especialidad instrumental, incluido el canto, de grado medio de un conservatorio profesional de música.

Curiosamente, en la base segunda leo "quedan excluidas las especialidades ajenas a lo que es comúnmente conocido como 'música culta' o 'música clásica', como son, entre otras, las siguientes especialidades: jazz, folklore, flamenco, instrumentos de música tradicional, étnica, etc."

No acabo de comprender la razón por la que estas instituciones excluyen a diversas especialidades (en concreto la Guitarra Flamenca) la cual se imparte en la actualidad en algunos de nuestros Conservatorios, sobre todo cuando este certamen cuenta con el apoyo del Ministerio de Cultura y del Ministerio de Educación y Ciencia, los cuales han sido pilares para la implantación de dicha especialidad en nuestro país.

La Guitarra Flamenca se pasea por los más prestigiosos escenarios del mundo y representa a Andalucía y por extensión a España. Ha trascendido fronteras y se estudia (de una manera o de otra) en prácticamente todo el planeta, lo que ha convertido a dicho instrumento en universal. No en

vano y desde hace casi veinte años se imparte dicha especialidad en el Conservatorio de Róterdam (Holanda).

Por otra parte es innegable que en la actualidad su nivel interpretativo, técnico, su densidad rítmica, melódica y armónica la hacen poseedora de una dificultad y complejidad similares cuando menos a cualquier otro instrumento sinfónico.

No podemos olvidar que recientemente por ejemplo, Paco de Lucía (uno de los más prestigiosos guitarristas de flamenco) obtuvo el Príncipe de Asturias de las Artes o la implicación que tuvieron con el flamenco personalidades como Falla o García Lorca.

En cuanto a la definición de "música culta" o "música clásica" debo de hacer una serie de reflexiones:

¿Qué es Música Clásica? En realidad, el término debiera corresponder únicamente a la música "culta" compuesta en el período clásico, de mediados del siglo XVIII hasta principios del XIX. Pero el uso lo ha extendido también a la música "seria" compuesta entre el medioevo y el presente.

Se le dice también música "culta"; pero en el concepto moderno, toda música es producto de una cultura, entendiendo por ésta, el conjunto de ideas, creencias religiosas, ciencias, artes y costumbres que forman y caracterizan el estado social de un pueblo o de una raza.

Los musicólogos ya no utilizan la denominación "música clásica". Tampoco ningún erudito dice "música culta" (porque implicaría considerar a la música popular como "inculta"). Cultura no es el acopio de información acerca de la civilización occidental sino todo aquello que caracteriza a cualquier grupo humano.

Ahora cada vez más autores utilizan los términos "música docta" o "música académica", que les permite contraponerla al término "música popular" sin matices peyorativos.

Por estos motivos, creo que no se puede excluir a la Guitarra Flamenca de certámenes como el mencionado ya que continuaríamos reafirmando el conocido refrán que por viejo no deja de ser en muchos casos verdad de que, en este país, "nadie es profeta en su tierra".

Mariano Mangas
Profesor de Guitarra Flamenca





ASAMBLEAS

IX ASAMBLEA GENERAL ORDINARIA DE LA FEGIP EN SEGORBE (CASTELLÓN)

El día 20 de mayo de 2006 se celebró en la ciudad de Segorbe la IX Asamblea General Ordinaria de la Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro. Asamblea repleta de actividades programadas por la Junta Directiva de la Fegip que duraron hasta el día siguiente.

Los actos se inauguraron con las palabras de bienvenida que dirigió a todos los asistentes el Alcalde de Segorbe D. Rafael Calvo. Quedó

así inaugurada la exposición y venta de libros, partituras, discos, instrumentos y accesorios. Exposición que quedó abierta durante los dos días del encuentro y en la que participaron importantes editoriales, como Enclave Creativa, Opus Cero, Trekel, Boileau y Partituras.com; además de los Luthiers D. Javier Rojo y D. Vicente Carrillo, que nos brindaron la oportunidad de observar y probar sus instrumentos.

Se abrieron las puertas del Salón de Actos del Seminario Menor Diocesano de Segorbe para recibir en primer lugar al Señor D. Juan Grecos de la firma comercial Royal Classics, fabricante de cuerdas para bandurria, laúd y guitarra, que con su conferencia nos dio una clase magistral sobre materiales y formas de fabricación de cuerdas y su influencia en la duración, calidad de sonido, timbres y afinación.

La asamblea propiamente dicha se desarrolló bajo un clima de cordialidad e interés por parte de los 45 asistentes. Después de exponer el estado de cuentas, Antonio Cerrajería Presidente de la Federación, nos informó sobre las novedades más importantes que tuvieron lugar a lo largo del año.

Entre ellas cabría destacar las últimas altas en la Fegip de cuatro nuevas asociaciones y seis miembros individuales.

También nos leyó el informe de Sara Martínez, bandurrista de las orquestas "Orden de la Terraza" y

"Roberto Grandío", sobre el último encuentro de la EGMYO (Joven Orquesta Europea de Mandolina y Guitarra) que este año se desarrolló en Patras (Grecia) y en el que participaron 11 jóvenes españoles.

Así mismo, nos informó acerca de la nueva convocatoria de oposiciones al cuerpo de profesores de música y artes escénicas con tres plazas en la especialidad de Instrumentos de Púa, dos en Aragón y una en Madrid.

Por otro lado, el creador y mantenedor de nuestra página Web, Miguel Ángel Sánchez, nos informó acerca de sus últimas aportaciones a la Web que la completan, reorganizan y la hacen todavía más accesible e interesante para todos.

La secretaria de la Federación, Patricia Calcerrada, nos informó sobre el Orden del Día de la Asamblea de la EGMA (Federación Europea) y Antonio Cerrajería anunció su asistencia a ésta en representación de la FEGIP.

Entre los asistentes fueron tres las orquestas que ofrecieron su candidatura para celebrar la siguiente asamblea anual, en espera de poder efectuar las pertinentes gestiones y consultas. Éstas fueron: Orquesta Balanguía de Madrid; Orquesta Aguilar de Borja (Zaragoza) y Orquesta de Campello (Alicante).

Coincidiendo la asamblea con el XXI Festival Internacional de

Royal Classics

Cuerdas para Guitarra

- Basspak
- Treblepak (Carbono & Titanio)

Cuerdas para Bandurria. Laúd y Guitarra bajo

La Boutique de la Guitarra

- Nailkit
- Kit de Mantenimiento
- Soportes y Apoyapié
- Micros
- Metrónomos
- Publicaciones

La elegancia del sonido

www.royalclassics.com



NUESTROS INSTRUMENTOS

Música de Plectro “Ciudad de Segorbe”, todos los asistentes tuvimos la gran fortuna de poder escuchar en el Auditorio Salvador Seguí a la Orquesta “Roberto Grandío” bajo la batuta de D. Pedro Chamorro, que como invitados de honor inauguraron el certamen. En la primera parte del concierto hicieron un recorrido musical desde Boyce hasta Kuwahara, con el que todo el teatro quedó impregnado de siglos de historia de los instrumentos de púa. La segunda parte estuvo protagonizada por obras del propio Pedro Chamorro, que con su interpretación como solista de “Fandango” para bandurria y orquesta de plectro sentó cátedra una vez más sobre las posibilidades y los recursos interpretativos, técnicos, tímbricos y estilísticos de este instrumento.

El Domingo por la mañana y organizada por el Ayuntamiento y la Orquesta de Plectro de Segorbe, hicimos una visita a la ciudad con una guía turística que con gran profesionalidad nos adentró en la arquitectura, cultura y folclore contagiándonos con simpatía y entusiasmo del orgullo de su ciudad.

Devuelta al Seminario, los profesores Patricia Calcerrada y Carlos Blanco nos dieron una interesantísima conferencia sobre su trabajo en el Conservatorio de Logroño con el título “Nuevas Tecnologías para la Educación Musical”, mostrándonos su Pizarra Digital que nos ofrece información sobre los Instrumentos de Púa y Guitarra y amplias



posibilidades didácticas en todos los campos: construcción, técnicas, composición, etc. Cabe reseñar la gran profesionalidad de ambos y el gran esfuerzo que supone crear un trabajo de esta índole, trabajo que comparten con todos nosotros y que día a día van modificando, actualizando, completando y embelleciendo. “Enhorabuena”.

Con esta actividad se dio por concluida la IX Asamblea General de la FEGIP, con el agrado y la satisfacción de todos. La Junta Directiva repartió a todos los socios ejemplares del nº 12 de la revista Alzapúa y un CD con gran cantidad de información de interés para todos los socios.

Pero en esta IX asamblea todavía hubo una parte más interesante si cabe. Fueron esos momentos mágicos en los que nos pudimos volver a encontrar con los amigos de la púa y en los que varias orquestas organizaron conciertos-intercambio. Momentos que

nos brindaron la oportunidad de conversar y compartir criterios, intereses, ilusiones, problemáticas...

Porque realmente, la convivencia es lo que puso el “Broche de Oro” a esta edición.

Isabel M^a Abarzuza
Vocal de la Junta Directiva FEGIP
Profesora superior de instrumento de púa





ASAMBLEAS

ASAMBLEA GENERAL DE LA EGMA BAMBERG (ALEMANIA)



Tal y como se acordó en la Asamblea General de la FEGIP celebrada en Segorbe, el presidente de la FEGIP, Antonio Cerrajería, viajó a Bamberg (Alemania) para participar en la Asamblea General de la EGMA. La Asamblea se celebró el día 27 de Mayo por la mañana en el recinto en el que se celebraba el Eurofestival. A la misma acudieron representantes de Austria, Alemania, Bélgica, Dinamarca, Francia, Gran Bretaña, Italia, Luxemburgo, Holanda, Noruega, Rusia, Finlandia, Grecia y España. Los idiomas de trabajo fueron el alemán y el inglés. La asamblea la presidió Rudiger Grambow (Presidente de la EGMA) y transcurrió en un

ambiente de total cordialidad. Se informó ampliamente de las últimas ediciones de la EGMYO en Luxemburgo y Patras (Grecia).

También se informó acerca de la próxima celebración de la EGMYO 2007 en Ferrara (Italia) y a propuesta del delegado de la FEGIP se presentó la candidatura del Conservatorio de Murcia para que se celebre en esa ciudad la edición del 2008. Se valoró positivamente la candidatura y se aprobó por unanimidad. Se trataron varios asuntos como el estado de la enseñanza oficial en nuestros países, la edición de partituras y el diseño de una página Web con mayores contenidos y más actualizada. También se

constató que con el presupuesto tan exiguo que tiene la EGMA tampoco se pueden llevar a cabo grandes proyectos.





Profesor Superior de Instrumentos de Púa en el Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza y en el Conservatorio Superior de Música de Aragón

“Los bandurristas profesionales del futuro son gente nueva que no sabe tocar”

Nacido en Zaragoza el 30 de octubre de 1960, se tituló como Profesor Superior de Instrumentos de Púa por el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona. Pianista, ha sido profesor de Instrumentos de Púa en el Conservatorio Superior del Liceo de Barcelona (durante 17 años) y en el Conservatorio Profesional de Música de Tarazona (9 años). Actualmente ejerce en el Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza y el Conservatorio Superior de Música de Aragón. Ha colaborado con el Conservatorio Superior de Música de Perpignan (Francia) y la Academia Superior de Artes de Bogotá (Colombia). Ofrece a menudo conferencias y clases magistrales en toda España.

Es miembro del Proyecto Guerrero (antes Proyecto Gerhard) de Madrid, orquesta especializada en la música del siglo XX, con la que participa, entre otros acontecimientos, en el “47 Festival Internacional de Música de Granada”, “Verano musical de Segovia 98”, “Temporada de Euro-radio”, “Festival Internacional de las Músicas de Hoy. Estrasburgo 99”, en varios conciertos en el Teatro La Fenice de Venecia y en las temporadas anuales del Gerhard en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) y el Auditorio

Nacional (salas de Cámara y Sinfónica). Ha tocado además junto al Sax Ensemble; y con el grupo TAIMA Granada actúa en el “XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante”. Ha interpretado y/o estrenado obras de Maderna, Zappa, Gerhard, Donatoni, Crumb, Henze, Luque, Rebullida, Soto, González de la Rubia, Nicolau, Marco, Sardà, Takemitsu... algunas de las cuales le han sido dedicadas.

Como solista ha sido invitado por numerosas orquestas: Conjunto de Cámara de Zaragoza, Banda Sinfónica de Aragón, Orquesta de Cámara de Vilaseca, Orquesta de Cámara del Conservatorio del Liceo, Conjunto de Cámara de La Habana, Orquesta Solistas de Cataluña, Orquesta de Cámara del Ampurdán, Orquesta de Cámara Amadeus de Moscú, Grupo Enigma-Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza, Orquesta Sinfónica de la Academia del Gran Teatro del Liceo, Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, Orquesta Sinfónica Ciudad de Barcelona, Orquesta Sinfónica de la Ópera Popular de Viena; bajo la batuta de prestigiosos maestros: Agostino Cirillo, Ángel Millán, Evelio Tiele, Gonçal Comellas, José Luis Estellés, Carles Coll, Fredy Cadena, Enrique Ricci, Eugenio M. Marco, Maximiano Valdés, Xavier Güell, Uwe Mund, Franz-Paul Decker, Antonio Ros Marbá, José de Eusebio, José Luis Temes, José Ramón Encinar, Bertrand de Billy, Paul Méfano, Cristóbal Halfpeter... Ha trabajado también con la Compañía Lírica Española y el Ballet de la Ópera de Colonia.

Es miembro fundador de los tríos Àquila (bandurria, guitarra y clarinete) y Bertrand (bandurria, guitarra y arpa) con los que realiza una importante labor camerística, especializada en música contemporánea, destacando, entre los muchos conciertos ofrecidos, la participación en el “II Congreso sobre Creación Musical Contemporánea”, el “30 Festival de Música de Sitges” o las ediciones 16, 18, 20 y 21 del Ciclo de Música de los siglos XX y XXI (Barcelona), de la Fundació Música Contemporània. Recientemente nombrado director del Grupo Instrumental Sitges 94, orquesta de música contemporánea de Barcelona, dirigirá los conciertos de las ediciones 22 y 23 del citado ciclo de la Fundació, así como los conciertos en las ediciones 31 y 32 del Festival de Música de Sitges. Anteriormente, se presentó en sucesivos dúos con guitarra, cémbalo y piano.

Jorge Casanova ha realizado giras por España, Francia, Austria, Italia, Rusia y Colombia actuando en importantes salas: Palau de la Música Catalana, Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Auditorio Nacional (Madrid; salas sinfónica y de cámara), Gran Teatro del Liceo de Barcelona, Auditorio “Manuel de Falla” (Granada), Auditorio de Zaragoza, Teatro Monumental (Madrid), Academia Superior de Artes de Bogotá, Auditorio France 3 Alsace (Estrasburgo), Sala Pleyel de París, “Teatro de Viena” en Viena, Sala Marosova de Moscú, Gran Teatro La Fenice de Venecia...



ENTREVISTAS



¿Recuerda cuál fue su primer instrumento y cómo lo eligió?

-Desde luego, la bandurria. Lo eligieron mis padres. Yo tenía 6 años, no estaba seguro de qué era una bandurria y, en mi mente infantil, me pareció el camino más directo decir que sí y así comprobaría cómo era ese misterioso instrumento; no se me ocurrió simplemente preguntar cómo era. Por tanto, el día que mi padre trajo a casa la bandurria, ya resueltas todas mis dudas, mi interés estaba saciado... pero no tuve valor para decirle que no me interesaba estudiar. Más tarde surgió el amor por la música y por el instrumento. Y hasta hoy.

Su primer acercamiento a los instrumentos de púa fue, entonces, a través de la bandurria.

-Sí, cierto, a la bandurria. En aquellos tiempos (hablo de 1966 y años siguientes) en Zaragoza y Aragón no se conocía más que la bandurria y el laúd y, desde luego, a través del folklore.

¿Vio en ellos de forma clara una oportunidad profesional, para hacer carrera musical?

-Nunca se pudo ver una oportunidad profesional en aquellos tiempos. No existían. Sólo éramos aficionados. La profesión la hemos creado (seguimos aún) unos cuantos colegas... muy, muy pocos. Primero descubrí que uno se podía titular en el Conservatorio Superior del Liceo, en Barcelona. Y allí que me fui con todo el arrojo del mundo. Entonces era el único Conservatorio donde se podía uno titular en Instrumentos de Púa y estoy hablando de los años 80. En junio de 1987 terminé y en noviembre me contrataron como profesor. A partir de ahí hemos luchado por llegar a los conservatorios y creo que estos años han sido muy fructíferos, hemos avanzado muchísimo. Hoy son algunos más los colegas que están en ello. Ha sido muy, muy duro, sigue siéndolo, pero también una experiencia vital apasionante; me faltó poco para llegar a pasar hambre. Seguramente la gente

más joven no tiene suficiente perspectiva para darse cuenta de lo mucho que se ha progresado, por más que siempre debemos estar en progreso. Yo, a mis 46 primaveras, ya voy teniendo esa perspectiva y me siento contento.

¿Este tipo de instrumentos siguen siendo los patitos feos de los conservatorios?

-Me aburre mucho la terminología "patitos feos de los conservatorios". Me aburre el victimismo que tenemos "los del plectro". He tocado con muchas orquestas, con muchos músicos excepcionales, nunca me han discriminado y todos ellos han visto al instrumento y al instrumentista con sus cualidades y sin extrañeza: un instrumento necesario para la obra que se está interpretando, puesto que así lo dispuso el compositor. Ciertamente, entre los claustros de los conservatorios puede haber (los hay) profesores que infravaloren la especialidad. Pero eso también está conectado con el hecho de que muchos de esos profesores no viven tanto la música del escenario como la del centro educativo. Entrar a discutir con ellos es perder el tiempo. Esa guerra, los del plectro, ya la tenemos ganada conceptualmente (y en la práctica); ya estamos en la ley de educación (y bien sabemos algunos que intentaron que no estuviéramos) y el hecho de que ya haya algunos funcionarios de carrera en el Cuerpo Nacional de Profesores de Música y Artes Escénicas significa, de alguna manera (y toco madera), una cierta irreversibilidad del proceso. Lo



único que tenemos que hacer es vivir nuestra profesión. Y todavía es peor perder el tiempo con nuestro proverbial victimismo: según mi experiencia tenemos cincuenta admiradores por cada detractor. Solo hay un secreto: tenemos que ser unos "currantes" de primera categoría. Bien..., a partir de ahí es evidente que hay que luchar por estar en más conservatorios, pero no tengo la más mínima duda de que eso irá llegando a su tiempo si "los del plectro" quieren, o sea, si se lo "curran" tanto en el bando de los profesores como en el de los estudiantes. No lo dudemos: a nadie le dan nada regalado.

Aún hay muchos centros superiores que no incluyen la formación en la mandolina o la bandurria... ¿A qué cree que se debe? ¿Cómo habría que trabajar para que se siga apostando por ellos en los conservatorios?

-He dicho que hemos avanzado muchísimo, si miramos atrás. Pero no veo grandes colas en los conservatorios por matricularse; ni en los instrumentos en general, ni en los de púa en particular (ciertamente la sociedad actual no valora mucho el estudio musical de calidad). En el "mundo del plectro" se habla mucho de los conservatorios pero la gente no va, o no se atreve a ir. De verdad, lo prometo, en el mundo que yo me muevo no hay músicos, ni hay políticos en contra de los instrumentos de púa. Más bien todo lo contrario. En algunos conservatorios superiores no tendrían demasiados problemas en implantar la especialidad si tuvieran

un número razonable de aspirantes. Es evidente que hay que trabajar mucho por debajo, en los grados elemental y medio; sacar mucha gente, pero sobre todo de gran nivel. Sinceramente, el problema hoy está más en nosotros, "los del plectro", que en otra parte.

Muchísimas personas tocan la bandurria o el laúd desde un punto de vista amateur o tradicional. ¿Cómo se les puede animar para que den el paso y lo estudien desde un punto de vista académico?

-Si el amor por la música y el instrumento no es verdadero no hay nada que hacer. Demasiadas veces lo que conseguimos con los instrumentos de plectro (porque llevan asociada la peregrina idea de que son más fáciles de tocar que cualquier otro) son viajes agradables gratis, relaciones sociales interesantes y una huida de la tediosa rutina diaria. Y sin embargo revestimos todo eso de grandes palabras: amor a la música, al instrumento... Los profesores (sean éstos profesionales o aficionados), los padres o el entorno de un niño deben inculcar ese amor por la música y el instrumento, el sentido del trabajo bien hecho, las ganas de luchar por las cosas difíciles en la vida que son las que valen la pena; apliquemos eso a nuestros instrumentos. Por otra parte, hace falta dar muchos más conciertos, pero si éstos no son de alto nivel profesional, los aficionados no tendrán unos modelos que les animen a emplearse con dureza en el estudio. Y, finalmente, creo que la especialidad de instrumentos de púa tiene un buen futuro profesional por

delante, y eso tienen que saberlo,... pero que nadie se engañe, hay que "currárselo muchísimo" y, como antes dije, a nadie le regalan nada; es decir hay que estar dispuesto a luchar muy duro por amor a la música y a las bandurrias. Pero... es apasionante.

¿Cuál es la diferencia principal que aportan este tipo de enseñanzas en el conservatorio?

-Cuando la especialidad de Instrumentos de Púa llega por primera vez a un conservatorio enriquece mucho su vida musical, puesto que es inmediata la necesidad de formar una orquesta que motive al alumnado y, enseguida esa orquesta, de manera natural, permite participar a los guitarristas (que ya estaban en el conservatorio), lo que no excluye la intervención de otros instrumentistas. Así pues, la vida del conservatorio se dinamiza con una agrupación más, que suele tener bastante éxito en la comunidad escolar. Hay conservatorios pequeños donde les es muy difícil conseguir una orquesta de cámara, o no digamos sinfónica, y sin embargo pueden tener con más facilidad una orquesta de cuerda pulsada. Fuera de esto, no veo más diferencias, puesto que el estudio es tan exigente como el de los demás instrumentos y es bueno que así sea, es bueno que seamos como los demás, ya que también tenemos una cierta tendencia a sentirnos "especiales". Yo creo que es muy bueno que nos sintamos más "músicos" que "bandurristas". En fin, que nos sintamos "músicos" a través de la bandurria.



ENTREVISTAS

¿Los alumnos suelen llegar ya con el instrumento ‘conocido’ o ‘aprendido’ o la mayoría llegan de nuevas?

-Ya antes decía que no veo grandes colas de aficionados al plectro matriculándose en instrumentos de púa. En mi experiencia, los bandurristas profesionales del futuro son gente nueva que no sabe tocar, que viene con 8, 9, 10 años al conservatorio y elige la especialidad Instrumentos de Púa como podía haber elegido cualquier otra.

Respecto a esos instrumentistas que ya han practicado por su cuenta... ¿Hay muchos errores en la ejecución? ¿Cuáles son los principales vicios o manías a la hora de tocar que hay que eliminar para caminar hacia el punto de vista más profesional?

-Sí, ciertamente, hay muchos errores. Vicios, desde luego la posición para tocar y la forma de utilizar tanto la mano izquierda como la derecha, pero por encima de todo un sonido sin construir, sin estar pensado; y también mucha prisa, demasiada prisa por aprender muy rápido, una falta de aprecio consciente del trabajo minucioso y de calidad. También desconocimiento del estudio y el trabajo con ‘angustia cero’.

¿Cuántos cursos componen la enseñanza superior en el Conservatorio?

-Cuatro cursos. ***¿Cómo se articulan los cursos, las materias, las piezas***

(hay obras suficientes o se debería impulsar la composición)?

- Es evidente que se debe impulsar la composición para bandurrias. Hay obras suficientes, bien porque se toquendirectamente con mandolinas o porque se interpreten sobre las bandurrias obras del repertorio de mandolina, pero esto último tendría que tender a desaparecer. A lo largo de los cuatro cursos del superior hay tres tipos de asignaturas: obligatorias, optativas y de libre elección. Entre las obligatorias las hay de cuatro grupos: el A es el propio instrumento (1,5 horas semanales de clase individual), el B son teórico-humanísticas (armonía, contrapunto, historia...), el C representa la práctica de conjunto (coro, música de cámara, orquesta...) y el D conocimientos diversos (luthería, repertorio con pianista acompañante, piano complementario...). Las optativas son elegidas por los alumnos de entre la variada oferta que cada conservatorio superior realiza. Diversifican las carreras. Finalmente las de libre elección son asignaturas que el alumno elige voluntariamente pero que puede realizar en otros centros fuera del conservatorio (por ejemplo, facultades universitarias) según sus intereses personales (por ejemplo, idiomas, inteligencia emocional para músicos...). Las asignaturas obligatorias suponen el 75% del currículo, mientras que las optativas representan el 15% y las de libre elección el 10%. El número de horas lectivas a lo largo de los cuatro años es de 1.575. Se puede hacer una prueba de acceso directamente al Conservatorio Superior aunque

no se posea titulación alguna, aunque lo normal es haber pasado anteriormente por los grados Elemental y Medio que se realizan en los Conservatorios Profesionales, además de lo cual habrá que realizar la Prueba de Acceso a Grado Superior. La titulación que se obtiene al finalizar es la de Profesor Superior de Instrumentos de Púa, que es equivalente a una licenciatura universitaria.

¿Respecto a los instrumentos? ¿Exigen una calidad mínima? ¿Cuáles son las características (mínimas) que debería tener en cuenta el comprador a la hora de adquirir una bandurria, una mandolina o un laúd?

-Para el Conservatorio Superior es necesario tener un buen instrumento (excelente afinación, calidad de sonido, potencia, generalmente maderas nobles...). Para el Elemental, si empezamos hay que gastar en afinación (correcta afinación) y que el instrumento no tenga una tensión excesiva.

Y la púa, ¿Cuáles son las mejores?

-No existe “lo mejor”. Existe “lo mejor para...”. Induráin, llevaba una rueda, un plato y unos piñones distintos para el llano, la montaña o la contrarreloj. De todas formas, las púas Tortex de Dunlop me gustan mucho. Dependiendo del instrumento y su tensión los calibres más usados son 0,88 mm. (color verde), 0,73 mm. (color amarillo) y 0,60 mm. (color naranja). Las hay de otras marcas que imitan a éstas y, generalmente, funcionan también



correctamente. Son púas más lentas de paso por las cuerdas (se necesita más energía para superar la cuerda que tocamos), pero precisamente porque agarran más permiten sacar más rendimiento al instrumento y dan un sonido con más "cuerpo".

Podría definir el sonido del laúd, de la bandurria, del laudón, la mandolina... ¿Cuál es su preferido?

-Esta es una esotérica petición. ¡Es heroico tratar de definir con palabras esas voces instrumentales! En fin, ... vamos allá. En general el sonido de la familia de la bandurria (bandurria, laudín, laúd, laudón, contralaúd) es más "masculino" que el de sus congéneres de la familia de la mandolina (especialmente en los bordones); creo que es muy evidente la diferencia, en ese sentido, que procura la caja de fondo plano, frente al casco abombado. Bellísimos son todos. Mi obligación es decir que mi preferido es el sonido de la bandurria, pues ya llevo cuarenta años pegado a ella. Pero si de alguno puedo decir que estoy enamorado es del laudón. Y, desde luego, lo practico, pues en mis conciertos uso alternativamente la bandurria soprano, la bandurria alto y el laudón.

¿Cree que estos instrumentos están desaprovechados en la música llamada clásica o incluso en los arreglos para canciones pop?

-Lo están, pero cada vez menos. Insisto, tenemos un futuro brillante por delante.

Victor Vela

Vicente Carrillo

Casa fundada en 1.836

Constructor de Guitarras e Instrumentos de Plectro

c/ Daoiz y Velarde, 4
16239 Casasimarro
Cuenca (Spain)

Tel. +34 967487045
Fax +34 967487051

http://www.vicentecarrillo.com
email luthier@vicentecarrillo.com

M. Paredes *En Madrid*

BARNIZADOR ARTESANO
desde 1950

e-mail: angelesdel@yahoo.es
e-mail: angelesdel@yahoo.es

Desde 1948 barnizando con barnices viejos y calidad acústica instrumentos de cuerda.

Tel.: 0049-40/5203397 _ Fax -40/5207824 _ www.trekel.de _ info@trekel.de

HAUS DER MUSIK
LA CASA DE MÚSICA
Joachim Trekel

Más de 20.000 artículos para guitarra y mandolina en nuestra tienda de internet.

La música de plectro es asunto nuestro

¡Nos conocen por nuestro rápido servicio de envíos!

¡Contacte con nosotros! Por teléfono, fax o E-mail. ¡Encantados de atenderle!

Sus proveedores competentes:

- de un amplísimo repertorio y rápida provisión de partituras
- de una amplia gama de instrumentos de calidad a precios asequibles
- de todo tipo de accesorios
- de una amplia discografía sobre Orquestas de Plectro, Guitarra y Mandolina

Willerstwiete 17 _ 22415 Hamburgo _ Apdo.- 620428 _ D- 22404 Hamburgo

Bitte, merken Sie die kleine Änderungen (Direkte Vorwahl aus Spanien ... Postfach ...)

Hablamos otros idiomas: Alemán, Inglés, Francés y Polaco



NUESTROS COMPOSITORES RAFFAELE CALACE Y LA MANDOLINA



Pocos han sido los músicos con una trayectoria profesional tan completa y brillante como la de Raffaele Calace. No se conformó con ser uno de los mejores intérpretes de mandolina de su tiempo sino que como veremos a lo largo de este artículo, destacó en muchos otros campos, como por ejemplo el de compositor, luthier y pedagogo entre otros.

Raffaele Calace nace en Nápoles el 29 de diciembre de 1863 y muere en la misma ciudad el 14 de noviembre de 1934.

Su familia tenía un importante taller de luthería. En 1825, su abuelo, Nicolo Calace abre un taller de construcción de guitarras en la isla de Procido (en el Golfo de Nápoles). En 1850, su padre, Antonio Calace, comienza a construir en ese mismo taller mandolinas y laúdes. Y en 1876, tras la muerte del padre, los hermanos

Nicolo-Maria y Raffaele se hacen cargo del negocio familiar.

Los hermanos Calace realizaron una gran labor de promoción de la mandolina en Nápoles. Crearon el "Círculo mandolinístico Calace" en 1890, que ofreció conciertos de manera regular desde 1893. La orquesta de plectro recibía muy buenas críticas y elogios tras sus conciertos. Además esta orquesta utilizaba una plantilla que debió de ser muy llamativa en la época: mandolinas, mandolas, laúdes (liuto), mandoliras, harpas, piano y harmonium. Nicolo dirigía al conjunto y tocaba como solista de mandolina, mientras que Rafael lo hacía como solista de laúd. En 1901, Nicolo emigra a Estados Unidos donde continuó construyendo mandolinas con el pseudónimo de Nicolo Turturro. Raffaele se hizo cargo del taller y de la orquesta.

Dentro de ese intenso trabajo que Raffaele hizo en Nápoles para promocionar la mandolina como instrumento "clásico", estaba la publicación de la revista "Música moderna" que comenzó su andadura en Enero de 1905. Raffaele fue su editor y propietario. En un principio a revista aparecía cada mes, y mas tarde, se publicaría quincenalmente. Hasta su cierre en 1910, la revista contó con grandes colaboradores como Paolo Serrao, Alessandro Longo, Leopoldo Mugnone, todos ellos músicos e intelectuales de reconocido prestigio en el momento.

En su faceta de luthier, realizó aportaciones que le hicieron destacar entre sus colegas. Por ejemplo, el ancho del mango de sus mandolinas oscilaba entre 30 y 32 mm. Esta distancia tendió a ser reducida por el resto de luthiers, es el ejemplo de las mandolinas de Luigi Emberger, que llegaban en algunas ocasiones a medir 16mm. Parece que se pretendía imitar el mango del violín ya que no es lógico utilizarlo en mandolina, porque no es cómodo para el intérprete. Otra de sus aportaciones más importantes fue la introducción del clavijero mecánico. La estética también era importante en la época, por eso Calace cuidaba mucho este aspecto decorando sus instrumentos con elegantes diseños de nácar y otros materiales. Estamos en la época romántica, se está imponiendo la utilización de cuerdas de acero que sustituyen a las de tripa. Este hecho provoca una serie de cambios drásticos en la construcción de los instrumentos y todos los luthiers han de adaptarse. El "Mandolino Calace '900 brevettato" fue probablemente su mejor modelo. Comenzó a construir esta mandolina en 1906, fecha en la que fue presentada en la revista "Música moderna". Según Calace este era el instrumento ideal para el concertista. Las construyó con hasta 27 trastes ya que eran los necesarios para interpretar sus obras. Sin embargo, sus mejores mandolinas fueron construidas entre 1920 y 1930 aproximadamente, hacia el final de su vida. Si alguno de vosotros está buscando una mandolina Calace original es interesante



RAFFAELE CALACE Y LA MANDOLINA

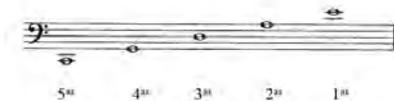
que se encuentre dentro de estas fechas.



Cuarteto Calace en 1900. De izquierda a derecha: Rafael, su hija María y Nicola Calace.

Se desconoce quien es el hombre de la derecha.

Como luthier y mandolinista perfeccionista, Calace proseguía la búsqueda para completar la familia de instrumentos. De este modo las orquestas estarían formadas exclusivamente con instrumentos plectro. Inventó el “liuto cantabile”. Este instrumento nace al añadirle una cuerda más aguda al mandolonchello. Este “liuto” (o laúd) hasta el momento era un instrumento esencialmente de acompañamiento, y se encargaba del registro grave en la orquesta. Desempeñaba el papel que



ocuparía el laudón (o la guitarra) en las orquestas de plectro españolas.

Tenía 5 órdenes dobles afinados de la siguiente manera:

Raffaele Calace dio un gran impulso a este instrumento. Él mismo lo tocaba en sus recitales y conciertos, y le compuso obras de extrema dificultad. Un ejemplo son sus 10 Preludios para “liuto” solo. Lo convirtió en un instrumento solista. Con el adjetivo “cantabile” se diferenciaba a este laúd de los laúdes del Renacimiento y Barroco. Pero, organológicamente hablando, este instrumento no era un laúd, sino una mandolina bajo! Es curioso, es exactamente el mismo problema que tenemos en España a la hora de nombrar a los instrumentos más graves de la familia de la bandurria. Utilizamos laúd cuando nos referimos a la bandurria tenor; y lo mismo con laudón para la bandurria bajo. Todo provocado por la traducción literal de la teoría de los Lauteninstrumente de C. Sachs (recuerdo que este término en alemán viene a significar: “cordófono-compuesto-con-cuerdas-paralelas-a-la-caja”). Pero volvamos a Calace.

Realizó sus estudios de composición en el conservatorio de Nápoles con los profesores Paolo Serrao y Francesco Ancona. Como compositor, Raffaele Calace ha sido el más prolífico para la mandolina. Su obra está compuesta de 187 piezas y está editada al completo en Japón por T. Hibino en la Editorial Suisseisha. Su estilo es muy virtuosístico. Cabe destacar sus Preludios (unos para mandolina a solo y otros para laúd). En ellos podemos observar escalas y

arpeggios que se despliegan por todos los registros del instrumento. Juegos a varias voces, melodías contrapuntísticas que cambian de octava y muchas de las técnicas más utilizadas en mandolina. En su música, la mandolina aparece como un verdadero instrumento polifónico e independiente.

Pero falta una faceta que no podemos olvidar: la de Pedagogo. En 1902 aparece su “Escuela de Mandolina”. Un método progresivo repartido en seis volúmenes que a día de hoy, sigue siendo una importante referencia para los profesores de mandolina. También escribió un método para laúd en 4 volúmenes.

En 1910 comienza su carrera como concertista lo que provocó el cierre de la revista “Música moderna”. Destacando tanto con el laúd como con la mandolina, realizó conciertos dentro y fuera de Nápoles demostrando las increíbles posibilidades que tienen los instrumentos de plectro. Su elegante estilo le hizo recorrer Europa. Actuó en Alemania, Francia, Suiza, Austria e Inglaterra. En 1924 viaja a Japón, donde el virtuoso llega a actuar delante del emperador Hiro Hito.

Mucho queda aún por contar y descubrir de este fantástico mandolinista. Hasta aquí mi aportación. Espero que su apasionante labor nos sirva como ejemplo a todos los que vivimos por y para los instrumentos de plectro.

Mª Carmen Simón Jiménez-Zarza



HISTORIA DE LA BANDURRIA EL RENACIMIENTO



Patio de Carlos V en Granada (Alhambra) Pedro Machuca 1527 (inicio de construcción)

Generalidades y comienzos del Renacimiento.

El pintor, arquitecto manierista y escritor italiano Giorgio Vasari (1511-1574), fue el primero en emplear el concepto de Renacimiento. Significa un renacimiento del hombre a partir de un encuentro con la antigüedad. En este aspecto coincide con el humanismo, descubrimiento del hombre, la naturaleza y del mundo.

Patio del Palacio de Carlos V en Granada (Alhambra). Pedro Machuca 1527 (inicio de construcción)

Los acontecimientos que se producen en Europa a partir de los descubrimientos geográficos y la ruptura de la unidad teológica, incrementan las guerras internacionales y fomentan también el comercio, consagrado hasta hoy día como economía capitalista. Esta mezcla de conflictos religiosos, políticos y económicos del siglo XVI, conducen irremediamente al hombre hacia una mentalidad burguesa. Es decir, un sentido de la vida práctico, muy experimental, empírico. El humanismo y sus protagonistas, los intelectuales, se convierten en la fuente directa del conocimiento, sin el punto de vista teológico.

Lutero y sus dudas angustiadas se unieron a las aspiraciones espirituales insatisfechas de su tiempo. Ginebra ciudad de Juan Calvino, se consagra en 1540 en la ciudad del protestantismo profundo, al tiempo que las corrientes que nacen de la Reforma tenían sus divergencias teológicas.

El Concilio de Trento y la Contrarreforma, que comenzó en 1545, llegaba tarde para conseguir la reconciliación entre los partidarios de la Reforma, aunque, consiguió con el tiempo la vía espiritual renovada de la Iglesia. Mientras, en la península Ibérica, vigilada constantemente por la Santa Inquisición durante la primera



EL RENACIMIENTO



Templo de atenea o de ceres; c. 500 a. J.C. Paestum.

mitad del siglo XVI, no consiguió frenar el influjo del humanismo y la reforma protestante.

En las artes plásticas, arquitectura y pensamiento filosófico, podemos hablar de reencuentro y tendencia permanente con las antiguas ideas, estéticas y formas clásicas, muy posible porque la cultura grecorromana aunque en ruinas, todavía eran apreciables y visibles, así como los manuscritos y tratados conservados a través de Bizancio y los traductores árabes.

En cambio, en la música es problemático hablar de “música renacentista”. Según Bryan Trowell “La revolución musical del siglo XV fue fruto de una lenta maduración y requirió nada menos que tres generaciones para llegar a consolidarse. Se movió a diferentes velocidades en los diversos países en que tuvo lugar”.

Consolidada y culminada esta revolución, hacia la segunda década del siglo XVI se desarrolla el Manierismo. Significa en conjunto una reacción frente a los ideales de claridad reposada, de equilibrio, de cristalina perfección que caracterizan a la plenitud del renacimiento. En la segunda mitad del siglo XVI aparece el Manierismo en música, con la Escuela Veneciana de los Gabrieli y con Tomás Luís de Victoria (dramatismo y misticismo).

Para finalizar este panorama general, no hay que olvidar que hacia 1455 en Maguncia, Johannes G. Gutenberg (1394–1468), inventa la imprenta. Aunque antes se había experimentado la impresión limitada de notas musicales, el editor italiano Ottaviano Petrucci (1466-1539) es el primero que desde Venecia, lanza en 1501 ediciones de música a gran escala, con *Harmoniae Musices Odhecaton*, colección de canciones de los maestros franco

flamencos más conocidos, siendo de inmediato imitado por toda Europa y consiguiendo una eficaz distribución de la música más importante.

Nuevos conceptos musicales en el renacimiento.

La Polifonía Coral, supone un avance sustancial previo para los adelantos musicales posteriores. Nacen los músicos profesionales en el coro de las capillas reales, casas nobiliarias y catedrales más opulentas desde finales del siglo XIV. Las voces comparten las porciones del material musical. Nos encontramos ante el nacimiento del Contrapunto Imitativo. Se desarrolla con el compositor Josquin Des Pres (1450-1521). Discípulo de Jan Van Ockeghem (1430-1495) y este de Guillaume Dufay (1400-1474). Todos ellos pertenecientes a la Escuela franco-flamenca, importantísima por su influencia en el resto de Europa y muy específicamente en la Escuela española, en torno a las cortes de Castilla y Aragón, protectoras y amantes del arte musical. La culminación de la música vocal polifónica se alcanza con Orlando di Lasso (1532-1594) y Giovanni Pierluigi Da Palestrina (1525-1594)

Según Ulrich Michels: “El centro de la creación se desplaza desde Francia, y pasando por el ámbito franco-flamenco y su país de origen, Borgoña, hacia Italia, que asume la dirección en el siglo XVI.



HISTORIA DE LA BANDURRIA

El Catedrático de Historia de la Música Mariano Pérez, clasifica las principales escuelas de polifonía religiosa de la siguiente manera:

-Escuela Romana (Austeridad y equilibrio): Palestrina

-Escuela Veneciana (Colorido y exaltación): Willaert, Rore, los Gabrieli.

-Escuela Ibérica (Misticismo dramático y simplicidad): Morales, Guerrero, Victoria, Cardoso.

-Escuela Flamenca (Internacionalismo): Lasso es el sintetizador de todos los estilos.

Estas escuelas y compositores comenzaron a sujetarse a las leyes de la prosodia del lenguaje hablado y lo plasmaban en el pentagrama: "el acento justo", desde los tiempos de Josquin ha tenido una inmensa importancia, hasta el punto de convertirse en contenido emocional.

En cuanto a la música instrumental se produce una paulatina emancipación respecto a la música coral. Los instrumentos obtienen una personalidad e importancia propia. En consecuencia, se adquiere una estética individual, basada en las posibilidades y características de cada instrumento concernientes a su propia particularidad.

Se forja una tradición de música instrumental a partir del órgano desde el siglo XIV, que desembocaría en las transcripciones de obras vocales para ser tocadas

con instrumentos (es por ello tan importante el estudio detallado de la música vocal de esta época por los instrumentistas actuales). Por tanto, la música instrumental pura se alcanzará en el siglo XVI.

También desde siglo XIV existía la discriminación en los conceptos de instrumentos bajos (de sonido suave), adecuados para acompañar canciones y motetes e instrumentos altos (de sonido potente), para acompañar danzas de carácter muy fuerte (instrumentos de viento como la chirimía, bombardas, trompeta o sacabuche) durante este periodo se tiende a agrupar instrumentos de semejante timbre, es decir, familias completas que recorren toda la tesitura desde los registros más graves a los más agudos. Existen instrumentos que son aptos para hacer individualmente notas simultáneas, (se estratifican las líneas melódicas y nace el acorde) como el laúd que deja de tañerse con plectro y pasa a ejecutarse con los dedos (la bandurria-mandora-quinterne sufre también esta transformación, que veremos más adelante) el órgano y el clavicémbalo que desarrollan técnicas verdaderamente virtuosísticas.

La música tiene que imitar a la naturaleza (imitar le parole), reproduciendo su contenido emocional y expresivo. El ideal sonoro del Renacimiento, se transforma con la incorporación del bajo (Composición a 4 voces) y una peculiaridad armónica muy colorista: sonidos de tercera y sexta, es decir, Fauxbordon. La

Parodia, muy característica en el estilo renacentista, es una melodía profana que sustituye al canto gregoriano como *cantus firmus*.

La mandurria, mandorre, mandora, mandola, bandurra, bandurria, pandura, pandur, pandurina, bandura, vandola, quintern, quinterne, gittern, giterne, gitarra, gitterna, bandürichen, mandurinchen, mandürchen, mandorgen, testudo minor, lutina, etc...

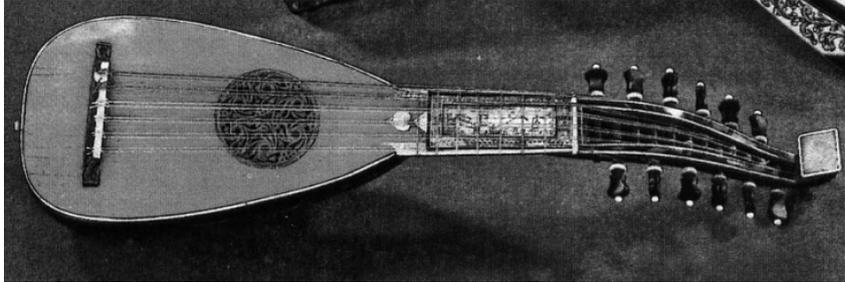
Todas estas expresiones, son las utilizadas en los distintos reinos, países, y regiones de Europa para designar a un mismo instrumento. Ante esta "maraña" de nombres, hay que tener una idea clara: las iconografías, grabados, esculturas y pinturas de la Edad Media y Renacimiento nos demuestran visualmente, que es el mismo instrumento denominado de múltiples maneras, es decir, pequeño cordófono periforme, con cabeza en forma de hoz, con tres o cuatro cuerdas y que se tañía con plectro. Esta es la herencia documental que tenemos, suficientemente interesante pero que nos puede producir desorientación y que conviene "airear".

Retomando las sabias orientaciones de Juan José Rey en su libro *Los Instrumentos de Púa en España*. ¿A qué seguimos las pistas, a las imágenes o a las palabras?, no tenemos más remedio que mentalizarnos con esta desorientadora situación.

La información que nos facilitaba Adrian le Roi en 1585, cuando nos



EL RENACIMIENTO



Mandolino milanés (seis órdenes dobles).



Mandolino lombardo (seis cuerdas sencillas).

decía que el origen de la mandora francesa estaba en los villanos y pastores vascos y navarros, es fundamental para asumir que todos estos nombres y denominaciones se refieren al mismo instrumento.

Portanto, indagaremos en la bandurria-mandurria de la península ibérica con su vertiente hacia América (Las Indias) y en la mandorre-mandora-mandola, también quintern- qinterna-guiterne, que sube hacia Francia y que se desarrolla en Europa y culmina en el Norte de Italia.

Para más desorientación, quiero comentar que en Italia denominan mandolino a cualquier cordófono similar o parecido al que nos acontece y que se tañe con plectro. Existen nueve clases de

mandolinos, de las cuales solo dos pudieran tener conexión con el desarrollo de nuestra mandurria-mandorre-mandora-mandola, etc... Me refiero al mandolino milanés (denominado por Marga Wilden como mandolina barroca) con seis órdenes dobles y afinada por cuartas justas (como nuestra bandurria actual) y que tiene su origen en la antigua mandola.

El otro instrumento es el mandolino lombardo, similar pero con seis cuerdas sencillas.

Una reivindicación en la que conviene insistir es que el término ghitarra o ghiterna, que constantemente ha sido supuestamente mal traducido por los tratadistas con el término

genérico de guitarra (insisto que solo son sospechas, juiciosamente fundadas, pero sospechas). Véase un ejemplo en el libro Historia de la Música en Aragón, (Siglos I-XVII) de Pedro Calahorra Martínez (Colección "Aragón" Zaragoza 1977), refiriéndose al inventario de los bienes del Marqués de Camarasa, que vivía en el coso zaragozano, y que muere en 1576: "una corneta guarnecida de plata; una vihuela grande con su arca, funda de paño colorado; una guitarra de ébano, labrada de taracea, con su caja de cuero negro; otra guitarra de ébano, con costillas, con su caja de madera negra;". Esto, solo es un ejemplo, si nos entretenemos más en esta supuesta mala interpretación, con toda seguridad que quedaremos muy sorprendidos. Lo mismo nos ocurre con fabricantes de instrumentos que como es sabido se los denomina con el término genérico de guitarreros o en los fabricantes de cuerdas para guitarras, vihuelas y demás instrumentos de cuerda que están documentados durante el renacimiento.

Teniendo en cuenta estas sospechas, recordaremos el testimonio de J. Tinctoris (1476) en "Terminorum musicae diffnitorium", que residía en Nápoles, por aquel entonces perteneciente a la corona de Aragón y donde nos describe una "ghitarra" o "ghiterna" que era tañida por los músicos catalanes que vivían en Italia o que pasaban por allí. Instrumento similar al laúd por su forma abombada, la disposición de las cuerdas y el modo de tañido, pero mucho más pequeño que él.



HISTORIA DE LA BANDURRIA

Al respecto, Juan José Rey afirma: “No sería, por eso extraño que lo que en el reino de Aragón se conocía como guitarra, se llamase bandurria en otras zonas de la península, sobre todo en aquellas en las que la guitarra-vihuela fue adquiriendo importancia social creciente”.

Con el término “quintern”, perfectamente ilustrado, donde observamos las mismas características constructivas (dorso abombado, clavijero en hoz, etc...) Sebastián Virdung en Basilea 1511 nos lo describe en su “Musica getuscht”. Ésta es la obra más antigua que haya

llegado a nosotros con descripciones de los diversos instrumentos musicales y que por sus ilustraciones es una fuente muy valiosa de información musicológica. Ha sido editada dos veces (1882 y 1931) en forma facsimilar (V. Guimbarda).

De manera similar y con el mismo término también nos lo representa Martin Agrícola (1500-1556), Director del coro de Magdeburgo y escritor que ejerció gran influencia sobre todos los temas de la teoría musical en “Musica instrumentalis deutsch” (1529).

En Italia, durante el siglo XV, le fueron aplicados indistintamente parecidos términos como los utilizados por Virdung y Agricola con los nombres de ghiterna y quinterna. También en Inglaterra nos refiere I. Harwood (1984) en su artículo de la New Grove, era frecuente encontrarla como gittern, y dice:

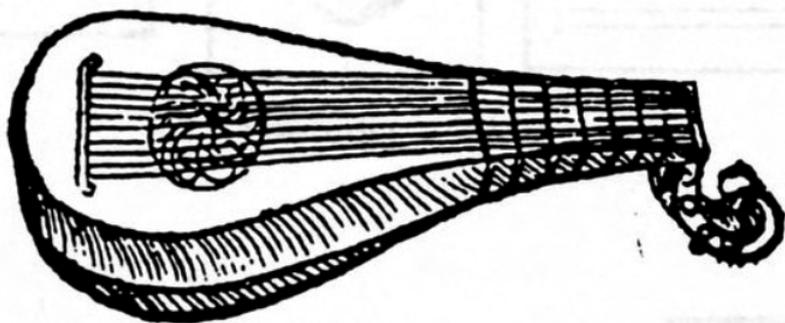
La mandora fue popular en Francia en la segunda mitad del siglo XVI. Había tres tipos, el primero, tradicional, tenía el cuerpo y el cuello de una sola pieza de madera, como el rebec (rabel) de tres cuerdas con una trastera muy adornada. El segundo tipo con un conjunto de planchas, como el laúd y el tercero el dorso plano con lados separados como los últimos Citterns.

Paralelamente, en la Península Ibérica se denominaba al mismo instrumento con el nombre de Bandurria, Vandurria, Mandurria, y también, Nandurria.

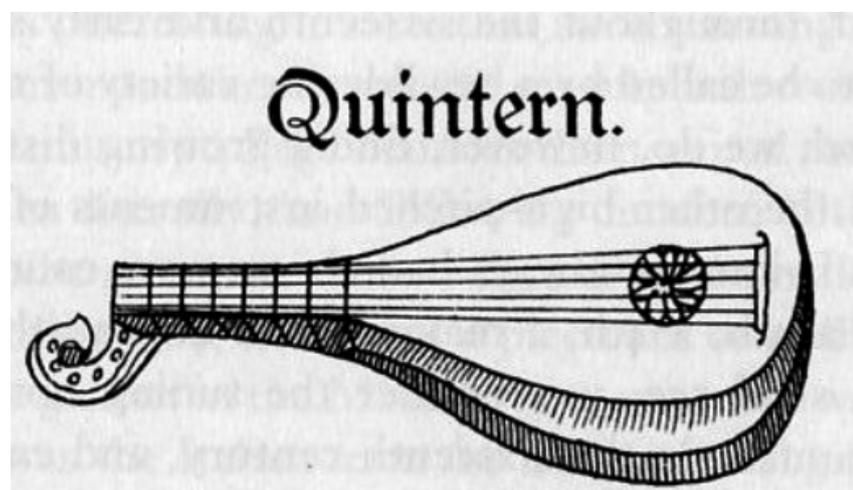
El poeta sevillano Juan de Padilla (1468-1520), llamado también “el cartujo” en Tesoro de varias poesías, escribe un poema donde denomina a nuestro instrumento con el nombre de nandurria, por cierto, muy curioso y muy particular para mí, dice:

*Chamorro en los cantares fue primero,
que al son de una nandurria despegada
solló la ronca voz de su garguero
y cantó esta canción estudiada.*

Después de esta extraordinaria casualidad, continuamos por



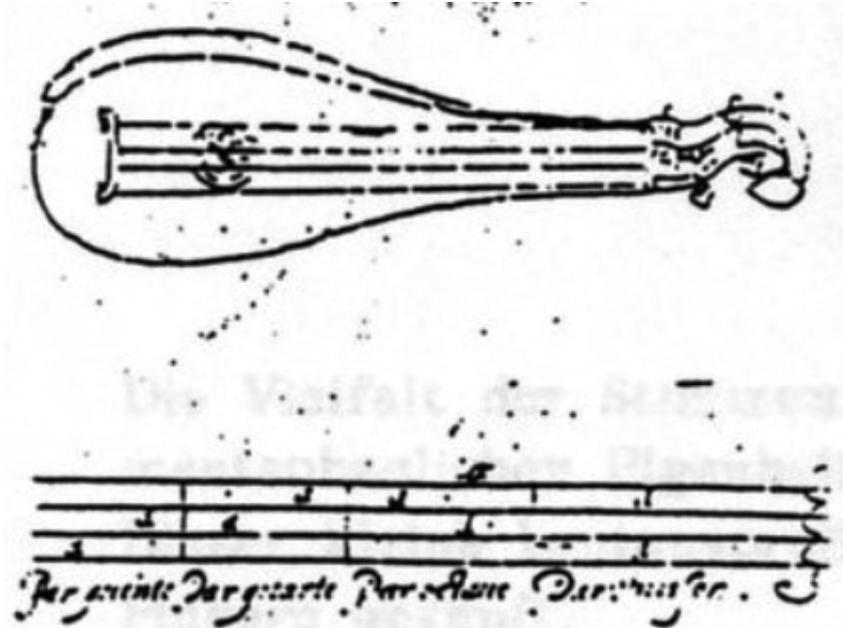
Quintern (bandurria), Sebastian Virdung (Basilea 1511), “Musica Getuscht”



Quintern (bandurria) Martin Agrícola (1529) “Musica instrumentalis deutsch”



EL RENACIMIENTO



François Merlin (1583-7) Francia., Según I.Hswood modelo primero, pero con cuatro cuerdas.

España y nos centramos en el tratado más importante escrito sobre los instrumentos que más se interpretan durante esta época en nuestro país y que sin remedio nos extenderemos mucho: la "Declaración de Instrumentos musicales" (Osuna 1555) de Fray Juan Bermudo.

Este fraile nació en Écija, no sabemos la fecha de su nacimiento y tampoco la de su muerte, perteneció a la orden franciscana. Él mismo nos dice en su tratado que estudió música en la Universidad de Alcalá de Henares. Aunque no fue la música su dedicación exclusiva. Por una grave enfermedad tuvo la ocasión de estudiar y recopilar extensamente la materia musical con carácter casi enciclopédico y esta dedicación dio origen a su famoso tratado.

De los cinco libros de que consta el tratado, publicado en 1555,

aparecieron previamente otras ediciones menos extensas, como el de Osuna en 1548, conteniendo solo el primer libro, y más tarde los cuatro primeros con el título de "Arte Tripharia". Como sugiere el título "Declaración de instrumentos musicales", el tema instrumental es la principal misión del tratado con originales y primerísimas aportaciones que ocupan el libro cuarto. El resto del tratado toca temas comunes a otros, como el canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición.

Bermudo trata sobre la bandurria en dos de sus cinco libros de una manera objetiva, precisa y sobre todo orientadora.

LIBRO SEGUNDO, "Arte de entender todo género de Vihuela":

Capit. XXX. "De algunos avisos":

"Porque hay muchos géneros de vihuelas solamente trataré de la que comúnmente es dicha vihuela, de guitarra, y de bandurria, y de rabel, por el orden aquí puestas. El tañedor de vihuela debe estar avisado, que si en breve tiempo quisiera entender este instrumento y presto cifrar para él y para los otros instrumentos, no entren en la inteligencia o declaración de ellos baste que sepa bien todo lo que se requiere, y es menester saber para el aprovechamiento en estos instrumentos" ... "Primero se ejercite en los instrumentos comunes de vihuela, guitarra, bandurria y rabel y después en los posibles y derivados (quiero entender derivados)".

Capit. XXXII "De la distancia que tiene la guitarra y la bandurria".

"...El ámbito de la bandurria en vacío es una octava. Tiene este instrumento tres cuerdas, y se pueden llamar tercera, segunda y prima. También tiene este instrumento otros dos temples. El temple común es que desde la tercera hasta la segunda hay un diatesarón (una cuarta), y desde la segunda hasta la prima contiene un diapente (una quinta). Este temple parece ser antiguo, porque pone profundamente el diatesarón, según que en el tiempo antiguo se usaba. Por lo cual algunos tañedores suben la cuerda segunda un tono más, y viene el diapente a la parte inferior y el diatesarón a la superior. En este temple más puntos hallarán en vacío que el temple primero. Dije el primero



HISTORIA DE LA BANDURRIA



Portada de "Declaración de Instrumentos" Juan Bermudo (Osuna 1555)

ser antiguo, porque hace gran caso del diatesarón, poniéndolo por fundamento en este instrumento. El temple segundo es más a propósito de la música del tiempo presente. Los temples de los instrumentos deben servir a la música y, como la música se mudare, se devían mudar los temples de los instrumentos".

Capit. XXXIII "De formar las distancias en estos instrumentos".

"... (refiriéndose a la vihuela) Quiero decir, que toda cuerda inferior, hollada (pisada) en el quinto traste viene a ser uniforme de la superior más cercana y para que la cuarta suene con la tercera será hollada con el cuarto traste. Esta manera de formar consonancias por los trastes no solamente se entiende en la vihuela sino en todo género de instrumentos que tiene trastes. Cuando en guitarra, bandurria

y rabel quisieren formar alguna consonancia tendrán consideración al contar de los trastes cuanta distancia hay de una cuerda a otra".

Capt. XXXIV "De templar todos estos cuatro instrumentos".

"... El temple de la bandurria es fácil, porque está la tercera con la prima en octava. Pues templadas estas dos cuerdas en su octava, templaréis la segunda con una de ellas. Si la segunda estuviere de la tercera un diatesarón (antiguo) templaréis por unísonos, hollando la tercera en el quinto traste. Si la segunda estuviere en diapente con la tercera (particular) ha de templarse en octava, hollando la dicha segunda en el quinto y viene a ser unísono con la prima".

Capt. XXXV "De algunos otros avisos para principiantes".

"...Dize señaladamente imaginar porque pintar las vihuelas, guitarras, bandurrias y rabeles, que adelante veréis no se hace porque de parte de los dichos instrumentos ello sea así; si no que teniendo las vihuelas dibujadas fácilmente mirando a los signos que en ellas están pintados pueden cifrar. Es pues este arte imaginario para por él venir con facilidad y certidumbre a cifrar que es lo que muchos tañedores desean"

Capt. XXXVI "De algunas preguntas acerca de la vihuela".



“... No tan solamente diez trastes es buen medio para la vihuela; sino también para la guitarra. Si la bandurria y rabel tienen trastes. Algunos tañedores tienen estos dos instrumentos sin trastes y no es acertada música. Grandiferencia hay tañer en instrumentos que tengan trastes o no los tengan. No puede el tañedor puntualmente poner el dedo en estos instrumentos; que no exceda o falte alguna cosa a las consonancias. Y más que hollando en el instrumento sin trastes frega la cuerda por la madera y causa desabrimiento al oído del músico

Observamos en el título general y particularmente en el Capítulo XXX la consideración y el tratamiento que hace de la bandurria como otro “género de vihuela”. En ningún momento dice que se tañe con plectro. Nos encontramos con una bandurria de tres cuerdas sencillas que en el siglo XVI posiblemente se tañía con los dedos, de tal manera que muchas o mejor dicho muchísimas consideraciones generales que el fraile hace sobre el empleo de la vihuela, manera de cifrar y demás “avisos y declaraciones”, se tienen y se deben aplicar a nuestro instrumento en este periodo. Pide paciencia y requerimiento en el estudio para los tañedores de este género de instrumentos. Encontramos dos temples distintos, el común (más antiguo) y el particular (más moderno), este último más recomendable por él, este temple recuerda y sugiere al oído el modo VII o tetrardus auténtico, es decir, modo mixolidio, más que nada por su ámbito en vacío (Sol-

Re-Sol, una quinta y una cuarta), la tercera y primera cuerda serían la nota finalis (nuestra tónica) y la segunda como cuerda recitativo (nuestra dominante), es sólo una observación personal. Explica también que con el mismo sistema que se utiliza para la vihuela la cifra, se ha de utilizar para la guitarra, bandurria y rabel. Recomienda y prefiere que las bandurrias y demás instrumentos del género vihuela se entrasten bien para mejorar la afinación, ante la otra opción utilizada por algunos tañedores que no los utilizan. Pero, esperemos porque Fray Juan Bermudo nos reserva lo mejor en el siguiente libro del tratado.

LIBRO CUARTO, “De tañer Vihuela”:

Capit. LXVIII. “De la bandurria común”.

“Para Cumplir con lo prometido en este libro falta hablar de las bandurrias. Este instrumento de algunos tañedores es muy estimado, por lo cual quiero del tratar en el presente capítulo. Comúnmente tiene la bandurria tres cuerdas en la forma del rabel. No es de esencia que este instrumento tenga solas tres cuerdas, pero hablemos de las que ahora tiene, y luego de las que puede tener. Los nombres de estas tres cuerdas son tercera, segunda y prima. Está una cuerda de otra por distancia de una quinta perfecta, según el temple de algunos tañedores. De forma que la bandurria en vacío tiene una novena. Quisieron los tañedores que de este temple usan abreviar

la guitarra en el tamaño y cuerdas, e hicieron la bandurria. Tantos puntos tiene este instrumento en tres cuerdas, cuantos la guitarra en cuatro a los nuevos. Algunas veces tienen este instrumento sin trastes y, aunque algunos tengan por primor tañer sin ellos, tengo entendido que, por muy diestros que estén en tañer, no formarán tan buenos puntos como con los dichos trastes. Otras veces le ponen seis o siete trastes, y aun no bien puestos. Han de poner los trastes en este instrumento de la manera que los tiene la vihuela. Quiero decir, que de un traste a otro haya un semitono, porque en algunas bandurrias los he hallado tan mal puestos, que ya forman cerca de un tono, ya más de un semitono. Una bandurria entrastada de un violero vi que en cuatro trastes formaba un diatesarón. Por ser este instrumento de cuerdas pequeñas, pocas veces se acierta a entrastar. Tantos trastes se pueden en él poner, cuantos en el cuello cupieren puestos a compás de semitono. Si diez trastes pudiere tener, tantos le pongan, porque es buen medio. Pues puestos diez trastes, si se sufre, y tres cuerdas en quinta una de otra, puédanse refinar en el temple por octavas o por unísonos. Si por octavas, hollada la superior en el quinto traste y, sí en unísonos, la inferior en el séptimo. La segunda de este instrumento está de la tercera una quinta. Para hacerla subir una octava le falta un diatesarón; luego hollada en el quinto traste, subirá el diatesarón y así formará con la dicha tercera una octava. La prima está de la segunda una quinta: hollandola en el quinto traste, le hacen subir un diatesarón,



HISTORIA DE LA BANDURRIA



Manuscrito del capítulo 68.

ya así formará con la dicha segunda una octava. Puédase templar por unísonos de esta manera. Hollando la tercera en el séptimo traste, viene la segunda en la segunda unísono; y la segunda en el mismo séptimo forma unísono con la prima. Estas tres cuerdas, que en este temple tienen distancia de nueve puntos

en vacío, se pueden poner en una octava. Abajando la prima un tono, formará con la segunda un diatesarón y con la tercera un diapasón. Para afinarla en este temple, huellen la segunda en el quinto traste y formarán octava con la tercera y unísono con la prima. Este sería muy fácil temple y bueno.

Esta bandurria templan otros tañedores de otra forma, y es temple antiquísimo y el común que ahora se usa. Ponen todas tres cuerdas en una octava, pero no como acabo de decir. Desde la tercera a la segunda hacen un diatesarón y desde la segunda a la prima un diapasón. De forma que todas tres cuerdas en vacío forman el diapasón, pero tiene el diatesarón entre contrabajo y el tenor, lo cual no osara hacer sin diferencia los componedores de este tiempo. Dije ser temple viejo, porque el diatesarón ponen por basis y fundamento del diapasón. Tuvo gran preeminencia entre los antiguos el diatesarón, el cual tuvieron por consonancia perfecta. Por esta perfección que tenía entre los antiguos, podían usar de ella indiferentemente, cuando venía con el diapasón. Para refinar esta bandurria, se huella la tercera en el quinto traste y la segunda en el séptimo. Por reverencia de los antiguos podemos usar este temple, pero mejores son los dos ya dichos. Si algunos tañedores usan en este instrumento otros temples, yo no lo sé, y por tanto no los declaro. Puédanlo hacer y es bien hecho, porque hay muchos temples posibles, de algunos de los cuales hablaré.

Capit. LXIX “De unas bandurrias nuevas”.

“Si estas tres cuerdas que tiene este instrumento las quisieren poner una de otra un diatesarón a imitación de la vihuela, sería buen temple, por remedar a su origen, que es la



vihuela. La distancia de este temple sería una séptima en vacío. Templar se ha en tal caso de esta manera. Hollada la cuerda inferior en el quinto traste, formará unísono con la superior. La tercera es inferior de la segunda y la segunda de la prima. Hollada la cuerda superior en el séptimo traste, forma octava con la inferior en vacío. Este temple sería la mitad de una vihuela. El tañedor, si quiere, puede hacer dos bandurrias, cada una con tres cuerdas en este temple que fuesen una vihuela entera, poniendo cuerdas diferentes. Si a la una bandurria le pusiesen tres cuerdas, las cuales correspondiesen a la sexta, quinta y cuarta de la vihuela, y en la segunda bandurria pusiese otras tres cuerdas más delgadas, las cuales correspondiesen a la tercera, segunda y prima de la vihuela, sería cumplida vihuela con tal condición que desde la prima de la primera bandurria hasta la tercera de la segunda había de haber una tercera mayor; como la tiene la vihuela desde la cuarta hasta la tercera. Puestas las cuerdas proporcionadas en estas dos bandurrias, templar primero la que tuviese las cuerdas más gruesas, según que dixe, por diatesarones, hollando la cuerda inferior en el quinto traste; el cual orden también se guarde en la segunda bandurria, sino que, para ponerla en tono se ha de hollar el cuarto traste de la prima de la primera bandurria, y en aquel tono han de templar la tercera. Por estas dos bandurrias templadas es la manera ya dicha de cifrar para la una bandurria las dos voces y para la otra las otros dos. Conviene los dos tañedores juntamente tañer con las dos bandurrias guardado el compás para que suene bien la música; la cual se había de hacer aposta, que el contrabajo y tenor fueren recogidos, y el contra alto con el tiple. La música que para estas dos bandurrias se ha de hacer, podrá andar desde quince a diez y nueve puntos; pero el contrabajo y tenor teman los diez y a necesidad once. Todo lo que el contra alto y tiple pueden abaxar será hasta



Manuscrito del capítulo 69.

andar desde quince a diecinueve puntos, pero el contrabajo y el tenor tendrán los diez y a necesidad once. Todo lo que el contra alto y el tiple puedan bajar será hasta los diez puntos, y aún a los nueve si es novena mayor. Sólo un punto que bajase más una de estas dos voces, no tiene dónde se ponga en la segunda bandurria. Entendiendo

andar desde quince a diecinueve puntos, pero el contrabajo y el tenor tendrán los diez y a necesidad once. Todo lo que el contra alto y el tiple puedan bajar será hasta los diez puntos, y aún a los nueve si es novena mayor. Sólo un punto que bajase más una de estas dos voces, no tiene dónde se ponga en la segunda bandurria. Entendiendo



HISTORIA DE LA BANDURRIA

tengo que, de cualquier manera que estuviese la música a cuatro voces, se puede cifrar para estas bandurrias, pero de los músicos experimentados. Sabrá el músico, cuando el tenor subiere más de los puntos ya dichos, cifrarlo en la segunda bandurria y, cuando el contra alto bajare, mudarlo a la primera. Así que, algunos golpes tañerá una bandurria tres veces y la otra una; otros golpes al contrario. El hacer la música aposta es para los aprendices. Pueden poner en la bandurria cuatro cuerdas y más, si lo sufriere la anchura del cuello, y lo mismo digo de los trastes. De Indias han traído bandurria con cinco cuerdas y en el Andalucía se han visto con quince trastes. El modo de cifrar en este instrumento es pintarlo con las letras del canto, como fue dicho en las cifras de vihuela, lo cual basta para que cifren no solamente en bandurrias de tres cuerdas, y temples comunes, sino para de cuatro y cinco cuerdas y en temples nuevos y diversos. Esto que dije concertar dos bandurrias y cifrar para ellas, se entienda para cualquier instrumento. Pueden templar una vihuela, un discante y una guitarra, un discante, una guitarra y una bandurria y finalmente instrumentos de diversas maneras los pueden poner en tono que lo sufran las cuerdas, y cifrar para ellos, y tañer en tres instrumentos a seis voces y a ocho. El concertar de las vihuelas que algunos usan va fuera del arte de música. E salga lo que saliere. Empero si tres músicos artistas se concertasen con tres vihuelas, o con tres instrumentos puestos en buen temple, tañerían

atinadamente. Si templasen un discante un diatesarón arriba de la vihuela, que la sexta del discante viniese con la quinta de la vihuela, o de otras muchas maneras, y la guitarra con el segundo traste de la cuarta de la vihuela y conforme a este temple pintasen los dichos instrumentos y cifrasen algunas obras del doctísimo Cristóbal de Morales, o algunos motetes de muchos buenos que hay a seis y siete (según lo hizo el excelente músico Anríquez) sería música de gozar. Los que fueren músicos de veras o tuvieran principios en la Música y buen entendimiento y en el estudio no fueren remisos, en pocas palabras entenderán qué diferencia hay de esta música de concierto, a la que tañen algunos solamente de oído”.

Capit. LXXXV “Para perfeccionar algunos instrumentos”.

“Las guitarras, bandurrias y todo instrumento de cuerda se pueden perfeccionar poniendo las cuerdas en las deducciones, conforme a lo que hemos hecho en las vihuelas; en los cuales instrumentos pueden poner los trastes por el compás y razón de música. Los tañedores que trastes no vieren de poner en algunos de estos instrumentos tengan tal aviso: que no solamente los trastes queden de quadrado (según fue dicho en el capítulo ochenta y dos) pero para quedar perfectos, han de estar los instrumentos de quadrado. Entiendo los instrumentos ser de quadrado: que no todas las cuerdas son de un tamaño. Si antes de poner las cuerdas en un instrumento estuviesen de quadrado la ceja y

puente; puestas las dichas cuerdas se perdería. Es manifiesto, que más distancia ocupa el nudo, o ligadura de la cuerda sexta por ser gorda; que el de la prima que es delgada... El temple común de la bandurria es puesto por las deducciones. Si imaginamos la tercera de la bandurria en Gsolreut, y la segunda en csolfaut, y la prima en gsolreut agudo; será conforme a lo que sería en este instrumento. Es pues la bandurria en el temple común cercana a la perfección musical. Si ponen a este instrumento los trastes con el sobredicho compás; quedará perfectísima teniendo buena regla.

Leídos estos capítulos (68, 69 y 85) del Libro cuarto, dedicados en exclusiva a la bandurria que se tañía en torno al año 1555, que por lo que leemos era un instrumento común y por las explicaciones que hace el autor en cuanto a su temple antiguo y quiero redundar, instrumento común con temple antiguo que por “algunos tañedores es muy estimado” y que tiene “tres cuerdas en la forma del rabel”, es decir, sencillas, como las representadas en cuadros, capiteles, iconografías y grabados durante muchos siglos medievales (recordemos que 60 años antes acabó la Edad Media según los libros de historia).

Aunque comúnmente tiene tres cuerdas, también las hay con cuatro y con cinco, estas últimas nada menos que han llegado de las Indias (América). En sesenta y tres años, desde 1492 (el descubrimiento) hasta 1555 en el otro lado del Océano Atlántico la bandurria se ha desarrollado hasta tener más



Bandurria comun de tres cuerdas (Sin trastes y tañida con plectro) anterior a 1555.

cuerdas. No solo la bandurria, Fray Toribio de Benavente, en el capítulo 12 de "Historia de los Indios de la Nueva España" (1527):

"Que cuenta del buen ingenio y grande habilidad que tienen los indios en aprender todo cuanto les enseñan; y lo hacen en breve tiempo" "Un mancebo indio que tañía flauta enseñó a tañer a otros indios en Teuacan, y en un mes todos supieron oficiar una misa y vísperas, himnos, y magnificat, y motetes; y en medio año estaban muy gentiles tañedores. Aquí en Tlaxcala estaba un español que lo enseñase, el cual le dio solas tres lecciones, en las cuales dependió todo lo que el español sabía; y antes que pasasen diez días tañía con el rabel entre las flautas, y discantaba sobre todas ellas".

No es de extrañar pues el desarrollo de la bandurria y que pronto hubiese virtuosos indígenas que necesitaran ponerle más cuerdas.

Volviendo a la declaración de Bermudo, éste nos dice que hay quien la toca sin trastes, pero como ya sabemos recomienda su uso y nos comunica que en Andalucía, su tierra natal, la ha visto hasta con quince trastes.

En cuanto a los temples nos declara la existencia de otro por quintas justas que no había comentado antes, usado por "algunos tañedores". A Juan José Rey esto le induce a pensar que es una nueva propuesta del "inquieta franciscano". De cualquier manera, lo que sí está claro que la afinación por cuartas justas y las del temple de las dos nuevas bandurrias que equivalen a una vihuela, son nuevas propuestas.

También anima y recomienda que se encorde a la bandurria con cuatro y cinco cuerdas. Pero lo más importante del capítulo 69, es cuando habla de cómo se debe transcribir para dos bandurrias ajustadas al temple que él propone

para interpretar con estas una obra polifónica a cuatro voces, donde podemos confirmar por las explicaciones que hace, sin más remedio, que la bandurria también se tañía con los dedos de la mano derecha para tocar dos voces que en algunas ocasiones no caben en dos cuerdas contiguas. Además, propone distintas agrupaciones de combinar instrumentos de género vihuela con discanto.

En el capítulo LXXXV (85), nos quiere dar más información sobre la bandurria. Trata sobre la perfección que se debe tener cuando se colocan los trastes, cuestión ésta muy importante si tenemos en cuenta que en aquella época los trastes debían de atarse al mástil y eran de tripa. Advierte de que hay que tener un cálculo en el grosor de las cuerdas y las distancias entre el puente y la ceja (lugar donde apoyan todas las cuerdas antes de subir y atarse a la cabeza del instrumento) motivo éste por el que teme que la afinación del instrumento no quede de cuadrado (sonidos naturales). Pero, he aquí por primera vez que Bermudo cita el nombre de las notas de la bandurria (por supuesto, en Sistema Hexacordal, que se utilizó entre los siglos XI y XVII, inventado por Guido d'Aezzo y que todavía era vigente en este periodo). Se refiere al temple común (antiguo) de la bandurria de tres cuerdas sencillas y que recomienda para que se le coloquen los trastes de la misma manera que en el capítulo 82 ya anteriormente explicado y lo denomina deducciones. "Si imaginamos" (término que utiliza



Temples de "Sintagma Musicum" Michael Praetorius (1618-9) para 4 y 5 cuerdas de la Mandorgen (Mandora-Bandurria)

Temples de Mandorgen de 4 cuerdas.



Temple de Mandorgen con 5 cuerdas



es solo mencionada, no hay una línea de música específicamente asignada para tocar, sólo podemos especular sobre como fue empleado el instrumento.

En el "Sonare sopra'l basso" de Agostino Agazzari (Siena 1607), la Pandora es incluida en una discusión sobre el uso de varios instrumentos como el laúd, el arpa, la cítara, la lira y la "chitarra". Agazzari describe la pandora como un instrumento de cuerda no como el laúd, el cual tiene una completa capacidad polifónica (armónica), pero sí como el violín que tiene poca (posiblemente se tañera con plectro). Menciona primero su uso como instrumento para ornamentación que puede adornar de forma alegre y contrapuntística. Agazzari me sugiere que el término Pandora fue otro término para nuestro instrumento".

Llegados a este punto y conscientes de que nos salimos

de las fechas "oficiales" cerradas por los historiadores del periodo renacentista, cuestión muy subjetiva porque encontramos documentación muy relevante pasado el 1600, datos imprescindibles para nuestra localización y organización organológica de la bandurria durante el Renacimiento. Este es el caso anterior de Agostino Agazzari y sobre todo del tratadista que a continuación hablamos.

En 1618-19 Michael Praetorius en su "Sintagma Musicum" (tomus secundus), introduce el término Pandurina que pudiera ser el diminutivo de Pandur o Pandura, aunque también cita al mismo instrumento con los nombres de Mandürichen o Mandürinichen", Bandürichen y por si no fuera poco, también Mandorgen. Lo describe como un pequeño laúd que se puede transportar debajo de la ropa y relativamente fácil de tocar, que tenía 4 cuerdas sencillas (g-d-

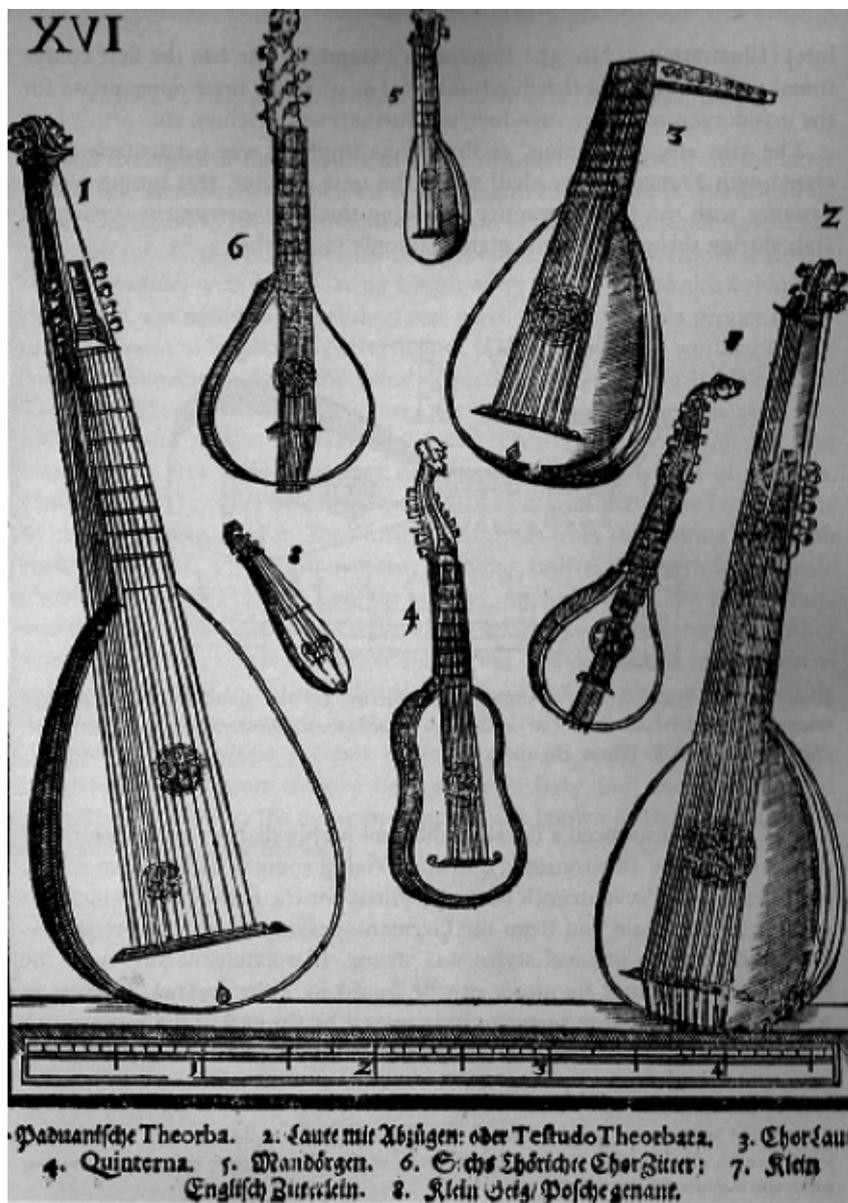
g'-d') y (c'-g'-c''-g'') y también para 5 cuerdas (c-g-c'-g'-c'') y (c-f-c'-f'-c''). Estas últimas implicarían que la mandora de 5 cuerdas sería considerablemente más grande. Praetorius continuó diciendo que el instrumento era común en Francia para tocar no solamente Courantes, Voltes, y otras danzas francesas, sino que también se interpretaban Passmezzos, Fugas y Fantasías.. Mencionaba tres métodos de tocar el instrumento. Por medio de un plectro (púa de pluma de ave), como un cittern; con un solo dedo, tocando muy rápidamente para que pareciera como si se estuviera tocando con más dedos a la vez; o con dos dedos o más.

El laudista italiano Alessandro Piccinini, en su "Intavolatura di liuto" (Bolonia 1623) dice:

"En Francia usan para tañer un instrumento muy pequeño de cuatro cuerdas sencillas llamado mandola y



HISTORIA DE LA BANDURRIA



5. Mardongen. Ilustración de "Sintagma Musicum"

lo tañen solo con el dedo índice. He escuchado a varios instrumentistas y tocan muy bien..." Esta descripción se ajusta perfectamente a la mandora francesa pero el término mandola es italiano y no se encuentra documentado en francés. En cuanto a la forma francesa de tocar el instrumento, con un solo dedo de la mano derecha (con o sin un plectro unido, atado, pegado o pinzado a él), no deja de ser sugerente. Esto

último es consecuencia del tránsito de ejecutar con el plectro y sin él, es decir, con los dedos, en algunos casos también posiblemente con ambos, plectro y dedos, ¿por qué no?

Para terminar este trabajo, lo haremos en España citando el "Inventario de bienes y alhajas" de Felipe II, documento de 1602 y recopilado por Felipe Pedrell

en 1901 que nos informa de dos modelos diferentes de bandurrias:

"Una bandurria de cuatro órdenes, la tapa de enebro y barriga de concha natural de tortuga. Otra bandurrilla de cuatro órdenes, de boj, con un rostro de mujer por remate".

Conclusión:

He dedicado este tiempo en el estudio de un instrumento que prefiero denominar con los términos Bandurria-Mandora-Mandola durante el periodo Renacimiento. Nos produce bastantes problemas en cuanto a sus nombres, pues nada menos que cerca de veinticinco terminologías han sido empleadas para un mismo instrumento. Se tañía con plectro, con los dedos y quizás en algún momento con ambos y que organológicamente tenía las siguientes características:

Cordófono pequeño de tres, cuatro, cinco y hasta seis órdenes dobles o también cuerdas sencillas, con caja de resonancia periforme con fondo ovalado mástil y cabeza en forma de hoz; más pequeño que el laúd y al que irremediamente con el tiempo se convertirá en un híbrido de éste (lo estudiaremos en la época barroca).

La riqueza variada de idiomas y de lenguas europeas latinas y anglosajonas con la difusión musical del instrumento por todo occidente produjeron un "maremagnum" de nombres, y por consiguiente



también muchos errores a la hora de clasificarlo organológicamente. No obstante, hoy en día y gracias a los trabajos de importantes musicólogos y estudiosos de este tipo de cordófonos, los criterios son bastante claros con respecto a otros trabajos editados en el pasado y muy reciente siglo XX por "insignes" musicólogos

Hay que tener en cuenta que este instrumento, al menos en España, se ha mantenido durante siglos en manos populares, lo digo sin ningún tipo de desprecio, cosa habitual para algunos estudiosos. La música popular en la historia tiene conexión directa con la música profana antigua. Y de música popular la han pasado a otro estadio de música: el folklore (barbarismo acuñado a mediados siglo XIX por Thoms para denominar a la muy respetable música popular). Pues bien, todos los instrumentos han estado y están en manos populares, pero paralelamente existían y existen profesionales. Esta polaridad les ha dado y les da un equilibrio ya histórico en su desarrollo musical técnico. Esto es lo que no ocurrió en España. El empirismo en los tañedores de bandurria durante algunas épocas fue total y se corrió el peligro de la poca y en general falta de existencia de manuscritos, ediciones y aportaciones interesantes y contrastantes con las que sí, como hemos visto, acontecieron en nuestros países vecinos sobre el mismo instrumento, aunque denominándose con otro término. Este es el motivo principal por el cual nuestra asignatura en los conservatorios actuales de España

se llame Instrumentos de Púa; con unos términos genéricos que algunos no entienden. Pero como pueden apreciar en este trabajo y en posteriores, existe mucha variedad que debemos recopilar, aplicar y compartir con el estudio de las dos afinaciones o mejor temples (como diría Bermudo o Praetorius) que comenzaron en el renacimiento: por cuartas y por quintas. Esto, como veremos en otros trabajos posteriores, desemboca en dos instrumentos genéricos, uno afinado con temple de cuartas y otro con quintas. De esta manera y solo de esta manera podemos avalar a la bandurria que quedó en España y que durante dos largos siglos ha existido con arreglos y transcripciones, desconociendo su maravilloso origen y su propia literatura que como apreciamos todos nace en el Renacimiento.

Si esto queda claro y convence a casi todos, me refiero y dirijo a los grandes y buenos músicos populares (aficionados) y profesionales valientes que cada vez salen más y mejores de los conservatorios; me sentiré realizado, agradecido y sobre todo muy satisfecho.

PEDRO CHAMORRO

Profesor superior de instrumentos de púa.

Bibliografía

- Agricola, M. (1529), *Musica instrumentalis deutsch*. Wittenberg.
- Amat, J. Carles. (1596). *Guitarra española y Vandola*. Gerona.

- Andrés Ramón. "Diccionario de Instrumentos Musicales". De Píndaro a J.S.Bach. 1995 VOX. Bibliograf S.A.

- Benito Olmos Aurora, Fernández Tapia Teodora, Pascual Gómez Magnolia, 1989 *Arte y Música en el Museo del Prado*. Colección Debates sobre Arte. Fundación Argentaria.

- Bermudo Juan. "Declaración de Instrumentos" (Osuna 1555).

- Calahorra Martínez, Pedro. *Historia de la Música en Aragón (siglos I-XVII)*. Colección Aragón. Zaragoza 1977.

- De Benavente Fray Toribio. "Historia de los Indios de la Nueva España". México 1969, Ed. PORRUA S.A.

- De Laborde L. E.S.J. « *Musiciens de Paris, 1535-1792*, ed. Y. de Brossard (Paris 1965).

- Grout, Donal Jay y Palisca, Claude V. *Historia de la música occidental I*. Ed. Alianza. 3ª Ed. Madrid 2001.

- Lesure F. And Thibaul G. "Bibliographie des éditions d'Adrian le Roy et Robert Ballard (1551-1598) (Paris 1955).

- Lloréns Cisterós José María. « *La música española en la segunda mitad del siglo XVI : Polifonía, música instrumental, tratadistas* ". Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente".



HISTORIA DE LA BANDURRIA

- Michels Ulrich. Madrid 1982. Atlas de Música. Alianza

- Morey, Stephen (1993) Mandolins of the 18th Century. Ed. Turris. Cremona.

- Pedrell, Felipe 1901. Emporio Científico e Histórico de ORGANOGRAFÍA. Barcelona.

- Pérez Mariano. Diccionario de la Música y los músicos. Madrid.

- Pirrotta N. « Music and Cultural Tendencies in 15 th-century Italy ». JAMS, xix (1966).

- Pretorius, M. (1619), Syntagma Musicum. Wolfenbüttel.

- Rey, Juan José y Navarro, Antonio. Los instrumentos de púa en España, bandurria, cítola y "laúdes españoles". Ed. Alianza. Madrid 1993.

- Robertson, Alec and Stevens, Denis. 1968 Historia General de la Música Desde el Renacimiento al Barroco. Madrid.

- Tinctoris, J. Terminorum musicae diffinitionum. En Coussemaker, Scriptores..Vol. IV.

- Tonazzi Bruno. "Liuto, Vihuela, Chitarra e Strumenti similari nelle loro intavolatura. Con cenni sulle loro lettera letterature". Ed. Berben 1974.

- Trichet Pierre. Traité des Instruments de musique (vers 1640). Minkoff 1978.

- Tyler James and Sparks Paul. The Early Mandolin. Oxford University 1989.

- Virdung, Sebastian (1511), Musica getuscht und ausgezogen. Basilea.

- Wilden-Hüsgen Marga. Die Barockmandoline. Grenzland-Verlag Theo Hüsgen Harwood. I .Artículo "Mandore" en el New Grove's Dictionary.

Páginas web

<http://www.cnice.mecd.es>. Página de recursos del Ministerio de Educación y Ciencia.

<http://www.cincosiglos.org>. Excelente página Web del grupo Cinco Siglos.

<http://www.arrakis.es>. Página Web del grupo SEMA, al cual pertenece Juan José Rey.

Ángel Benito Aguado
Artesano - Luthier

CONSTRUCCIÓN DE GUITARRAS Y
LAÚDES SOLO PARA CONCIERTO

MONTELEÓN, 14
28004 MADRID
TFNO. 91 446 18 90

Amalio Burguet
Constructor de guitarras - Guilmaker

Hechas a mano en España / Handcrafted in Spain
www.burguet.com



INTERNACIONAL UNA EXPERIENCIA MAS PORQUE TODO SE APRENDE

Desde el inicio de los tiempos, crecer ha sido la forma natural de evolucionar. Por norma general, todas las culturas humanas han intentado mejorar su forma de vida en sus diferentes facetas. En la artística, que es la que nos compete, existen dos ámbitos: el de la percepción y su análisis y el de la expresión.

La percepción y su análisis nos posibilita conocer y aprender de lo que nos rodea, ayudándonos a formar un juicio personal que nos permita disfrutar más del fenómeno sonoro.

La expresión musical, por su parte, nos ofrece la posibilidad de manifestar nuestros sentimientos.

Puesto que la música es también un lenguaje, un medio de comunicación, si queremos mejorarlo, habremos de educar nuestras capacidades de percepción y, quienes queramos, de expresión.

Es el mismo proceso que sigue el aprendizaje del lenguaje por parte de los niños. Cuando son muy pequeños decimos: - Aun no sabe hablar, pero lo entiende todo -. El método que emplean es el de escuchar a los mayores y asimilar el vocabulario para después ir empleándolo poco a poco. Musicalmente debe ser igual. Debemos escuchar mucha y diferente música para enriquecer nuestro "vocabulario", para tener más ideas musicales.

Y es que el músico no nace, se hace. Por tanto, es sumamente

importante conocer otras influencias para aprender y enriquecerse. Afortunadamente, he tenido el privilegio de formarme musicalmente y estudiar la especialidad de Instrumentos de Púa con Pedro Chamorro y Caridad Simón. Aunque actualmente mi vida profesional no está vinculada al conservatorio (soy maestro de música en un colegio de Educación Primaria), sí que está muy impregnada de todo lo que he aprendido de ellos. Entre otras muchas cosas, me han inculcado, con su propio ejemplo, un deseo constante de evolución.

Ha sido esta necesidad de renovación, de aprendizaje y perfeccionamiento continuos la que me llevó durante el curso 2005/2006 a Luxemburgo. Estuve matriculado en el Conservatorio de Música de Esch Sur Alzette, estudiando mandolina con Juan Carlos Muñoz. Junto con Mari Fe Pavón, ambos son los continuadores en ese país de la escuela alemana de Marga Wilden-Hüsgen. Combinan la disciplina alemana con la sensibilidad, espontaneidad y carácter mediterráneos, consiguiendo unos magníficos resultados a nivel pedagógico y musical.

Desde mi punto de vista, el método con el que me han enseñado a tocar la mandolina es muy bueno. Éste no consiste en aprender y dominar un repertorio de obras, sino en aprender y dominar un instrumento y, además, amar a ese instrumento. El repertorio es muy importante, pero debe enfocarse como un camino y no un fin

en sí mismo. Afortunadamente, la mandolina cuenta con una amplísima bibliografía de la que extraer estudios y obras con los que ir aprendiendo las diferentes técnicas (apoyado, alzapúa 2:2 y alzapúa 2:1, trémolo en una o varias cuerdas, arpeggios, etc.). Paralelamente, se va montando el repertorio de obras para examen, donde el alumno demuestra si verdaderamente va asimilando o no las técnicas que va trabajando.

Un alumno motivado es un alumno con ganas de seguir aprendiendo. Y si un buen método contribuye a ello, también lo hace el hecho de que los alumnos del conservatorio y escuelas de música puedan pertenecer a una orquesta. La orquesta te permite estrechar lazos personales con gente con la que, al menos, te une el gusto por la música. Además, supone un excelente recurso para desarrollarte como músico. En Luxemburgo existen varias orquestas, entre las que destaca especialmente Il Forum Musicale (en el número anterior de la revista Alzapúa aparece un artículo sobre esta orquesta).

Un hecho que avala el buen hacer de Juan Carlos Muñoz en el conservatorio es el alto nivel con el que van saliendo nuevos profesionales. Y es que si una escuela no es capaz de conseguir que sus alumnos terminen y lo hagan con buen nivel y ganas de luchar por su instrumento, está fallando y condenándose a desaparecer. Al conservatorio de Esch/Alzette llegan, cada año, nuevos alumnos de



INTERNACIONAL

diferentes países para realizar estudios superiores. El curso pasado tuve compañeros de clase luxemburgueses, franceses, holandeses, alemanes, rusos y españoles. Toda una experiencia a nivel personal y profesional.

Pero lo verdaderamente importante de las experiencias no son éstas en sí, sino lo que de ellas se aprende y cómo pueden extrapolarse a nuestro día a día. No tiene ningún sentido que intentemos emplear en nuestros centros de enseñanza o en las orquestas lo mismo que se hace en Luxemburgo, ya que no disponemos de los mismos recursos, intereses y condiciones en general. Es necesario reflexionar sobre qué es lo que ha aportado una experiencia, para acomodarlo a nuestras necesidades si nos ha parecido interesante, o para no cometer los mismos errores en caso de que los hubiera habido.

Si bien es cierto que poder disfrutar de un curso estudiando en Luxemburgo es una suerte que no todos los que quieren pueden disfrutar, también lo es el hecho de que en España igualmente contamos con otras oportunidades que nos permiten crecer y evolucionar musicalmente. Entre ellas están el recibir clases de profesores cualificados, la asistencia a conciertos, a cursos y seminarios, la lectura de artículos literarios y, en definitiva, estar en contacto con todo aquello que nos acerque un poco más a la música y a los Instrumentos de Púa, si fuese el caso. Si verdaderamente queremos hacer-



lo, sólo hemos de planteárnoslo y ponernos manos a la obra.

Por último, y predicando con el ejemplo, quiero sacar mis propias conclusiones de este artículo, esperando que sean compartidas con los lectores:

Por un lado, que hemos de aprender a disfrutar de lo que hacemos y así lo debemos transmitir a nuestros alumnos, si fuese el caso.

Y por otro, que no nos olvidemos de crecer un poco más cada día, de evolucionar y no quedarnos en lo que ya creemos que sabemos. Fluyamos, como el agua viva.

Jesús Pavón Chocano
Maestro de Educación Primaria (Música)
Profesor Superior de Instrumentos de Púa



INTERNACIONAL EUROFESTIVAL EN BAMBERG

Bamberg (Alemania), 25-28 de Mayo de 2006

Se trata del festival más importante dentro del mundo de la púa, y se celebra en Alemania cada 4 años. Además de este “macrofestival”, cada federación regional alemana organiza su propio festival cada dos años.

Pues bien, nada menos que 18 conciertos (con 4 partes cada uno), talleres, conferencias, y una nutrida exposición de instrumentos (sobre todo mandolinas, mandolas y guitarras, también instrumentos antiguos), partituras, libros y discos, se dieron cita en estos intensos cuatro días en esta bella ciudad medieval de Bamberg.

Vamos a las cifras que nos dicen mucho en poco espacio. Hubo:

81 grupos entre solistas, grupos de cámara y orquestas

1400 músicos que participaron gratuitamente pagándose todos sus gastos

33 nacionalidades diferentes (Europa, Australia, Japón, Estados Unidos, Israel, China, etc.)

140 compositores donde destacaron numerosos estrenos

17 tipos de instrumentos diferentes de cuerda pulsada (mandolina, mandola y guitarra-antiguas y modernas, bandurria, laúd, zither, domra, charango, bouzouki, koto, pipa, etc.).





INTERNACIONAL

13 workshop (conferencias y talleres), la mayoría en alemán y algunas en inglés, donde destacaron dos comparativas de instrumentos (guitarras y mandolinas), donde un instrumentista toca las mismas piezas para poder apreciar el resultado sonoro de los luthiers.

Se contaba dentro del edificio de congresos con dos salas de conciertos, la mayor dando cabida a 1250 personas.

Como músicos españoles participaron los grupos: "Trío Chamorro" y "Luxembourg Mandolin Quintet", que estrenaron las obras "Entorno" (Homenaje a Yasuo Kuwajara) de Pedro Chamorro, y "Leyenda de Ulises" de Francesco Civitareale, cosechando un gran éxito.

Coincidiendo con el Eurofestival se celebró la Asamblea General de la EGMA (European Guitar and Mandolin Association) y en ella participó Antonio Cerrajería, Presidente de la FEGIP (Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Púa). Entre los puntos que se acordaron destaca la designación de Murcia como sede de la EGMYO 2008.

Hay que destacar el excelente nivel técnico y musical de este festival, donde tienen cabida desde orquestas amateurs, hasta los mejores solistas del mundo. Es impresionante el nivel organizativo de tan colosal evento, y ¡cómo no! no falló la puntualidad alemana. Sólo echamos en falta una buena comida ¡y en cantidad!

Para acabar quiero hacer una reflexión: en este tipo de festivales de púa, al igual que en España, se da la circunstancia que no se da en otros instrumentos, y es que es un cajón de sastre donde "cabe todo". Por una parte está bien que se muevan grupos y orquestas compuestas por aficionados, y son éstos además el público más fan de los conciertos profesionales, hacen cantera, y compran instrumentos y partituras. Pero podríamos pensar en salir de nuestro "microcosmos" para llegar al gran público, mezclándonos con otros instrumentos dentro de festivales más amplios, más profesionales, para hacer ver el verdadero alcance de estos instrumentos.

Ignacio Mangas Sánchez

Profesor de guitarra e instrumentos de púa

La Expresión del Arte

Alhambra GUITARRAS

Duquesa de Almodóvar 17 - Teléfono 34 966 530 011 / Fax 34 966 516 302
e-mail: info@alhambra.com www.alhambra.com
E-30830 MUÑO DE ALCOY - ALICANTE - ESPAÑA



LISTADO DE SOCIOS

ASOCIACIONES

Agr. Calagurritana de Pulso y Púa	Calahorra	Orq. Langreana de Plectro	La Felguera
Agr. de Pulso y Púa 'Fresneda'	Los Corrales de Buelna	Orq. Laudística 'Aguilar'	Borja
Agr. Musical 'Balanguia'	El Escorial	Orq. 'Roberto Grandío'	Alcázar de San Juan
Agr. Musical de P.P. 'Carlos Seijo'	Betanzos	Peña Huertana 'La Crilla'	Puente Tocinos
Agr. Musical 'Grupo Mozart'	Logroño	Rondalla Al Sejo	Castro Urdiales
Agr. Musical 'Isaac Albéniz'	Torreperojil	Rabajar	Madrid
Agr. Musical 'Ntra. Sra. de Tejada'	Valencia	Sociedad Musical de Pulso y Púa 'Esmeralda'	Logroño
Agr. de Pulso y Púa 'Agustine'	San Román de Bembibre	Sociedad Musical 'Rondalla de Requena'	Requena
Agr. de Pulso y Púa 'San Roque'	Huétor Vega	Sonatina Gijonesa 'Fidelio Trabanco'	Gijón
Agr. Musical 'Albéniz'	Santander	Trío 'Assai'	Alcalá de Henares
Agr. Musical 'El Paular'	Pozuelo de Alarcón		
Asoc. Cultural Musical 'Colás Chicharro'	La Carolina	SOCIOS INDIVIDUALES	
Asoc. Músico-Cultural 'Velasco Villegas'	Baza	Francisco Sagredo López	Fuenmayor
Asoc. 'Camerata Aguilar'	Corvera	Ignacio López Lorenzo	Tamarite
Asoc. Musical de Puente Tocinos	Puente Tocinos	Ignacio Mangas Sánchez	La Coruña
Fed. de O. P. P. de la Comunidad Valenciana	Valencia	Joaquín Núñez Santos	Huelva
Grupo Ibérico	Madrid	José Manuel Gil Marrero	Tacoronte
Laud'Ars	Sant Joan Despí	Mariano Mangas Sánchez	Burgos
O. Fil. de Laúdes Asc. Filarmónica Rambleña	La Rambla	Miguel Ángel Casares López	Getxo
O. P. P. 'Abalsants'	Alcudia de Crespins	Ricardo García Gimeno	Barakaldo
O. P. P. Agrupación 'La- Sol- Mi'	Algete	Julián Carriazo Beamud	Plasencia
O. P. P. 'Batiste Mut'	El Campello	M^a Esther García Fuertes	Bilbao
O. P. P. 'Ciudad de Granada'	Granada	Sebastián Borja Martín	Los Ángeles de San Rafael
O. P. P. 'La Paloma'	Muro de Alcoy	Daniel Gil Avalor y Montes	Granada
O. P. P. 'La Púa'	Canals	Fernando Molina Sánchez	El Puerto de Santa María
O. P. P. 'Tablatura'	Alcalá de Henares	Irene Barca Verde	Tarazona
O. P. P. Universidad Complutense de Madrid	Madrid	M^a Carmen Simón Jiménez-Zarza	Campo de Criptana
O. P. P. 'Villa de Chiva'	Chiva	Antonio Martínez García	Cacabelos
Orq. de Plectro 'Ciudad de Segorbe'	Segorbe	José Antonio Heredia Muñoz	Beas de Segura
Orq. de Plectro 'Ciudad de Villarreal'	Villarreal		
Orq. de Plectro de Córdoba	Córdoba	SOCIOS DE HONOR	
Orq. de Plectro 'Francisco Tárrega'	Villarreal	Rafael Alberti	
Orq. Plectro 'La Orden de La Terraza'	Najera	Carlos Cano	
Orq. Rondalla 'Sellares'	Gavá	Narciso Yepes	
Orq. Sertoriana de Pulso y Púa	Huesca	José Luis Rouret	
Orq. de Cámara 'Paulino Otamendi'	Pamplona	Pedro Chamorro	
Orq. de Laúdes Españoles 'Conde Ansúrez'	Valladolid		
Orq. de Plectro 'Armónica La Alcoyana'	Alcoy		
Orq. de Plectro de Espiel	Córdoba		
Orq. de Plectro 'El Micalet'	Liria		
Orq. de Plectro 'Els Amics'	Meliana		
Orq. de Plectro 'Enrique Granados'	Villarrubia		
Orq. de Plectro 'Germán Lago'	Portillo		
Orq. de Pulso y Púa 'Rodríguez Cerrato'	Peñarroya-Pueblonuevo		



FEGIP