

# ATZAPITA

Revista F.E.G.I.P.

Federación Española de Guitarra  
e Instrumentos de Plectro

Nº 17 Edición 2011  
Distribución Gratuita

## Sumario

### Editorial

### Asambleas

XIII Asamblea General en Casasimarro (Cuenca) 2010.

### Personajes Destacados

Roberto Grandío, innovación y disciplina al servicio de la púa.

### Historia

Historia del Festival de Plectro de La Rioja. Una referencia internacional.

La mandolina en la ópera entre 1700-1750.  
Trío Albéniz: Semblanza de un siglo de vida.

### Didáctica

Alison Stephens (1970-2010). Una vida dedicada a la mandolina.

### Internacional

La Música Criolla Venezolana, un repertorio inagotable para pulso y púa.  
Asamblea General de la EGMA 2010.

### Varios

La visita a Félix de Santos Ferrer.  
Instrumentos de Púa. Superior en Madrid ¡YA!

### Socios

Listado de socios.



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

c/ Espadañal, 1-4ºC  
26300 Nájera (La Rioja)  
[www.fegip.es](http://www.fegip.es)  
[fegip@fegip.es](mailto:fegip@fegip.es)

CONSEJO DE REDACCIÓN:  
Equipo FEGIP

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

Depósito legal: LR-90-2011  
Diseño y maquetación: J. Hermosilla  
Impresión: Ready to Print, S.L. Tfno. 941 102 915

*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.*

# Editorial

*Junta Directiva de la FEGIP*

Desde que en 1997 cristalizara la, durante tanto tiempo deseada, Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro no ha faltado a su cita la revista que tienes entre tus manos. Han pasado diferentes Juntas Directivas y todas han conseguido que los más prestigiosos especialistas en nuestros instrumentos y sus músicas aportaran su imprescindible grano de arena para que su contenido fuera ameno, interesante y novedoso. Todo un reto ya que los colaboradores lo hacen de manera desinteresada o como diría un castizo, por amor al arte. Desde aquí nuestro más sincero agradecimiento a todos ellos.

En esta revista se mantiene la misma estructura que en años anteriores y los artículos son de lo más variopinto:

En la sección dedicada a las ASAMBLEAS nuestro Presidente, Antonio Cerrajería, nos cuenta lo más importante de lo que aconteció el año pasado en Casasimarro.

En PERSONAJES DESTACADOS Antonio Navarro hace una amplia semblanza de Roberto Grandío.

En la sección de HISTORIA el musicólogo Carlos Blanco nos resume la Historia del Festival de Plectro de La Rioja que está a punto de publicar. El profesor y concertista de mandolina Juan Carlos Muñoz nos hace una interesante aportación sobre la presencia de la mandolina en la ópera entre los años 1700-1750. Para terminar, el investigador Ismael Ramos nos hace una detallada semblanza del primer siglo de existencia del Trío Albéniz.

En el apartado dedicado a DIDÁCTICA la profesora de Instrumentos de Púa Patricia Calcerrada nos introduce en los métodos didácticos de la recientemente desaparecida Alison Stephens.

En la sección INTERNACIONAL el gran mandolinista y compositor venezolano Ricardo Sandoval nos da una lección magistral acerca de la Música Criolla Venezolana y su repertorio inagotable para pulso y púa.

En VARIOS la profesora de Instrumentos de Púa Irene Barca nos lleva de visita a la casa de los nietos del insigne Félix de Santos y Diego Martín denuncia el que no se implante en Madrid la especialidad de Instrumentos de Púa en el Real Conservatorio Superior.

En NOVEDADES se destaca la reciente publicación del libro Notas Autobiográficas de Félix de Santos y Sebastián que ha escrito nuestro compañero Ricardo García Gimeno.

Cerrando la revista tenemos el listado de socios que como viene ocurriendo en los últimos años va aumentando poco a poco.

Como hacemos siempre animamos a todos los que consideren que tienen algo interesante que aportar a que se animen a ponerlo por escrito para publicarlo aquí, en vuestra revista.

XIII Asamblea General de la Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro (F.E.G.I.P.)  
(Casasimarro, 10 y 11 de Abril de 2010)



# XIII Asamblea General de la Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro (F.E.G.I.P.)

(Casasimarro, 10 y 11 de Abril de 2010)

*Antonio Cerrajería*  
Presidente FEGIP

Tal y como estaba programado, los actos oficiales de la Asamblea correspondiente al año 2010, celebrada en Casasimarro (Cuenca), comenzaron con puntualidad el sábado por la mañana con la entrega de credenciales y con la inauguración de la exposición de instrumentos, partituras y discos. Todos los aficionados tuvieron la oportunidad de ver y probar los instrumentos que expusieron Alhambra, MundoPlectro.com, Guisama, Vicente Carrillo y Tomás Leal. También pudieron hojear el montón de métodos y partituras que había en las mesas dispuestas por toda la galería.

Lo primero que quiero destacar es lo idóneas que resultaron las dependencias del Centro Social Polivalente en el que se desarrollaron todas las actividades. Lo segundo la magnífica acogida que nos dispensaron los co-organizadores (Vicente Carrillo y Tomás Leal) y las autoridades locales que se volcaron en atenciones hacia todos los participantes.

La Asamblea General comenzó a las 11:00 h. y se desarrolló con total armonía. Todos los puntos que se sometieron a votación se aprobaron por unanimidad.

Después tuvimos la suerte de asistir a la extraordinaria conferencia "Instrumentos musicales de la tradición histórica" que nos ofreció Javier Cuéllar. Javier nos embelesó con su palabra y su música. A pesar de que la conferencia se alargó hasta la hora de ir a comer, a todos nos supo a poco. Una magistral lección que siempre recordaré.

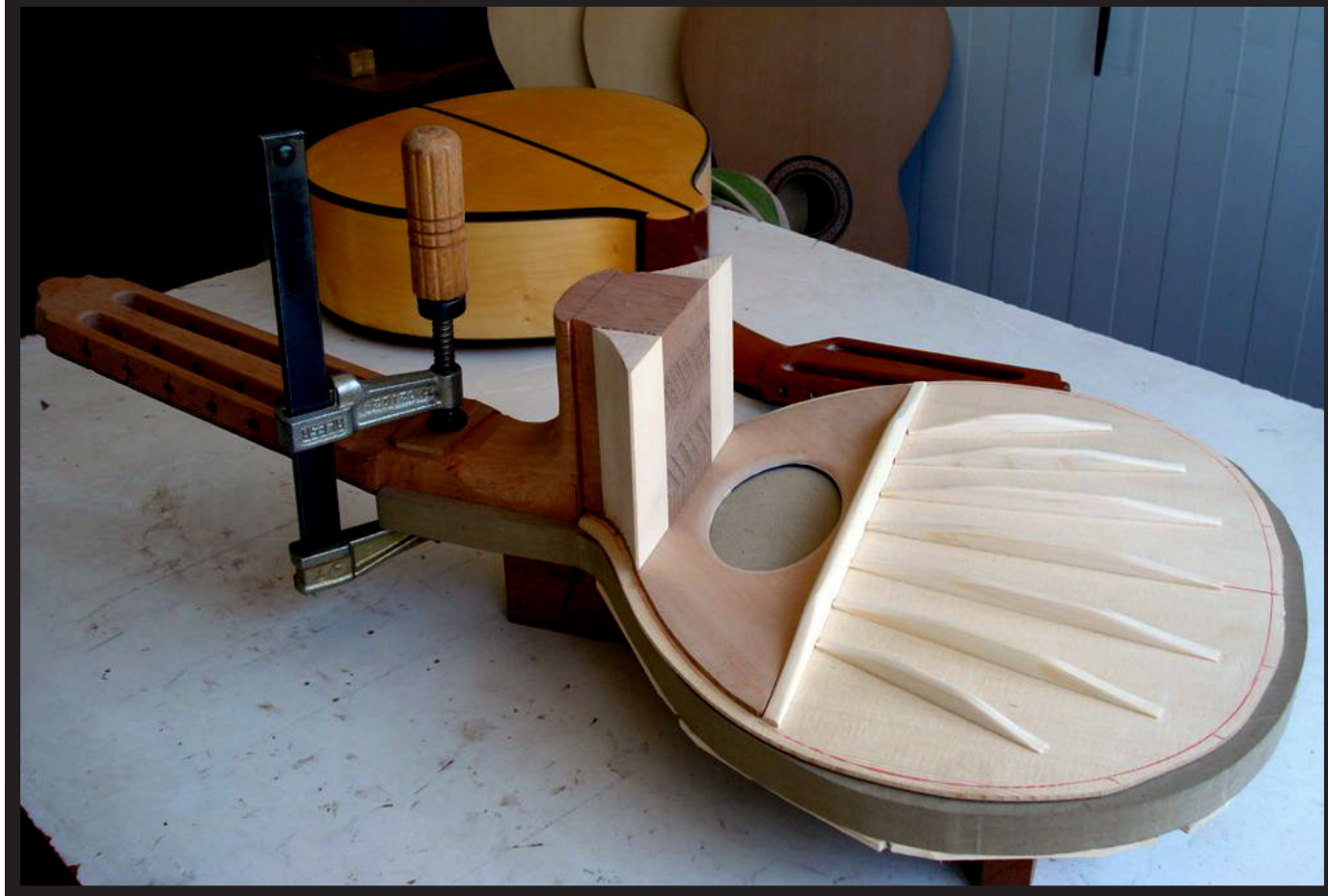
La comida resultó una agradable ocasión para departir con unos y con otros.

Por motivos ajenos a los organizadores hubo de suspenderse la conferencia programada para la tarde. La gente aprovechó para visitar con detenimiento la exposición.

Después asistimos a la primera prueba de instrumentos que organiza la FEGIP. En ella los asistentes tuvieron la oportunidad de escuchar los diferentes instrumentos expuestos. No se trataba de una competición o concurso sino de una exposición del trabajo de cada luthier. Creo que resultó una experiencia interesante que podría volver a realizarse en más ocasiones.

Como plato fuerte del día pudimos asistir al estupendo concierto que ofrecieron los compañeros de Plectrum

Visita a los talleres de Vicente Carrillo y Tomás Leal



Patricia Calcerrada en la prueba de instrumentos de los diferentes luthiers

Gaditanum (El Puerto de Santa María – Cádiz). La sala estuvo muy concurrida y allí pudimos escuchar un variado y ameno programa musical.

Después nos fuimos a cenar un rancho popular en la Pista de Baile Municipal al tiempo que los futboleros sufrían o saltaban de júbilo según sus preferencias. Creo que ganó el Barça al Madrid. El domingo por la mañana lo dedicamos a visitar los talleres de Vicente Carrillo y Tomás Leal. Allí pudimos ver con detalle cómo es el proceso de fabricación de un instrumento. Una gran experiencia para todos.

Después asistimos al concierto de clausura que ofrecieron Los Quijotes de Socuéllamos (Ciudad Real). De este concierto quiero destacar la juventud y entusiasmo de los músicos y la buena acogida que tuvo por parte del público asistente.

Para rematar las jornadas volvimos al Centro social polivalente en el que degustamos unos estupendos champiñones a la plancha, queso, jamón y un estupendo guiso campero.

Resumiendo, una fructífera asamblea que todos recordaremos siempre.

## Roberto Grandío, innovación y disciplina al servicio de la púa.

Antonio Navarro<sup>1</sup>

“A Roberto en el corazón”

Cuando Antonio Cerrajería me ofreció colaborar para la revista Alzapúa, le pregunté si alguien había escrito sobre Roberto Grandío y me confirmó la ausencia de tal artículo. Recordé que en el último número de la revista aparece un trabajo escrito por José Manuel Velasco referido a Manuel Grandío. Este hecho confirmó lo correcto de mi decisión. La verdad es que tenía “in mente” tratar sobre las Rondallas del siglo XIX y XX, pero sentía una deuda con Roberto, mi maestro, a quien debo mi formación como bandurrista. Me comprometo a desarrollar el tema de las Rondallas en otro número si es voluntad de esta revista.

No quiero abundar en datos biográficos sobre Roberto Grandío, ya los expuse en mi colaboración con la Sociedad Artística Riojana, dentro del XIII Festival Internacional de Música de Plectro<sup>2</sup>. (Fig.1)

Creo más interesante mostrar la fuerza emanada de su juventud, sus ideas, proyectos y hechos a quienes no lo conocieron. Lo que sí quiero decir desde ya es que Roberto, a pesar de nacer, vivir y morir en el “mundo de la púa”, realizó su formación musical e intelectual fuera de este ámbito. Sin embargo la puso a su servicio con personal impulso y lógica musical.

1 Bandurrista, componente del Cuarteto Paco Aguilar y coautor del libro “Los instrumentos de púa en España”.

2 Homenaje a Grandío, Sociedad Artística Riojana, XIII Festival Internacional de Música de Plectro, septiembre 1979. Incluye biografías, y una Suite homenaje de Manuel Villar con versos y material musical para Orquesta de plectro y guitarras.



Fig 2

Fig 1

Quiero situar la figura de Roberto, a veces no entendida suficientemente y tildada por algunos de personalidad fría, introvertida e incluso controvertida al pretender innovaciones “fuera de lugar o intrusas”.

Respetaré la denominación que Roberto hacía de nuestros instrumentos. Aclarar que donde se dice “laúdes españoles” debe entenderse bandurrias.

### La formación de Roberto

Roberto nace en Madrid el 3 de junio de 1951. Desde la infancia vive el ambiente musical creado por su padre Manuel Grandío que va relatando la formación de Roberto en un diario artístico titulado “El génesis pequeñito de un pequeñito músico”. Con siete años de edad empieza a estudiar solfeo en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Su carrera musical va en la línea de obtener una formación integral. En lo instrumental estudiando varios cursos de violín y piano y terminando los estudios de guitarra que había empezado con Regino Sainz de la Maza luego perfeccionados con José Luis Rodrigo. A los catorce años tiene el primer contacto con un instrumento de púa. Participa ya en varias actuaciones musicales con Alfredo Kraus y con la soprano Conchita Criado. También colabora en la grabación de un disco de Cantigas y obras típicas de Madrid con un “archilaúd”, el instrumento de púa que más tocaba. Realiza al mismo tiempo estudios complementarios de Armonía y Estética e Historia de la Música, Contrapunto, Composición y Folklore.

A los 18 años, al terminar música de cámara, empieza a estudiar Dirección de Orquesta con Enrique García Asensio, formando parte de la primera promoción de directores de Orquesta en España en 1978. En frase del maestro, Roberto era el más preparado técnicamente. (Fig.2)

Su espíritu inquieto le hace interesarse por otros conocimientos. Una de sus vocaciones fue la medicina. También buen aficionado a la fotografía y al cine profesional realizó originales películas sobre su padre.

### Roberto junto a su padre

Siempre estuvo al lado de Manuel Grandío en cualquiera de las formaciones que éste creaba: Dúo de bandurria y guitarra, “Trío Bético”, “Cuarteto Ibérico” con el que actuó en Logroño, o en el “Quinteto Tárrega” en 1969 con motivo de una gira de conciertos por los castillos más importantes de España.

Al margen de estas agrupaciones a las que se suma ser componente de la famosa Orquesta Gaspar Sanz, el gran éxito le llega en 1973 al acompañar con la guitarra a su padre en el Festival de Zupmusik en aquel Berlín Occidental y en el que la bandurria salió triunfadora ante grupos de mandolinas de varios países de Europa y Japón. Los que tuvimos la suerte de escuchar juntos a la bandurria y a la guitarra pudimos apreciar que, además de la matemática y armoniosa conjunción de ambos, existía en ellos una natural espiritualidad común que surgía de todas sus interpretaciones. (Fig. 3)

Recuerdo que su participación en grabaciones para música ligera era requerida siempre para interpretar fragmentos de púa por su calidad y capacidad de tocar a primera vista. En tal mundillo se los conocía cariñosamente como “el padre y el hijo”. Colaboraron también en varias zarzuelas y en estrenos de música contemporánea española.

Pasados ya muchos años, me corroboro en la idea de que la figura de Roberto Grandío no puede comprenderse si no se re-encuentra con la de Manuel Grandío, quizá complemen-



Fig 3

tándole en lo diferente, pero siempre intentando agradarle y convencerle a él antes que a nadie de sus ideas y logros. El destino confirmó su unión hasta el final. En el cénit de su creatividad Roberto fue diagnosticado de un cáncer terminal. Su padre no pudo asumirlo y tres días antes de la muerte de su hijo fallece tras un derrame cerebral durante un ensayo con la Orquesta Gaspar Sanz en aquel convulsivo abril de 1979<sup>3</sup>.

## Su ideario

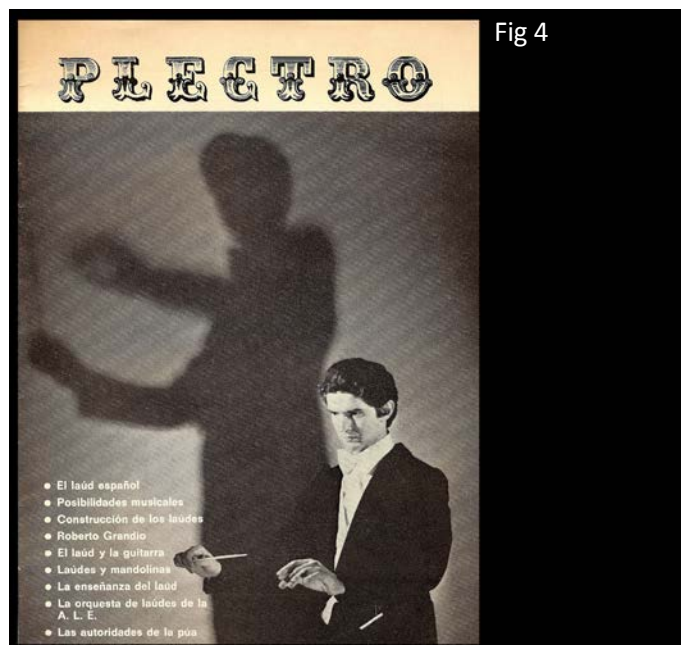
La forma de pensar de Roberto se ve reflejada en la revista *Plectro* concebida como intento de difusión y doctrina del “laudista profesional” y dedicada especialmente a los componentes de la Orquesta de Laúdes. He preferido ir directamente a tal fuente, que muchos desconocerán, para mostrar mejor sus ideas. (Fig. 4)

“El presente trabajo sólo quiere ser un trabajo que sirva de guía a todos los aficionados y que dé luz sobre los laúdes allí donde hay oscuridad y desconocimiento”.)

Antes de entresacar de ella lo trascendental quiero señalar que las afirmaciones de Roberto hay que contextualizarlas en la situación en que se encontraban nuestros instrumentos de púa en los años setenta. Quizá al lector actual algunas de ellas les parezcan superadas y otras radicales. Fui testigo del esfuerzo, ilusión y convencimiento que Roberto sentía al escribir su pensamiento. También del temor a que se entendiera como una simple crítica a la labor de otros y no como fruto de ideas maduras por el estudio e investigación. Madurez avalada por su trayectoria profesional en la música y experiencia en la púa al lado de “Don Manuel”:

“Escuché la bandurria con el sonido y la calidad que mi padre saca y tuve el honor de verle cosas que nadie ha escuchado nunca en sus mejores actuaciones. A través de él conocí uno a uno los laúdes y colaboré en todos los intentos por él llevados a cabo en su favor. Mi primer instrumen-

3 Los cuerpos de Manuel y Roberto Grandío descansan, junto con el de Florentina, esposa y madre, en el cementerio madrileño de San Justo. Sobre la lápida se halla una bandurria de bronce cruzada por una batuta. Monumento que figura en la “visita guiada”.



to fue la guitarra, pero también estudié todos los laúdes, tocándolo todos, si bien no con la perfección que sería de desear. Más tarde y con el deseo de adquirir nuevos conocimientos, estudié violín y piano, aunque solamente cuatro cursos. Mi profesión es por consiguiente músico en la especialidad de Dirección de Orquesta. Por primera vez hay una persona que es músico y además conoce en profundidad estos instrumentos..., y como consecuencia me dispongo a ponerles en su sitio, o sea a ejercer mi profesión”.

Sobre los instrumentos de púa españoles afirma:

“El origen y evolución de nuestros laúdes no es nada claro. No existe, que yo conozca, ningún estudio al respecto y sólo poseemos una serie de datos que necesitan una ilación. Es una labor de investigación a la que animo a los musicólogos, ya que son ellos los que de verdad están capacitados para estos trabajos”.

Describe cómo se va montando un instrumento de púa español y menciona el equilibrio entre refuerzos y grosor de la tapa para asegurar al mismo tiempo una buena cantidad de sonido y la necesaria solidez, solicitando:

“Sería conveniente obtener una cierta curvatura tanto en la tapa como en el fondo, y hacerlo empleando el vaciado, en vez de forzar la madera”

Defiende las posibilidades de los laúdes españoles:

“Un instrumento tendrá interés musicalmente, cuando ofrezca a la música unas posibilidades distintas a otros instrumentos existentes. El laúd español encierra una gran cantidad de recursos expresivos distintos a los ya existentes, luego posee un sitio indiscutible dentro de la música”. Para añadir en su defensa: “A los que tienen una opinión negativa de los laúdes les preguntaría: ¿qué opinión tendrían del violín si sólo hubieran escuchado a un alumno de segundo año?, probablemente nada buena. Pues bien, piensen que los laúdes están sonando en manos que ni siquiera están en ese segundo curso, sino que son inexpertas totalmente. Un instrumento bueno más un buen profesional, con su carrera terminada, dan por resultado algo muy diferente a lo que estamos acostumbrados a escuchar. Habría una perfecta afinación, matizaciones, expresividad, musicalidad..., veremos que todos y cada uno de los laúdes pueden producir más de un sonido a la vez, que pueden dar acordes de seis notas, que existe la doble y la triple cuerda...”

## Y su enseñanza:

“La carrera de cualquiera de los láudes consta de ocho cursos o grados progresivos. Como es lógico habrá que empezar por el principio... Es importantísimo tener una buena colocación de las manos, dividiendo el diapasón en posiciones diferentes..., entremezclando debidamente todos los demás recursos técnicos como dobles y triples cuerdas, acordes, arpeggios, extensiones, cruzamientos, intervalos de cuarta, las diversas articulaciones, etc., etc., siempre en orden progresivo... La vigilancia constante de un buen profesor es fundamental... No hay que olvidar que un laudista, por el hecho de serlo, es primeramente músico”.

Por cierto, Roberto materializó el cambio conceptual y de denominación del “trémolo” por la de “batido” inventándose un nuevo signo para ello.



Fig 5



### Opiniones sobre la guitarra:

“El quinteto estaría formado por el cuarteto de laúdes mas piano, arpa o guitarra, siendo ésta la que más armonice con los laúdes por su mayor afinidad”.

Explica la aparición de la guitarra junto a los laúdes en el folklore, luego continuada en las rondallas, pero que tal como se utiliza no es correcta ya que:

*“La guitarra no puede sustituir nunca a ninguno de los laúdes (archilaúd o contrabajo). Casi siempre se produce un desequilibrio, con falta de empaste sonoro, y todo el “acompañamiento” hace que la obra en cuestión resulte basta, muchas veces con el acumulamiento de sonidos graves que no consiguen el efecto que se pretende. No es nada negativo para la guitarra, sino poner las cosas en su sitio y dar a la guitarra toda su verdadera dimensión sin desaprovecharla de la forma que se viene haciendo”.*<sup>4</sup>

Opinión cualificada de un director de orquesta. El tratamiento del “laúd” promovido por él a modo de música de cámara, abandona el papel tradicional que se había dado a la guitarra dotándola de otro tratamiento más solista y no como base de conjunto.

### También dedica un capítulo a la mandolina:

*“No es extraño encontrar agrupaciones en donde, junto con los laúdes, están las mandolinas, incluso personas defensoras de la mandolina que abogan por la conveniencia de insertarla con los laúdes. Lo primero que tengo que decir es que no tiene nada que ver salvo que ambos se tocan con púa. ¿Deben juntarse porque se complementan? Las mandolinas no completan en nada a nuestros laúdes y la diferencia tímbrica no ofrece demasiado interés... la parcela de la música de púa deberá ser ocupada por los laúdes españoles con preferencia a las mandolinas. Naturalmente requerirá mucho tiempo. Es una batalla última que los*

*laúdes tienen que librar y se promete larga y difícil, pero el tiempo impondrá lo más conveniente y se podrá comprobar la veracidad de esta afirmación”.*<sup>5</sup>

### Su logro: La Orquesta de “Laúdes”

En 1973 había constituido la primera Orquesta de alumnos a parte de la cual formaba personalmente. Al crear una segunda Orquesta de alumnos percibe la idea que le serviría de núcleo para la futura Orquesta de Laúdes, que por cierto su padre diera la idea de formación, compuesta por personas que siendo por obligación aficionados tuvieran la ilusión de profesionalizarse. Decía Roberto en la revista Plectro:

*“Por su singularidad pesa sobre ella la gran responsabilidad de presentar en su verdadera dimensión a los laúdes españoles, divulgarlos o promocionarlos. Su preparación tanto técnica como musical permite afirmar que sus componentes son los mejores, lo que unido a su juventud, hacen de esta orquesta un grupo de excepcional calidad y con un gran porvenir. Muestra de todo ello son las temporadas de conciertos mantenidas desde su existencia, contando con el aplauso unánime del público y de la crítica, y de todos los aficionados que, de verdad, se interesan por estos instrumentos”.* (Revista Plectro)

Ya existía la bandurria bajo que Roberto denominó Archilaúd. Pero faltaba algo. Junto a su padre y el constructor Andrés Martín diseñan un nuevo instrumento para completar el registro bajo de la familia de la bandurria. Estrena él este “nuevo laúd contrabajo” el 1 de mayo de 1976 en el Teatro Real de Madrid.

5 Estas opiniones sobre la mandolina reflejan un celo nacionalista sobre nuestros instrumentos de púa. Dejando a un lado las preferencias tímbricas de cada uno, este planteamiento hoy no tiene sentido. El carácter cada vez más global de la música y la inclusión de la mandolina en la Carrera de Instrumentos de Púa que existe actualmente en nuestros Conservatorios es una realidad. La mandolina ayudó a la oficialización de tales estudios. Otra cosa es “el precio a pagar” o si existe o no riesgo de canibalizar a la bandurria. Es verdad que la introducción e influencia de la mandolina en conjuntos de púa no es neutro, pero depende de directores y profesores realizar un tratamiento adecuado. En todo caso no estaría de más abogar en el sentido inverso: que la bandurria se incorpore en la enseñanza de instrumentos de púa de Escuelas o Conservatorios Europeos, por ejemplo. Daría en cualquier caso para un debate.

4 Actualmente algunas agrupaciones han corregido tal tratamiento, dando a la guitarra otro protagonismo diferente.

Así la Orquesta fundada en 1976 tenía la siguiente plantilla: Bandurria 1ª y 2ª, más tarde bandurria contralto, bandurria tenor, bandurria bajo (Archilaúd) y bandurria contrabajo (Laúd contrabajo). Es decir todos instrumentos de púa, sin guitarras y sin contrabajo de arco. Novedad no solo en el intento de profesionalizar sino también desde el punto de vista organológico (aunque visto hoy supondría una extensión del cuarteto a la manera de los Aguilar). Su propósito lo despeja Roberto en una entrevista titulada "El laúd es cosa de Orquesta":

*"No pretendemos demostrar que somos muy buenos. Pretendemos demostrar que estos instrumentos tienen infinitas posibilidades".*

Desplegó toda su capacidad de convicción para captar integrantes. Para esta Orquesta con aspiraciones de profesionalización adaptó en poco tiempo y montó en menos de dos años un repertorio de más de cien obras, la mayoría de música española. Destacar el trabajo y la "disciplina espartana" que impuso en la Orquesta y que ya quisieran muchos conjuntos de otros instrumentos. En todos los lugares en que actuó fue respetada y admirada por su seriedad y exquisita profesionalidad. No era fácil en aquellos tiempos conseguir la atención de la "música oficial". Por ello valoro el parecer de un crítico musical importante: *"Su trabajo conjunto, sobre adaptaciones del propio Grandío, es tan considerable, desde un punto de vista de estricta musicalidad, como entregado y entusiasta. Buena afinación general, capacidad de matización, color grato, sólo podría achacársele al grupo cierta falta de mayor peso en los graves..."* (Leopoldo Hontañón, ABC) <sup>6</sup>

A lo largo de 1977 y 1978 dirige una temporada de Concier-tos en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, consiguiendo publicidad, eco internacional y otras críticas interesantes.

*"La Orquesta de Laúdes, por el carácter de la formación, la seriedad y el entusiasmo del trabajo, la variedad de un repertorio que se anima con bellísimos y poco explotados ejemplos pretéritos, auténticos tesoros de España, bien merecen los intérpretes un aplauso público".* (Antonio Fernández Cid, ABC 24 de noviembre 1977)

Graba con esta Orquesta un disco en el que destaco, a pesar

<sup>6</sup> La Orquesta de Laúdes utilizaba el instrumento denominado archi-laúd. Posteriormente fue reemplazado por el laudón, instrumento más evolucionado y con mejoras en los registros graves.

de su más que discutible y descarnada calidad de grabación, la adaptación para bandurria y orquesta de la "Suite de Napoleón Coste" con brillante intervención solista de Manuel Grandío y la obra "San Fermín" aportada por Federico Moreno Torroba. Ésta fue grabada por Radio Nacional de España, así como la adaptación de "Madroños" del mismo autor. Con estas grabaciones RNE concursó en el festival de Sopot (Polonia) obteniendo una mención especial del jurado.

La Orquesta la formaron en sus primeros años Manuel Grandío, Pedro Chamorro, José Ramón García, Antonio Navarro (bandurrias), Caridad Simón, Luis Barroso (bandurrias tenores), Consolación Díaz, Esther Casado, M<sup>ra</sup> Carmen Iglesias (bandurria bajo) y Manuel Gómez (bandurria contrabajo). (Fig.5)

Creo que no existe en el panorama del plectro actual español otra formación de plantilla semejante y para la que se constituyó un concurso de composición destacando obras como "Bardulia" de Alejandro Yagüe y "Concierto Póstumo" de Martín LLadó, las cuales tuve el honor de dirigir.

Al margen de las posibilidades prácticas a la hora de poder dirigir una orquesta al uso, el que un director de Orquesta con la mentalidad musical de aquella época se dedique a un "Orquesta de Laúdes", no intentando otro camino "más agradecido", da notoriedad de su fe y apuesta por estos instrumentos de púa.

Con Roberto enfermo, la Orquesta continuó sus compromisos y tras fallecer fue dirigida sucesivamente por varios directores. (Fig. 6)

## Corolario

Roberto Grandío supuso un "aire fresco" en aquellos años en los que parecía que el mundo de la púa estaba condenado a una repetición mejorada de planteamientos pretéritos. Su labor impulsó toda la familia de la bandurria. Defendiendo sus ideas de forma convencida, quizá con una radicalidad necesaria entonces, pero siempre con sinceridad y valentía creó su Orquesta ideal. Pero sobre todo, lo vital, es que junto a su padre "crearon escuela". Formaron a unos jóvenes que pronto se convirtieron en lo que me complace llamar "la semilla de los Grandío". Semillas que hoy son realidad y que de alguna u otra manera son protagonistas y, en mayor o menor grado, responsables de la evolución favorable de los instrumentos de púa en España.

Fig 6



# Festival de Plectro

de La Rioja, su historia.

Una referencia internacional.

Carlos Blanco Ruiz

[www.carlosblancoruiz.com](http://www.carlosblancoruiz.com)

El presente artículo pretende poner en valor la importancia que en el ámbito español de los últimos cincuenta años ha tenido el decano de los festivales de música de plectro –o pulso y púa, o cuerda, que de cualquier manera es conocida nuestra especialidad- en España. Para ello emplearemos los datos e informaciones contenidas en el trabajo que, con el mismo título, presentó quien suscribe al Instituto de Estudios Riojanos como memoria de la investigación que éstos promocionan con sencillas pero necesarias ayudas económicas. El trabajo está en fase de publicación y esperamos que pronto vea la luz en su extensa totalidad, incluida la documentación gráfica. Las omisiones que pueda contener el trabajo de investigación y el presente artículo son involuntarias y sólo esperamos que éste sea uno más de los trabajos de recuperación del Patrimonio Musical Riojano –y por ende Español-, tan olvidado y escasamente valorado durante años.

## La cultura en la sociedad riojana.

Las décadas previas al inicio del Festival muestran un ambiente cultural regional un tanto árido: descrito como «poco interesante» durante el siglo XIX en general<sup>1</sup>, con épocas de promoción, en las primeras décadas del siglo

1 Capellán de Miguel, Gonzalo, Corrientes de renovación cultural en España, 1840-1923: La Institución Libre de Enseñanza y su impacto en La Rioja. En: La Rioja-Madrid, Madrid-La Rioja en la España de los siglos XIX y XX, José Miguel Delgado Idarreta (editor-coordinador), Madrid: Centro Riojano de Madrid; Logroño: Secretaría General para la Unión Europea y Acción en el Exterior, Haro (La Rioja), 1999

XX, del ocio popular y gratuito, con puntos álgidos como la creación y puesta en funcionamiento de la mítica Sociedad de Conciertos (1931-1935), que se genera en torno al maestro Joaquín Gasca Jiménez quien reúne a profesionales riojanos para llevar a cabo un proyecto cuya labor educativa musical fue muy importante<sup>2</sup>. La sociedad logroñesa participa en los años cincuenta de un curioso ocio basado en los espacios de encuentro social mediante los paseos<sup>3</sup>. Sin embargo la nueva sociedad de esta segunda mitad busca una forma de esparcimiento más “moderna”, relacionada con el ocio y el turismo y es por ello por lo que se orienta la cultura juvenil hacia otras formas como los guateques o –los menos- hacia las nuevas reivindicaciones culturales en formas como el cineclub, teatro de aficionados o los teclerclubs y que se agrupan en sociedades como la Sociedad Artística Riojana – en adelante S.A.R.-

## La S.A.R. como organizadora del Certamen y del Festival.

El asociacionismo musical es un fenómeno frecuente en la sociedad española del XIX y el XX. Un resultado de esta necesidad es la creación de la Sociedad Artística Riojana, considerada históricamente como una de las más representativas de la Comunidad Autónoma de La Rioja<sup>4</sup> y que marca una forma de hacer ocio vinculado a la cultura que ha llegado hasta nuestros días. Aparece como una especie de sociedad artístico-literaria –conjugando cultura y ocio como pasatiempo de carácter culto- y de sociedad coral –como expresión de sociabilidad cultural e imitación de los modelos de otras naciones como Francia y Alemania-, muy importante en los inicios de la S.A.R.<sup>5</sup> Y es que para hablar del Festival Internacional de Plectro de La Rioja hay que conocer previa y paralelamente la historia de la Sociedad que lo creó y llevó a cabo durante cuarenta años ininterrumpidamente, ya que muchas de las situaciones vividas por la S.A.R. internamente repercuten en el desarrollo del mismo. La Sociedad Artística Riojana se constituye legalmente el 13 de abril de 1952, conteniendo entre los miembros de su primera Junta Directiva a José Luis Rouret, que contaba entonces con 25 años, como Secretario de la misma, y a partir del 15 de enero de 1962 como Presidente. Intermitentemente cedió el cargo pero, en un constante requerimiento para ejercer su dirección por parte de los socios, mantiene durante muchos años ese puesto que se acaba haciendo honorífico –desde 1968-. Paralela a la importante actuación de Rouret encontramos la figura de Pedro Santolaya Obanos, inicialmente guitarrista de la Asociación de Pulso y Púa, del Quinteto Mozart y de para cuantos actos se le requirieran. La SAR trabaja en varios frentes<sup>6</sup>,

2 VV.AA, Memoria correspondiente ejercicio de 1931-1932, Sociedad de Conciertos de Logroño, Logroño, 1932. VV.AA, Memoria correspondiente ejercicio de 1932-1933, Sociedad de Conciertos de Logroño, Logroño, 1933.

3 Reflejados magistralmente en su aspecto más social por la película de Juan Antonio Bardem de 1956, Calle Mayor.

4 VV.AA. Listado de “Recursos de Música y Danza”, Centro de Documentación de Música y Danza, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 2002.

5 Nagore Ferrer, María, Un aspecto del asociacionismo musical en España, en Cuadernos de Música Iberoamericana, vol. 8-9, Fundación Autor, Madrid, 1996, pág. 220

6 Definidos como “vocalías”, “facetas” y “delegaciones artísticas” por la



Orquesta Gaspar Sanz. Teatro Bretón de los Herreros. 1969

destacando el muy activo Cuadro Lírico de la SAR, agrupaciones corales, publicaciones de boletines informativos culturales, exposiciones de pintura y fotografía, cineclub, clases de música, conferencias, conciertos a cargo de asociados y de otros artistas aficionados y profesionales invitados. Estos conciertos abarcan diferentes especialidades como, por ejemplo, la música de plectro, inicialmente en forma de conciertos de la Asociación de Pulso y Púa de Logroño, que desde el 2 de diciembre de 1962 pasa a formar parte de la Sociedad "con todos sus componentes activos".

En 1967 se celebra el Primer Concurso Nacional de Agrupaciones de Cuerda (en la modalidad de quintetos de "pulso y púa") que obtiene un éxito enorme entre los aficionados y unas repercusiones nacionales insospechadas. El Presidente es D. José Luis Rouret Tejada y la idea parte de Pedro Santolaya. Ambos son los directores y artífices de los primeros años del concurso. Un certamen que evoluciona, bajo las directrices ideológicas de Don Manuel Grandío, aumentando los participantes por el interés creciente de éstos. Igualmente se desarrollan ideas paralelas, desde la ampliación de los concursantes a los tríos, quintetos y sextetos, la participación de grupos invitados y la internacionalización —oficialmente a partir de 1975— hasta el inicio de los concursos de interpretación para bandurristas. Entrado el año 1981 se renueva la Junta resultando elegido

presidente José M<sup>a</sup> Rouret, hijo de José Luis Rouret, quien ofrece un proyecto basado en las propuestas innovadoras y de calidad. Para ello relanzan la Sociedad y la impulsan con actividades más ambiciosas y llenas de profesionales en cada uno de los campos.

Pero, tras unos años de trabajo intenso, se modifica la presidencia en 1985 recogiendo el testigo Román Calvo Romero que, «con el apoyo de la Comisión de Música de Plectro, trae unas ideas de continuidad en la labor de la SAR<sup>7</sup>» y se realizan colaboraciones con el Conservatorio de Logroño. Son unos años de expansión que llevan a que en la Junta de 1987 aparezcan 21 directivos. Por su parte la organización del Festival promueve «una renovación de estructura y organización, caracterizada por la presencia mucho más acusada que en ediciones anteriores de pequeños grupos alternando en su actuación con formaciones de mayor amplitud<sup>8</sup>» todo ello orientado a un Festival que organiza hasta 40 conciertos en 26 localidades. Una de las incorporaciones definitivas será la de Miguel Calvo, quien asume labores de prensa y publicidad del Festival en 1988, tras varios años de asistencia como invitado y colaborador de las sucesivas Juntas y Comisiones hasta pasar a ser miembro esencial de la Comisión Organizadora.

Román Calvo es sustituido en 1988 por José Javier Villar, en un momento en que los problemas económicos se acumulan y se hace preciso crear en 1990 una Junta Gestora —que es una continuación de la entonces existente— con «José

S.A.R. En 1963 existían, por ejemplo, las de Coral de Cámara (D. José Luis Alonso Rosáenz), de Prensa y Propaganda (D. Mario Ojeda Alonso), del Cuadro Lírico (Srta. M<sup>a</sup> Pilar Santos), de Teatro (Srta. M<sup>a</sup> Ángeles Cacho), de 'Pulso y Púa' (D. Pedro Santolaya). Serán el germen de las posteriores comisiones organizadoras de los certámenes y festivales

7 20 de febrero de 1985. Libro de Actas de la SAR, Folio 4.99. Archivo S.A.R.  
8 2 de marzo 1987. Libro de Actas de la SAR, Folio 5.09v. Archivo S.A.R.

Javier Villar, Miguel Calvo y Restituto Barrio comprometiéndose a luchar para el mantenimiento de la SAR y llevar a buen término el XXV Festival<sup>9</sup>» y que perdura en esta situación provisional hasta 1994, pese a las deudas por falta de aportación económica de los usuarios del local –otros miembros de la SAR no relacionados con el plectro–.

A partir de 1994, y hasta 2002 inclusive, la Dirección Musical del Festival estará a cargo de Miguel Calvo y la coordinación de orquestas y relaciones públicas será asunto de Resti Barrio mientras la presidencia corresponde al citado Villar. Esta época muestra un crecimiento en el número de prácticamente todos los elementos relacionados con el Festival: participantes, fechas, números de conciertos, localidades en las que actuar, lugares de celebración de los conciertos en Logroño y en definitiva, presupuestos. Tras la dimisión irrevocable de la junta, después de 14 años, ésta es asumida por Nerea Elorriaga Barrientos con un equipo de colaboradores heredado del anterior pero que van mermando en número de miembros y en actividades organizadas desde esta sociedad.

### El Concurso de Quintetos, las Galas y los Festivales de La Rioja.

Aunque a menudo se confunden los términos, conviene diferenciar los términos<sup>10</sup> “festival” y “certamen” o “concurso”. Ambos pueden ir paralelos o formar parte los unos de los otros en función de la primacía de cada uno pero sus características imprimen un carácter u otro y por lo tanto buscan diferentes fines. El festival riojano se inició como un concurso, y la primera noticia sobre la idea la encontramos en las Actas de la S.A.R., en el mismo 1967. El recién nombrado representante de la vocalía de Pulso y Púa de la S.A.R., Pedro Santolaya, expone que “se hace cargo de una faceta muy difícil y creo puede llegar a tener una agrupación en condiciones. Sus planes es [sic] dar conciertos, organizar concursos, etc. Se puede estudiar si se le da ambiente nacional o provincial<sup>11</sup>”. Su proyecto se lleva a cabo rápidamente. El concepto de promover la música de plectro tiene un resultado inmediato y temprano en Logroño, porque para el Concurso se crean ex profeso dos quintetos locales: Mozart y Amuri, cada uno con sus diferentes trayectorias, pero surgidos al amparo del certamen.

La afición en La Rioja por la bandurria y la guitarra es un hecho constatado con referencias de hemeroteca que nos adentran en los inicios del siglo XIX. No hay músico riojano que no tenga alguna anécdota de antepasados musicales suyos –familiares o profesores– que no hable de los ratos pasados con la guitarra o la bandurria en tal tienda o con determinado profesor. Por otro lado, para entender el estado de la cuestión del estudio de los instrumentos de plectro a mediados del siglo XX en España podemos acudir al ‘Prólogo’ de Francisco Collado<sup>12</sup>, que está repleto de alusiones a la



Quinteto Mozart. Claustro de los Caballeros. Santa María la Real. Nájera. 1974

9 30 de mayo de 1990. Libro de Actas de la SAR, Folio 5.23. Archivo S.A.R

10 VV.AA., Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Sociedad General de Autores y Editores, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1996

11 17 de enero de 1967. Libro de Actas de la SAR, Folio 2.9. Archivo S.A.R.

12 Francisco Collado, Escuela Musical de Instrumentos Españoles de Pul-

‘españolidad’ de la bandurria, el laúd y la guitarra pero en el cual vemos que en vez de trabajar por un acercamiento a los sistemas reglados de enseñanza musical se opta por la doble vía de la música y la cifra para poder llegar más fácilmente a los posibles intérpretes y, evidentemente, no se busca la calidad de los mismos sino su cantidad.

Y paralelamente debemos citar las apreciaciones del Maestro Grandío cuando habla del estado de la cuestión en 1961, explicando que «Hay miles de cacharros que circulan por la geografía española con el nombre de bandurria que tienen de bandurria... eso, el nombre. [...] No hay compositores que escriban obras de altura artística para la bandurria, ignoran sus posibilidades, no es comercial, y... ¿quiénes las iban a ejecutar? [...] lograr que los bandurristas ejecuten algo parecido a lo escrito es casi milagroso<sup>13</sup>». En este yermo terreno nos encontramos a principios de los sesenta, y podríamos decir que de los setenta salvo por los esforzados intentos del círculo de los Grandío y del reducto que se iba a ir creando en La Rioja a partir del primer Certamen. A partir de este momento inicial se desarrolla una carrera en alza para conseguir la mayor participación posible que hace que se creen quintetos y otras formaciones de cámara con el único fin de participar en el Certamen. Son generalmente miembros de formaciones mayores –rondallas, orquestas, agrupaciones- que se autoseleccionan para competir y mostrar sus aptitudes frente a otros grupos. Así, a la idea de que los ganadores de una edición actúen en la siguiente como invitados y fuera de concurso se le añade la participación de formaciones mayores: la Gaspar Sanz y la Orquesta de Laúdes con los Grandío, la Orquesta Sellarés a raíz del Quinteto Sellarés, el Grupo Musical Albéniz a partir del Quinteto Albéniz de Santander, etc.- en forma de exhibición.

Sin embargo la participación desde su primera edición de Don Manuel Grandío hace que la idea original se torne hacia una búsqueda de mayor calidad y, con la colaboración constante del maestro y de sus allegados –su hijo Roberto y posteriormente sus alumnos, especialmente Antonio Navarro y Pedro Chamorro-, convierten el concurso en un encuentro en el que se incluyen numerosas actividades paralelas pero relacionadas.

Demuestra el festival riojano su liderazgo en ideas innovadoras con el hecho de la participación extranjera en un encuentro español. Así ocurrió con la Orquesta La Mandolinata de Tarbes (Francia) en 1971<sup>14</sup>. Sin embargo es a partir de 1975 cuando se le denomina específicamente “Festival Internacional” y comienza el periplo de grupos extranjeros, primeramente italianos y franceses, aunque finalmente es Alemania quien copará el mayor número de participacio-

nes, marcando además una especie de hegemonía durante muchos años, lo cual es reconocido ampliamente por los propios participantes<sup>15</sup>. Las nuevas formaciones aportan nuevos repertorios y éstos marcan un rumbo –ya orientado ideológicamente por Grandío en los setenta- en el cual la obra original va adquiriendo más importancia en comparación con los arreglos.

Finalmente debemos hablar de la cantidad, en términos absolutos de participantes. Si en el primer certamen participaron seis quintetos –por lo tanto 30 músicos- que actuaron en un mismo escenario y en una misma tarde, en los años noventa se llegó a contar con 28 formaciones –algunas orquestales, lo que supuso 523 músicos- y se celebraron 55 conciertos en 37 localidades diferentes a lo largo de 17 días<sup>16</sup>. En el camino media una evolución creciente con varios impulsos relacionados con los gestores antes nombrados en forma de Comisiones Organizadoras.

A partir de ese momento máximo, y bajo el acertado criterio de Miguel Calvo como Director Musical, se realiza un recorrido inverso pensando más en la calidad que en la cantidad, si bien ello supone una ruptura entre los responsables por desacuerdos en las líneas directrices. La obra original se esgrime entonces como bandera y se promueve la formación de cámara, más fácil de soportar logísticamente y más orientada hacia la profesionalidad reclamada en su día por los Grandío y evocada como un sueño por tantos amantes del plectro.

Encontramos a partir de entonces una serie de orquestas y agrupaciones de diversa conformación que acuden al Festival de la mano de un grupo de músicos -independientes pero interrelacionados entre sí- que emplean el verano riojano para mostrar sus evoluciones musicales. Así podemos citar, sin ser exclusivos sino a modo de ejemplo, a Fred Witt, Christian Schneider, Wolfgang Bast, Arnold Sesterheim, Keith Harris, Yasuo Kuwahara, o Juan Carlos Muñoz, y evidentemente españoles como Antonio Navarro, Pedro Chamorro, Julián Carriazo, Pascual Cándido o Teodoro Gutiérrez. La lista de personas es larga, pero la de formaciones y repertorios es inmensa<sup>17</sup>.

Un resultado de esa reciprocidad lo tenemos en el intercambio de orquestas con visitas de unos países a otros como habitualmente ocurría tras cada edición<sup>18</sup>. Todos ellos discurrieron por el Festival y aportaron sus formas de hacer, influenciándose mutuamente como se puede ver además en los repertorios y las técnicas de cada programa de mano.

so y Púa. Método Teórico-Práctico de Bandurria y Laúd en Cifra-Musical o Acompasada. Parte Teórica, Madrid, Gráficas Amara Olmo, 1955

13 Grandío, Manuel, Método de Bandurria 2 volúmenes, Biblioteca Grandío, Madrid, 1961 y 1962.

14 No está considerado como festival de rango internacional, pero se convierte realmente en internacional y contrasta con el hecho de que un festival de mayor historia –el de Granada- lleve este mismo año de 1971 su primera orquesta extranjera

15 Carta de Keith Harris. Agosto de 2010.

16 Datos del Festival de 1996. Fuente: Programa de mano de 1996.

17 Quien suscribe este artículo ha recopilado la totalidad de los datos de formaciones, fechas y repertorios según los datos reflejados en los programas de mano de todas las ediciones y los pone a disposición de quien esté interesado en su consulta.

18 Así lo recuerda Michael Reichenbach de la BadischeZupforchester con la Orquesta de Mandolinas “Mijaiovgrati” procedente de Bulgaria en 1982. Fuente: correo electrónico personal de 5 de enero de 2010.

Pino Aonzo. Director de la Orquesta de Plectro Giuseppe Verdi del Círculo Mandolinístico de Savona (Italia). 1982



Se puede asegurar que uno de los aspectos más importantes que ha vivido el Festival Internacional de Plectro de La Rioja –desde su primer concurso de 1967– es la valoración de los artistas, ya que éstos han estado por lo general excelentemente considerados, lo cual ha hecho que se impliquen en el proyecto, situación que se transmite al público y que hace que se produzca una especie de feedback que redunda en el propio evento<sup>19</sup>, su difusión a posteriori, y su repercusión –incluso internacional– como ejemplo a seguir. Y la prueba está en que, como veremos, en el momento en que a los participantes no se les ha valorado en su justa medida los problemas han aflorado.

### Las fechas, los precios y los escenarios.

Los primeros certámenes se celebran en una sola sesión, que precisan de dos días ya en la segunda edición y que siguen incrementándose a medida que se incorporan grupos invitados para actuar fuera de concurso, siendo tres el número de días más habitual durante casi diez años. Pero una vez se inician los conciertos de apertura del Festival fuera de la ciudad de Logroño se amplían las fechas con ese día extra. Poco después, en 1978, y con los concursos de interpretación de bandurristas encontramos ya programas de seis días. Y así progresivamente hasta los datos citados que exceden los 15 días de duración en 1996.

Las primeras diecisiete ediciones del Certamen se celebraron con entrada cuyos precios variaban cada año en función del lugar de celebración y de la disponibilidad de abonos o de butacas de localización especial como plateas, tribunas, etc. Sin embargo los precios muestran ser de una modestia acorde al estilo del evento, y así podemos ver que el precio de la butaca en 1978 era de 100 pts.- (3,76 € de 2010), con posibilidades de abono, mientras que para el Festival de Jotas que organizaba la misma Sociedad cada año en diciembre el precio era de 250 pts.- (9,40 € de 2010).

Los espacios principales del Festival, si bien son numerosos y de la más variada índole, pueden agruparse en categorías y sobre todo en adecuación o no al propósito del concierto en sí. Evidentemente los espacios en Logroño se centran en los teatros o salas de conciertos destinadas a ellos, como el Teatro Bretón, que dejó de usarse por el alto costo del alquiler y la escasa posibilidad de recuperar la inversión pese al cobro de entradas ya antes de su incendio de 1979, el Auditorium municipal, que se muestra excesivo en capacidad para determinados conciertos, y especialmente la Sala Gonzalo de Berceo, la mayoría de las veces escasa en butacas, y bautizada como la “catedral del plectro” por el gran número de conciertos que ha acogido y la cercanía del público al escenario que hace de las actuaciones auténticos conciertos de salón. Pero no podemos dejar de citar otros recintos en la capital riojana que fueron importantes y que actualmente están en desuso para estas funciones, como el salón de actos del Instituto Sagasta (entonces Instituto de Enseñanza Media –IEM–) donde se celebró el primer Certamen de 1967 y otros en años posteriores, la denostada sala del colegio Divino Maestro, o la Sala de Conferencias del Ayuntamiento con su fría acústica, sin ser exclusivos pero sí representativos. Merecen una referencia especial los recintos usados para los conciertos en las localidades fuera de la capital riojana ya que, salvo honrosas excepciones en las que se dispone de local como Calahorra, Arnedo, Haro o Alfaro, con salas propias o vinculadas a las cajas de ahorros locales, la mayoría de los conciertos se han celebrado en iglesias. Y aquí hay que reseñar un problema aún no solucionado en nuestros días, como es el uso de templos para la celebración de conciertos. Si bien no está autorizado su uso según<sup>20</sup> el Canon 1210 del Código de Derecho Canónico y el Documento de la Congregación para el Culto Divino de 1988, las autoridades religiosas los autorizan o deniegan de una manera un tanto arbitraria y con unos criterios musicales deficientes y contradictorios sobre todo pensando que, en los pueblos, la iglesia es el único lugar apto para celebrar conciertos, y la mayor parte de las veces ésta es mantenida con ayudas municipales –y regionales–, es decir, del propio pueblo a quien se destinan los conciertos.

Y una mención especial debe reservarse para las localizaciones que en los años setenta pusieron el marco especial para los conciertos de inauguración, como Santo Domingo de la Calzada en su Parador Nacional en 1973, Calahorra en 1975 en el suyo y Nájera en el Claustro de los Caballeros de Santa María la Real, en 1974, que dieron paso a inauguraciones en diversas localidades pero con fondos histórico-artísticos más modestos, evidentemente.

### Las actividades paralelas.

El Festival ha dispuesto a lo largo de su dilatada cronología una serie de actividades paralelas que, en parte, lo han hecho diferente de los demás.

19 Colombo, Alba y Roselló Cerezuela, David (eds.), Gestión cultural. Estudios de caso., Ariel Patrimonio, Barcelona, 2008, pág. 31.

20 Carta de la Comisión Diocesana para Concursos en los Templos fechada a 13 de abril de 2004. Archivo S.A.R

Por un lado encontramos las actividades relacionadas con las relaciones públicas y el turismo, en las cuales los organizadores riojanos, por lo general, han demostrado ser auténticos maestros. Así, en las primeras ediciones, en forma de concurso aún, todos los participantes disfrutaban de algún acto oficial, alguna visita a bodega y patrimonio cultural y alguna cena o comida en comunidad. Esta forma de agasajar, tan tradicional en La Rioja, tiene su respuesta en la excelente imagen que los participantes recuerdan del festival y redonda nuevamente en su beneficio.

Pero si sólo se limitaran a estas actividades lúdicas la evolución del Festival habría sido otra. Porque lo más destacado de este progreso fue la celebración, de forma paralela, de ocasiones únicas para el estudio, con conferencias y cursos, desde el I Cursillo teórico-práctico de los Laúdes Españoles, celebrado en la sede de la S.A.R. a cargo de Antonio Navarro en 1980, a las fastuosas Clases Máster con hasta cinco docentes simultáneamente de los años noventa. Igualmente se han celebrado exposiciones –de libros, de instrumentos, de recorrido histórico- y reuniones significativas de carácter nacional (encuentros de directores, asambleas de la FEGIP) e internacional (asamblea de la EGMA y celebración del encuentro European Guitar and Mandolin-Youth Orchestra–EGMYO- de 1999).

## Los presupuestos, los gastos y las formas de financiación.

Desde el lado económico los festivales se entienden por lo general con la fórmula institucional de gestión, es decir, participando varias administraciones, algún agente económico privado –mecenasgo empresarial- y la sociedad civil mediante las organizaciones de voluntariado. Hay que entender además a los festivales como una manera añadida de contribución económica a los lugares que los organizan y al tejido productivo del sector cultural, mediante los alojamientos, mantenimientos, consumos directos o indirectos de formas de turismo y ocio, etc. Podemos esgrimir una máxima que puede defender el mantenimiento de este tipo de encuentros –deficitario económicamente a todas luces como se puede comprobar- como es la que habla de una utilidad marginal creciente: la satisfacción del consumo cultural aumenta proporcionalmente más a medida que el nivel de cultura es mayor y el gusto es, por tanto, insaciable. Justificaríamos entonces la aportación pública por los beneficios colectivos –capacidad de atraer turismo, generar empleo y promover el desarrollo regional y la regeneración urbana o rural-; por los problemas de información y de conocimiento que se ayudan a minorar por la posibilidad de apoyo institucional; y por la estructura de costes y la diferencia que a continuación se explica entre productividad y costes. Aunque lo más justificable es la existencia de importantes beneficios sociales colectivos<sup>21</sup>.

El Festival de Plectro de La Rioja es, económicamente, un festival menor y modesto. Las 21.583,50 pts.- de coste de su primera edición (unos escasos 3.000 € del año 2010) contrastan con los valores del salario base de 1967 -como base de la revisión del convenio colectivo a nivel nacional<sup>22</sup> - que era de 84 pesetas o el presupuesto de un evento como el Festival Internacional de Música y Danza de Granada que en ese mismo año manejaba 2.200.000 pts.<sup>23</sup>. La mayor parte de esos presupuestos corresponden a aportaciones en un primer momento del Ministerio de Información y Turismo, la Diputación Provincial de Logroño y el Ayuntamiento de Logroño, derivándose a partir de la transferencia de competencias culturales al Gobierno de La Rioja y a su Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Para la consecución de estas subvenciones bien saben los organizadores que es preciso llamar a muchas puertas, mantener reuniones y sobre todo convencer de que el proyecto es interesante y viable. Nada fácil, y a veces desolador como reflejan Rouret, Santolaya y otros por medio de las actas de la S.A.R. tras sus visitas a Madrid. Encontramos incluso anécdotas como la vivida en un momento tan avanzado como en 1976, en plena décima edición del Certamen, con un Festival ya de ámbito internacional, cuando se comunica la intención de no subvencionar la actividad por parte del «Comisario Nacional de la Música, el cual manifestó no poder

Cartel anunciador del XXVIII festival. 1994



21 Devesa Fernández, María, El impacto económico de los festivales culturales. El caso de la Semana Internacional de Cine de Valladolid, Fundación Autor, Madrid, 2006, pág.334.

22 La Vanguardia Española, viernes, 8 septiembre 1967

23 Kastíyo, José Luis y del Pino, Rafael, El Festival Internacional de Música y Danza de Granada 1952-2001, Vol. I, Festival Internacional de Música y Danza de Granada y Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2001, pág. 273.





Orquesta de Plectro de La Rioja, dirigida por D. Adolfo Prado. Sala Gonzalo de Berceo de Logroño. 1996

*apoyar al Certamen por no estar considerada la música de cuerda como música popular ni culta<sup>24</sup>»*

Por lo general podemos observar en los datos recogidos que, pese a las omisiones, involuntarias por nuestra parte al no existir información de determinadas anualidades, las inversiones son proporcionales al volumen de gestión. Es decir, crecientes hasta el año 1996-1997, años de máximo volumen de participantes y conciertos, y que tanto antes como después de esta época de desmesura –y podríamos hablar de megalomanía en ciertas ocasiones- el Festival se mueve en un ámbito medio de menos de 40.000 € (valor actualizado a 2010) por cada edición. Sobre el resultado de la diferencia entre inversiones e ingresos debemos igualmente hablar de una constante regularidad, aunque a veces encontramos puntos de inflexión (1999) que dan a entender que existió alguna gestión no adecuada del presupuesto disponible o algún imprevisto mayor. Lo interesante es ver que el resultado de la media –de nuevo a partir de los datos disponibles- es ligeramente ajustado a cero, lo cual da muestra de la validez de la gestión y la justeza de los gastos en función de los ingresos disponibles cada año.

Vistos los datos de las justificaciones contables se puede comprobar que las mayores inversiones han sido destinadas históricamente al alojamiento y manutención de los participantes. Los lugares escogidos, por la posibilidad de acoger a grandes grupos de gente simultáneamente –y por su precio, que no es una razón despreciable- han sido las residencias de estudiantes de la ciudad de Logroño y sus servicios de cocina y catering y, como refuerzo para momentos puntuales, se ha acudido a hoteles y restaurantes.

### Programas de mano y carteles.

Cuando un espectador entra en un concierto espera recibir un programa de mano de lo que va a escuchar. Y en dicho programa de mano podemos ver ya muchas de las características que definen todo lo que ha ocurrido previamente a esa celebración. Se puede decir que es una tarjeta de visita del acto y en cualquier caso ofrece una imagen que refleja el trabajo de organización previo.

Así, con los programas de mano del Festival encontramos una gran variedad de diseños como no podía ser menos después de más de cuarenta ediciones y tantos equipos de trabajo. Además las modas han afectado al diseño, pasando de las meras octavillas informativas o folios doblados de las primeras ediciones a costosos libretos de hasta 34 páginas, siendo las interiores en blanco y negro y las portadas a color<sup>25</sup>. La estructura habitual es la realización de un “saluda” de la comisión organizadora correspondiente sin grandes contenidos que reseñar, que se convirtió con el tiempo en una introducción, a veces realizada por algún político, y que tuvo su momento más interesante en las redactadas por Miguel Calvo en los años noventa, casi todas como una declaración de intenciones del proyecto presentado y de las previsiones de futuro –a modo de sondeo entre los interesados-. En cualquier caso eran algo esperado con fin introductorio. El cuerpo de los programas lo componen los repertorios, y a partir del año 2001 (en su 35ª edición) se añaden las biografías de los grupos participantes acompañadas de fotografías promocionales.

El cartel anunciador es un material gráfico que igualmente dice mucho sobre el evento y puede definir la filosofía del mismo. Su evolución, ligada a la evolución del diseño gráfico, nos muestra una estética que va desde el cartel

24 28 de diciembre de 1976. Libro de Actas de la SAR, Folio 3.46. Archivo S.A.R.

25 Excepto los años 2008 y 2010 (ediciones 41 y 42 respectivamente) que fueron a todo color, incluso las páginas interiores.

anunciador lleno de texto del inicio a los ya más cuidados diseños, comenzando por el cartel de Félix Berger Ibarra de 1969. A veces se ha utilizado una misma imagen para diferentes ediciones, por ejemplo en los años setenta con las fotografías de A. López Osés de la familia de instrumentos en el claustro de Santa María la Real de Nájera, y en las últimas seis ediciones se ha contratado a profesionales locales de la ilustración y el diseño. Y si hablamos de cartel representativo del Festival debemos hablar de Francisco Oliva, autor del diseño durante catorce ediciones -desde 1989 hasta 2002, ambos inclusive-.

### Los repertorios de los conciertos.

En la música de plectro es tradicional hacer una distinción entre la música popular o ligera -muy válida y aceptada en su terreno- y la música más "elaborada"<sup>26</sup>. Aunque una no debe excluir a la otra o viceversa aquí nos centraremos en la segunda por su mayor relación con el tema a tratar. Como ejemplo característico encontramos el repertorio de la Orquesta Ibérica en las primeras décadas del siglo XX que se enmarca en un ámbito extenso con autores que se pueden agrupar en músicos españoles relacionados con la historia de la polifonía y la vihuela, la guitarra barroca o romántica, en grandes clásicos del Barroco, Clasicismo o Romanticismo, la música de zarzuela y del Nacionalismo español, éste último como principal bloque, y siempre en último lugar en el programa, a modo de colofón. Desaparece en 1955 la Ibérica y nace en 1961 la Orquesta Gaspar Sanz bajo la tutela de Don Manuel Grandío. A aquel repertorio le seguirá de una manera continuista esta orquesta, tal y como muestra en sus participaciones en el Festival de La Rioja. Realmente no aporta sino el mantener vivo -y de qué manera- ese espíritu de defensa y demostración de las posibilidades de los instrumentos de púa. Pero el repertorio sigue siendo un recorrido histórico por obras de calidad transcritas con el mejor gusto. Es decir, no se aporta un repertorio nuevo que pueda hacer pensar en una evolución de los instrumentos por su adecuación idiomática a las características de los mismos. Paralelamente podemos hablar de una misma línea por parte de las diversas formaciones con las que el director de la Gaspar Sanz acude a Logroño hasta 1979. Don Manuel Grandío se presentaba en los certámenes de Logroño con el Dúo Grandío, el Trío Bético, el Cuarteto Ibérico, o el Quinteto Tárrega. Y por supuesto la Orquesta citada. Estas adaptaciones tan personales, de gran calidad<sup>27</sup> y originalidad muchas de ellas, encontraron en La Rioja su caldo de cultivo, región que «guarda más notas y sonido de la bandurria de Don Manuel que ninguna otra tierra de España<sup>28</sup>» según Francisco Moratalla, quien le acompañó en prácticamente todos sus viajes. Un paso adelante supone la Orquesta de Laúdes de la A.E.P.P., bajo la dirección de Roberto Grandío en primer lugar, con un trabajo de preparación de más

de cien obras en dos años<sup>29</sup>, y sobre todo con el posterior trabajo de dirección de Antonio Navarro y el estreno de las obras ganadoras de los concursos de composición convocados por la S.A.R. en los años ochenta. Todo ello es el resultado de la mentalidad de Roberto, del trabajo de un grupo de profesionales durante muchos años y del apoyo de eventos como el Festival de Plectro de La Rioja -y otros muchos- que hacen que actualmente esta situación esté parcialmente alcanzada. Así se manifiesta también Pedro Chamorro en la actualidad quien opina que la bandurria en manos de un profesional que realiza su trabajo bien no plantea ningún tipo de rechazo «si evitamos la ignorancia, la injusticia y la mezquindad<sup>30</sup>».

### El público y los aforos.

No es extraño -aunque a todas luces injustificado- que conciertos de alto valor musical se celebren con escaso público. En nuestro Festival podemos decir que, según los organizadores, la asistencia de público por lo general es aceptable, con grandes éxitos en muchas ocasiones, pero con fiascos que hacen pensar a los organizadores en errores de gestión. Por esa razón en los años ochenta se decidió dejar de cobrar la entrada en los conciertos, puesto que además su recaudación no suponía presupuestariamente una partida representativa (un 5% del presupuesto total). En los años noventa se comprobó que el aforo del Auditorium de Logroño es muy difícil de completar y por ello se probó la Sala de Conferencias del mismo consistorio o se recurrió a la Sala Gonzalo de Berceo, alegando a veces su condición de "catedral" del plectro, al no disponer la ciudad de una sala intermedia.

Sobre la tipología del público debemos decir que está en consonancia con el proyecto, es decir, modesto en comparación con festivales fastuosos o con eventos como galas de ópera en los que el nivel social es un requisito para participar como público en el mismo. La edad es variada, aunque el público joven escasee salvo excepciones justificadas por la implicación en alguna formación de esta especialidad instrumental, y existe un grupo -no muy numeroso pero visible y perceptible "sonoramente"- que aparece en cualquier acto gratuito que se celebre en recinto cerrado en la capital riojana. Sin embargo el grupo mayor es un tipo de aficionado de edad madura con aficiones musicales y alguna relación, directa o indirecta, con el plectro y su familia. No disponemos, lamentablemente, de datos estadísticos para definir la edad y otras características sociales que nos puedan dar un perfil más definido.

Por su parte, el hecho de celebrar un festival en un recinto o en otro es algo que evidentemente marca el recuerdo de los asistentes y de los participantes y por lo tanto redundará en favor o en contra de la imagen del mismo, tal y como se ha confirmado en la edición de 2010, en la que se tuvo especial cuidado en la elección de los recintos.

26 Rey, Juan José y Navarro, Antonio, Los instrumentos de púa en España, Alianza Música, Madrid 1993, pág. 117.

27 Estamos pensando en trabajos como Rosa de Madrid, de Luis Barta, donde Don Manuel consigue revivir magistralmente el ambiente del Madrid chulapo a partir de la similitud en el timbre del organillo con los sobreagudos de la bandurria.

28 VVAA., Homenaje a Grandío, XIII Festival Internacional Música de Plectro, Sociedad Artística Riojana, Logroño-Madrid, 1979, pág. 27.

29 VVAA., Homenaje a Grandío, op. cit., pág. 17.

30 VVAA. [Entrevista a Pedro Chamorro] Boletín FEGIP nº 0 de enero-abril de 1999, Madrid, 1999.

## Los proyectos de los Grandío y los concursos de composición.

Los proyectos de Don Manuel Grandío eran genéricos. Abarcaban todas las facetas de la música relacionada con la bandurria y por ello hablamos de varias ramas que se desarrollan en La Rioja en paralelo y bajo su tutela.

Por un lado encontramos los concursos de interpretación de bandurria. Los concursos de interpretación de instrumentistas son un hecho muy habitual, si bien integrado dentro de un festival adquieren un rango mayor como ocurre por ejemplo con el de interpretación dependiente del Festival de Granada –desde 1978- o el Concurso Internacional de Piano Paloma O’Shea –desde 1991-, organizado por el Festival Internacional de Santander. Es por eso por lo que los concursos de instrumentistas de bandurria “Premios Manuel Grandío” de La Rioja adquieren más valor, mostrando su idea pionera, al incluirse ya en el Festival desde 1975.

Por otro hay que valorar la idea de los concursos de composición. La creación para instrumentos de plectro –familia de la bandurria o de la mandolina- es un tema solicitado constantemente por los profesionales y que ve su reflejo en los aficionados cuando escuchan las composiciones originales, ya que rápidamente reconocen la adecuación de la obra a las sonoridades propias de estos instrumentos, frente a las más o menos afortunadas adaptaciones. La idea de un repertorio nuevo surge, cómo no, de la cabeza de Don Manuel y del impulso de su hijo Roberto, quien busca la exclusividad de la orquesta de laúdes –paradójicamente sin guitarras pese a ser él mismo un guitarrista titulado-. Ya no hablamos de interpretar obras de autores vivos o no, situación dada por

perdida en la música clásica en general<sup>31</sup>, sino de escribir obra nueva. Y así se produce una extraña convocatoria de 1978 en la que participan varias obras, en su mayor parte escritas por aficionados de la bandurria pero sin grandes conocimientos compositivos, situación que reconoce el jurado declarando el premio como desierto, reservando un accésit a la obra “Recuerdo” (Andante para cuarteto de laúdes) de Jesús Cea Samaniego, de Córdoba. Ya fallecidos los Grandío, pero con el espíritu y sobre todo el trazo redactor de éstos en las bases –incluso en los gráficos de las tesituras de los laúdes en las bases impresas- se convocaron sucesivamente durante tres años sendos concursos para Orquesta de Laúdes en 1980, premiando ‘Bardulia’<sup>32</sup>, de Alejandro Yagüe Llorente, y los dos años siguientes para Cuarteto de Laúdes. Los premiados fueron, en 1981 “Cuarteto de Laúdes” de José Fermín Gurbindo Ruiz, y en 1982 ‘Sonata para laúdes’<sup>33</sup>, de Claudio Prieto Alonso. Ya no se celebraron más concursos durante ésta ni la siguiente década, cediendo fuerza el proyecto, posiblemente ante la pérdida del impulso personal de los Maestros.

Debemos esperar al año 2002, último en ser gestionado por el equipo de Villar, Barrio y Calvo para encontrar de nuevo un concurso de composición. Si bien el de esta edición fue un simbólico premio ex aequo para todos los participantes, sirvió como punto de partida para retomar el proyecto de la creación contemporánea para instrumentos de plectro. Las cuatro siguientes ediciones, denominadas “Ciudad de Logroño” al estar princi-

31 Ross, Alex, El ruido eterno. Escuchar el siglo XX a través de su música, Seix Barral, Barcelona, 2009, pág. 61.

32 Yagüe, Alejandro, Bardulia [reducción para piano], Clivis, Barcelona, 1989

33 Prieto, Claudio, Serenata para laúdes. Cuarteto de laúdes, Arambol S.L., Madrid, s.f.

Artemandoline Baroque Ensemble de Luxemburgo. Auditorio municipal del Ayuntamiento de Logroño. 2008





El Ensemble MCV (Música Criolla Venezolana). Sala Gonzalo de Berceo de Logroño. 2010

palmente apoyadas económicamente por dicho Ayuntamiento, destacaron por su forma especial de valoración, ya que se interpretaban las obras mientras el jurado las valoraba —algo que ya se hizo en los ochenta con la Orquesta de laúdes Roberto Grandío— pero cada una por un grupo diferente, influyendo evidentemente la calidad del instrumentista en la apreciación del tribunal calificador. Otra distinción con respecto a las ediciones explicadas previamente es que en estas convocatorias recientes las plantillas instrumentales eran libres lo cual lleva, aún más, a disparidades enormes a la hora de estimar las creaciones por las evidentes comparaciones. Hay que destacar que estas ediciones adquieren un amplio rango internacional que aún se mantiene.

A partir de la edición del año 2008, y tras un año 2007 en el cual se editan y distribuyen de manera gratuita<sup>34</sup>, a modo de difusión, cuatro de las obras previamente premiadas, se realiza el concurso anualmente con el criterio más habitual de ser partituras anónimas que se estudian por un jurado durante unas semanas y emiten su veredicto sobre la calidad de las mismas. A partir de la edición 2010 el concurso pasa a denominarse “José Fernández Rojas”, en recuerdo de este maestro tan vinculado con el plectro riojano.

### Clausura.

«Un Festival es ante todo una fiesta, un acontecimiento que se sale de la rutina de las programaciones del invierno y que debe crear una atmósfera especial, a la que contribuyen no solamente la calidad de las obras y sus intérpretes, sino el paisaje, el ambiente de una ciudad y la tradición musical de una región<sup>35</sup>». Estas palabras del que fue Pre-

sidente de la Asociación Europea de Festivales de Música durante 30 años (hasta 1982) sirven para rubricar todo lo explicado hasta ahora.

El Festival de La Rioja, como hemos visto, es pionero en muchos aspectos, no sólo en el hecho de su pronta aparición. En los años sesenta del siglo XX en España, bajo la presión del régimen franquista, los promotores del encuentro consiguieron los apoyos económicos, mediáticos y logísticos necesarios para poner en marcha un Festival que se puede considerar “de autor<sup>36</sup>”, un encuentro realizado bajo los proyectos personales de una serie de nombres que el tiempo ha ido poniendo —y seguirá colocando— en su sitio, adquiriendo cada uno su valor real por la repercusión, por la originalidad o por la importancia de sus ideas. Así, el Festival Internacional de Plectro de La Rioja está indisolublemente ligado a sus fundadores, José Luis Rouret y Pedro Santolaya. Pero también es un Festival colectivo, porque la mayor parte de las veces esos “autores” no son una sola persona, aunque alguien muestra una mayor implicación ideológica, sino que consiste en un equipo necesario —imprescindible— para llevar a cabo esas ideas, y que a su vez ha contado con un apoyo múltiple, a nivel administrativo, de relaciones públicas, personales o laborales<sup>37</sup> complementado con la imprescindible participación del público que es quien mantiene viva esas ilusiones. Que sea entonces el público y los aficionados quienes demanden su continuidad por muchas ediciones.

36 Colombo, Alba y Roselló, David (eds.), Gestión cultural. Estudios de caso., Ariel Patrimonio, Barcelona, 2008, pág. 297.

37 Besançon, Julien, Festival de musique. Analyse sociologique de la programmation et de l'organisation, L'Harmattan, París, 2000, pág. 93.

34 Organizado, al igual que el Festival, por la Asociación Cultural ConTrastes-Rioja.  
35 Denis de Rougemont citado en Kastiyo, José Luis y del Pino, Rafael, op. cit., pág. 90.

# La mandolina

## en la ópera entre 1700-1750

Juan Carlos Muñoz, Concertista

Profesor Superior de mandolina en la "University of Music de Saarbrücken" (Alemania) y en el Conservatorio d'Esch/Alzette (Luxemburgo)

El primer compositor que utilizó la mandolina en una ópera fue Francesco Conti con "Il Goseffo", en 1706 en la corte de Viena. Hay que saber que por entonces, los músicos italianos estaban muy de moda en Viena y Austria. Con Italia eran los lugares de Europa dónde más interés se mostró para la ópera en la época barroca. Durante décadas los emperadores austriacos, Leopold I (1680-1705) y Josef I (1705-1711) contrataban a los mejores cantantes y compositores italianos. Se debe destacar a Fr. Conti, G.B. Bononcini, A. Caldara y J.J. Fux. En un documento de la capilla real de Viena se puede leer que un muy buen mandolinista y teorbista trabajaba para la corte: el famoso Francesco Conti. El primero en introducir la mandolina en una ópera. En esa época debemos hablar de "oratorio". Es también el autor del más antiguo método para mandolina, hacia el 1700.

La influencia de Conti fue muy notable sobre Antonio Caldara, éste mismo empleó la mandolina en más de 40 oratorios. El instrumento requerido en los oratorios es la mandolina barroca de seis cuerdas dobles, excepto en la obra de F. Conti, que es una mandolina afinada por quintas, la cremonesa. En su método habla de la mandolina de 4 cuerdas sencillas y de la genovesa, afinada como la guitarra. Cabe destacar, que en los siglos pasados, y más en la época barroca, a las diferentes mandolinas se les llamaba simplemente: mandola, mandolino, amandolino,

leutino. Quiero decir con esto que la mandola o el mandolino eran el mismo instrumento y a la mandolina barroca napolitana se la denominaba también así. Catalogar a los instrumentos es algo que viene de la época romántica y de hoy en día. La denominación mandolina milanesa o romana o bresciana no existía en la época barroca. En todos los manuscritos se cita simplemente mandolino o mandola, algunas veces se puede leer como en los manuscritos de Fux, "citarrina" .

Pequeña lista de compositores importantes que emplearon la mandolina en esa época a principios del siglo XVIII:

- Francesco Conti "Il Goseffo", 1706 Viena
- Antonio Caldara Cantatas :
  - "Il Giuoco del Quardriglio"
  - "Opera Pastorale", 1701 Mantova
  - "Achilles in Sciro", 1736 Viena
  - "Dafne", 1719 Salzburgo
  - "Il Giuoco dei Carte"
- Johann Josef Fux "Diana Placata", 1717 Viena
- Pietro Franchi "Pandolfo", 1710
- A.M- Ariosti "Marte Placato", 1704 Viena
- A.M. Bononcini "La conquista del vello d'oro", 1717 Reggio y "Griselda", 1718 Milano
- G. Bononcini "Il Feraspe", 1704 Viena
- Francesco Gasparini "Lucio Vero", 1719 Roma
- Baldassare Galuppi "Jahel", 1747 Venezia
- Gioachino Cocchi "La Maestra", 1747 Napoli
- Nicolo Jomelli "Achilles in Sciro", 1749
- Adolf Hasse "Achilles in Sciro", 1759 Napoli
- Gian Francesco di Majo "Astre Placata", 1760 Napoli
- Tommaso Traetta "La Festa d'Imeneo"



Gian Francesco di Majo

- Antonio Vivaldi "*Juditha Triumphans*", 1716 Venecia y "*Cessate omai Cessate*", cantata 684, Venecia 1716

Si se pudiera investigar más en la biblioteca de Viena, seguramente que se encontrarían muchas más obras donde se empleaba la mandolina. Naturalmente no solo en la corte vienesa sino también en Italia, y por el más famoso: Antonio Vivaldi que empleó la mandolina en su oratorio "*Juditha Triumphans*", 1716 Venecia y en la famosa cantata 684 "*Cesate omai césate*" para soprano o contra-tenor, 2 mandolinas y cuerda.

Seguramente nos hagamos la pregunta ¿por qué la mandolina en las óperas? Pues es muy sencillo. La mandolina en esa época formaba parte integrante del paisaje musical, del "instrumentarium barroco", como lo hacía el laúd, teorba, etc... Muchos laudistas tocaban la mandolina. Tenemos manuscritos de Arrigoni que fue cantante, teorbista y mandolinista. Era amigo íntimo de Händel y cantaba algunas de sus arias, por eso también utilizó Händel la mandolina en su oratorio "*Alexander Balus*". El timbre característico y el sonido elegante de la mandolina embellecieron el paisaje musical de la época barroca.

Un artículo sobre F. Conti editado en la prensa en Londres en el año 1707, miércoles 2 de abril, dice lo siguiente sobre un concierto del Señor Conti:

« ...las entradas para el concierto del Signore Francesco Conti, que se celebrará en el Hickford's Dancing Room, son las más caras que he visto hasta hoy en día. El programa de este concierto ha sido compuesto por Conti para su Majestad y que tendremos el honor de escuchar hoy. El señor Conti tocó obras suyas para la teorba y la mandolina, un instrumento desconocido....."

Uno de los compositores más importantes y prolíficos en su época fue Antonio Caldara. Llegó a Viena en el año 1712 para trabajar como maestro de música en la capilla real. Según el musicólogo alemán Konrad Wölki, utilizó la mandolina en 40 de sus óperas/oratorios. Otros compositores importantes fueron Johan Josef Fux, también maestro de capilla en Viena. Los hermanos Bononcini fueron los primeros en introducir la ópera italiana en Austria, Alemania e Inglaterra. Muchas veces se les confunde, pero fue Antonio Maria quién empleó primero la mandolina en su ópera "*La conquista del vello d'oro*" y "*Griselda*".

### La mandolina en la ópera clásica 1750-1820

En la segunda mitad del siglo XVIII, Italia es sin duda el centro de la mandolina y el de la música en general, pero muchos artistas italianos emigran a través de Europa y en concreto se establecen en París. La emancipación del pensamiento favorece la cultura del "buen gusto", la emoción y la fantasía. Lo maravilloso, lo refinado y lo emocional, son las cualidades que el público parisino propaga en una sociedad galante. En los círculos aristocráticos de la capital, paralelamente a la corte, se dibuja un nuevo mundo musical.

Duquesa, París XVIII



Por esta razón muchos mandolinistas virtuosos se establecieron en París. La mandolina se pone de moda y es muy apreciada en los salones parisinos. Tocar la mandolina era algo muy galante. Los virtuosos estaban muy bien considerados y las damas de la alta sociedad, la mayoría, tenían sus maestros de mandolina. De 1750 a 1790 París y Lyon son el centro de la mandolina. En el año 1770 había oficialmente 6 profesores de mandolina en París, pocos años más tarde eran 22... Aquí algunos nombres de famosos mandolinistas: Leone, Fridzeri, Sodi, Cifonelli, Denis, Fouchetti, Gervasio, Merchi, Ruge,....

Varios métodos de mandolina fueron publicados :

- Giovanni Fouchetti (Jean Fouquet), Lyon 1760, París y Bonn 1770
- Giovanni Battista Gervasio, París 1767
- Gabriele Leone, París 1768, 1770, 1773, Londres 1785
- Pietro Denis (Pierre Denis), París 1768, París y Lyon 1782
- Michel Corette, París y Lyon 1772
- Cifonelli, París 1770, actualmente no se encuentra...

Estos métodos tratan la técnica clásica de la mandolina: se enseñan las técnicas de arpeggio, cultura del sonido e interpretación. Todos estos métodos dan indicaciones muy claras sobre la ornamentación de la época. El uso del trémolo es inexistente, simplemente se usa como una ornamentación más. Aparte de estos tratados, se componen miles de obras para mandolina. Muchas de ellas se editaron, otras se conservan como manuscrito en las bibliotecas europeas. A partir de la revolución francesa, la mayoría de los mandolinistas se vieron obligados a marcharse de Francia.

La revolución francesa acabó con la vida galante de París. La mandolina se desplazó a Viena y Londres.

La diferencia entre el estilo barroco y el estilo clásico es muy evidente en la música instrumental (simplemente comparando una fuga de Bach y una sonata, por ejemplo, de Haydn), pero esta diferencia es mucho menos perceptible que en la ópera. Los compositores siguen aún la escuela napolitana después de 1750, sin embargo las formas características de la ópera "seria" van desapareciendo poco a poco dejando lugar a la ópera "buffa", la que ocupa cada vez un lugar más importante. Esta evolución no para de crecer y llega a tener su punto culminante con las obras de Mozart.

A partir del 1750, la ópera cómica (l'opéra comique) en Francia está influenciada por los críticos del siglo "des Lumières". Esta forma de ópera se vuelve sátira y crítica a la sociedad. Los textos reflejan la oposición que tienen los nobles al poder absolutista del rey. Se aburren en sus salones, no tienen poder y por ello, la ópera cómica les servirá para criticar al rey y a su corte. La famosa "querelle des bouffons" eran los partidarios de Lully contra los de la ópera cómica. No fue solamente una pelea estética sino que permitió el resurgimiento de nuevas ideas.

En toda esta crisis estética, la mandolina se utilizaba para dar serenatas. Era algo exótico, con referencia al ambiente italiano. Esta es la gran diferencia en el empleo de la mandolina en arias o cantatas antes del 1750 y como instrumento para tocar una serenata después de 1760. En la



época antes del 1750, la mandolina acompañaba las arias serias y gozaba de una gran notoriedad instrumental.

A partir de 1760 las serenatas estaban de moda, véase Grétry por ex., dónde escribe en la partitura que se puede tocar de pie.... ¿Qué es una serenata? "Es una corta melodía que se puede tocar de pie delante de una casa o debajo de una ventana". Por eso la serenata de Grétry es bastante fácil de tocar. Con la ópera de Paisiello podemos deducir que conocía bien la mandolina. En efecto, conoció a G. Zaneboni en San Petersburgo. La parte de mandolina de su "Barbero de Sevilla" hace pensar en la sonata de Zaneboni por su posición de los acordes. Está escrita para mandolina afinada en terceras y cuartas, la milanesa. En la gaceta de S. Petersburgo del 26 de febrero del 1781 se puede leer:

" ...en S. Petersburgo, el célebre mandolinista genovés, Zaneboni de paso por Rusia, tras una gira por Alemania, dará un concierto el 3 de marzo (1781)... "

A partir de 1760 se empieza a introducir la mandolina napolitana en las óperas siguientes:

- Gian Francesco di Majò, "*Astre Placata*", Nápoles 1760
- Johann Gottlieb Naumann, "*Achillein Sciro*", Palermo 1762
- Michael Arne, "*Almena*", Londres 1764
- André Ernest Modest Grétry, "*Les deux avares*", 1770 Fontainebleau y "*L'amant jaloux*", 1778 Versailles
- Giovanni Paisiello, "*Il barbiere de Seviglia*", San Petersburgo 1782
- Antonio Salieri, "*Axur, Re d'Ormus*", o "*Tarare*" Viena, 1788 y "*Il mondo alla rovescia*", Viena 1795
- Wolfgang Amadeus Mozart, "*Don Giovanni*", Praga 1787
- Vicente Martín y Soler, "*Una cosa rara*"

La más famosa serenata de mandolina es la de Mozart con "Don Giovanni". No era su primera obra para mandolina. Escribió dos arias:

"*Komm liebe Zither*" y "*Die Zufriedenheit*". En Don Giovanni emplea las técnicas de arpeggios típicas de mandolina de la época. Se supone que cuando viajó a París, tuvo que conocer a Pietro Denis, porque sus obras de canto con acompañamiento de mandolina estaban muy de moda en París y Pietro Denis era muy famoso en los círculos aristocráticos donde Mozart se movía....Pero analicemos la relación de Mozart y la mandolina.

Cuando se creó Don Giovanni en Praga en 1787, la parte de mandolina fue tocada por el maestro de capilla de la ópera de Praga, J.B. Kucharz (1751-1829). Este último era originario de Bohemia, fue organista y compositor y profesor de mandolina de la princesa Joséphine Clary de Praga. Fue a esta misma princesa a quién le dedicó Beethoven sus obras para mandolina y clave. Gabriele Leone y P. Denis también dedicaron algunas de sus obras a esta princesa. En 1906 se encontraron en el testamento de la familia

Glam-Gallas, un método de Denis, obras de Leone y obras de otros maestros de mandolina. Conociendo Mozart a Kucharz es evidente que éste le ayudó quizás a escribir la parte de mandolina, porque emplea durante toda la serenata unas técnicas de arpeggio típicas de esa época.

### La mandolina en la ópera entre 1860-1920

De esta época se puede destacar que la mandolina vuelve a emplearse mucho, pero cambiando completamente de técnica: el trémolo y nada más que trémolo. Hemos catalogado 11 óperas en la segunda mitad del siglo XIX y 17 óperas a principios del siglo XX siendo la más significativa "Othello" de Verdi.

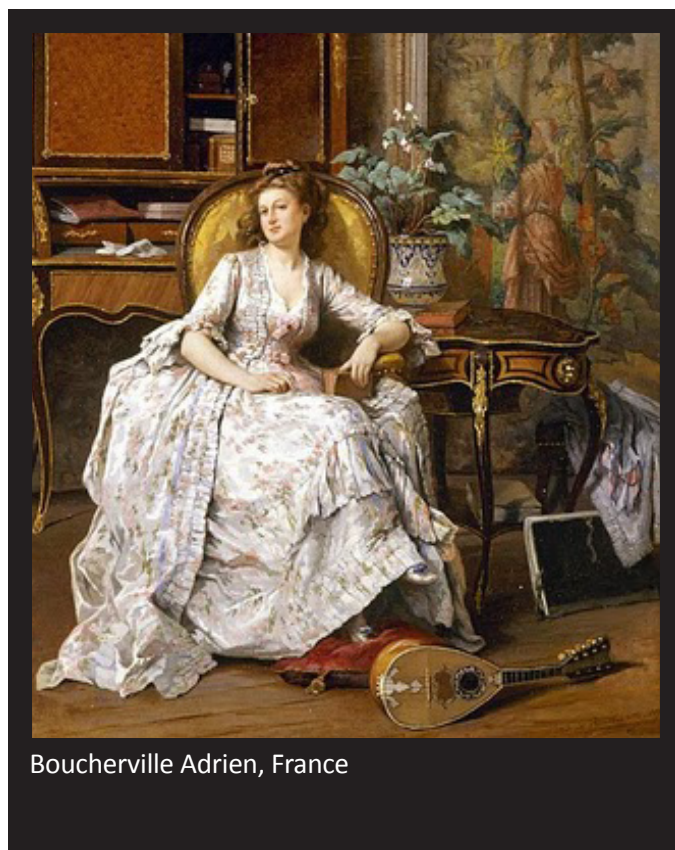
Óperas importantes de esta época:

- G. Verdi, "Othello", Milano 1887
- G. Bizet, "Don Procopio"
- Ermanno Wolf-Ferrari, "Schmuck der Madonna", 1911
- Max von Schillings, "Mons Lisa", 1915
- Modeste Moussorgski, "Le marché de Soratschinskaja"
- Serge Prokofiev, ballet "Roméo et Juliette"
- Hans Pfitzner, "Palestrina", 1917
- Arnold Schönberg, "Moises y Aaron"

### Conclusión

El uso de la mandolina en la ópera a través de los tiempos refleja muy claramente el contexto estético-histórico de cada compositor. En las primeras óperas, en Viena, se emplea como un instrumento virtuoso obligado para acompañar las arias con el fin de dar un color brillante a la interpretación. En la época clásica acompaña sobre todo las serenatas, dando un «color local», un lado popular y claro también para resaltar el gusto y estilo galante de esa misma época. En la época romántica aparece el trémolo. La mandolina forma parte de la orquesta y pierde de este modo su exclusividad y su personalidad como instrumento solista. Es insólito observar que el nivel técnico de las obras es o bien «muy difícil» o «muy fácil», esto refleja dos hechos: el estilo casi amateur y a finales del siglo XIX, el estilo virtuoso. En general, observamos que la manera en cómo se ha empleado la mandolina en las óperas sigue muy bien la evolución técnica del instrumento (técnicas de arpeggio en la época barroca y trémolo en la época romántica).

Este precioso y poco conocido pasado de la mandolina merece toda su atención para evitar errores estilísticos a la hora de interpretar tanto los oratorios como las óperas clásicas o románticas. Suele pasar, que ignorantemente, un violinista de la orquesta se ponga a tocar la partitura pensada por el compositor para mandolina completamente de manera inadecuada.



Boucherville Adrien, France

### Bibliografía

- "Die Mandoline in der europäischen Oper", Marianne Paulus, 1985
- Die Mandoline in Oper und Oratorium, Marga Wilden-Hüsgen, 1990
- Die Geschichte der Mandoline, Konrad Wölki
- Biographie Universelle des Musiciens, François Joseph Fétis, 1878
- The Guitar and Mandolin, Philipp J. Bone, 1914-1972



# Trío Albéniz:

## semblanza de un siglo de vida

Por Ismael Ramos

La Granada de los albores del siglo XX acogió en su censo a dos de las más notables agrupaciones españolas de pulso y púa que la historia nos ha confirmado: Trío Iberia y el todavía activo Trío Albéniz que será objeto de nuestra atención en lo sucesivo.

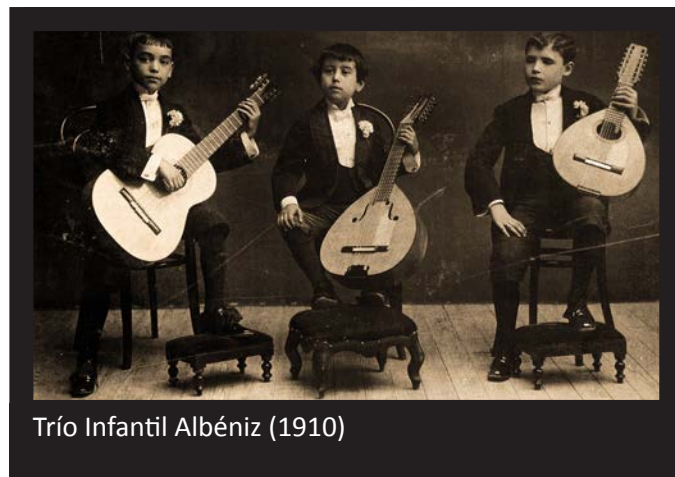
En sus más de cien años, el Trío Albéniz ha vivido no pocas experiencias y se ha visto renovado una y otra vez, circunstancia que nos puede facilitar un criterio cronológico adecuado para la elaboración de una breve semblanza.

### El origen: Trío Infantil Albéniz

La génesis del Trío es producto de la labor pedagógica de Guillermo Prieto, uno de tantos abnegados maestros que con su trabajo hicieron posible el pronto despertar musical de futuros grandes músicos, intérpretes y compositores. De entre sus alumnos destacaban tres jovencísimos niños con edades comprendidas entre los 8 y 10 años: José Recuerda, Eduardo Mañas y Luis Sánchez. La prensa de la época ya los considero: "jóvenes y notables concertistas"<sup>1</sup>.

El Teatro Isabel la Católica, uno de los principales auditorios de la ciudad granadina de la época y aún hoy en la actualidad, fue testigo de excepción de la presentación oficial de aquellos tres niños prodigio un 22 de agosto de 1909. De ellos sentenció la crítica:

"Lo que verdaderamente produjo extraordinaria admiración en el público fue el Trío Albéniz, que lo forman tres



Trío Infantil Albéniz (1910)

niños: José Recuerda (bandurria), Eduardo Mañas (laúd) y Luis Sánchez (guitarra) [...] que presentáronse lujosamente vestidos y ejecutaron con gran habilidad bonitas piezas de su repertorio, siendo aplaudidísimos<sup>2</sup>."

Desde este momento aquellos tres niños cosecharon innumerables éxitos en todas sus actuaciones locales. En solo un año, la fama de los niños prodigio granadinos se contagia a Sevilla donde debutaron con un concierto en el Teatro del Duque. Fue tal la repercusión de aquella actuación que el joven trío fue catapultado a la capital española. Madrid los acogió como el acontecimiento cultural del momento, disfrutando del favor de un sorprendido público y una entregada crítica siempre bajo la atenta tutela de su maestro Guillermo Prieto.

De esta época se cita una anécdota acaecida en un concierto en honor de los heridos en la guerra de África. José Recuerda testimonió que al terminar el Trío de niños su actuación fue tal el clamor y el entusiasmo entre los asistentes que estos arrojaron al escenario numerosas monedas de extraordinario valor en la época, conocidas como "amadeos". Los niños, como tales, ante el diluvio de monedas sobre el escenario se lanzaron al suelo para recoger tan preciado botín. El niño Recuerda, a pesar de su ceguera que le restaba agilidad en la recaudación, hizo alarde de su prodigioso oído consiguiendo una parte del improvisado caché nada inferior a la de sus compañeros.

Hasta el año 1913 la carrera musical de aquellos niños fue in crescendo, pero la incompatibilidad con los estudios reglados de Bachillerato y las giras de conciertos fue determinante para que aquel trío de niños se disolviera, en parte. Y digo en parte porque en 1919 reaparece un ya maduro Trío Albéniz manteniendo en su nómina a Recuerda como bandurrista y a Luis Sánchez como guitarrista. Eduardo Mañas fue sustituido por el magnífico laudista José Molina Zúñiga.

### El Trío Albéniz en 1919

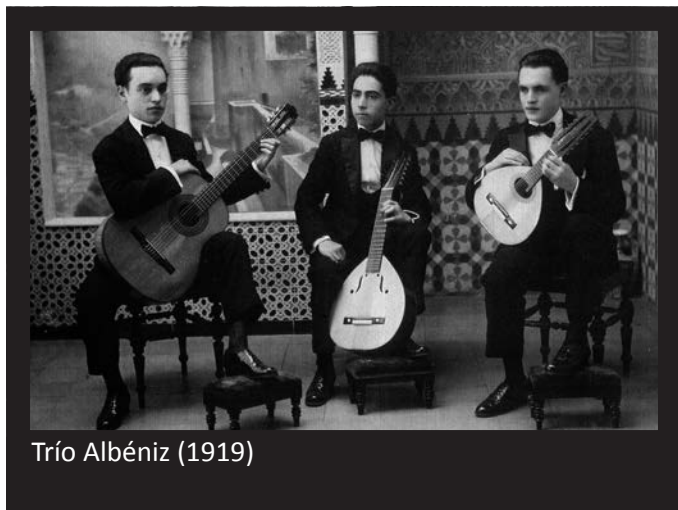
Este nuevo Trío Albéniz, reaparecido en 1919, contó con dos padrinos de excepción: Ángel Barrios, como su funda-

1 El Defensor de Granada, 15 de agosto de 1909

2 El Defensor de Granada, 24 de agosto de 1909

dor, y Manuel de Falla quien supervisó las transcripciones que ejecutaba el trío granadino de sus propias obras. La prensa de la época nos regala una de las crónicas más importantes de las que jalonan la historia del Trío Albéniz:

*“La velada concurrida y alegre, pues oyendo a Recuerda, Molina y Sánchez, que componen el Trío Albéniz es volar unos momentos más allá de la materia. ¡Llor a los maestros Falla y Barrios, que nos han hecho sentir los hálitos de lo maravilloso con sus sublimes obras<sup>3</sup>!*



Trío Albéniz (1919)

La agrupación integra en sus programas obras de Barrios, Falla y Albéniz principalmente con apuestas extranjeras como el celeberrimo Minuetto de Debussy que no pasó desapercibido para numerosos críticos que se asombraron ante los sutiles timbres que aquella nueva composición ofrecía interpretada en una bandurria, un laúd y una guitarra.

Sabemos por los cronistas de la época que el público asistía a los conciertos del Trío convocados más por la fama de cada uno de sus integrantes que por el hecho de asistir a sus conciertos. Esta etapa supuso además la proyección musical del Trío en los cenáculos nacionales más prestigiosos de aquella época. En este sentido, los tres granadinos apadrinados por Ángel Barrios fueron presentados al entonces director de la Orquesta Sinfónica de Madrid, Enrique Fernández Arbós, en cuya casa y en presencia de compositores y músicos de la talla de Manuel de Falla, Arturo Rubinstein o Pablo Casals, entre otros, se confirmaron como los excepcionales músicos que eran. De aquella primera toma de contacto tenemos noticia de una anécdota que en no pocas ocasiones recordó el maestro Recuerda. Al parecer, el Trío Albéniz ofreció en su repertorio un fragmento de la obra *El Avapiés*, ópera coautoría de Barrios y su maestro Conrado del Campo, con tal acierto en su interpretación, que el genial pianista Rubinstein pidió hasta en siete ocasiones su repetición.

Secundados por su fama son numerosos los escenarios madrileños donde actuó el Trío Albéniz: Hotel Ritz, Sociedad Nacional de Madrid, Palacio de Quintana, etc., auditorios a los que asistía un entusiasta público reci-

biendo así mismo el apoyo de la infanta Isabel, relevante melómana y activa mecenas de la época.

Tras su andadura por Madrid, el Trío inicia una larga gira de conciertos por gran parte de la península: Sevilla, concertando en la Sociedad Sevillana de Conciertos; San Sebastián, compartiendo cartel con la Sinfónica de Madrid y, finalmente, tendría lugar su tourneé internacional por Inglaterra y Francia.

De su gira española contamos con excepcionales críticas entre las que no podemos obviar la pronunciada por el crítico Fernández Marugán:

*“El Trío Albéniz, esa eminencia musical que para gloria de nuestra artística tradición su bien cimentada fama de genios del arte en cuantas capitales de provincia ha recorrido, y principalmente en San Sebastián, Sevilla y Madrid, va de nuevo a luchar, a vencer seguro con su fuerza, a la conquista de más gloria, oro y laureles para realce de su ya gloriosa corona...”*

Tras el éxito obtenido, los granadinos vuelven a su tierra donde sus actuaciones son más que imprescindibles en los actos culturales de la efervescente Granada de los años 20. Hacia 1925, la nómina del Trío Albéniz vuelve a modificarse: José Gallardo sustituye al guitarrista Luis Sánchez quien inició su carrera profesional en solitario.

En el principal periódico de la época, *El Defensor de Granada*, encontramos una interesante crítica de aquel nuevo Trío:

*“Fue una noche netamente granadina, en que, gracias al Trío Albéniz, desfilaron ante nosotros las castizas zambras granadinas que Isaac Albéniz recogió en el pentagrama. Después, la música de Granados, siempre joven y atractiva, nos rememoró la alegría de los tiempos en que un pregón era una estrofa de amor y una canción popular un poema. Al final la música. El Trío ha llegado al máximum de perfección. Ahora toca a los granadinos prestar ayuda al esfuerzo de esos artistas, con un poco de comprensión y espíritu para los que se esfuerzan por sostener el buen nombre artístico de Granada<sup>4</sup>.”*

*El Trío Albéniz se consolida en esta época como uno de los más respetados exponentes de la música de Isaac Albéniz hecho que certificó la viuda del genial catalán quien autorizó a los granadinos el legítimo uso de la denominación “Trío Albéniz”.*

### Trío Albéniz: 3ª etapa

Corría 1922 cuando se reorganiza un nuevo Trío Albéniz integrando en su seno a padre e hijo en la bandurria y la guitarra (ambos José Recuerda) y al genial músico José Molina en el laúd.

En la sala de tintes imperiales vieneses del balneario de Lanjarón (Granada), el recién nacido nuevo Trío Albéniz se

3 El Defensor de Granada, 16 de septiembre de 1919

4 El Defensor de Granada: 29 de octubre de 1925.

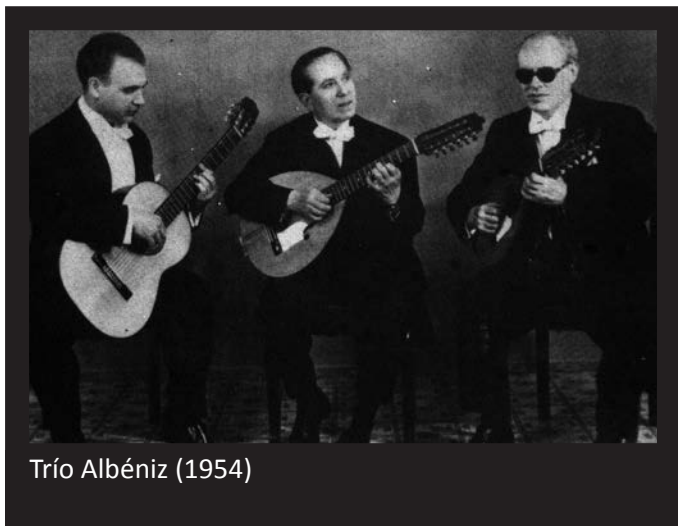
presenta ante un auditorio de turistas extranjeros, concierto que la prensa de la época nos legó con estas palabras:

*“El selecto programa gustó tanto que el Trío Albéniz tuvo que repetir varias de sus obras, ante el asombro del público que no esperaba tan colosal interpretación<sup>5</sup>.”*

En plena madurez artística del Trío, la crítica reverencia y admite sin lugar a dudas la importancia de la figura del que fuera niño fundador, José Recuerda, como “el mejor bandurrista del mundo”, calificación que Falla sentenció años atrás.

Valga como prueba lo que sigue:

“No hay hipérbole alguna en asegurar que José Recuerda, cabeza del trío, es el primer bandurria del mundo de la misma manera y a tan justo título Andrés Segovia es el primer guitarrista. Son ambas primacías indiscutibles acaso porque ambos han rescatado del ambiente canalla de las mancebías, de las tascas y de los colmados, instrumentos con entronque con lo más castizo y puro de nuestra tradición musical. Todavía, cuando los eruditos maestros Díaz Roncero, o Menéndez Pidal y ayer Julián Ribera o Pedrell han sentido o sienten deseos de recordar a las gentes nuestra música medieval o de los vihuelistas del siglo XVI, han de recurrir a los instrumentos de púa subsiguientes: la guitarra, el laúd y la bandurria, los componentes precisos del Trío Albéniz, en manos de Recuerda, del hijo de éste y de José Molina. La bandurria no ha merecido tener literatura propia como la guitarra, su hermana, con compositores como Sors, Tárrega y nuestro gran Rodríguez Murciano y ha de limitarse a tomarlas de los demás instrumentos<sup>6</sup>.”



Trío Albéniz (1954)

Tampoco este Trío dejaría de triunfar fuera de su tierra natal: Ceuta, Tetuán, Córdoba, Gibraltar, Murcia, Cartagena, Plasencia, Madrid, Segovia... fueron algunos de sus destinos en España, siendo además vitoreados por plumas como la de Ramiro de Maeztu. Después serían Berna, Lausanne, Londres, Bruselas, París y otras grandes ciudades europeas como destinos de sus conciertos. Tal es la fama del Trío Albéniz en este momento

que la selectiva firma discográfica Hispavox contrata la grabación de un disco que estaría muy presente en las ondas de Radio Nacional de España.

De esta época, años 50, merece destacarse el estreno por el Trío Albéniz de la singular obra de Ángel Barrios Pequeña Suit Infantil<sup>7</sup> que supone una nueva postura estética del compositor más cercana al repertorio neoclásico que al regionalismo andaluz en el que situó la mayor parte de su obra.



Portadas de las grabaciones del Trío Albéniz en Hispavox

De nuevo en Granada, encontramos presente al Trío Albéniz en actos académicos bajo el auspicio de la Universidad de Granada y su Cátedra Manuel de Falla donde establecen una estrecha relación con otras asociaciones culturales de primer orden como son ejemplo, Liceo, Centro Artístico o Juventudes Musicales de Granada, entidad que en 1961 nombró Socio de Honor al internacional Trío Albéniz.

5 Ideal: 6 de septiembre de 1952.

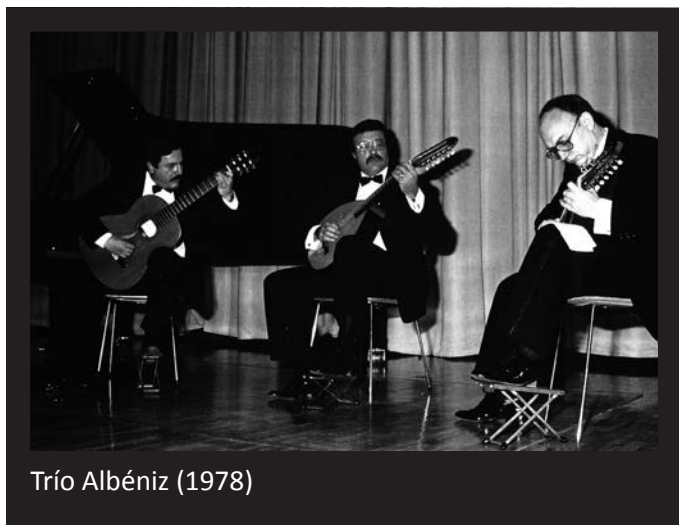
6 Ideal: 11 de noviembre de 1952.

7 BARRIOS, Ángel (ed. Ismael Ramos): Pequeña Suit Infantil. Colección Trío Iberia, 3. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2004.

## El Trío Albéniz en su cuarta etapa

En 1971 fallece el maestro Recuerda, aquel niño prodigio considerado en su madurez “el mejor bandurrista del mundo”. Pero su muerte no significaba la del Trío Albéniz, su magisterio en la bandurria contaba con un sucesor de su dignidad artística: su nieto José Luis Recuerda, quien junto con Alejo Muñoz como laudista y el guitarrista José Armillas mantienen con vida el proyecto del maestro Prieto.

La Granada de la época acogió con entusiasmo la revitalización del Trío. La prensa local llenaba centenares de páginas al respecto y la crítica no dudaba en deshacerse en elogios hacia los nuevos intérpretes y, lo que es más importante, eran considerados dignos sucesores de los anteriores.



Trío Albéniz (1978)

No existió auditorio granadino que no hubiera acogido al nuevo Trío Albéniz y, al igual que sus antecesores, abandonaron su ciudad anfitriona para concertar en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, figurando en innumerables congresos internacionales desde donde cosecharon importantes éxitos. De su paso por las principales ciudades de Suiza, Alemania, Francia, Israel, Marruecos... merece citarse su participación en sendos programas de televisiones nacionales e internacionales (RTVE, RAI, RTV France...) y la grabación con la discográfica americana CBS y otras discográficas nacionales de primer orden.

En 1987 obtuvieron un apoteósico éxito en el Gran Teatro de París y en el Teatro de la Cité Internationale donde tienen la posibilidad de entrar en contacto con diversos compositores que deciden crear expresamente para el Trío. De entre ellos merece recordarse al fallecido Paul Meranger, autor de Danza para tres amigos, a Eilee Pakenhan y a Miguel Ángel Casares.

## El Trío Albéniz en la actualidad

En 2003, Ismael Ramos, discípulo de José Luis Recuerda, sustituye a Alejo Muñoz quedando el actual Trío Albéniz integrado por: José Luis Recuerda, bandurria; Ismael Ramos, laúd y José Armillas, guitarra.

El actual Trío Albéniz hizo su presentación oficial en el Palau de la Generalitat de Barcelona donde obtuvo un éxito clamoroso.

Desde entonces se inicia una nueva etapa de gran actividad musical por gran parte del país, presentes en numerosos festivales nacionales e internacionales de música y en acontecimientos específicos como el prestigioso Festival de Plectro de La Rioja.

A propuesta de la Fundación Caja Rural, el Trío ha desarrollado intensas giras de conciertos por las provincias de Granada y Málaga con la finalidad de acercar la música de pulso y púa a los escenarios menos frecuentados por este tipo de música.



Trío Albéniz en la actualidad

En junio de 2007, el Trío Albéniz recibió un emotivo homenaje por la Universidad de Granada y el 29 de octubre de 2010 la Ciudad de Granada le rindió un homenaje con motivo de la celebración oficial del Centenario del Trío Albéniz. En la actualidad el Trío continúa su actividad de conciertos y apuesta por un doble proyecto: legar a futuros músicos su ‘personal forma de hacer’ y potenciar la investigación sobre fuentes históricas que ayuden a instaurar en diversos ámbitos la dimensión real de la importancia de la música de pulso y púa en la historia de nuestro país.

El Trío Albéniz, en tanto que decano del pulso y púa español, es también testigo de excepción de nuestra historia más reciente quienes, a lo largo de sus años, han mantenido un elemento constante (no atribuible a quien escribe) y que desveló Joaquín Turina con sus palabras en El Debate: “... se trata de artistas de cuerpo entero”.

# Alison Stephens

**(1970-2010) Una vida dedicada a la mandolina**

*Patricia Calcerrada Cano*

*Profesora de Instrumentos de Púa*

*del Conservatorio profesional de música de Logroño*

El pasado año 2010 nos decía adiós una luchadora incansable del mundo del plectro: Alison Stephens.

Intérprete, educadora y compositora, ella era el máximo exponente de la mandolina clásica en Gran Bretaña, fue la primera persona graduada en mandolina en el Trinity College of Music de Londres, institución en la que desempeñó el puesto de profesora desde 1992.

Trabajó toda su vida para que la mandolina fuera considerada un instrumento “serio”, digno del mismo nivel que el resto de los instrumentos de conservatorio.

Tuvo una importante actividad concertística, tanto en solitario como en varios dúos: con el guitarrista Craig Orden, con Lauren Scott (arpa) como Duo Mandala y también con Steven Devine (fortepiano/piano). Actuaba de forma regular en la ópera y el ballet y formó parte de bandas sonoras de películas tan conocidas como “La mandolina del Capitán Corelli” o “La brújula dorada”, entre otras. También actuó con las orquestas más importantes de su país.

Su discografía es muy variada:

- Music from the Novels of Louis de Bernières (CHAN9780) con Craig Ogden (guitarra), con obras de A. Vivaldi, R. Calace, H. Villa-Lobos o M. Giuliani, entre otros;
- Mandolin Concerto in G by Hummel (CHAN9925) con el London Mozart Players (bajo la dirección de Howard Shelley)
- Tapestry (BBM1088), un CD de música contemporánea para mandolina y arpa.
- Con Espressione (AS05), un CD de música para mandolina solista con obras de Raffaele Calace, Carlo Munier o Jiro Nakano, entre otros.



- Calace Concertos Nos. 1 & 2 (NAXOS 8.570434)  
*Los conciertos n.ºs 1 y 2 de R. Calace para mandolina y piano y algunas otras obras del mismo autor.*
- Souvenirs (CHAN10563) con el guitarrista Craig Ogden es el más reciente, grabado en septiembre de 2009. Este CD contiene música de diferentes países y culturas. Los derechos de autor están destinados a "Macmillan cancer charity".

Los que no hemos tenido la oportunidad de escuchar a Alison Stephens en directo podemos ver vídeos suyos en youtube en los que están grabadas entre otras el "Preludio nº 14" de R. Calace, "El duende" una de las Estampas de Juan Carlos Muñoz con un marcado carácter flamenco y una obra suya escrita en 2004 y titulada "La Tristezza d'Inverno".

Pero, sobre todo, lo que quería destacar en este artículo es su faceta pedagógica.

Los que trabajamos como profesores de instrumentos de púa en conservatorios tenemos que enseñar a los alumnos los dos instrumentos principales de la asignatura: bandurria y mandolina napolitana, por lo que se hace necesario tener materiales de todos los niveles para ir enseñándoles las técnicas básicas de nuestros instrumentos desde el nivel elemental al superior. Es por esta razón por lo que me parecen muy interesantes las composiciones que Alison Stephens tiene publicadas en la editorial Astute-music. Se trata de varias colecciones de obras en las que se van trabajando aspectos técnicos y musicales utilizando estilos muy diferentes y con distintos niveles de dificultad. Cada obra cuenta con una breve explicación (en inglés) en la que se especifica lo que se debe trabajar en ella, lo que supone una gran ayuda para el profesor y el alumno.

Aunque son obras pensadas para tocar con mandolina, algunas se pueden adaptar para tocarlas con bandurria.

A continuación os hago una breve descripción de sus publicaciones y a la vez os animo a que las utilicéis en vuestras clases.

**"65 Easy Tunes for Mandolin"**: Este libro es una colección de melodías sencillas (incluye canciones como Greensleeves, London's Burning, Jingle Bells, Dark Eyes, Drunken Sailor o Grandfather's Clock) adecuadas para los alumnos de los primeros cursos de mandolina (también bandurria), para aprender a tocar el instrumento y leer solfeo. El libro ha sido compilado cuidadosamente con el fin de introducir nuevas ideas rítmicas de una manera ordenada a través del libro.

Todas las canciones de este libro tienen los símbolos de los acordes que permiten al profesor o a otro estudiante de guitarra, mandolina u otro instrumento acompañar la melodía tocada por el alumno. Varias de las canciones son cánones, por lo que también permiten hacer dúos.

Es, por tanto, un libro muy versátil que nos permite trabajar de muy distintas formas con los alumnos, tanto de forma individual como en grupo.

**"Six Episodes"**: Este libro está compuesto por seis obras sencillas (1. Reflection, 2. Breaktime, 3. A Day Out, 4. Cloudy Horizons, 5. Polly's Variations y 6. Rondo) que se pueden utilizar en los cursos 2º, 3º y 4º de grado elemental. Son obras melódicas y polifónicas escritas en diferentes tonalidades y que trabajan distintos aspectos de la mandolina: posiciones de mano izquierda (I, II y III), púa directa, trémolo, armónicos naturales octavados y diferentes articulaciones de púa.

**"Six Excursions"**: Este libro sería la continuación del anterior, también está compuesto por seis obras de un nivel un poco superior a las anteriores (1. The Web, 2. Don't go Gregory, 3. C Five, 4. Neapolitan Waltz, 5. Have a Habanera, 6. The Curse).

Con estas obras se puede practicar la I, II, III y IV posición en la mandolina, el alzapúa, el trémolo, la púa directa en cuerdas múltiples, armónicos en el traste 12 y en el traste 5, pizzicatos con la mano derecha,...

**"Six Adventures"**: En esta ocasión se trata de otras seis obras de un nivel más avanzado (1. Riff Drift, 2. Prelude, 3. Contemplation, 4. Wadi al Gamel, 5. Ferris the Cat, 6. Mount Fuji). Estas obras se pueden utilizar en los primeros cursos de grado profesional puesto que ya contienen aspectos técnicos y musicales más avanzados como diferentes técnicas de arpeggio, mordentes, glissandos y armónicos octavados artificiales. Como en los libros anteriores están especificadas las digitaciones y los signos de púa.

**"Six challenges"**: Este libro es el cuarto y último libro de la serie y está dirigido a los estudiantes de nivel intermedio avanzado. "Seis desafíos" continúa explorando las técnicas básicas y avanzadas de los instrumentos de púa incluyendo escritura polifónica más compleja, pizzicatos de mano derecha y mano izquierda, cromatismo, trémolo staccato y diferentes técnicas de arpeggio, entre otras.

Son piezas independientes para tocar en solitario y que tienen interés tanto para el alumno como obra de estudio de un nivel muy avanzado como para el público como obra de concierto.

También publicó obras para mandolina de otros autores, así mismo bastante interesantes, de las que podéis encontrar más información en la página Web de la editorial.

Espero que este artículo os haya acercado un poco a la figura de esta mandolinista y que os haya servido para conocer más música original para nuestros instrumentos con la que podáis ampliar vuestro repertorio y el de vuestros alumnos.

Para más información podéis consultar las siguientes páginas web: [www.alisonstephens.com](http://www.alisonstephens.com), [www.astute-music.com](http://www.astute-music.com).

# La MCV,

## un repertorio inagotable para pulso y púa

Ricardo Sandoval\*

[\*Mandolinista, arreglista y compositor venezolano]

info@ricardosandoval.com

### La MCV (Música Criolla Venezolana)

La música y la cultura venezolana en general, son el resultado de la interacción de tres grandes influencias: indígena, africana y europea. Esta mezcla se observa prácticamente en todos los aspectos de la cotidianidad del venezolano, predominando más o menos, según el caso, alguno de dichos componentes. Solemos referirnos a este fenómeno como “mestizaje”, tanto para la fisonomía de los venezolanos como para el acervo cultural.

Dependiendo del lugar de Venezuela en que nos ubiquemos, será relativamente sencillo ver una mayor o menor influencia indígena, africana o europea en los habitantes. De igual manera, aunque a veces de manera menos clara, se observan las influencias en los nombres de los lugares, en la gastronomía y en la música.

Para los venezolanos, lo “criollo<sup>1</sup>” es el producto de ese mestizaje que nos caracteriza como pueblo y define en gran parte la venezolanidad. Asimismo, la MCV<sup>2</sup> se ha

1 Téngase en cuenta que el concepto de “criollo” cambia según la época y los países. Véase: “criollo” en Wikipedia.

2 La etiqueta MCV (Música Criolla Venezolana) no se emplea comúnmente en Venezuela para definir el repertorio del cual hablamos en este artículo. Hasta los años setenta se utilizaba con cierta frecuencia y se cambió luego por el más genérico de “música venezolana” quedando incluso “música criolla” para referirse a la música de los llanos (arpa, cuatro y maracas). Sin embargo creemos que es urgente retomar y reivindicar el término “criolla” con el fin de facilitar la difusión internacional de esta música. Esperamos que este artículo contribuya a que el uso de “MCV” cale en los músicos de Venezuela y el mundo.

ido conformando por una serie de géneros y estilos desarrollados y adoptados por los músicos populares de las distintas regiones del país.

Por todo lo anterior, siempre que intentamos clasificar un mundo tan complejo y extenso como el que ahora nos ocupa, nos encontramos con fronteras muy difusas, por lo que es difícil llegar a un acuerdo sobre términos y categorías que satisfagan al universo de los músicos venezolanos. El lector interesado en profundizar más sobre el repertorio musical criollo venezolano, encontrará una multitud de denominaciones que muchas veces se refieren a lo mismo y también verá que una misma palabra puede definir cosas que no tienen absolutamente nada que ver. Esto es inevitable y refleja la riqueza y el dinamismo de un fenómeno musical vivo y esencialmente regional, aunque a su vez dificulta el estudio, la enseñanza y muchas veces la difusión y proyección de esta música más allá de las fronteras nacionales.

Podríamos definir entonces la MCV, como el repertorio musical del pueblo venezolano, de autor conocido o anónimo, que no está relacionado directamente con una función social o ritual específica<sup>3</sup>. Es música para ser escuchada, cantada o bailada, sin necesidad de una ocasión especial y sin estar necesariamente ligada al canto (puede ser instrumental). Cualquier reunión con músicos puede ser ocasión para interpretarla.

La MCV no debe entenderse como un repertorio fijo, acabado, estático; está en constante evolución, abierto a las influencias musicales internas y externas, beneficiándose del aporte técnico de los músicos académicos, incorporando y desarrollando nuevos géneros musicales (y abandonando otros), pero siempre fuertemente enraizado en la música tradicional de Venezuela.

### Los géneros y los ritmos<sup>4</sup>

A continuación realizaré un inventario muy somero de los géneros y ritmos más importantes de la MCV. Ha de tenerse en cuenta que algunos de estos géneros suelen ser más o menos utilizados según la región del país. Igualmente, varían sutilmente los ritmos de acompañamientos, los acentos y en ocasiones, hasta el compás. Este inventario no pretende (ni podría) reflejar la extraordinaria variedad interpretativa que existe dentro de cada género y ritmo.

Muchos de los géneros, en un principio, estaban concebidos para el baile, pero con el paso del tiempo se han convertido en música para ser principalmente “escuchada”. En los pueblos del interior es más común que la gente baile dichos géneros pero, aparte de las “fiestas de joro-

3 Por el contrario, la música que está directamente relacionada con las celebraciones religiosas (santos, cruz de mayo, navidad), con las faenas (ordeño, tareas domésticas), está siempre dentro del marco de la música popular tradicional o folklórica pero se diferencia de la MCV por su carácter ritual (celebrar una fiesta religiosa) o funcional (aliviar, facilitar o ritmar el trabajo).

4 Entiéndase por género, el conjunto de elementos que lo identifica, incluyendo los ritmos típicos, la forma, la estructura de acompañamiento, los comienzos y finales usuales, etc.)

po” organizadas como tal, es relativamente excepcional que esa música tenga esa función hoy en día.

Los compases utilizados en la MCV son 3/4, 6/8, 5/8 y 2/4. Iré explicando las estructuras de acompañamiento para el cuatro (guitarrilla de cuatro cuerdas armónico-percusiva), el bajo (contrabajo o bordoneo de la guitarra) y fórmulas de acompañamiento para guitarra, esperando dar una visión aproximada del acompañamiento para cada uno de los géneros y ritmos. El lector no debe olvidar que las sutilezas y variantes en el acompañamiento son numerosas y dependen tanto de las costumbres del lugar en donde se practique como del estilo propio de cada músico. Las dobles barras separan diferentes fórmulas, todo se indica en un compás de do mayor.

En la rítmica del cuatro, se observarán unas corcheas señaladas por una “x”: es lo que se conoce como “frenado” y consiste en apagar el sonido con un movimiento hacia arriba o hacia abajo. Estos frenados tienen un efecto de percusión y no realmente una función rítmico-armónica. De hecho, se pueden sustituir por silencios de corcheas o mejor aún, debería entenderse que en esas notas apagadas se prolonga el valor del último acorde, como se muestra en el ejemplo:

Este recurso se utiliza para llenar en el compás todos los espacios de las corcheas y hacer el ritmo de acompañamiento más fluido (y en cierto modo más sencillo<sup>5</sup>). Los ejecutantes del cuatro pueden acentuar esos apagados para resaltar la percusión en algunas piezas y de ello se desprende una interesante polirritmia entre los “apagados” y los acordes.

Al final de este artículo anexaré algunas piezas típicas correspondientes a los diferentes estilos, para que los lectores tengan una idea más clara del repertorio al que hacemos referencia.

### El Vals (o Valse)

Popularizado en el mundo entero a través de la obra para guitarra de Antonio Lauro, el vals venezolano consta generalmente de dos o tres partes contrastantes. Su compás de escritura es 3/4 y su estructura de acompañamiento difiere mucho de la europea o incluso de la de

<sup>5</sup> Similar procedimiento se utiliza con el “segundeo” de la bandola llanera ya que tocar todas las corcheas del compás es mucho más fácil que tocar síncopas. El hecho de que algunas sean apagadas hace que las síncopas surjan de una manera natural.

otros vales sudamericanos como el brasilero, el peruano o el chileno. A continuación encontraréis dos tipos de acompañamiento para el vals (el segundo se acostumbra más para vales lentos)

Como se puede apreciar en este ejemplo, ya en el vals se observa la coexistencia de fórmulas rítmicas en 3/4 y 6/8, como veremos luego en las formas del joropo.

El vals no tiene un tempo predeterminado. Puede ir de muy lento a muy rápido, según el carácter intrínseco de la pieza o la intención interpretativa de los músicos. Para los músicos populares, el vals constituye la pieza más acabada desde el punto de vista melódico y armónico. Saber acompañar un vals “de oído”, implica un conocimiento suficiente de las tonalidades, sus relativos y modulaciones típicas, así como los patrones de re-armonización más usuales.

Entre los vales venezolanos más comúnmente interpretados y grabados, podemos encontrar: “El Diablo Suelto” de Heraclio Fernández, “Juliana” y “San José” de Lionel Belasco, “Como Lloro una Estrella” de Antonio Carrillo, entre muchos otros.

### La Danza

Con este nombre definimos a un género típico de la ciudad de Maracaibo, aunque hoy en día se toca en todo el país. Consta por lo general de dos partes contrastantes, su compás está en 6/8 y su fórmula de acompañamiento es “a contratiempo”, es decir, que ni el bajo ni el cuatro acentúan el primer tiempo.

Quizá el compositor de danzas más popular es Rafael Rincón González, a quien pertenecen piezas como “Maracaibera” y “Pregonos zulianos”. Otras danzas muy populares son “Maracaibo en la noche” de Jesús Reyes, “Vaivén” y “María Cecilia” de Adolfo de Pool y por supuesto, sin duda la más conocida y versionada, “Señor Jou” de Pablo Camacaro.

### La Contradanza

Es seguramente uno de los géneros más antiguos de la MCV, ya que se conocen melodías como “La Libertadora”, dedicada al padre de la patria: Simón Bolívar. Consta de dos partes contrastantes, el compás de escritura es en 4/4 y el acompa-



ñamiento sigue un patrón bastante sencillo: el cuatro a contratiempo y el bajo a tiempo. Es típico el finalizar las partes haciendo un I-V7-I en el último compás<sup>6</sup>.

También es un género proveniente de Maracaibo y entre las contradanzas más conocidas se encuentran “La Libertadora” de Silverio Añez, “La Reina” de Amable Torres y una “Contradanza Venezolana” sin nombre ni autor conocido, recopilada por Vicente Emilio Sojo.

### El Bambuco Larense

Bajo este nombre se popularizó la versión criolla de la “habanera”, a través de piezas célebres de compositores larenses. A pesar de su gran popularidad hacia los años 40-50, hoy en día no se acostumbra a tocar ni componer en este género. Su compás es de 4/4.

Las piezas más famosas compuestas en éste género son “Endrina” de Napoleón Lucena y “Noches Larenses” de Juan Ramón Barrios.

Musical notation for Bambuco Larense in 4/4 time. It features three staves: cuatro (top), bajo (middle), and guitarra (bottom). The cuatro part has a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with 'V' markings above some notes. The bajo part has a simple bass line. The guitarra part provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

### El Merengue y la Guasa

El merengue alcanza su popularidad en lugares nocturnos de Caracas y del puerto de La Guaira a principios del siglo

Musical notation for Merengue and Guasa in 5/8 time. It features three staves: cuatro (top), bajo (middle), and guitarra (bottom). The cuatro part has a complex rhythmic pattern with 'V' markings. The bajo part has a simple bass line. The guitarra part provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

XX. Se trata de una música, y sobre todo un baile, que invita al roce y a la picardía, por lo que fue rechazado por la sociedad caraqueña y, por ello, tolerado sólo en bares y prostíbulos. Con el paso del tiempo, ha ido evolucionando hasta convertirse en uno de los géneros más representativos de la MCV, en parte por su particular complejidad rítmica. El merengue original festivo y bailable ha ido coexistiendo con otro más elegante, nostálgico e introspectivo. El compás de escritura que más se emplea en la actualidad es el 5/8 aunque según la región y los músicos el compás real oscila entre 2/4 y 6/8. Sin embargo, se mantiene la constante de las cinco pulsaciones por compás variando simplemente los apoyos y acentos. Es una pieza, por lo general, de dos partes contrastantes. Hay merengues muy populares y relativamente sencillos

como “Compae’ Pancho” de Lorenzo Herrera o “La Zapoaara” de Francisco Carreñoy otros complejos como “Un heladero con clase” de Luis Laguna o “Criollísima” de Luis Laguna y Henry Martínez.

Por su parte la guasa tiene básicamente la misma estructura que el merengue, tanto en su forma como en el acompañamiento. Al parecer las diferencias fundamentales radican en que la guasa tiene una letra de carácter jocoso y siempre presenta un sistema responsorial (alternancia de solo y coro).

### El Pasodoble

Llegado directamente desde España, el pasodoble disfrutó de una gran popularidad entre los músicos criollos. Existen diversos pasodobles compuestos por venezolanos, siendo generalmente menos marciales y más ligeros que sus congéneres peninsulares. Constan de dos o tres partes contrastantes. Su estructura de acompañamiento es sencilla dentro del compás de 2/4 y mantienen el típico final de “olé”<sup>7</sup>.

Musical notation for Pasodoble in 2/4 time. It features three staves: cuatro (top), bajo (middle), and guitarra (bottom). The cuatro part has a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with 'V' markings above some notes. The bajo part has a simple bass line. The guitarra part provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

Entre los pasodobles venezolanos más populares se encuentran “El Romantón” de Francisco Muro, “Flores de Galipán” de Francisco de Paula Aguirre y Leoncio Martínez, “La Pelota de Carey” de Lorenzo Herrera y los anónimos “Besos y Cerezas” y “Alai cui cui”.

### El Joropo

Por joropo debemos entender, inicialmente, un universo de formas y estilos que pueden ser considerablemente diferentes según la región del país. Aunque está considerado como la danza nacional de Venezuela, existen joropos bien definidos según las zonas geográficas: joropo llanero, joropo oriental, joropo central, etc.

Para efectos de estudio, propongo dividir la música del joropo en dos grupos formales principales: el “tipo pasaje” y el “tipo golpe”. El “tipo pasaje” comprende las piezas de autor conocido o no, que poseen una melodía y una secuencia armónica, únicas y bien definidas. El “tipo golpe” engloba a las formas o secuencias armónicas que se repiten tantas veces como se guste, que no poseen una melodía definida sino a lo sumo algunos motivos melódicos más o menos recurrentes.

Por ejemplo, cuando se oye una pieza “tipo pasaje” se identifica la misma como: “Fiesta en Elorza” de Eneas Perdomo, “Amanecer Tuyero” de Fulgencio Aquino, “Sapito Li-

6 En ritmo de dos corcheas y una negra

7 Ejemplo de final “olé” I-V7-I: Musical notation showing the final chord progression for the 'olé' ending, consisting of a tonic chord (I), a dominant seventh chord (V7), and a tonic chord (I).

pon” de Francisco Eloy o “Paso del Río” de autor anónimo. Se reconoce la melodía por más variaciones que se hagan. Cuando oímos una pieza “tipo golpe” identificamos un “pajarillo”, un “gaban”, unos “yaguazos” o un “estribillo”, pero lo que lo identifica principalmente es la secuencia armónica. Los motivos melódicos empleados por los intérpretes pueden ser muy diferentes para un mismo golpe.

El interesado en la MCV se encontrará siempre con el problema de la nomenclatura. El “tipo golpe” en el llano se llama joropo mientras que así se llama al “tipo pasaje” en oriente. Por eso, he propuesto esta clasificación que toma en cuenta sólo el aspecto formal-musical.

El joropo presenta dos estructuras de acompañamiento que en realidad son la misma:

Si observamos, veremos que los instrumentos mantienen el mismo patrón rítmico de manera ininterrumpida. También notaremos que el cuatro mantiene un ritmo en 6/8 y el bajo en 3/4. Este fenómeno de coexistencia de 3/4 y 6/8 se observa tanto de manera vertical (entre los diferentes instrumentos) como de manera horizontal (en los patrones melódicos).

Si marcamos compases de tres tiempos a partir de [a] tendremos una estructura rítmica como ésta:

Esta estructura de acompañamiento es “a tiempo” ya que en la primera pulsación tenemos tanto el bajo como las notas “sonoras del cuatro”. Por convención, entre los músicos esta estructura rítmica se escribe en 3/4 y se le llama joropo “en tres” o “a tres”.

Es la estructura para los “pasajes llaneros” y los golpes llaneros como “gabán”, “Corrió”, “San Rafael”, “Quirpa”, “Zumba que zumba”, “Carnaval”, “Chipola”, entre muchos otros; en oriente corresponde a la “Sabana Blanca” y el “Golpe de Arpa”.

También concuerda con la estructura del vals y con otras formas que no pertenecen propiamente al joropo como el “Golpe larense” y el “Polo oriental”.

Si comenzamos nuestro compás a partir de [b] nuestra estructura tendrá un carácter bien diferente:

Aquí observamos una estructura de acompañamiento “a contratiempo” ya que ni el cuatro ni el bajo apoyan el primer tiempo del compás. Por convención los músicos venezolanos la escriben en 6/8 y se refieren a ella como “joropo a 6”.

Los joropos “tipo golpe” que llevan esta estructura, son en el llano “El pajarillo”, el “Seis por Derecho”, el “Seis Numerao”; en oriente encontramos el “Estribillo” y la “Media Diana”. En oriente varios joropos “tipo pasaje” llevan esta estructura.

Dicha estructura concuerda también con la danza y el bambuco y con algunos merengues en 6/8.

Al observar que los dos esquemas, “a tiempo” y “a contratiempo” están contenidos dentro de la misma estructura rítmica, es casi natural que se pueda pasar en una misma ejecución de uno al otro. Esto ocurre en todos los joropos, aunque particularmente, en el llanero y el oriental. Para que la continuidad de los patrones rítmicos no se pierda, se hace uso de compases auxiliares de transición. Así vemos que para pasar del esquema “a 3” al “a 6” necesitamos un compás auxiliar de 4/4 como se indica en el ejemplo siguiente:

Para cambiar del esquema “a 6” a “a 3” también usamos un compás de transición aunque esta vez de 2/4:

Este cambio de esquema se observa mucho en los “entreveras” llaneros, cuando se mezclan por ejemplo chipola y pajarillo, como en el contrapunteo de “Florentino y El Diablo” grabado por “El Carrao de Palmarito” (Juan de

los Santos Contreras) y José Romero Bello. En el joropo oriental se produce al pasar del joropo (“tipo pasaje”) o del “golpe de arpa” al “estribillo”.

Este cambio existe también en la música andina colombiana, como en el bambuco “A los toros” de Emilio Clavijo.

### El Bambuco y el Pasillo

Estos dos géneros se practican en la región fronteriza con Colombia, país en donde constituyen los pilares de la música andina. Se practican específicamente en el estado Táchira y aunque algunos bambucos venezolanos han trascendido y se han hecho muy populares, el conocimiento de los músicos nacionales por estos géneros es, en general, bastante pobre.

El pasillo colombiano se asemeja muchísimo al vals venezolano, tanto en su acompañamiento como en su estructura formal. Lo que lo diferencia del vals es, básicamente, que en los finales de cada parte en el pasillo encontramos una figura rítmica recurrente. Pedro Oropeza Volcán quiso seguramente hacer un homenaje al pasillo colombiano en su pieza “Venezuela y Colombia” al integrar dicho ritmo al final de cada parte. Vale la pena mencionar, como nota curiosa, que en las versiones modernas de “El Diablo Suelto” de Heraclio Fernández siempre se termina la parte A con ese ritmo, aunque en la partitura original dicho ritmo no aparece.

Otra diferencia, es que los géneros colombianos tienen por lo general la forma ABACA y constan de tres partes; por su parte, los bambucos venezolanos, al igual que los vals, tienen dos o tres partes pero su forma es AB o ABC.

El repertorio colombiano ha sido muy difundido por los músicos de dicho país y en los distintos encuentros binacionales se producen con frecuencia intercambios musicales en las dos direcciones. Es por esto que algunos bambucos y pasillos colombianos como “Los Doce” de Álvaro Romero y “El Patasdhilo” de Carlos Vieco han sido transformados en joropos por los músicos venezolanos y poco a poco se vuelven estándares de la MCV.

La estructura rítmica de acompañamiento del bambuco es prácticamente la misma de la danza, aunque se tiende a sustituir las dos últimas corcheas del cuatro por una negra.

El bambuco compuesto en Venezuela es, por lo general, nostálgico y lento. Entre los bambucos venezolanos más famosos tenemos “Brisas del Torbes” de Luis Felipe Ramón y Rivera y “Caramba” o “Pueblos Tristes” de Otilio Galíndez.

### El ritmo Orquídea

Este ritmo fue inventado por el arpista y compositor Hugo Blanco en los años sesenta, queriendo desarrollar un género en compás binario que pudiese acceder más fácilmente al mundo de la música comercial. Entre sus éxitos más destacados se encuentran el mundialmente conocido “Moliendo Café” y “El Burrito de Belén (El Burrito Sabanero)”.

A pesar de gozar de gran popularidad, el ritmo orquídea muchas veces no ha sido realmente valorado por los músicos de la MCV por considerarlo no auténtico. Para muchos consiste, simplemente, en una adaptación a los instrumentos criollos de ritmos tropicales de tipo cubano o colombiano.

### El Choro

A principios de los años setenta, Roberto Todd, un cuatrista, productor de radio, promotor cultural y apasionado de la música brasilera, introdujo en el medio musical caraqueño las primeras grabaciones de Jacob de Bandolim. El descubrimiento de esta música fue crucial para los bandolinistas venezolanos y rápidamente los primeros LPs se pasaron a cassettes y circularon por todos los rincones del país. La influencia de Jacob, de Nilze Carvalho y de la música de “chôro” fue decisiva y marcó el estilo de ejecución y de composición de la mandolina venezolana de manera indeleble.

Uno de los pioneros en componer piezas en “estilo brasilero” fue Ricardo Mendoza<sup>8</sup>, quien los grabó en su primer disco “Panorama Larense”, bajo la denominación de bossanovas, seguramente porque los cassettes piratas solían circular sin información de autores, títulos ni géneros, de manera que el término “chôro” aún no había sido integrado al vocabulario usual de los músicos venezolanos. Asimismo, otros bandolinistas como Cristóbal Soto y Gerson García han compuesto choros sin amoldarse completamente a la estructura y estilo originales, por lo que se podría hablar del surgimiento de un “choro criollo” venezolano.

Entre las piezas escritas, podemos destacar “La Sombra de un amor” de Ricardo Mendoza, “El choro del barrio” de Gerson García y “Sácamelos” de Cristóbal Soto.

<sup>8</sup> El guitarrista Rodrigo Riera también compuso en este género bajo la influencia de la música de Villa-Lobos.

## Otros géneros y ritmos

Los músicos populares, sobre todo en el campo y en las ciudades del interior, acostumbran a incluir en sus repertorios otros tipos de músicas aprendidos principalmente a través de la radio y los discos. Muchos músicos se desempeñan profesionalmente tocando música de serenata o de mariachi, por lo que es común escuchar en las Parrandas algunas piezas en ritmos de bolero o ranchera. También la guaracha es un género muy utilizado y de hecho, a pesar de ser sin duda popular y criollo, los músicos de Caracas suelen no prestarle atención por considerarlo foráneo. No obstante, las guarachas en oriente son infaltables y de hecho varios músicos han compuesto canciones en este género.

El Calipso y la Gaita de Tambora son géneros relacionados con festividades muy concretas, pero su gran difusión, gracias a grupos como Serenata Guayanesa y Un Solo Pueblo, entre otros, ha motivado a algunos compositores a crear melodías que utilicen estos ritmos.

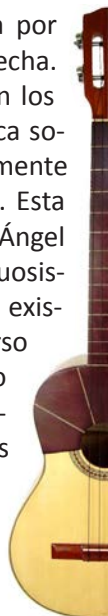
## Los instrumentos

Tradicionalmente, para interpretar la MCV no puede faltar el cuatro: nuestro instrumento nacional. Se trata de una guitarrita<sup>9</sup> de cuatro cuerdas similar al ukelele o al cavaquinho. Se afina una quinta justa por encima de las cuatro primeras cuerdas de la guitarra, aunque la primera cuerda se baja una octava:



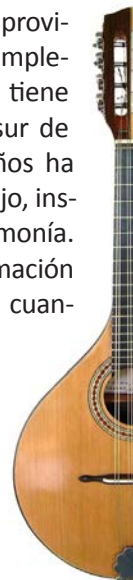
La función tradicional del cuatro, es armónica por sus acordes y rítmico-percusiva por la mano derecha. Aunque su rol principal es el de acompañar, en los últimos treinta años se ha afianzado una técnica solista que se caracteriza por ejecutar simultáneamente melodía, acordes y ritmo de acompañamiento. Esta técnica fue popularizada, en primer lugar, por Ángel Melo y Hernán Gamboa y luego llevada a un virtuosismo espectacular por Cheo Hurtado. Hoy en día existen solistas en todo el país y gracias al concurso “La Siembra del Cuatro”, producido y organizado también por Cheo Hurtado, los mejores exponentes de las nuevas generaciones de cuatristas se reconocen y proyectan a nivel nacional.

La guitarra<sup>10</sup> siempre ha sido importante en la música instrumental, funcionando como instrumento de bajos (bordoneo), bajo-armónico y



contra-canto (líneas melódicas secundarias improvisadas). Este instrumento se concibe como complemento del cuatro y su uso en Venezuela, no tiene nada que ver con la guitarra rasgueada del sur de América (Argentina, Chile). En los últimos años ha cedido protagonismo frente al bajo o contrabajo, instrumentos más eficientes para sostener la armonía. Sin embargo, sigue aún vigente en la conformación de tríos y como instrumento complementario cuando comparte con un bajo.

La guitarra también ha sido utilizada como solista, tocándose con púa, a veces en dúos de guitarra. Principalmente se usan cuerdas de nylon, pero en algunos sitios también de metal. En el centro del país se ha ido desarrollando una técnica para tocar la guitarra con cuerdas de metal, imitando el arpa de esa zona (también encordada en metal).



El instrumento melódico más importante de la tradición venezolana es la bandolina, también llamada bandolín o mandolina. Se trata de la misma mandolina europea, de fondo plano y cuatro órdenes dobles de cuerdas afinadas como el violín. Según los antiguos músicos, la bandolina sustituyó a las bandolas a principios del siglo XX, cuando llegaron a Venezuela los primeros instrumentos comerciales aprovechando el boom mandolinista europeo y mundial. La posibilidad de tener instrumentos de calidad homogénea, cuerdas metálicas (más sonoras y duraderas que las de tripa) y también sonoridades más agudas y brillantes, sedujo a los músicos venezolanos y convirtió a este instrumento en uno de los favoritos para la MCV. Rápidamente, dominó el papel de instrumento melódico frente al violín, el clarinete, la flauta y, por supuesto, la bandola. Los artesanos populares empezaron a construir este instrumento en versiones locales, siendo preferidos, sin embargo, durante mucho tiempo los modelos de importación.

La aparición de las estudiantinas terminó de consolidar el uso de la bandolina en el país. En los años setenta y ochenta prácticamente, todos los cantantes de MCV incluían una bandolina en sus grupos. En los últimos años su preponderancia como instrumento melódico de la MCV ha ido perdiendo terreno frente a algunos instrumentos sinfónicos, debido al auge de las orquestas sinfónicas juveniles.

Entre los instrumentos poco conocidos tenemos el bandolín andino, que es un instrumento antecesor de la bandola andina o bandola colombiana. Tiene forma de guitarra pequeña y cuenta con cinco órdenes dobles y triples (14 cuerdas) y se afina por cuartas. Aparentemente, este instrumento y la bandola andina están relacionados con la bandurria. Allí tradicionalmente no se utilizaba el cuatro para acompañar sino el tiple. Todos estos instrumentos se utilizan exclusivamente en la zona andina y particularmente en el estado Táchira, fronterizo con Colombia.



9 Entiéndase que contamos las cuerdas de abajo hacia arriba. Siendo la primera de la guitarra el mi agudo.

10 En mi última estada en Venezuela en noviembre de 2010, oí hablar a un habitante de un pueblito andino de la “guitarra grande” en contraposición a la “guitarrita”... “esa que llaman ‘cuatro’...” Los términos guitarrita y guitarra grande eran de común uso hasta los años sesenta como lo evidencia la copla popular:

Ay, ayúdame guitarrita  
Ay, ayúdame “cuatro” cuerdas,  
Para yo cantar alegre  
Y acordarme de mi tierra.

Aparte de la andina, en Venezuela hay otros tipos de bandola: la de ocho cuerdas (cuatro órdenes dobles) metálicas o de nylon en sus estilos oriental, guayanesa y central (también llamada cordillerana); por último tenemos la bandola llanera, con cuatro cuerdas simples y que ha alcanzado gran popularidad a partir de la técnica desarrollada por Anselmo López en los años setenta.

## La Parranda

La “parranda” es una tradición musical muy propia de Venezuela y consiste en una reunión de músicos para “recrear” un repertorio, improvisar sobre piezas conocidas y compartir con colegas así como con el público. Muchos grupos que han marcado la historia musical en el país han nacido de esos encuentros, más o menos espontáneos, que se convierten en verdaderas escuelas o espacios de intercambio de incalculable valor. Varias veces a la semana se realizan dichos encuentros en casas de particulares, centros culturales y, en ocasiones, en bares o locales nocturnos.

Para todo aquel que quiera interpretar la música criolla venezolana (MCV), la participación regular en estas parrandas es obligada para dominar los ritmos, practicar la improvisación y constituir un repertorio de estándares. El circuito de las parrandas constituye entonces un verdadero movimiento que contribuye a la difusión efectiva, dentro del mundo musical, de los nuevos talentos, las nuevas composiciones y las propuestas de grupos que allí participan.

Por lo general, la MCV se hace de oído y de memoria. Aunque en raras ocasiones la música se haya aprendido con una partitura, en las parrandas se toca de memoria, teniendo de esa manera gran libertad a la hora de interpretar, re-armonizar e improvisar. Esta práctica, por una parte, genera confusión a la hora de conocer los títulos, los autores y las melodías originales, pero por otro lado, aporta una riqueza y un dinamismo fabulosos.

## Los Compositores

Aparte de las muchas melodías de autor desconocido, podemos destacar algunos nombres de compositores que más han contribuido al repertorio de la MCV, sabiendo que una lista de este tipo nunca logra ser lo suficientemente exhaustiva. He escogido estos compositores por lo prolíficos que han sido o por la gran popularidad alcanzada por alguna de sus composiciones.

En primer lugar, los bandolinistas:

Pedro Oropeza Volcán (1872-1959), Antonio Carrillo (1892-1962), Teófilo León (1892-1969), Daniel Mayz (1903-1977)<sup>11</sup>, Juan Pablo Ceballos (1901-1985), Víctor Durán (1916-1996), Atanasio Rodríguez (1906-1987), Enrique Hidalgo (\*1943), Ricardo Mendoza (\*1943), Rafael Ruiz (\*1943), Beto Valderrama Patiño (\*1949), Juan

de Jesús “Juancito” Silva (\*1949), Cristóbal Soto (\*1954), Remigio “Morocho” Fuentes (\*1954), Iván Adler (1958-2002), Mao Fermín (\*1959), José Antonio Zambrano (\*1965), Ricardo Sandoval (\*1971), Jorge Torres ...

Y seguidamente, los no bandolinistas:

Heraclio Fernández (1851-1886), Vicente Cedeño (1844-1914), Rafael Sánchez López (1916-1946), Benito Canónico (1894-1971), Adolfo de Pool (1881-1971), Luis Laguna (1926-1984), Antonio Lauro (1917-1986), Luis Felipe Ramón y Rivera (1913-1993), Rodrigo Riera (1923-1999), Luis Mariano Rivera (1906-2002), Aldemaro Romero (1928-2007), Eduardo Serrano (1911-2008), Otilio Galíndez (1935-2010), Juan Vicente Torrealba (\*1917), Cruz Felipe Iriarte (\*1922), Simón Díaz (\*1928), Chelique Sarabia (\*1940), Pablo Camacaro (\*1947), Hugo Blanco (\*1940), José Antonio “Toñito” Naranjo (\*1952), Omar Acosta (\*1964), Aquiles Báez (\*1964), Pedro Colombet (\*1970), Alvaro Paiva (\*1975), Edward Ramírez (\*1985)...

Mención especial merece el compositor Lionel Belasco (1881-1967), nacido en las Antillas (presumiblemente Barbados o Trinidad & Tobago). Aunque se conoce muy poco de su vida, sabemos que estuvo en Venezuela tal vez a fines de los años treinta y compuso valsos en estilo venezolano como “Luna de Maracaibo”, “Juliana” y “San José, las cuales se han convertido en estándares de la MCV.

## Los Músicos y las agrupaciones

Una lista de músicos y agrupaciones es mucho más difícil de realizar, pero trataré de dar algunos nombres de artistas claves con el fin de preparar una escucha de “descubrimiento” de la MCV:

Entre los solistas podemos nombrar a Juan Vicente Torrealba, Henry Rubio, Carlos Orozco (arpa); Víctor Durán, Vicente Flores, Celestino Carrasco, Domingo Natera, Atanasio Rodríguez, Daniel Mayz, Remigio Morocho Fuentes, Félix Palma, Juan de Jesús “Juancito” Silva, Silvio Peralta, Ricardo Mendoza, Rafael Ruiz, Alberto Valderrama Patiño, Cristóbal Soto, Mao Fermín, Saúl Vera, Iván Adler, Gerson García, José Mondragón, Jhonny Marín, Jesús “Chuíto” Rengel, Pedro Marín, Jorge Torres, William Hernández, Enrique Márquez, Edwin Arellano, Ricardo Sandoval (bandolina); Anselmo López, Ismael Querales, Héctor Hernández, Jhonny Colmenares, Saúl Vera, Gerson García, Moisés Torrealba, Segundo García, Alberto Valderrama Patiño, Juan Esteban García, Cheo Hurtado, Ricardo Sandoval (bandolas); Pablo Canela, Pastor Jiménez, Alexis Cárdenas, Eddy Marcano (violín); Jacinto Pérez, Freddy Reyna, Hernán Gamboa, Cheo Hurtado, Leonardo Lozano, Sir Augusto Ramírez, Jorge Glem, Carlos Capacho, Miguel Siso (cuatro); José Antonio “Toñito” Naranjo, Luis Julio Toro, Omar Acosta, Nicolás Real, Raimundo Pineda, Manuel Rojas (flauta); Jaime Martínez (oboe); “Chebeto y “Cheché” Requena, Alcides Rodríguez (clarinete); Evencio Castellanos, José Vicente Torres, Guiomar Narváez, Juan Carlos Núñez, Claudia Calderón, Alicia Dávila, Prisca Dávila (piano); Magdalena Sánchez, Morella Muñoz, Alfredo

11 En la Enciclopedia de la Música en Venezuela se apunta el año de su fallecimiento como 1973, pero sin duda se trata de un error porque Cristóbal Soto lo conoció en 1975 y en 1978 se le rindió un homenaje en Cumaná con la asistencia entre otros del maestro Alirio Díaz (Dato: C. Soto)

Sadel, María Rodríguez, Hernan Marín, Francisco Mata, Chelías Villarroel, Lilia Vera, Cecilia Todd, Esperanza Márquez, María Teresa Chacín, Simón Díaz, Gualberto Ibarreto, Jesús Sevillano, Daisy Gutiérrez, Rafael Montaña, Reynaldo Armas, Vidal Colmenares, Fabiola José, Marina Bravo, Sobeida Martínez (cantantes)...

En el mundo de la guitarra clásica, Antonio Lauro y Rodrigo Riera contribuyeron a difundir esta música a nivel internacional a través de sus composiciones; por su parte, Alirio Díaz y el dúo Montes-Kircher lo han hecho publicando y grabando transcripciones para guitarra solo y en dúo de MCV.

Dentro de las agrupaciones encontramos: Los Duaqueños, Cuarteto Caraquita, Los Antaños del Stadium, Los Criollos de Antaño, Los Anauco, Quinteto Contrapunto (vocal), Venezuela IV, Grupo Raíces, El Cuarteto, Armonías Iarenses, Cuarteto Amuesca, Multifonía Grupo de Cámara...

Las estudiantinas, numerosas desde principios del siglo XX, incluyen en su repertorio un altísimo porcentaje de piezas de MCV y de sus filas han salido solistas y compositores que siguieron componiendo con bases en la tradición musical del país. Por lo general, las estudiantinas están ligadas a instituciones educativas como liceos y universidades, siendo las más destacadas la de la Universidad Central de Venezuela (UCV) y la de la Universidad de Los Andes – Mérida (ULA).

El movimiento de los “ensambles”, apareció a finales de los ochenta rompiendo con el formato “solista más acompañantes” y proponiendo participación solista de todos los integrantes, improvisación y arreglos innovadores. El grupo que lideró esta nueva propuesta fue el “Ensamble Gurrufío” y después han surgido innumerables ensambles en todo el país. Este movimiento sigue desarrollándose en la actualidad y los formatos han llegado a ser bastante innovadores como el grupo C4 Trio, conformado por tres cuatristas solistas. Entre los ensambles podemos nombrar: Gurrufío, Venezolada, Onkora, Arkano, Pabellón sin baranda, Caracas Sincrónica, Manoroz, Orinoco, Catako, Kariña, Trabadedos, A Trio, Ensamble 4, Los Sinvergüenzas ...

### A modo de conclusión...

Como podrán apreciar quienes se interesen en la MCV, nuestra música se ha desarrollado y continúa muy vigente dentro de las fronteras de Venezuela. Sin embargo, ha faltado difusión y proyección internacional de este repertorio cuya riqueza es innegable. Para los músicos venezolanos, sería muy grato que este repertorio fuese conocido por los músicos del mundo y en particular, por aquellos que practiquen los instrumentos de pulso y púa, tan importantes para la tradición de nuestro país. Internet y las nuevas tecnologías, facilitan la comunicación y el intercambio entre los músicos y por eso terminaré mi artículo ofreciendo una serie de referencias bibliográficas y enlaces de internet con los cuales podrán ampliar sus conocimientos de la MCV. Igualmente

te podrán encontrar en la versión digital de esta revista [<http://www.revistaalzapua.es>] piezas correspondientes a diferentes géneros de esta música en formato melodía con cifrado armónico moderno.

De más está decir que estoy a vuestra disposición para cualquier información adicional sobre la MCV y los instrumentos de la tradición venezolana y no me queda más que animaros a conocer e interpretar esta música que de seguro os proporcionará gran satisfacción.

Quisiera agradecer a mi padre Alfonso Sandoval, por haberme cedido las fotos de los instrumentos y a Danny Torres por la foto del bandolín andino; a los amigos de la FEGIP quienes me han motivado a escribir este artículo; a Ceci que me ha ayudado a revisar el texto y al maestro Cristóbal Soto, por su preciosa ayuda y pertinentes observaciones.

### Referencias

#### Bibliografía:

- ARETZ, Isab. Instrumentos Musicales de Venezuela. Cumaná, Universidad de Oriente, 1967.
- DIAZ, Alirio: “Música en la Vida y Lucha del Pueblo Venezolano” (ensayos). Serie Investigaciones Nº 2. Caracas, Instituto Vicente Emilio Sojo, 1980.
- PEÑIN, José y Walter GUIDO (directores). Enciclopedia de La Música en Venezuela. Caracas, Fundación Bigott, 1998.
- RUIZ SANCHEZ, Alberto. Grupo Raíces de Venezuela (La Trayectoria). San Cristóbal, Editorial Lecturas Felices, 2007.
- TORRES, Eleazar. Estudiantinas Venezolanas. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, 2007.

#### Blogs y sitios web:

- Venezuela en ritmo [<http://ho1246.wordpress.com>]
- Música de Venezuela [<http://musicavenezuela.blogspot.com>]
- Venezuela Demo [<http://www.venezuelademo.org>]
- Bandolina de Venezuela [<http://bandolinadevenezuela.blogspot.com>]<sup>12</sup>
- El Cuatro Venezolano [<http://www.micuatro.com>]
- Cambur Pintón (Cuatro) [<http://camburpinton.org>]
- Síncopa (catálogo de CDs) [<http://www.sincopa.com>]
- Ricardo Sandoval [<http://www.ricardosandoval.com>]<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Aquí se encuentran a disposición partituras de MCV y grabaciones históricas de bandolinistas venezolanos

<sup>13</sup> Quien escribe estas líneas junto a Cristóbal Soto y otros destacados músicos venezolanos realizará del 9 al 16 de julio 2011 el primer curso de verano dedicado a la MCV, en Chateney-Malabry (región parisina, Francia). Instrumentos: mandolina, bandola, cuatro (acompañamiento y solista), guitarra, maracas, flauta, clarinete y saxofón. Para mayor información escribir a [info@ricardosandoval.com](mailto:info@ricardosandoval.com) o al teléfono (+34) 626 404 341

# COLINAS DE SABANETA

PASAJE CENTRAL

JUAN ESTEBAN GARCÍA  
TRANSCRIPCIÓN Y VERSIÓN: R. SANDOVAL

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music. Chords are indicated above the notes. The score includes first and second endings, a double bar line with repeat dots, and a final cadence.

Chords: G, C, D<sup>7</sup>, G, D<sup>7</sup>/B, E<sup>7</sup>, A-, D<sup>7</sup>, G, C, G, D<sup>7</sup>, G, D<sup>7</sup>, C, D<sup>7</sup>, G, D.C.

Staff 1: Measures 1-4. Chords: G, C, D<sup>7</sup>.

Staff 2: Measures 5-8. Chord: G.

Staff 3: Measures 9-12. Chords: D<sup>7</sup>/B, E<sup>7</sup>, A-.

Staff 4: Measures 13-16. Chords: D<sup>7</sup> (1), G, D<sup>7</sup>, G.

Staff 5: Measures 17-20. Chords: C (2), G, D<sup>7</sup>.

Staff 6: Measures 21-23. Chords: G, D<sup>7</sup>.

Staff 7: Measures 24-27. Chords: G, D<sup>7</sup>, C, D<sup>7</sup>, G, D.C.

# JULIANA

VALS

LIONEL BELASCO

TRANSCRIPCIÓN Y VERSIÓN: R. SANDOVAL

The musical score for 'Juliana' is written in 4/4 time and consists of four staves of music. The first staff begins with a piano dynamic marking (p) and a forte dynamic marking (f). The second staff includes a first ending and a second ending. The third staff starts at measure 11. The fourth staff includes a first ending, a second ending, and ends with the instruction 'D.S. AL FINE' and 'FINE'.

Chords: A-, E<sup>7</sup>, A-, B<sup>7</sup>, E-, B<sup>7</sup>, E-, E<sup>7</sup>, A-, D-, E<sup>7</sup>, A-, E<sup>7</sup>, A-, G<sup>7</sup>, C, G<sup>7</sup>, C, F, C, G<sup>7</sup>, C, C.

Dynamics: p, f.

Measure numbers: 6, 11, 15.

Ending: D.S. AL FINE, FINE.



# JULIANA

VALS

LIONEL BELASCO

TRANSCRIPCIÓN Y VERSIÓN: R. SANDOVAL

The musical score for 'Juliana' is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of ten staves of music, each with a measure number on the left and guitar chords above the notes. The chords are: D7, G, D7, G, C, G, A7, D, D7, G, B7, E-, C, G, D7, G, C, D-, G7, C, E7, A-, F, C, G7, C. The score includes repeat signs and a final double bar line with repeat dots.

# LA BARTOLADA

MERENGUE

ANÓNIMO DE PUERTO CABELLO  
RECOP: VICENTE EMILIO SOJO  
TRANSCRIPCIÓN Y VERSIÓN: R. SANDOVAL

D E-

F#7 B- E- F#7 F#7

1. 2.

D7 G A7 D

B7 E- A7 D

D7 G F#7 B-

G D A7 D

5 10 14 18 22

# PASO DEL RÍO

JOROPO ORIENTAL

ANÓNIMO

TRANSCRIPCIÓN Y VERSIÓN: R. SANDOVAL

D

E<sub>m</sub>

5

9

13

18

22

26

30

A7 D

D7 G

D A7 D D

B<sub>m</sub> F#7

E7 A

A7 D

G D A7 D D

## Asamblea General de la EGMA 2010

*Antonio Cerrajería*  
*Presidente FEGIP*

La Asamblea General de la EGMA, que se celebra cada dos años, tuvo lugar el día 5 de Junio de 2010 en la ciudad alemana de Bruchsal. La asamblea se enmarca dentro del EuroFestival Zupfmusik que organiza la BDZ (la FEGIP alemana). A este festival acuden grupos y orquestas de todo el mundo, tiene lugar una macroexposición de partituras, instrumentos y hay conferencias, encuentros, homenajes, etc.

Como resumen de lo tratado en la asamblea puedo destacar que se aprobó el acta de la asamblea anterior, se presentaron las cuentas de los ejercicios 2008 y 2009 quedando un saldo positivo de 12.788,49 € a 31-12-2008 y de 14.715,68 € a 31-12-2009.

Se dio cuenta de las EGMYO 2009 en Savona (Italia) en la que el director de esta edición, Carlo Aonzo, dejó mucho que desear. La edición salió adelante gracias al resto de profesores y en concreto a Carlos Blanco de España. En la EGMYO 2010 en Pula (Croacia) tampoco el director supo llevar bien a la orquesta y de nuevo el resto de profesores salvaron la situación. También se informó acerca del "Chamber Music Festival for Mandolin" celebrado en Minsk (Bielorrusia) en 2009 y de la "European Mandolin Academy" celebrada en Trossingen (Alemania) en 2009 que estuvo dedicada a la música de blue grass, jazz, country, etc. Se informó de que fue una experiencia muy positiva para los participantes y que desean repetirla.

En cuanto a proyectos se informó de que la EGMYO 2011 será en Logroño bajo la batuta de Oliver Kalberer. La edición para el 2012 no está decidida. Pudiera ser Italia pero también Escocia.

Barbara Pommerenke enviará un boletín de noticias en inglés con las informaciones de interés que vayamos proporcionándole los socios.

La "Mandolin & Guitar in Orchestra – European projekt week" se trata de un proyecto análogo a la EGMYO pero para músicos mayores. Se haría cada dos años.



Asamblea General de la EGMA 2010 en la ciudad alemana de Bruchsal

Entrega de la placa de homenaje a la profesora Marga Wilden-Hüsgen



Se acordó subir la cuota anual a 200 € de los miembros de pleno derecho como la FEGIP

Hay varios países que están valorando asociarse: Portugal, Bielorrusia e Israel.

Al finalizar la Asamblea de la EGMA los compañeros de la Federación Italiana le entregaron una placa de homenaje a la profesora Marga Wilden-Hüsgen por su contribución a mejora de la enseñanza de la mandolina, por su investigación en cuanto al repertorio, por su calidad humana, etc. Amenizó la entrega la concertista Katsia Prakopchyk a la que Rüdiger Grambow le entregó una fabulosa mandolina barroca del luthier Alfred Woll que han pagado una serie de benefactores alemanes.

El EuroFestival Zupfmusik comenzó el jueves y terminó el domingo por la mañana. Los conciertos tuvieron lugar en varios escenarios simultáneamente (dos o tres). Hay tres horarios de conciertos: mañana, tarde y noche. En cada concierto participan tres o cuatro grupos. También ha habido conciertos al aire libre. Hay que elegir ya que es imposible verlo todo. Acuden las primeras figuras de este tipo de música. Lo interesante de esto es que TODOS los grupos y orquestas participantes se pagan su viaje, su estancia, sus comidas y una entrada general para poder asistir al resto de conciertos. No sé calcular cuántas personas acudieron a este evento, quizás más de dos mil.

La concertista Katsia Prakopchyk prueba la mandolina barroca del luthier Alfred Woll



Está previsto organizar un concurso de interpretación para orquestas de plectro en colaboración con el Musikforum Schweinfurt. También se está pensando establecer una distinción para grandes personalidades de la música de plectro en el mundo. Se acordó que el premio lleve el nombre de Siegfried Behrend. Se preparará un reglamento.

Se está preparando para el año 2011 otra edición de la European Mandolin Academy en Trosingen.

La EGMA colaborará con un Symposium para instrumentos de plectro que va a celebrarse en Moscú el año 2012.

Otros asuntos que se trataron fue acordar reducir el número de componentes de la Junta en una persona pasando a cinco.

Se renovó la Junta Directiva y quedó como sigue:

- a) Presidente: Barbara Pommerenke
- b) Presidente Ejecutivo: Rüdiger Grambow
- c) Secretario General: Jeanot Clement
- d) Vice Presidentes: Daniel Mortsch y Michele de Luca

## Félix de Santos Ferrer, la visita

Irene Barca

Profesora Superior de Instrumentos de Púa

La ilusión que yo tenía cuando pensé en hacer mi trabajo de fin de carrera era poder llegar a algún descendiente de Félix de Santos y conocer a este compositor de forma más humana, ya que musicalmente lo conocía bastante bien. Al principio me pareció casi imposible, ya que ni siquiera sabía si existían esos descendientes, ni si ellos estarían interesados en recibirme, en el caso de que existieran. Busqué por donde pude durante semanas hasta que llegué a Ricardo García Gimeno, posiblemente una de las personas que más se ha podido acercar a la familia del compositor. Ricardo conoció, a partir de encontrar las obras de Félix de Santos, a su familia. Sobre todo mantuvo una estrecha amistad con Beatriz de Santos. Me reuní una mañana con él y me contó muchísimas anécdotas, me ayudó a saber un poco más sobre Félix, sobre su personalidad y su vida en general. Intercambiamos opiniones e incluso tocamos cada uno algún estudio artístico. Fue Ricardo el que me dijo dónde podría encontrar al nieto de Félix de Santos, Félix de Santos Ferrer. Poco después lo llamé nerviosa, pensando que a lo mejor el señor no me podría ayudar, pero me encontré a una persona muy amable que enseguida me invitó a ir a su casa para hablar y enseñarme todo tipo de documentos sobre su abuelo que él guardaba con mucho cariño. Así que me acerqué a su casa, en Barcelona, el día que habíamos acordado. Yo había ido acompañada, y enseguida Félix y Conchita, su mujer, nos atendieron como si fuéramos conocidos de toda la vida. Nada más sentarnos me llamó la atención una foto de Félix de Santos, el abuelo, que había encima de un piano. Me emocioné muchísimo al ver esa foto, pues me parecía increíble estar donde estaba. Félix sacó dos álbumes, uno

lleno de recortes de periódico y programas de los conciertos que hacía Félix de Santos como solista, acompañado o en pequeño grupo; y otro, gigante, donde estaban guardados también los recortes sobre la Orquesta Filarmonica de Mandolinistas. Mientras Conchita hablaba con mi acompañante, también de Félix de Santos, su marido me empezó a contar que él, afortunadamente, había conocido a su abuelo, no durante muchos años, pero sí que guardaba bastantes recuerdos. Me contaba que cuando era niño se paseaba por la casa mientras su padre y su abuelo daban clases a sus alumnos y que a veces hasta acompañaba a su abuelo al Liceo. Me contó que en una ocasión ocurrió la siguiente anécdota:

*“Félix de Santos Sebastián era miembro del jurado que examinaba a los alumnos de este conservatorio. Y un día, cuando él y otro profesor estaban haciendo exámenes, sacaron a un niño a la pizarra que debía escribir la armadura de cierta tonalidad. En cuanto empezó a escribir, Félix de Santos, que como ya sabemos era ciego, dijo: “Se está confundiendo” y el otro profesor, sorprendido, le dijo: “¿Y cómo lo sabe?” y Félix respondió con toda la naturalidad: “Por el ruido que hacen los trazos de su tiza”.*

Me contaba también que su abuelo tenía un semblante muy serio pero que era muy buena persona y que su gran pasión, a parte de la música, era la lectura.

*“Félix se paseaba por el pasillo de casa leyendo durante largos ratos. Leía en Braille”.*

Me habló de que los conciertos que solía dar su abuelo eran muy frecuentes y solía acudir mucha gente a verlos. Guarda muchos programas de diversos cafés donde Félix tocaba. Uno de los que más tiene es del Café Alhambra. También solía dar conciertos en el local de la sociedad Lira Orfeo, de la que era socio de honor.

*“Un día, mientras Félix tocaba en el Mundial Palace, el “maître” se acercó y le dijo: “El compositor Saint-Saëns se encuentra en la sala”. Y justamente ese día en el programa se había incluido una obra suya. Así que Félix, que sabía que Saint-Saëns era un poco burlón, dudó en tocar la pieza o no. Pero al final se decidió a tocarla. Y cuando terminó el “maître” volvió a acercarse a él y le dijo: “Maestro, el señor Saint-Saëns quiere que se acerque a su mesa para decirle algo”. Éste se acercó temeroso y, finalmente, el famoso compositor francés le dio la enhorabuena”.*

Eso sí, lo que más destaca Félix de su abuelo era su inteligencia.

*“Fue muy amigo del entonces conocido Doctor Robert. Y éste llegó a bromear con el compositor diciéndole que cuando muriera quería practicarle él mismo la autopsia para saber qué tenía por dentro que le hacía tan inteligente”.*

Según lo que me decía Félix, la vida musical, tanto de su abuelo, como de su padre y su tía se había truncado al



Fotografía de familia de Félix de Santos

llegar la Guerra Civil. Ellos trabajaban para la Generalitat, de ahí que los vetaran y los suspendieran de sueldo, impidiendo además que siguieran llevando el mismo ritmo de conciertos que antes. Sólo Beatriz volvió a cobrar una pensión por aquello cuando llegó la Amnistía en 1977, ya que su hermano y padre murieron antes. Es cierto que en la hemeroteca del Periódico La Vanguardia hasta 1936 encontramos anuncios continuos sobre conciertos relacionados con Félix de Santos Sebastián, pero a partir de 1936 los anuncios desaparecen. En los años posteriores a 1936 se dedicaron a dar clases en casa y allí donde podían.

También me habló sobre Magdalena, su abuela, que, por lo visto era la que ponía humor en el matrimonio, debido a su carácter bromista. Me contó que había aprendido a tocar la mandolina gracias a su marido y que también era una pianista excepcional, que a veces acompañaba a Félix en sus conciertos de mandolina. Todos nos reímos mucho cuando mencionó la anécdota en la que su abuela había confundido el ascensor con un vagón del metro el primer día que intentó cogerlo.

Y por supuesto me habló de su padre, Félix de Santos Ferrán. Me enseñó varios manuscritos que todavía conservaba enmarcados y colgados en la pared de alguna de las obras para piano que compuso, con una caligrafía limpia y clara. También pude ver una foto suya, encima del piano, al lado de la de su padre. Me narró una anécdota llena de casualidad que le había ocurrido al ir a Roma a

visitar a la hermana de su mujer, que vivía allí. Su sobrina le invitó a ir a un concierto donde un obispo tocaba el órgano, y al finalizar quiso presentárselo. Cuando la sobrina presentó a su tío como Félix de Santos el obispo abrió los ojos como platos y exclamó: “¡Félix de Santos Ferrán!!” y Félix, sorprendidísimo respondió: “No, Félix de Santos Ferrer”. Resulta que aquel obispo había aprendido casi todo lo que sabía con un discípulo de su padre.

Mi curiosidad era saber si después del “Trío Santos” había más músicos en la familia. Félix me contó que él tenía la carrera de piano, pero que nunca se había dedicado a enseñar, aunque si hubiera tenido la oportunidad le habría encantado ejercer como profesor. Me estuvo hablando de que seguía tocando, de que le gustaba coger cada día obras nuevas, de que había grabado los estudios compuestos por su padre... Había más miembros de la familia que habían estudiado algo de música, pero sin llegar a la dedicación de sus antecesores. Félix destacó la figura de su hija, que aunque trabajaba en una importante empresa informática, dedicaba su tiempo libre a la música, sobre todo al canto. Enseguida Conchita me acercó un programa del último concierto que había dado como cantante con un grupo de cámara. Los dos coincidían en que era una buenísima cantante y que tenía una enorme musicalidad, que sin duda le venía de herencia.

En un momento dado hasta comentamos el hecho de que abuelo, padre y nieto se llamaran igual y Félix nos dijo con



Irene Barca con Félix de Santos Ferrer y su esposa

mucho sentido del humor que su abuelo para la gente cercana era Félix, su padre había pasado a ser “Felisito” y que a él le había tocado quedarse con “Sito”.

En fin, se nos pasó el rato rápidamente, y aún no había llegado la hora de marcharnos que ya tenía ganas de volver. Me había sentido realmente bien en compañía de esas dos personas, que se habían abierto para hablarme de alguien que, aunque de manera diferente, era tan importante para ellos como para mí. Enseguida estuvimos de acuerdo en que debía volver a visitarlos y Félix me invitó a que tocáramos juntos la próxima vez, yo a la mandolina y él al piano. Por supuesto que volveré. Esa mañana que pasé con ellos significó mucho para mí, pues no sólo me ayudó a escribir parte de mi trabajo, sino que me permitió saber mucho más de lo que ya sabía de Félix de Santos Sebastián y conocer a dos personas maravillosas. Fue una experiencia inolvidable.



## Instrumentos de Púa. Superior en Madrid ¡YA!

*Fdo. Diego Martín Sánchez*

*Representante de alumnos de Instrumentos de Púa del CPM "Arturo Soria" de Madrid*

*<http://www.facebook.com/profile.php?id=100001260729680>*

*Artículo publicado en:*

*Música y Educación*

*Revista Internacional de Pedagogía Musical Nº 85*

*(Madrid . Marzo de 2011)*

En el curso escolar 2002-03 La Consejería de Educación y el Conservatorio Profesional de Música "Arturo Soria" de Madrid hicieron una gran labor al incorporar la especialidad de "Instrumentos de Púa" a su plan de estudios.

Actualmente la especialidad "Instrumentos de Púa" se oferta exitosamente en enseñanzas elementales y profesionales del CPM "Arturo Soria" de Madrid. Tanto es así que su demanda es muy elevada y el conservatorio cuenta ya con dos orquestas de plectro. En estas orquestas conviven los alumnos de púa, guitarra, percusión y contrabajo. La labor del Conservatorio y su profesorado es encomiable y su alumnado goza de una enseñanza de calidad y alto rendimiento. Hasta aquí todo es maravilloso, magnífico y comparable al desarrollo académico de cualquier especialidad decana. Todo un cuento de hadas.

Pero en todo cuento que se precie hay un problema y un personaje oscuro, una bruja o un lobo que ejercen de "malos" en la historia. Pasaré a relatarlo brevemente.

Este curso escolar 2010-11, la quinta promoción de alumnos de la especialidad "Instrumentos de Púa" está estudiando 6º de Enseñanzas profesionales. Si nadie hace algo, esta quinta promoción terminará como las cuatro precedentes. Abandonará los estudios, emigrará a Murcia o al extranjero para obtener el título de la especialidad que empezó a estudiar; pues, a día de hoy no se ha implantado en Madrid ni el grado Superior LOGSE, ni las enseñanzas de Grado de "Instrumentos de Púa".

Ya la primera promoción de la especialidad, al terminar enseñanzas profesionales en Junio de 2007, comenzó a movilizarse solicitando la continuidad de sus estudios en Madrid. Petición lógica ¿no? Por desgracia, cada vez son más los alumnos que terminan y se van sumando a esta ya histórica reivindicación. Recogidas de firmas, escritos al defensor del Pueblo, entrevistas en radio, artículos de prensa, más escritos, camisetas pintadas, facebook y muchas, muchas reuniones en las que siempre oímos lo mismo, los tres pretextos de siempre:

El primer pretexto: Implantar el grado superior de "Instrumentos de Púa" implica gran aumento del profesorado y modificar la organización del centro drásticamente.

Pues no es cierto. El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid ha adaptado su primer curso al EEES. Las especialidades de las enseñanzas artísticas de grado en Música son las siguientes: Composición, Dirección, Interpretación, Musicología, Pedagogía, Producción y gestión y Sonología. "Instrumentos de Púa" es una especialidad instrumental más, sólo habría que incluirla en uno de los cuatro itinerarios de Interpretación existentes y hacer acudir a los alumnos a las mismas clases que el resto. Eso sí, solo hace falta un profesor, el de la especialidad instrumental. El resto de materias y asignaturas son comunes.

Segundo pretexto: El Real Conservatorio carece de espacio.

Me cuesta entender que 160 profesores y 425 alumnos tengan problemas de espacio en un edificio tan grande, especialmente cuando conservatorios profesionales de la Comunidad, mucho más pequeños que El Real Conservatorio, superan el millar de alumnos y no tienen tantos problemas de organización. Aún así, los alumnos de "Instrumentos de Púa" ofrecemos dos alternativas a esta carencia. La primera es recibir clase en sábado, como en cualquier Universidad. La segunda parte de D. Antonio Zamorano, director del CPM Arturo Soria, y consiste en ceder aulas al RCSMM en horario de mañana haciendo hueco a las enseñanzas de grado de "Instrumentos de Púa".

La respuesta recibida a estas alternativas es un "Eso no es posible" ¿Por qué? Porque no.

Tercer pretexto: Es una especialidad de escasa demanda.

No somos cientos de alumnos, pero ya contamos con 15 declaraciones reales firmadas por alumnos que han ter-

minado las enseñanzas profesionales y quieren continuar sus estudios en el RCSMM. Este curso finalizarán otros dos compañeros y así suma y sigue ¿Cuántas especialidades se imparten actualmente en el Conservatorio de Atocha con un alumnado menor?

Desmontados los tres pretextos, profesorado, espacio y demanda, solo me cabe sospechar que los malos del cuento son los prejuicios y la ignorancia.

Los menos informados asocian esta especialidad con la música popular. Sí, es cierto, los “instrumentos de púa” se utilizan en la música popular, igual que el violín, la guitarra, la pandereta o el acordeón; y como ellos también tiene una dimensión culta en la que se interpretan obras originales de Vivaldi, Mozart, Beethoven, Strawinsky, Schönberg, Falla, Turina, Ernesto Halfter, Joaquín Nin... acaparando un repertorio que abarca todos los estilos desde el Barroco hasta la música del sXXI.

Desde que el gran Félix de Santos Sebastián (1874 -1946) fuese el primer catedrático de “Instrumentos de Púa” en el Conservatorio del Liceo de Barcelona (ca. 1900). La pedagogía de los “Instrumentos de Púa” en España se ha centrado en lo que llamaban mandolina española o bandurria, afinada por cuartas, y la mandolina italiana, afinada por quintas. La enseñanza de esta doble variante de cuartas y quintas se mantiene en toda Europa; donde se estudia mandolina milanesa, por cuartas, y mandolina napolitana, por quintas.

Históricamente, estos dos instrumentos - bandurria y mandolina- son el resultado evolutivo del mismo instrumento, la “Mandurria” medieval. O dicho de otra forma, son variantes geográficas de un mismo instrumento. Comparten técnica, repertorio y sólo difieren en el número de órdenes y afinación (por cuartas o quintas).

El curriculum de Grado Europeo amplía el repertorio con la interpretación histórica en instrumentos barrocos y emplea las mandolinas Milanesa (Sopranlaute), Napolitana, Bresziana, Lombarda, Genovesa, la bandurria barroca... y dotan a la especialidad de un perfil de música Antigua. Sí, curriculum de Grado Europeo, porque esta especialidad se imparte con normalidad en toda Europa; y dicho sea de paso, los principales catedráticos de la especialidad: Marga Wilden-Hüsgen y Caterina Lichtenberg.- Hochschule für Musik Köln, Abteilung Wuppertal (Colonia), Juan Carlos Muñoz.- Hochschule für Musik Saar in Saarbrücken y Conservatoire de musique d’Esch sur Alzette (Luxemburgo), Steffen Trekel.- Hamburger Konservatorium, y el concertista, pedagogo y compositor Marlo Strauss se han interesado por nuestra situación, nos han remitido cartas de apoyo y critican esta injusticia desde sus cátedras. Las reiteradas negativas que estamos recibiendo provocan la estupefacción de estos especialistas europeos.

El 22 de Mayo de 2009, Los alumnos de “Instrumentos de Púa” y la APA del CPM “Arturo Soria” nos reunimos con D. Anselmo de la Campa, actual director del RCSMM, quien reconoció que la gestión de una especialidad más le desbordaría y que en Atocha no cabía ni “Instrumentos de Púa” ni cualquier otra especialidad. Parece ser que en año y medio ha recobrado el aliento; pues el curso venidero implantará Sonología. ¿Qué se deduce de esto? Pues que hay sitio, recursos y fuerzas para gestionar determinadas especialidades pero no lo hay para otras.

Sea como fuere, los alumnos de “Instrumentos de Púa” opinamos que El Real Conservatorio debería por su importancia y trayectoria histórica aspirar a impartir todas las especialidades. Creemos que el RCSMM, al no implantar las enseñanzas de Grado de “Instrumentos de Púa”, se está dejando pasar una GRAN OPORTUNIDAD. En realidad se ha dejado pasar muchas y en pocos años ha visto reducido drásticamente el número de alumnos matriculados. ¿Qué está pasando en este centro que fue cuna de la élite musical nacional? ¿Qué está ocurriendo en su interior para que no se abran las puertas a los alumnos de “Instrumentos de púa”? ¿No se pueden poner las enseñanzas de grado de “Instrumentos de Púa” o no hay voluntad de ponerlas? Sin duda, en la gestión de este centro reside el origen y solución de todos nuestros problemas.

Los alumnos de “Instrumentos de Púa” instamos a La Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, a la Dirección General de Universidades y la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas a que hagan los trámites oportunos para que la Enseñanza de Grado de Instrumentos de Púa sea una realidad ¡Ya!

Queremos estudiar, queremos ser profesionales, queremos terminar lo que empezamos. Y colorín colorado, este cuento... no se ha acabado.

## ESTUDIO DE GRABACIÓN

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.



[www.estudioskikos.com](http://www.estudioskikos.com)

C/ Silveria Fañanás, 45 Bajos  
50011 Zaragoza (ESPAÑA)   
Tlfn. 976 31 15 15  
616 00 79 83

Email: [kikos@estudioskikos.com](mailto:kikos@estudioskikos.com)



Las mejores instalaciones...

- \* 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*

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, DVD, etc.

Y la colaboración de una cuidada selección de profesionales.



**mundos**  
plectro  
.com

Tu tienda de Plectro  
en Internet

Instrumentos  
Cuerdas  
Partituras  
Métodos  
Estudios  
Discos  
Púas  
Accesorios

[www.mundoplectro.com](http://www.mundoplectro.com)  
[info@mundoplectro.com](mailto:info@mundoplectro.com)

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](mailto:luthier@vicentecarrillo.com)



La Expresión  
del **Arte**



**Alhambra**  
GUITARRAS

Duquesa de Almodóvar, 17  
Phone: +34 965 530 011 Fax: +34 966 516 302  
e-mail: [info@alhambra1.com](mailto:info@alhambra1.com) · [www.alhambra1.com](http://www.alhambra1.com)  
E-03830 MURO DE ALCOY · ALICANTE · ESPAÑA

# Web de la FEGIP

[www.fegip.es](http://www.fegip.es)



Todo lo relacionado con la FEGIP y el mundo del plectro en general. Noticias, novedades, festivales, enlaces, etc.

**Judencio Jaerz**  
Since 1963

**FABRICACIÓN DE  
GUITARRAS, BANDURRIAS  
Y LAUTES.**  
<http://guisama.com>  
email: [info@guisama.com](mailto:info@guisama.com)  
TEL. 961550791

Tel.: 0049-40/5203397 ✧ Fax -40/5207824 ✧ [www.trekel.de](http://www.trekel.de) ✧ [info@trekel.de](mailto:info@trekel.de)

## Haus der Musik Trekel

LA CASA DE MÚSICA TREKEL

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

La música de plectro-  
es asunto nuestro



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

Más de 30.000  
artículos para  
guitarra y mandolina  
en nuestra tienda  
de internet.

Hablamos estos idiomas: Alemán, Inglés, Francés y Polaco

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

**GUITARRA**  
Grado elemental **2**

(Incluyen CD)



Miguel García Ferrer  
José Ramón Espinosa  
Emilio Molina



Alberto Garrido  
Emilio Molina



Pedro Chamorro  
Emilio Molina



[www.enclavecreativa.com](http://www.enclavecreativa.com)

[info@enclavecreativa.com](mailto:info@enclavecreativa.com)

Tel: 91 460 00 99  
Fax: 91 460 00 82

Salasiera 6 local  
28026 Madrid

**Enclave Creativa**  
ediciones

una visión diferente

**Las cuerdas más  
sonoras y cómodas**

**BANDURRIA y LAÚD**

*Solista*

Mayor comodidad  
y calidad de sonido

*Concierto*

Toda la comodidad y calidad,  
pero con 5ª y 6ª de nylon



*Royal Classics*

Cuerdas para Guitarra

- Basspak
- Treblepak (Carbono & Titanio)

Cuerdas para Guitarra bajo

La Boutique de la Guitarra  
Nailkit / Kit de Mantenimiento  
Soportes / Apoyapié / Micros  
Metrónomos / Publicaciones

[www.royalclassics.com](http://www.royalclassics.com)

## Foro FEGIP

[www.fegip.es/foro\\_fegip](http://www.fegip.es/foro_fegip)

Espacio público de debate, consulta e información.



### Ángel Benito Aguado Artesano - Luthier

CONSTRUCCIÓN DE GUITARRAS Y  
LAÚDES SOLO PARA CONCIERTO

*Guitarras especiales para los estudios de  
Conservatorio:  
Grados Elemental, Profesional y Superior.*

*Copias de guitarras románticas francesas:  
Petit Jean L'Ainé (Paris, ca.1800)  
Coffe-Goguette (Mirecourt, ca.1850)  
René Lacote (Paris, c.a. 1850)*

<http://www.angelbenitoaguado.com>  
[guitarras@angelbenitoaguado.com](mailto:guitarras@angelbenitoaguado.com)

**MONTELEÓN, 14  
28004 MADRID  
TFNO. 91 446 18 90**

## M. Paredes



Barnices de época  
[barnicesnaturales@yahoo.es](mailto:barnicesnaturales@yahoo.es)

91 873 21 88  
696 98 21 20



ARTESANOS DE LA GUITARRA

*Tomás Leal*

CASASIMARRO - CUENCA

-INSTRUMENTO TRADICIONAL  
-CONCIERTO  
-ESTUDIO  
-REPRODUCCIÓN  
-RESTAURACIONES  
-REPARACIÓN  
-AMPLIFICACIÓN

Casasimarro  
*Garantía de calidad*

Visítanos en nuestro **NUEVO TALLER**

Avenida del Convento, 2 (Pol. Ind.)  
CASASIMARRO (Cuenca)  
967 48 77 29 - 636 778 459  
www.tomasleal.com

**Los instrumentos de Plectro**  
[www.instrumentosdeplectro.es](http://www.instrumentosdeplectro.es)  
Información sobre toda la familia de instrumentos de plectro.

**Revista Alzapúa**  
[www.revistaalzapua.es](http://www.revistaalzapua.es)  
Versión electrónica de la edición impresa de la revista.

**Radio FEGIP**  
<http://sc4.radiointernet.es/start/fegip>  
La emisora de radio de la FEGIP que emite música de plectro 24h por internet.



## Listado de Socios

### ASOCIACIONES

#### Acantun

*Port Saplaya (Valencia)*

#### Agr. Calagurritana de Pulso y Púa

*Calahorra (La Rioja)*

#### Agr. de Pulso y Púa 'Fresneda'

*Los Corrales de Buena (Cantabria)*

#### Agr. Lírico-Musical GRAN TENERFE

*Santa Cruz de Tenerife (Santa Cruz de Tenerife)*

#### Agr. Musical de P.P. 'Carlos Seijo'

*Betanzos (La Coruña)*

#### Agr. Musical 'Grupo Mozart'

*Logroño (La Rioja)*

#### Agr. Musical 'Isaac Albéniz'

*Torreperojil (Jaén)*

#### Agrupación de Pulso y Púa 'San Roque'

*Huétor Vega (Granada)*

#### Agrupación Laudística Harmonía

*Zaragoza*

#### Agrupación Musical 'Albéniz'

*Santander (Cantabria)*

#### Agrupación Musical de Pulso y Púa 5º Traste

*Majadahonda (Madrid)*

#### Agrupación Musical 'El Paular'

*Pozuelo de Alarcón (Madrid)*

#### Asociación Musical de Puente Tocinos

*Puente Tocinos (Murcia)*

#### Camerata Aguilar

*Corvera (Murcia)*

#### Camerata de Plectro 'A Tempo'

*Cádiz*

#### ConTrastes-Rioja

*Logroño (La Rioja)*

#### Cordal, Plectre de Cambra

*Nules (Castellón)*



**CordoPhonia P&P***Gines (Sevilla)***Cuerda para Rato Plectro y Guitarra***Segovia***Laud'Ars***Sant Joan Despí (Barcelona)***Los Quijotes de Socuéllamos***Socuéllamos (Ciudad Real)***O. P. P. 'Abalsants'***Alcudia de Crespins (Valencia)***O. P. P. Agrupación 'La- Sol- Mi'***Algete (Madrid)***O. P. P. 'Batiste Mut'***El Campello (Alicante)***O. P. P. 'Ciudad de Granada'***Granada***O. P. P. 'La Paloma'***Cocentaina (Alicante)***O. P. P. 'La Púa'***Canals (Valencia)***O. P. P. 'Tablatura'***Alcalá de Henares (Madrid)***O. P. P. Universidad Complutense de Madrid***Las Rozas de Madrid (Madrid)***O. P. P. 'Villa de Chiva'***Chiva (Valencia)***O.L.E. 'Velasco Villegas'***Baza (Granada)***O.P.P. 'Balanguía'***Guadarrama (Madrid)***O.P.P. 'Celia Giner'***Alfafar (Valencia)***O.P.P. 'Colás Chicharro'***La Carolina (Jaén)***O.P.P. 'Nuestra Sra. de Tejada'***Valencia***O.P.P. 'Rodríguez Cerrato'***Peñarroya-Pueblonuevo (Córdoba)***Orq. Plectro 'La Orden de La Terraza'***Najera (La Rioja)***Orquesta de Cámara 'Paulino Otamendi'***Pamplona (Navarra)***Orquesta de Laúdes Españoles****'Conde Ansúrez'***Valladolid***Orquesta de Plectro 'Armónica La Alcoyana'***Alcoy (Alicante)***Orquesta de Plectro 'Ciudad de Segorbe'***Segorbe (Castellón)***Orquesta de Plectro de Córdoba***Córdoba***Orquesta de Plectro de Espiel***Córdoba***Orq.de Plectro****del Centro Filarmónico Egabrense***Cabra (Córdoba)***Orquesta de Plectro 'El Micalet'***Lliria (Valencia)***Orquesta de Plectro 'Enrique Granados'***Villarrubia (Ciudad Real)***Orquesta de Plectro 'Francisco Tárrega'***Vila-Real (Castellón)***Orquesta de Plectro 'Meliana'***Meliana (Valencia)***Orquesta de Plectro 'Torre del Alfiler'***Ambroz-Vegas del Genil (Granada)***Orquesta de Pulso y Púa 'Tres Olmas'***Fuentesaúco de Fuentidueña (Segovia)***Orquesta Deleite***Santa Cruz de la Zarza (Toledo)***Orquesta Langreana de Plectro***La Felguera (Asturias)***Orquesta Laudística 'Aguilar'***Borja (Zaragoza)***Orquesta 'Roberto Grandío'***Madrid***Orquesta Sertoriana de Pulso y Púa***Huesca***Peña Huertana 'La Crilla'-Camerata****'Amigos de La Bandurria'***Puente Tocinos (Murcia)***PlectrumGaditanum***El Puerto de Santa María (Cádiz)***Rondalla de Paracuellos de Jarama***Paracuellos de Jarama (Madrid)***Rondalla Sierra Almijara***Nerja (Málaga)***Sociedad Musical de Pulso y Púa****'Esmeralda'***Logroño (La Rioja)***Sociedad Musical 'Rondalla de Requena'***Requena (Valencia)***Societat Musical d'Alboraya***Alboraya (Valencia)***Sonatina Gijonesa 'Fidelio Trabanco'***Gijón (Asturias)***Trío 'Assai'***Alcalá de Henares (Madrid)***SOCIOS INDIVIDUALES****Alberto Real García***Sevilla***Angel Luis Moreno Benito***Tomelloso (Ciudad Real)***Antonio Martínez García***Cacabelos (León)***Daniel Gil Avalor y Montes***Granada***Diego Rivero Maqueda***Ronda (Málaga)***Emilio Llamazares Calvo***Oviedo (Asturias)***Fernando Molina Sánchez***El Puerto de Santa María (Cádiz)***Francisco Javier Ariño Ferrer***Valencia***Francisco Sagredo López***Fuenmayor (La Rioja)***Grupo Ibérico***Madrid***Héctor Valle Marcelino***Jerez (Cádiz)***Ignacio López Lorenzo***Tamarite (Huesca)***Irene Barca Verde***Tarazona (Zaragoza)***Joaquín Núñez Santos***Huelva***José Antonio Heredia Muñoz***Beas de Segura (Jaén)***José Luis Martín Rozas***Segovia***José Manuel Felipe Ortega***Sabiñánigo (Huesca)***José Manuel Gil Marrero***Tacoronte (Santa Cruz de Tenerife)***José Manuel Velasco Martín***Palencia***José Ramón Villar Garay***Castro Urdiales (Cantabria)***José V. Fernández-Ventura Álvarez***Palma de Mallorca (Illes Balears)***Julián Carriazo Beamud***Plasencia (Cáceres)***Julián Núñez Olías***Alcobendas (Madrid)***M<sup>a</sup> Carmen Simón Jiménez-Zarza***Campo de Criptana (Ciudad Real)***M<sup>a</sup> Esther García Fuertes***Bilbao (Vizcaya)***Manuel Lluch Nicasio***Valencia***Manuel Pérez París***Zaragoza***Manuel Servando Romero Cano***Aguadulce (Almería)***Mariano Mangas Sánchez***Sotragero (Burgos)***Miguel Ángel Casares López***Getxo (Vizcaya)***Milagros Llorente Llorente***Segovia***Pascual Cándido Carda***Vila-Real (Castellón)***Ricardo García Gimeno***Barakaldo (Vizcaya)***Ricardo Mendoza Forero***Bogotá (Cundinamarca, Colombia)***Ricardo Sandoval***Madrid***Sebastián Borja Martín***Los Ángeles de San Rafael (Segovia)***Vicente Carrillo Casas***Casasimarro (Cuenca)***SOCIOS HONORÍFICOS****Rafael Alberti****Carlos Cano****Narciso Yepes****José Luis Rouret****Pedro Chamorro**



[www.fegip.es](http://www.fegip.es)

