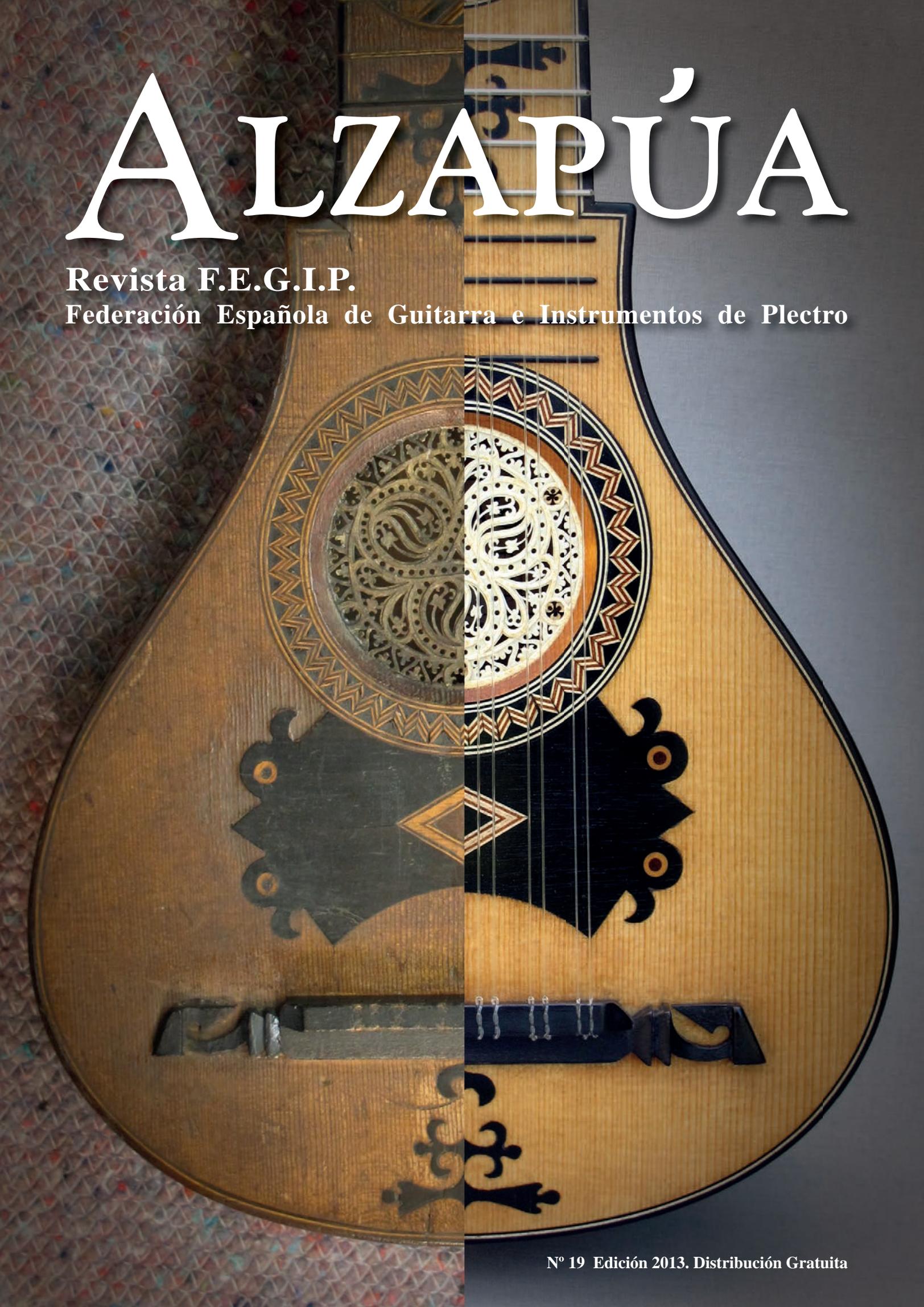


ALZAPÚA



Revista F.E.G.I.P.

Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro



Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro

c/ Espadañal, 1-4ºC
26300 Nájera (La Rioja)
www.fegip.es
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.

ISSN: 2253 - 9593
Depósito legal: LR-90-2011
Diseño y maquetación: J. Hermosilla
Portada: Original y reproducción de bandurria barroca del siglo XVIII de Josep Massagué, luthier Alfred Woll.

Impresión: Imprenta Vidal, S.A.

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.

SUMARIO

EDITORIAL

MARTÍN SÁNCHEZ, Diego

ASAMBLEAS

DONET DÍAZ, Eva

“XV Asamblea general ordinaria de la FEGIP”

FLAMENCO

MARTÍN DEL CAMPO ALMOGUERA, Manuel

“Aproximación hacia una sistematización en el flamenco: Soleá “

PEDAGOGÍA

CALCERRADA CANO, Patricia

“Experiencias en el aula: pequeños compositores.

Creación de una composición musical a partir de imágenes”

CRÍTICA

VELASCO MARTÍN, José Manuel

“La oración del torero” de Joaquín Turina: recensión a su edición para cuarteto de bandurrias

NUESTROS INSTRUMENTOS

FORERO VALDERRAMA, Fabián

“La bandola andina colombiana. Mecanismo y Técnica de Ejecución”

GARCÍA RUIZ, Francisco Javier

“La cítola renacentista”

REY FRAILE, Isabel

“Las especies de madera utilizadas en la construcción de guitarras e instrumentos de plectro”

CRÓNICAS

CANO, Miguel Ángel

“Guitarras de Luthier, con los jóvenes intérpretes”

PAVÓN, M^a Fe

“Reproducción: una bandurria barroca del siglo XVIII”

BLANCO RUIZ, Carlos

“Crónica del 43 Festival Internacional de Plectro de La Rioja”

MANO GONZÁLEZ, Aníbal de la

“Muestra de música de plectro “Ciudad de Valladolid”

Un éxito con asignatura pendiente”

INTERNACIONAL

LACALLE MAYORAL, Samuel

“EGMYO 2012, Split (Croacia)”

FOTOTECA

EDITORIAL

Diego Martín Sánchez

Miembro de la junta directiva de la FEGIP

PASITO A PASITO.

Me complace presentar el nº 19 de *Alzapúa*, una revista centrada en la historia, pedagogía, investigación, interpretación e información de los instrumentos de plectro y guitarra. Destinada a: los socios de la FEGIP y sus orquestas, al profesorado de plectro y guitarra de todos los niveles, a los profesionales, a los estudiantes y a los aficionados; y que ofrece un espacio desde el que promocionar el estudio y la difusión de los instrumentos de plectro y guitarra en España.

Desde que adquirí mi compromiso con la junta directiva de la FEGIP y la gestión de la revista *Alzapúa*, mi principal objetivo ha sido el de elaborar una publicación de calidad ascendente.

Ya en el pasado nº 18 de *Alzapúa* promovimos dos importantes mejoras. La primera fue la de adquirir el ISSN¹, imprescindible para identificar en todo el mundo, de una forma unívoca y sin ambigüedades, una publicación seriada. La segunda. No era posible una revista especializada en música e instrumentos españoles que no atendiese una parte importantísima de sus raíces musicales. Por ello inauguramos una sección dedicada al **flamenco**.

1 Cfr. Página web de la BNE. <http://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/es/SedeElectronica/Servicios/CentroEspañolISSN/QueEsE-ISSN/> (última consulta 9 de Febrero de 2013)

Afrontamos la presente tirada con el mismo espíritu de mejora. Quedando establecidas en esta edición las **nuevas normas de publicación² y revisión**.

Actualmente la revista se nutre de Artículos y crónicas. Es nuestro deseo que las futuras impresiones de *Alzapúa* se alimenten con un apartado más. Nos gustaría crear, con la ayuda de todos, una **SECCIÓN DE DOCUMENTOS**. Desde aquí queremos invitar a todos los socios que quieran colaborar en la revista y no tengan inconveniente en compartir sus materiales: fotografías históricas, programas de mano, recortes de prensa, publicaciones descatalogadas, partituras, e incluso grabaciones relevantes –susceptibles de ser colgadas en la web- a crear una base documental que sin duda será muy enriquecedora.

Quiero agradecer la colaboración desinteresada de todos los que han escrito en esta publicación: Eva Donet, Manuel Martín, Patricia Calcerrada, José Manuel Velasco, Fabián Forero, Francisco Javier García, Isabel Rey, Miguel Ángel Cano, Mari Fe Pavón, Carlos Blanco, Aníbal de la Mano y Samuel Lacalle. Vuestro es el mérito de este nuevo ejemplar.

Agradecer también el trabajo de dos compañeros incansables y que nunca salen en los créditos: Antonio Cerrajería y Juan Hermosilla, sin vosotros, desde hace años, *Alzapúa* no sería posible.

Y como no podía ser de otra forma, no quiero cerrar el editorial sin recordar nuestra asignatura pendiente, la necesidad de incrementar el número de Conservatorios de Música Profesionales, Superiores y Centros de Enseñanza Musical donde las futuras generaciones de nuestras orquestas puedan obtener una formación musical sólida, sin duda una **TAREA DE TODOS**.

The screenshot shows the website of the Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro (FEGIP). The main navigation bar includes 'Inicio/Noticias', 'Partituras', 'Enlaces sobre plectro', 'Ediciones (CD, libros,...)', 'La FEGIP', 'Festivales de plectro', 'Cursos/Certámenes', 'Zona de Socios', 'Suscribirse', and 'Descargas'. The 'Descargas' section is highlighted and contains several items:

- Febrero/2013**: Guía para publicar en ALZAPÚA. Se trata de los requisitos para poder publicar artículos en la revista Alzapúa, editada por la FEGIP.
- Guía para publicar en ALZAPÚA**: Descargar. (Cuando se abra la ventana de MediaFire para descargar hacer clic en el botón verde que pone [Download]).
- Noviembre/2012**: Plantilla Instrumentos de Púa. Plantilla para solicitar estudios de plectro en conservatorios y escuelas de música (confeccionado por Diego Martín). Los socios que quieran presentarlo para solicitar la implantación de la especialidad de Instrumentos de Púa, sólo tienen que rellenarlo y mandarlo donde consideren oportuno.
- Plantilla Instrumentos de Púa**: Descargar.
- Julio/2011**: Tabla para calcular trastes.
- Calculo de trastes.xls**: Descargar.

On the right side, there is a 'Patrocinadores' section listing 'ANGEL BENTO AGUIERO' (artesano - luthier) and 'Tomás Gal' (Covadonga - Clásica). At the bottom, there is a search bar and a footer with the logo of the FEGIP and the text 'La FEGIP forma parte de la EUCOGEM' and 'egma Guitar and Mandolin Association'.

2 Descargables en <http://www.fegip.es>

XV ASAMBLEA

GENERAL ORDINARIA DE LA FEGIP

Eva Donet Díaz

ACANTUN, Grupo de Cámara. Castellón

www.acantun.es

El día 14 de Abril de 2012, en Guadarrama (Madrid), se celebró la XV Asamblea General Ordinaria de la Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro (FEGIP), donde se vio, una vez más, la magnífica labor que desde la misma se está realizando para la difusión de los instrumentos de plectro y guitarra en nuestro país. Son ejemplos de ello el gran trabajo de divulgación a través de la página web de la FEGIP, radio Fegip, y la revista *Alzapúa*. El apoyo a nuevas publicaciones, la colaboración en la EGMYO 2011 en Logroño, igual que se hizo anteriormente con la celebrada en Murcia en el 2008; así como la difícil y la constante lucha por implantar la especialidad de Instrumentos de Púa en cada vez más Conservatorios.

Durante la Asamblea se realizaron toda una serie de actos paralelos, gracias a la estupenda organización de la *Orquesta de Pulso y Púa Balanguía*. Entre las exposiciones había una muestra de instrumentos de diferentes luthiers, partituras, cuerdas, accesorios, discos... Además, pudimos recrearnos en una grandiosa exposición de cordófonos del mundo, gran parte de ellos pertenecientes a la colección de Justo Guijarro, constituida por más de 50 instrumentos de varios países: India, China, España, Egipto, Turquía, Marruecos, República Democrática del Congo....

También disfrutamos de dos conferencias. La primera de ellas, *“Las especies de madera en los instrumentos de cuerda”*, fue impartida por Isabel Rey, conservadora del Museo Nacional de Ciencias Naturales. La segunda, con concierto incluido, a cargo de Fernando





Bustamante, profesor de Instrumentos de Púa del Conservatorio Profesional de Alcázar de San Juan-Campo de Criptana, en la que interpretó obras de Leone, Yasuo Kuwahara o Pedro Chamorro, así como una impresionante ejecución con bandurria contralto de las tarantas de Paco de Lucía *Fuente y Caudal*, escritas originalmente para guitarra flamenca.

Este año tuvimos la suerte de escuchar otros dos conciertos: la fabulosa actuación de la *Orquesta Ciudad de La Mancha* (Campo de Criptana, Ciudad Real) y el concierto de clausura ofrecido por los anfitriones, la *Orquesta Balanguía*. Tampoco faltó la tradicional visita cultural.

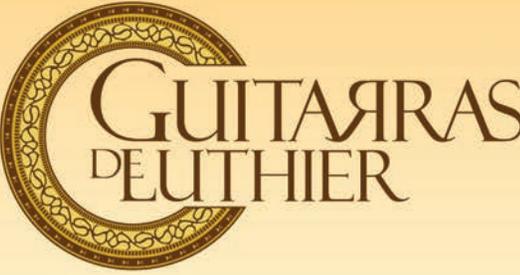


Desde mi punto de vista resulta muy interesante asistir a las asambleas, ya que constituyen un punto de encuentro entre todas las asociaciones españolas federadas y socios individuales. Es una magnífica ocasión para conversar con otras agrupaciones, compartir el entusiasmo por nuestros instrumentos, intercambiar ideas, conocer las últimas novedades de partituras y publicaciones, probar instrumentos de diferentes luthiers...En definitiva, es una experiencia muy enriquecedora.

Animo y recomiendo a todos los amantes del mundo del plectro y de la guitarra (asociaciones y particulares) que todavía no sean socios, a formar parte de una Federación en continuo crecimiento, que pretende impulsar la música de plectro y hacer llegar a un mayor número de personas estos bellos instrumentos.

Fotografías: Juan García

Tienda especializada en Guitarra Clásica y Flamenca de Concierto.



La mayor exposición de guitarra española de Madrid.



Extensa selección de guitarras de concierto y de estudio de los más prestigiosos Luthiers de España. Amplia oferta de instrumentos de púa y de época.

Partituras, CDs y accesorios. Salas individuales de pruebas, taller de reparaciones y ajustes. Clases de guitarra clásica, flamenca e instrumentos de púa.

Doctor Mata, 1, 28012, Madrid - +34 91 468 19 54 - www.guitarrasdeluthier.com

APROXIMACIÓN

HACIA UNA SISTEMATIZACIÓN EN EL FLAMENCO: SOLEÁ

Dr. Manuel Martín del Campo Almoguera

Profesor de guitarra flamenca en el Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco". Córdoba

RESUMEN

En el presente artículo se pretende mostrar algunas de las características genéricas, desde una perspectiva estructural y analítica, un estilo considerado matriz en el género flamenco: soleares o soleá. Ante la escasa bibliografía, teórica y gráfica, he elaborado tanto los conceptos teóricos como gráficos, desde el conocimiento que parte de la transmisión oral, en aras de una aproximación hacia una sistematización del flamenco, tanto en la faceta de solista como de acompañamiento tradicional al cante y al baile.

Palabras clave: Soleá, sistematización, análisis, estructura, acompañamiento.

INTRODUCCIÓN.

Esta exposición no deja de ser una información introductoria y básica que puede servir como aproximación teórica a la didáctica musical de los estilos flamencos sin obviar la necesidad de una aplicación práctica, para la consolidación de los contenidos.

He tomado como instrumento la guitarra por ser referente en los tres ámbitos de representación de la soleá: cante, baile y solo, no quedando excluidos los contenidos para cualquier otro instrumento, es más, en los últimos años se han ido incluyendo otros instrumentos para la interpretación musical en el mundo del flamenco, por tanto estos contenidos teóricos son comunes para todos ellos.

Tras lo expuesto, y para aquellas personas con conocimientos musicales que se quieran acercar al flamenco, y no necesariamente desde la guitarra, se hace imprescindible trasladar ese aprendizaje, de tradición oral, a un lenguaje musical universal y en cierto modo más objetivo, sin olvidar que ambos son soportes de información válidos.

Resaltar que se hace imprescindible la audición de este estilo, en diversas épocas tanto en la faceta de solista como de acompañamiento, para tener una percepción más objetiva del estilo, así como para, en principio, intentar identificar cada uno de los elementos estructurales.

Por último, apuntar que por la extensión del tema, se hace preciso obviar otros aspectos fundamentales, históricos, antropológicos, etimológicos, etc., haciendo hincapié en la necesidad de este tipo información adicional a este estudio para una mejor comprensión del estilo.

ANÁLISIS

Compás.

Existen muchas aportaciones en cuanto al compás de este estilo. Algunos teóricos, sugieren el uso del 3/4, otros de amalgama 12/4, otros 12/4 sin amalgama estableciendo un valor metronómico para el pulso de negra, combinaciones de 4/4 y 2/4...

Según la tradición oral, la frase tiene 12 tiempos con acentuación en los tiempos 3, 6, 8, 10 y 12.

Desde la teoría de la música podemos establecer una correspondencia entre ambos atendiendo a la acentuación.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

1 2 3 1 2 3 1 2 1 2 1 2 (3+3+2+2+2)

Desde este modelo teórico, podemos observar que se trata de dos compases 3/4 y tres de 2/4. La suma de todos ellos, 12/4, sería una las maneras de definir el compás de este estilo.

Desde el rigor no puedo afirmar que sea el más adecuado para todos los casos, aunque sí es evidente que en determinadas variaciones, el cante y su acompañamiento es el que mejor se adapta.

En los siguientes ejemplos, se muestran distintos tratamientos del compás para la misma frase:

Ejemplo 1

Ejemplo 2

Ejemplo 3

Ejemplo 4

Cualquiera de ellos puede utilizarse, pero en este caso concreto los ejemplos 2 y 3 (este último entendido como doce pulsos), son los más adecuados si se busca la rigurosidad de esta frase.

Este tipo de variación es (A, B, A, B, A, A, A, B) y coexiste con otro tipo de estructuras formales por lo que el planteamiento del uso de un compás único puede dificultar la comprensión y la interpretación de una obra escrita, a excepción, quizá, del ejemplo 3.

(En el ejemplo se muestra la primera parte, A, B, A, B)

Apuntar que éstos son sólo algunos ejemplos, pudiendo hacerse otras combinaciones con la misma frase.

Es habitual encontrar este estilo escrito en compás 3/4, y conviene señalar que, con su uso, no siempre es posible encontrar el sentido a determinadas frases.

ANÁLISIS ARMÓNICO.

Un análisis exhaustivo de este estilo se hace hartito complejo dadas las características y evolución de la guitarra flamenca en este ámbito, por tanto, me remito a los aspectos más relevantes del estilo.

TONALIDAD.

En el flamenco se han utilizado de modo tradicional 4 tonalidades: La fl., Mi fl., Si # fl., Fa # fl., y Do # fl., aunque actualmente se han incorporado nuevas tonalidades.

Las tonalidades flamencas tienen una relación con los relativos principales y establecer una regla referencial entre estos nos aproxima al contexto teórico-armónico del estilo.

Como vemos en el primer ejemplo, el relativo flamenco se halla subiendo una 3ª mayor desde el relativo mayor, por tanto, en este caso las tonalidades relacionadas son Do mayor y La menor, utilizando las mismas escalas naturales. En cuanto al primer grado flamenco, señalar que es mayor siendo importante no confundir esta tónica mayor con una tonalidad mayor. El Mi fl. del ejemplo nada tiene que ver con la tonalidad de Mi M (4#), ya que las diferencias que existen se hayan en modelos armónicos y cadenciales diferentes.

Asimismo, podemos saber cual es la tonalidad flamenco subiendo una 4ª justa a partir del último sostenido (ej.2) y bajando una 2ª menor desde el último bemoles (ej.3). Observar que en el caso de los bemoles, aunque la flecha tiene dirección ascendente, realmente es la opuesta para, de este modo, poder percibir cada uno de los relativos en un ámbito común.

Del mismo modo, podemos saber cual es la tonalidad mayor, aplicando la regla de modo inverso: bajando una 3ª mayor para encontrar la tonalidad mayor, bajando una 4ª justa para encontrar el número de sostenidos, o bien bajando una 2ª menor en el caso de los bemoles.

En el caso de la soleá la tonalidad es Mi flamenco. En el mundo de la tradición esta tonalidad se entiende como “tocar por arriba”, aunque algunos intérpretes han usado la tonalidad de La flamenco o “tocar por medio”.

En el siguiente ejemplo podemos ver la relación de grados entre relativos, con la excepción del primer grado flamenco que es mayor.

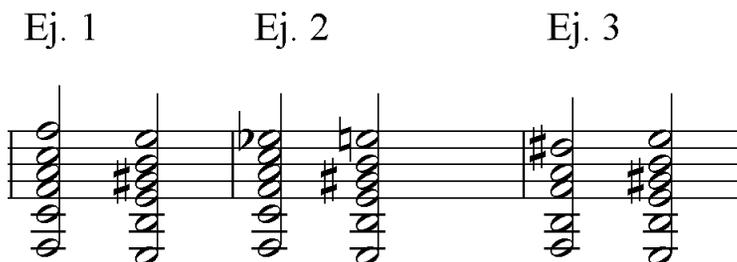
En este ejemplo vemos la correspondencia entre las escalas naturales de las tres tonalidades.

Estos son, básicamente, los grados y escalas que se utilizan en el tono de Mi fl.

CADENCIAS.

Es fácil observar la cadencia andaluza, IV, III, II y I y su resolución por grados conjuntos:

En cuanto a la dominante de la tonalidad hay varios conceptos teóricos. Algunas posturas más tradicionales dan al 2º grado la función de dominante (Ej. 1), tanto al formado por tónica, 3ª y 5ª, como a este mismo, con una 7ª menor añadida (Ej. 2). Desde mi punto de vista esta función de dominante corresponde al V mayorizado. Dicho acorde, al mayorizarlo, incluye dos sensibles: una tonal que resuelve subiendo por grados conjuntos y otra modal que desciende, igualmente por grados conjuntos por lo que la atracción hacia la tónica se hace más evidente (Ej. 3).



El uso de este tipo de dominantes es frecuente en este estilo, aunque no lo es tanto en las soleares tradicionales.

ELEMENTOS DE LA ESTRUCTURA.

Considerando la estructura, se pueden observar diversos elementos, dependiendo del formato de la interpretación: canto, baile o solista, elementos que se analizarán de manera generalizada, casi esquemática, desde un punto de vista tradicional.

Desde esta perspectiva, señalar que el aprendizaje del flamenco se ha transferido de manera oral y sin unos referentes estructurales explicitados ya que se aprenden y consolidan con la experiencia.

No existe regla fija y mucho menos para el acompañamiento. Un cantaor/a puede decidir en un momento concreto qué tipo de estilo de soleá va a interpretar. Igualmente un bailar/a puede decidir qué hace en cada momento y eso va a depender de su estado de ánimo, preparación u otras variables.

En el caso de la guitarra, como instrumento solista, no existe una manera fija de interpretar un estilo flamenco. No es una obra, es un "palo" y más que las variaciones, lo importante es el carácter.

Estructuralmente, en la interpretación como solista, el guitarrista, "sabe" qué tiene que hacer y qué no. En la tradición oral se "aprende escuchando" y buscando el sentido a cada "palo".

De modo paralelo a este modo de hacer, sobre todo en la actualidad, los "palos", dejan de serlo para convertirse en "obras" y adquieren mayor relevancia aquellos intérpretes que, aun interpretando "obras", no pierden el sentido del estilo.

Otra de las cuestiones relevantes para un guitarrista flamenco es a quien vamos a acompañar, ya que dependiendo de la época las estructuras pueden variar.

Cuando las estructuras, sobre todo en el baile, tienen elementos melódicos o rítmicos alejados del estilo tradicional se suele hacer algún ensayo para que el guitarrista conozca el orden de esos elementos. Es más, actualmente en el baile, se realizan coreografías muy elaboradas, (en la mayoría de los casos), y que requieren de bastantes ensayos.

Por tanto el guitarrista debe estar muy atento a esas variables y ser muy conocedor del estilo para poder acompañar adecuadamente.

Dependiendo de la interpretación (solista, acompañamiento al canto o acompañamiento al baile), se utilizan unos u otros, aunque todas ellas tienen aspectos comunes.

A continuación se muestran los más importantes del toque tradicional:

- 1) Variaciones de inicio.
- 2) Variaciones de desarrollo y cierre.
- 3) Variaciones de remate.
- 4) Ritmo.
- 5) Escobilla (Paseillo).
- 6) Llamada.
- 7) Acompañamiento tradicional al canto.

1) Variaciones de inicio.

Esta variación es un modelo tradicional, tanto en la ejecución como solista como en acompañamiento al canto. Se mantiene en el primer grado y resuelve con 2º y 1º grados.



Esta variación de inicio, se caracteriza por su acentuado sentido rítmico y se mantiene en el 1º grado. Tras esta variación, suele ejecutarse otra, bien de desarrollo o bien rítmica.



2) Variaciones de desarrollo y cierre.

En el siguiente ejemplo podemos ver una estructura muy usada en este estilo:

A, B, A, B, A', A', A', B. aunque también es frecuente la forma A, B, A, B, A, A, A, B.

El elemento B, (cierre), es muy importante en todo tipo de estructuras, ya que aparece en todas ellas, bien pulsado o bien como silencio.

Como se puede ver en este ejemplo, el cierre concluye cada una de las semifrases, ocupando los tiempos 4, 5 y 6, y al final de frase, tiempos 10, 11 y 12.

En el análisis armónico se puede observar que la cadencia II-I es la que aparece durante toda la variación.



Esta variación es otro formato común en este estilo. Se forma con dos frases, una de pregunta y otra de resolución. La 1ª (IV, III, II y I), no lleva cierre y la nota Mi, ejerce una función de pedal. En la respuesta aparecen los grados III, VI, II y I, también muy común en este tipo de respuestas.



Esta variación es parecida a la anterior, pregunta-respuesta, pero con una resolución cadencial diferente a la anterior: IV, III, II y I para ambas, una en un ámbito más agudo y otra una 8ª más baja. Observar que en la respuesta, aparece otro tipo de cierre.



3) Variación de remate.

Este tipo de variaciones se utilizan, bien para cambiar de una variación de desarrollo a otra, bien para concluir un periodo. En el siguiente ejemplo aparece una variación de preparación para el remate y remate. En la preparación, se puede ver que termina con un cierre, sin embargo el remate no tiene cierre, característica común en este tipo de variaciones.

Hay una estrecha relación entre este tipo de variación y la "llamada". Ambas se utilizan como avisos para el cantaor/a o bailaor/a.

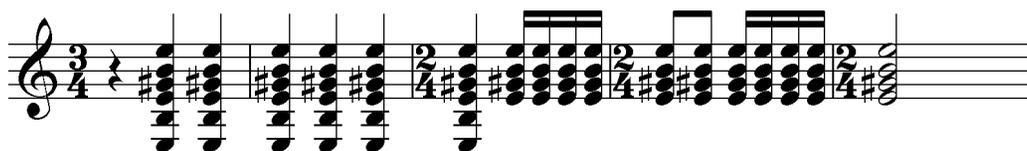
En el caso del canto suele ser melódica y en el baile rítmica.



En el ejemplo anterior vemos que la variación tiene una melodía pero también pueden aparecer como secuencia de acordes. En ambos casos no existe cierre.



Llamada de remate para baile. Este tipo de llamadas las ejecuta el bailaor/a con determinados zapateados y la guitarra ejecuta el ritmo que aparece en el siguiente ejemplo. Puede ser de un compás (simple) o de dos (doble).



4) Paseílo.

Este tipo de variación se utiliza para canto, baile y solista.

La secuencia armónica es IV, VI, II y I.

En el caso del canto puede utilizarse como preparación a una variación de remate o bien como remate, omitiendo el cierre.

En el acompañamiento al baile se utiliza para una estructura que se llama "escobilla".

Este fragmento, en el baile, se basa en el zapateo y esta variación se utiliza como comienzo de este, concluyendo con variaciones de ritmos, frecuentemente acelerando el tiempo.

Como solista, se puede utilizar como puente entre variaciones de desarrollo.

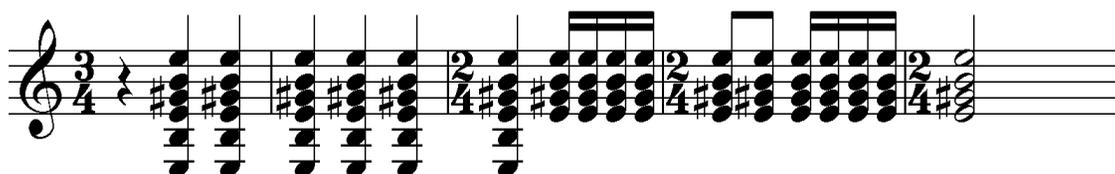
Esta variación también puede resolver con una respuesta, bien utilizando la misma técnica u otras pero con la secuencia, III, VI, II y I.



5) Llamada.

La llamada es un recurso rítmico que se utiliza en las tres facetas: canto, baile y solista.

Puede utilizarse como variación de inicio o bien para avisar, en el caso del acompañamiento, de algún cambio.



6) **Ritmo.**

La técnica que se utiliza para este elemento es el rasgueo. La secuencia armónica es II, VI, VII y I.

Este ritmo se utiliza, en el caso del baile, para aumentar la velocidad en determinados pasajes y suele concluir con una llamada que dará paso a otro elemento estructural.

7) **Acompañamiento al cante.**

Son diversos los acompañamientos para estilo ya que existen formas distintas de soleares: Alcalá, Triana, Cádiz, Jerez, etc. Como se puede observar en el ejemplo, consta de dos frases con repetición, pero también se ejecuta sin repetición, dependiendo de la letra.

El desarrollo armónico es el siguiente:

I IV - IV III III I

I II III VI- IV III III I

La resolución de ambas frases es idéntica. También existe la posibilidad, y es frecuente, utilizar en la resolución los grados II III II I.

ESTRUCTURA1) **Cante.**

Variación de inicio, de desarrollo, ritmo y remate.

Salida del cante.

Variaciones de desarrollo y remate.

1ª letra del cante. (Acompañamiento).

Variaciones de desarrollo y remate

2ª letra del cante. (Acompañamiento).

Variación de remate.

2) **Baile.**

Variación de inicio, llamada para el cante.

(En el caso del baile, el bailar/a decide cuando ha de hacerse el siguiente cambio y ejecuta unos movimientos para indicar que está haciendo una llamada).

Cante.

Llamada para escobilla breve, acelerando y llamada para segundo cante.

Cante.

Llamada para escobilla. (Esta sección suele ser más larga que la escobilla anterior).

Ritmo

Llamada para bulerías y llamada final.

3) Solista.

Variación o variaciones de inicio, de desarrollo, paseílo, ritmo, variación de remate.

Para finalizar y a modo de ejemplo, represento una estructura aproximada de una soleá para el acompañamiento al canto para que, de manera gráfica, se puedan observar los elementos expuestos anteriormente.

The musical score is divided into several sections:

- Inicio (Measures 1-5):** Features a melodic line with triplets and a bass line with chords.
- Desarrollo (Measures 6-10):** Continues the melodic and harmonic development.
- Ritmo (Measures 11-16):** Includes a section with a 5/8 time signature and specific rhythmic patterns.
- Remate (Measures 17-23):** A concluding section with complex chordal textures.
- Salida (Measures 24-28):** A section with a driving, repetitive rhythmic pattern.
- Desarrollo (Measures 29-33):** Further melodic and harmonic development.
- CANTE (Measures 34-45):** A section for the singer, with guitar accompaniment. It includes lyrics: *p i m a p i m a p p i m a p i m a p 5 p i m a p p* and *i m*.
- Final (Measures 46-50):** A concluding melodic and rhythmic passage.

EXPERIENCIAS

EN EL AULA: PEQUEÑOS COMPOSITORES

Creación de una composición musical a partir de imágenes.

Patricia Calcerrada Cano

Profesora de Instrumentos de Púa

Conservatorio Profesional de Música de Logroño

RESUMEN

En muchas ocasiones en los conservatorios y escuelas de música se trabaja mucho la interpretación y muy poco la creación musical propia. Pero en la educación musical actual los alumnos tienen que ser capaces de expresarse con el lenguaje de la música y de sus instrumentos. Para ello hay que crear situaciones en el aula en las que se estimule esta parte tan importante de la música que a veces queda un poco olvidada.

En este artículo se detalla una actividad en la que los alumnos pueden desarrollar su creatividad a través de la realización de una composición musical. El contexto en el que se ha llevado a cabo ha sido el de la clase colectiva de grado elemental de guitarra e instrumentos de púa. Con dicha actividad se pretende, entre otras cosas, que los alumnos creen su propia música de forma lúdica y participativa y sean conscientes de lo que son capaces de "construir" externalizando sus conocimientos musicales, a la vez que aprenden a trabajar en grupo con una actitud colaborativa y de respeto hacia las ideas de los compañeros.

JUSTIFICACIÓN DE LA ACTIVIDAD

Según Zoltán Kodaly (1882-1967): La educación musical "... no puede limitarse a la reproducción de la música compuesta por otros, sino que debe permitir al niño que produzca sus propias ideas musicales, de la manera y al nivel adecuados"

Los niños, al finalizar sus cuatro años de enseñanza elemental, deberían ser capaces de interpretar, escuchar

e inventar música a un nivel básico. Pero en muchas ocasiones en los conservatorios y escuelas de música nos centramos más en la interpretación y en la técnica instrumental y dejamos un poco de lado la escucha y la inventiva. Es cierto que cada vez se está dando más importancia a la enseñanza de los conocimientos musicales de forma creativa y ya existen muchos profesores que siguen esta línea (ej: metodología IEM), pero aún queda un largo camino por recorrer. De hecho, en la Ley de Educación, la creación musical no aparece de forma explícita en los objetivos ni contenidos, sólo aparece de forma marginal en el currículo.

El hacer que los alumnos trabajen de forma creativa supone que hay que animarlos a aventurarse, a equivocarse, a no tener miedo a fallar, a descubrir y a elegir, teniendo en cuenta que las respuestas creativas se obtienen a lo largo de un proceso ininterrumpido en el cual la actitud del docente juega un papel predominante. El profesor debe crear en el aula unas condiciones propicias para desarrollar la creatividad de los alumnos. En primer lugar no debe pensar que la creatividad es un don especial que se tiene o no se tiene, tampoco debe imponer una atmósfera coercitiva, ni juzgar constantemente, así como promover el temor al ridículo. Todo lo contrario, cuanto mayor sea la libertad y confianza del alumnado tanto mejor será el resultado de la actividad. Hay que dejar que cada alumno desarrolle al máximo su potencial creativo, alentando sus composiciones y desarrollando la autocrítica.

Además, en este tipo de actividades creativas debe primar más el proceso que el resultado final.

Para iniciar a los alumnos en la creación musical no es necesario que tengan un grado de habilidad determinado en la ejecución de sus instrumentos, ni siquiera que conozcan todas las técnicas básicas. La exploración y la colaboración con otros compañeros pueden ser una forma de que las descubran por sí mismos.

Cuando los alumnos realizan una creación musical están externalizando materiales musicales que tienen interiorizados. Aquí pueden fluir todos sus conocimientos y experiencias recibidas que pueden compartir con sus compañeros y viceversa, de manera que pueden aumentar su bagaje. Pero, además, es una herramienta muy útil para que el profesor pueda hacerse una idea de los conocimientos musicales que los alumnos tienen totalmente asimilados y los que no.

Existen dos formas de trabajar la creatividad musical: la improvisación y la composición. Estos dos términos suelen utilizarse para referirse a procesos diferenciados pero también están muy relacionados entre sí. La improvisación puede entenderse como un procedimiento en el que los alumnos van inventando música sobre la marcha, ya sea libremente o atendiendo a pautas definidas. La composición es entendida como un proceso más reflexivo en el que hay que tomar decisiones para refinar y modificar ideas y en el que lo creado se fija en un soporte que permita conservarlo. Sin embargo, debemos tener en cuenta que en muchas ocasiones

existe un continuo entre los procesos de improvisación y composición puesto que los primeros pueden utilizarse para “probar” algunas de las ideas que formarán parte de la pieza musical inventada. De hecho, la improvisación es una práctica muy utilizada por los compositores durante la fase de preparación de su obra.

Podemos decir que de la misma manera que “Improvisar en música es lo más próximo a hablar en lenguaje común” y “Ejecutar obras musicales equivale a recitar poesías, trozos literarios u obras de teatro”, realizar una composición musical equivaldría a escribir una historia pero con el lenguaje de la música.

A la hora de hacer una composición el hacerlo en grupo supone una serie de ventajas respecto a hacerlo de forma individual: al ser un trabajo cooperativo los alumnos tienen que intercambiar ideas y decidir entre todos cuáles van a escoger, de este modo todos los integrantes del grupo están involucrados en la actividad. La composición seguirá un proceso en el que se alternarán propuestas de ideas con la interpretación y la audición para rechazar o seleccionar dichas ideas e ir así “construyendo” poco a poco el resultado final.

Teniendo en cuenta todo lo anterior hemos realizado en clase una pequeña pieza por grupos basándonos en una imagen que los alumnos debían describir con el lenguaje de la música. La actividad se ha llevado a cabo en la clase colectiva del departamento de guitarra e instrumentos de púa del conservatorio profesional de música de Logroño. Esta clase la forman alumnos de estas dos especialidades de entre 1º y 4º curso de enseñanzas elementales.

OBJETIVOS

- Explorar creativamente los sonidos y las estructuras musicales.
- Desarrollar la capacidad expresiva y la imaginación creadora.
- Desarrollar confianza para pensar musicalmente.
- Aprender a interactuar musicalmente con otros.
- Conocer las posibilidades sonoras de los instrumentos de púa y la guitarra.
- Desarrollar la técnica instrumental.
- Respetar y escuchar las ideas de compañeros, tomar decisiones en grupo.
- Aprender de manera amena.
- Estimular a los alumnos para que respondan creativamente a una tarea dada y en un tiempo determinado.

CONTENIDOS

- Graffa convencional y no convencional.
- Distintos efectos sonoros en los instrumentos de púa y la guitarra.
- Improvisación musical.
- Composición musical.

MATERIALES NECESARIOS

- Instrumentos.
- Papel pautado y folios.

DESARROLLO DE LA ACTIVIDAD

La actividad se llevó a cabo en cuatro sesiones:

1ª SESIÓN (1 hora): En primer lugar se han hecho grupos de 4 ó 5 niños en los que se han mezclado alumnos de diferentes cursos y diferentes instrumentos. Se ha nombrado un responsable de grupo (de 3º ó 4º de enseñanzas elementales) que será el encargado de plasmar en el papel el resultado final y de procurar de que todos sus compañeros participen activamente en la creación de la composición musical.

En total hemos formado 6 grupos.

A cada uno se le ha asignado una imagen que deben describir musicalmente y se les ha dado un folio y una hoja de papel pautado. En este caso se han escogido estas tres imágenes.



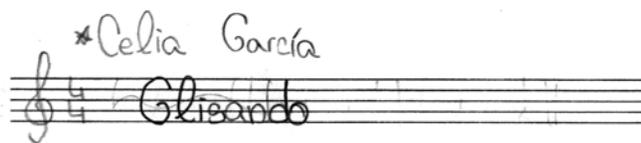
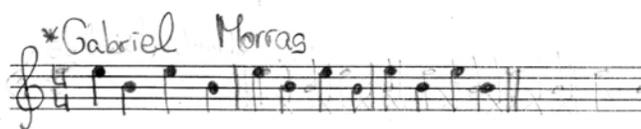
Se les ha asignado a dos grupos una de ellas, de manera que cada dos grupos tienen una misma imagen, de esta forma podremos comparar que los resultados musicales finales pueden ser bien distintos.

(También se pueden utilizar otro tipo de recursos para estimular el proceso creativo como imágenes de animales, sentimientos, poesías).

En esta ocasión se les ha dejado construir su composición de forma totalmente libre, pero también podemos establecer unas normas: marcar un número total de frases, utilizar una determinada tonalidad y unos grados o utilizar un tipo de escala específico, por poner unos ejemplos.

En el siguiente paso los alumnos tenían que investigar qué sonidos o ruidos se podían realizar con su instrumento, con el de sus compañeros y también con su cuerpo e ir escogiendo los que les parecieran más adecuados para ser utilizados en su creación musical (fase de improvisación). El encargado del grupo debía procurar que todos sus miembros aportasen ideas para el proyecto y entre todos debían ir construyendo el "edificio".

Una vez escogidas algunas ideas había que elegir el tipo de grafía que iban a utilizar (grafía convencional o no convencional), según la que consideraran más apropiada para reflejar las ideas que iban surgiendo.



2ª SESIÓN (1 hora): Los alumnos terminan de escribir su composición y se les deja un tiempo para practicarla en conjunto y ponerse de acuerdo.

Después cada grupo tocará su creación delante de sus compañeros y se grabará en vídeo para que la puedan escuchar posteriormente.

3ª SESIÓN (1/2 hora): En esta sesión se pasa un cuestionario a los alumnos para ver qué les ha parecido la actividad, sus creaciones y las de sus compañeros. También se les propone que busquen en internet vídeos sobre obras musicales, preferiblemente relacionadas con los instrumentos de púa y la guitarra, que estén basadas en las imágenes propuestas y las enlacen en el blog de la clase colectiva.



4ª SESIÓN (1/2 hora): Finalmente visualizamos fragmentos de los vídeos que han aportado los alumnos en el blog y vemos qué elementos han usado los compositores en sus creaciones.

Los vídeos que han encontrado en esta ocasión han sido: "Rail road song" de Yasuo Kuwahara, "Trenes al Norte" de Eduardo Maestre y "Paisaje cubano con lluvia" de Leo Brower, entre otras.

CONCLUSIONES

Estudiando las respuestas obtenidas en el cuestionario se puede concluir que en general la actividad les ha gustado bastante a casi todos los alumnos por varias razones:

- porque les ha gustado componer su propia música y el hecho de poder utilizar cualquier sonido que fueran capaces de producir con sus instrumentos y con su cuerpo,
- porque ha sido un trabajo en equipo, han conocido a otros compañeros y todos aportaban ideas y decidían las que les gustaban,
- porque les ha resultado divertido,
- porque han aprendido cosas acerca de su instrumento y del de sus compañeros.
- Además, con la búsqueda y visualización de los vídeos hemos conseguido que se impliquen en su proceso de enseñanza, que utilicen las nuevas tecnologías y que escuchen música, con lo que hemos conseguido trabajar de forma globalizada los objetivos que nos hemos propuesto con la actividad.

Así que os animo a todos aquellos que os dedicáis a la enseñanza de algún instrumento a utilizar este tipo de actividades tan gratificantes para los alumnos, en las que tanto pueden aprender de ellos mismos y de sus compañeros, lo que hace que incrementen su interés y curiosidad por la música y sean capaces de expresarse a través de ella.

BIBLIOGRAFÍA

- FRISS, Gábor: *Escuela primaria especial de Música*. En SANDOR, Frigyes (dir.): *Educación musical en Hungría*. Madrid: Real Musical, 1981, p.162)
- GLOVER, Joanna: *Niños compositores (4 a 14 años)*. Barcelona, Editorial Graó, 2004, p.18, pp.101-111.

HEMSY DE GAINZA, Violeta: *La improvisación musical*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1983.
 HERNÁNDEZ, Juan Rafal, HERNÁNDEZ, José Antonio y MILÁN, Miguel Ángel: "Actividades creativas en Educación Musical: la composición musical grupal", en *Ensayos, Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, nº 25 (2010). <http://www.uclm.es/ab/educación/ensayos> (última consulta 05/01/2013 a las 10:00 h)

HOWARD, John: *Aprendiendo a componer*. Madrid, Ed. Akal, 2000, pp. 6-12.
 MARAVILLAS, Blanca y RIAÑO, M^a Elena: *Creatividad en Educación musical*. Santander, Ed. Universidad de Cantabria, 2007.
 PAYNTER, John: *Sonido y estructura*. Madrid, Ed. Akal, 1999, p.47, pp. 86-90

Alhambra
GUITARRAS

La Expresión del Arte

www.alhambrasl.com

Duquesa de Almodóvar, 17
 Tel.: (+34) 965 530 011 - Fax: (+34) 966 516 302

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

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

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

Y lo más sorprendente:
 ¡ NUESTROS PRECIOS !

**Sin ir
 mas lejos**

Las mejores instalaciones...

"LA ORACIÓN DEL TORERO"

DE JOAQUÍN TURINA: RECENSIÓN A SU EDICIÓN PARA CUARTETO DE BANDURRIAS

José Manuel Velasco Martín.

Profesor Superior de Guitarra e Instrumentista de Plectro

RESUMEN

La presente recensión pretende realizar el aparato crítico a la edición de La oración del torero de Joaquín Turina editada por MundoPlectro.com. Para ello, se han tenido en cuenta varias fuentes de la obra, se han descrito exhaustivamente dichas fuentes y se han comparado al detalle.

En abril del año 2012 se publicó por primera vez en la historia *La oración del torero* de Joaquín Turina (1882-1949) en su versión original para cuarteto de bandurrias (dos sopranos, tenor y bajo) a cargo de la editorial MundoPlectro.com. Muchos aseguran que es una de las mejores obras escritas para instrumentos de púa.

Sin embargo, en la magnífica edición de MundoPlectro.com, que comienza con una interesantísima introducción histórica y comentarios a la obra, se echa de menos un aparato crítico de la misma; y esa es la intención de esta recensión: presentar dicho apartado crítico.

La oración del torero, que ocupa el número treinta y cuatro en el catálogo de opus del compositor sevillano, fue compuesta por Joaquín Turina en Madrid entre el 31 de marzo y el 6 de mayo de 1925 y fue entregada a los hermanos Aguilar (Ezequiel, José, Elisa y Paco) el 2 de junio del mismo año. El día 7 de junio, por vez primera y en privado, la escuchó Turina. El Cuarteto Aguilar estrenaría *La oración del torero* en público en 1926.

A Turina, como muy bien indica la introducción de la edición mencionada, le sirvió de inspiración una tarde en los toros en la madrileña plaza de las Ventas, en el momento en que el torero, antes de realizar el paseíllo, se retira a la capilla de la plaza:

"[...] Una tarde de toros en la plaza de Madrid, en aquella plaza vieja, armónica y graciosa, vi mi obra. Yo estaba en el patio de caballos. Allí, tras de una puerta pequeñita, estaba la capilla llena de unción, donde venían a rezar los toreros un momento antes de enfrentarse con la muerte. Se me ofreció entonces, en toda su plenitud, aquel contraste subjetivamente musical y expresivo de la algarabía lejana de la plaza, del público que esperaba la fiesta, con la unción de los que ante aquel altar lleno de entrañable poesía venían a rogar a Dios por su vida, acaso por su alma, por el dolor, por la ilusión y por la esperanza que acaso iban a dejar para siempre dentro de unos instantes en aquel ruedo lleno de risas, de música y de sol. [...]"¹

Para dar una mayor difusión a su obra el compositor realizó posteriormente una versión para cuarteto de cuerda en 1926 y en diciembre de ese mismo año para orquesta de cuerda (las voces del cuarteto más contrabajo). Asimismo, en el año 1964 publicó una versión más, esta vez para violín y piano.

Originalmente la obra está escrita para dos bandurrias (laudín), bandurria tenor (laúd) y bandurria baja (laudón), pero a partir de 1930 los Aguilar sustituyeron la segunda bandurria por el contralto (laudete) y desde entonces siempre la interpretaron con esta plantilla. Como ya es sabido, los Aguilar renombraron a la bandurria con el nombre de laudín, pero no difiere de ésta en nada más que eso: el nombre. Luego, fueron poniendo nombre al resto de miembros graves de la familia del llamado "laúd español" que no es otra cosa que la familia de la bandurria. Después de la disolución del Cuarteto Aguilar en el año 1941 y "habiendo desaparecido, durante casi cincuenta años, la versión original para laúdes [bandurrias] de *La oración del torero*, tras infinidad de gestiones que se prolongaron dos años, aparecieron no la partitura autógrafa, que por desgracia se cree que se perdió definitivamente, sino las particellas sacadas del original por uno de los hermanos Aguilar² y que fueron dedicadas por Turina con cariñosas dedicatorias a sus respectivos intérpretes. Una copia de estas particellas, cuyos originales se hallaban en Buenos Aires, último punto de residencia del Cuarteto Aguilar, (...) fue facilitada por los hermanos José y Francisco González-Aguilar, sobrinos de aquellos intérpretes, en el mes de noviembre de 1981"³.

Por tanto, podríamos hablar de las siguientes fuentes de la obra:

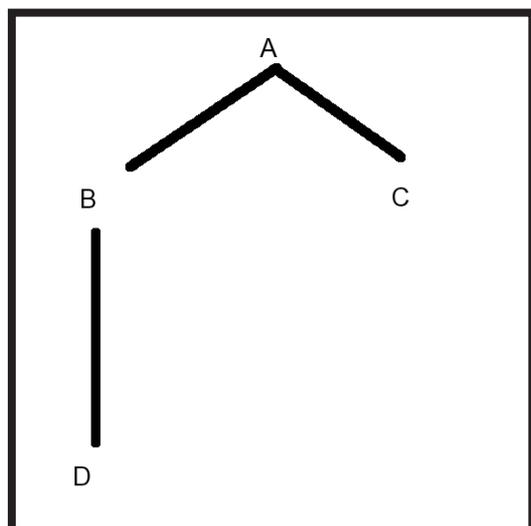
1 BARBERI-ARCHIDONA, M. "Los toros y la música : cómo pensó y escribió Joaquín Turina su "Oración del torero"" *El Ruedo*, 22-11-1944. p. 12. en Alfredo Morán (selec.) *Joaquín Turina, a través de otros escritos*. (Madrid: Fundación Juan March, 1991), Vol. 3, pp. 669-670.

2 A pesar de lo que se dice aquí, haciendo una minuciosa observación de la grafía y la letra de cada particella, es posible que cada hermano Aguilar realizase la copia de su parte instrumental, es decir: Ezequiel copiara la parte de bandurria I (laudín I), Pepe la de bandurria II (laudín II), Elisa la de tenor (laúd) y Paco la de bandurria baja (laudón).

3 <http://www.joaquinturina.com/opus34.html> (última consulta: noviembre de 2012). Estas partituras fueron proporcionadas a Antonio Navarro.

- A) Partitura autógrafa de Turina, en la actualidad perdida.
- B) Particellas manuscritas por los hermanos Aguilar a partir de la partitura autógrafa.⁴ (Ver también nota al pie 2)
- C) Edición para cuarteto de cuerda.
- D) Partitura manuscrita (a manos de José Luis Turina).⁵

Con los datos anteriores cabría construir el siguiente *stemma* de filiación de fuentes:



Pasemos a continuación a realizar una detallada descripción de las fuentes. De la fuente A ya hemos señalado que se encuentra perdida; no cabe por tanto descripción alguna. De la que se ha llamado B podemos decir que consiste en: cuatro partes manuscritas no autógrafas de 32 cm. Consta de doce páginas de papel pautado, cada una de ellas con dieciocho pentagramas, usadas la primera, la séptima y la décima a modo de portada. En la primera página reza el siguiente texto escrito a pluma: "Cuarteto Aguilar" Madrid = *Nº 103/Turina/LA ORACION DEL TORERO/Dedicada al "Cuarteto Aguilar"/Laudín I*" en la parte superior derecha consta la siguiente dedicatoria autógrafa de Turina: "á (sic) Ezequielote, la estrella del Cuarteto Aguilar" con la firma del compositor y fecha de "7-junio-1925". En la parte inferior derecha se indica la fecha de: "Madrid-7-junio-1925". Por la segunda y tercera página transcurre la música de la parte de bandurria primera (laudín I en el documento). En la cuarta página aparece la segunda dedicatoria "á (sic) Joselito el administraó del Cuarteto Aguilar", firmada y con la misma fecha que la anterior. Por la quinta y sexta página discurre la música de la bandurria segunda (laudín II en la fuente). En la siguiente página aparece una segunda portada: "'La Oración del Torero"/Al Cuarteto Aguilar/por/

⁴ Las particellas originales se encuentran en una colección particular y no han podido ser consultadas, por ello se ha consultado una copia de las mismas.

⁵ De ésta se puede encontrar reproducida la segunda hoja en la página 98 del libro *Los instrumentos de púa en España*. REY MARCOS, Juan José y NAVARRO, Antonio. *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y "laúdes españoles"*, (Madrid: Alianza, 1993), p. 98. Se ha consultado una copia.

Joaquín (sic) Turina/Laud (sic)" y con letra más pequeña el siguiente texto: "En el solitario recinto de la capilla de la Plaza al que no llegan sino muy lejanos los ecos del vacío suenan inmediatas las pisadas de los caballos que muéstranse impacientes ignorando su suerte; la banda da al aire sus primeros acordes de un alegre pasa-calle, mientras a la puerta de la capilla se acerca el bullicio que acompaña al matador, en cuyo espíritu saliente brotan simultáneamente los deseos de quedar bien ante Dios y ante el público que espera en el ruedo su garbosa faena contra la fiera; la oración del torero termina dejando en la capilla un misterioso ambiente impregnado de majesa indomable y de exaltación religiosa". En la parte superior derecha consta la siguiente dedicatoria autógrafa: "á (sic) la comadre Elisa en honor de nuestra ahijada la Orgía" igualmente firmada e idéntica fecha. Por las siguientes dos páginas fluye la música de la bandurria tenor (laúd) y en la última de ellas aparece a modo de firma "Cuarteto Aguilar/Madrid 4 junio 1925". En la tercera portada aparece escrito: "Laudón"/"Oración del Torero"/Al Cuarteto Aguilar" y en el mismo lugar que las anteriores la dedicatoria: "á (sic) Paquillo, el más flamenco del Cuarteto Aguilar" y el siguiente enunciado a manos de Paco Aguilar: "Nuevo texto. Ambiente de la Capilla de una Plaza de Toros un día (sic) de Corrida – Hora de sol y muerte... Huele de sangre y arena El Espada se postra ante el altar... el eco de un alegre Pasodoble brinca entre voces y alegrías. La hora de la fiesta se aproxima... la Capilla torna ya a su silencio en soledad" y en vertical "Cambiado el texto por mí, en París, en el año 1928", (ese mí se refiere a Paco Aguilar) y en la parte derecha aparece el mismo texto que se reflejaba anteriormente en la portada de la parte de bandurria tenor. Junto a estas notas aparece una fecha y la firma de Paco Aguilar: "Paco Aguilar. Madrid 27 junio 1925". Las dos últimas páginas están dedicadas a la música de la parte de la bandurria baja (laudón). En las páginas impares en la esquina superior izquierda y escrito a lápiz aparece la numeración de las páginas: 1, 2, 3 hasta el 8. Asimismo, en alguna de las hojas y también a lápiz aparece la signatura del documento. Una copia de la fuente que se acaba de describir (B) se encuentra depositada en el Legado Joaquín Turina en la Biblioteca española de música y teatro contemporáneo de la Fundación Juan March de Madrid con la signatura LJT-P-A-91.

La fuente C es la edición por parte de la editorial Unión Musical Ediciones (UME) de la versión del autor para cuarteto de cuerda editada en 1926, consta de quince páginas de música a tres sistemas por página.

Por su parte la fuente D consiste en una partitura manuscrita, muy probablemente realizada por José Luis Turina (debido a la coincidencia de la grafía musical con otros documentos consultados de este compositor), posee nueve páginas de papel pautado (la primera a modo de portada, es decir, sin música) con veinte pautas cada una y de 42 cm. de alto. En la portada aparece escrito a mano: "JOAQUIN TURINA/LA ORACION DEL TORERO / Op. 34 / PARA CUARTETO DE LAÚDES". En el medio aparece el exlibris de la Fundación

Juan March y en la parte superior izquierda, escrita a lápiz se indica la signatura del documento. Tal y como ocurre con la fuente B, una copia de ésta se encuentra depositada en el Legado Joaquín Turina en la Biblioteca española de música y teatro contemporáneo de la Fundación Juan March de Madrid con la signatura LJT-P-A-144.

En cuanto al contenido musical observemos las diferencias textuales (no las idiomáticas: trémolo, dobles cuerdas, articulaciones, etc.) entre estas tres fuentes más la edición de MundoPlectro.com mediante la tabla adjunta al final de este artículo (pág. 24).

Según se ha podido observar, muchas de las divergencias que sólo contienen las fuentes llamadas C y D han sido ocasionadas por descuidos del editor o del copista, respectivamente. Pero hay algunas diferencias que son dignas de resaltar como las aparecidas en los compases 69 y 109. Ambas son un claro ejemplo de la toma de decisiones editoriales, implícitas en la labor de cualquier editor. El problema viene cuando estas decisiones no están explicadas en un aparato crítico, como es el caso, y en consecuencia dejan al lector sumido en una nube de ignorancia y desconocimiento, pues no puede saber el por qué de esa elección de notas y no las que figuran en otras de las fuentes indicadas.

Por otro lado, en la edición de MundoPlectro.com se añaden, en la voz de bandurria tenor, ligaduras de expresión que en las fuentes B y D sólo aparecen en las bandurrias I y II (compases 62 al 69). Igual ocurre con las indicaciones de púa que en dichas fuentes sólo aparecen en la bandurria I (compás 59 y 159) y son añadidas por el editor en la bandurria II y en la bandurria tenor. Estas reiteraciones resultan de lo más convenientes, pero volvemos a encontrarnos el mismo problema. Sin un comentario o una nota al pie explicativa el lector no puede saber si esas indicaciones aparecían en alguna o en todas las fuentes o son añadidos de la edición que tiene entre manos.

Además, en la edición que nos ocupa, se obvian las indicaciones de sordina que contiene la fuente B. Estas indicaciones aparecen en el compás 161 para bandurria II, 166 para bandurria tenor y 164 para bandurria baja.

Otra divergencia entre D y el resto de fuentes, es la presencia de indicaciones metronómicas, pues aún siendo éstas relativas a la hora de una interpretación musical, merece la pena su indicación. No podemos valorar si dichas indicaciones corresponden al compositor o al editor, en todo caso dichas indicaciones son las siguientes:

Allegro moderato (compás 1⁶) negra con puntillo = 100.

Andante (compás 40) negra = 56.

Andante (compás 54) negra = 56.

Allegretto mosso (compás 73) negra = 92.

Lento (compás 83) negra = 46.

Podrían señalarse más diferencias, aparte de las textuales, entre la versión de púa y la de arco. Estas diferencias son

Ángel Benito Aguado

Artesano - Luthier

CONSTRUCCIÓN DE GUITARRAS

PARA CONCIERTO

Guitarras especiales para los estudios de Conservatorio:

Grados Elemental, Profesional y Superior y para Orquestas de Pulso y Púa

¡¡ TODOS LOS PRECIOS !!

Copias de guitarras románticas francesas:

Petit Jean L'Ainè (Paris, ca.1800)

Coffe-Goguette (Mirecourt, ca.1850)

René Lacote (Paris, c.a. 1850)

<http://www.angelbenitoaguado.com>
guitarras@angelbenitoaguado.com

MONTELEÓN, 14

28004 MADRID

Tfno. 91 446 18 90

debidas unas veces a un cambio de instrumentación y otras al diferente comportamiento acústico de las dos familias (arco y púa). Un estudio detallado de este tema merecería un artículo aparte, pero podemos señalar aquí algunos de los compases donde se aprecia ese distinto tratamiento. En los compases 8, 9 y 10 la figuración del acompañamiento es diferente. El tratamiento rítmico dado al acompañamiento de las voces segunda y tercera difiere desde compás 17 hasta el 27. Varía el acompañamiento de la primera, segunda y tercera voz desde el compás 27 hasta el 33. En el compás 34 y hasta el 52 aparece un cambio en la distribución de las voces, si bien desde el compás 44 se añade un acompañamiento diferente. El acompañamiento de los compases 56, 57 y 58 se realiza con una figuración diferente. En el compás 72 el crescendo se consigue además por acumulación de instrumentos. Desde el compás 115 hasta el 132 ocurre lo mismo que desde el 17 hasta el 33.

Además, las articulaciones indicadas en la versión de arco (más escasas en la versión de púa) pueden dar idea de cómo frasear esa misma música en el original para bandurrias; aún siendo instrumentos de diferente comportamiento acústico y distinta articulación, como se ha señalado más arriba.

Por último, una apreciación personal. En la magnífica presentación de la partitura, a la que siempre nos tiene acostumbrados esta editorial, tal vez, se echa en falta una particella más para interpretar la segunda voz con la bandurria contralto, es decir, que aparezca la música de la bandurria II transportada.

Resumiendo: un buen aparato crítico debe servir para justificar las diferentes decisiones editoriales que se han tomado para fijar el texto musical de una obra. Por ello, y a la vista de todo lo expuesto anteriormente, se aprecia la conveniencia de redactar un aparato crítico para esta edición, el cual queda cubierto en parte con esta recensión. En la misma se han descrito de manera detallada las fuentes que, posiblemente, han servido a la edición y también se han señalado las divergencias entre ellas.

Quiero agradecer las observaciones e indicaciones que he recibido de Diego Martín Sánchez y Laura Prada Diez, para que este texto tuviera una mayor claridad y pudiera entenderse mejor.

BIBLIOGRAFÍA Y WEB

ANTONIO, Don. "Turina y "La oración del torero", en un cincuentenario": *El Ruedo*, 26-11-1974. p. 8. en Alfredo Morán (selec.): *Joaquín Turina, a través de otros escritos* (Madrid: Fundación Juan March, 1991), Vol. 4, pp. 788-789

BARBERI-ARCHIDONA, M. "Los toros y la música : cómo pensó y escribió Joaquín Turina su "Oración del torero"" *El Ruedo*, 22-11-1944. p. 12. en Alfredo Morán (selec.) *Joaquín Turina, a través de otros escritos*. (Madrid: Fundación Juan March, 1991), Vol. 3, pp. 669-670

GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo. "Joaquín Turina y "La oración del torero"" *Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Primer Semestre-1983. pp. 369-[373]. en Sánchez Leal, E. (ed.): *Andalucía en los toros, el cante y la danza*. (Madrid, 1953)

GRIER, James. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1996). Edición española: *La edición crítica de la música*. Traducción de Andrea Giráldez Hayes (Madrid: Ediciones AKAL, 2008)

REY MARCOS, Juan José y NAVARRO, Antonio. *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y "laúdes españoles"*, (Madrid, Alianza, 1993)

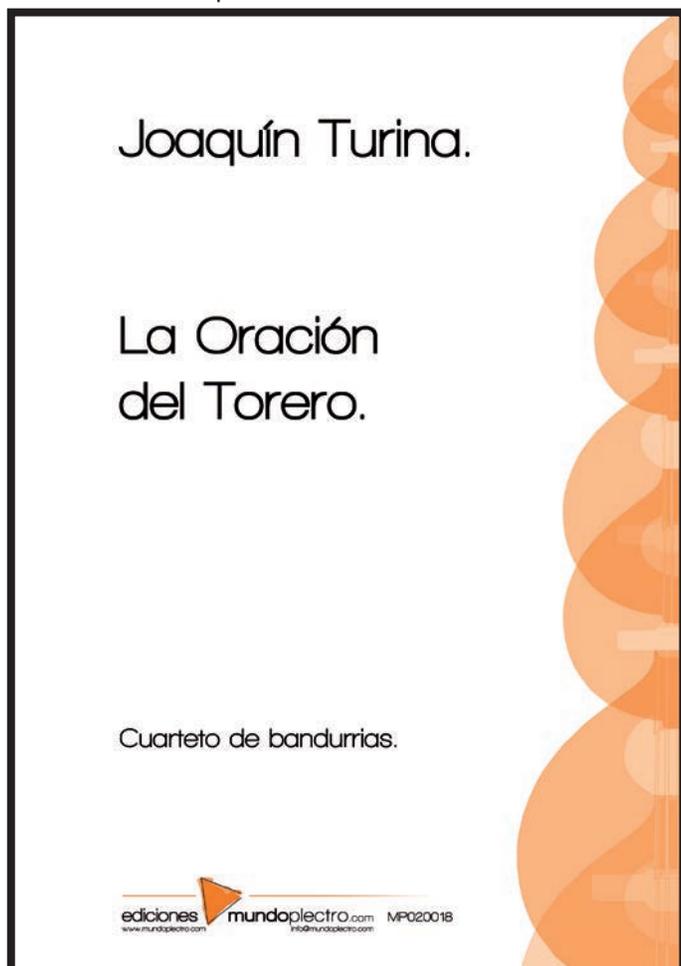
<http://www.joaquinturina.com> (última consulta: noviembre de 2012)

<http://largacambiada.blogspot.com.es/2009/12/un-aficionado-de-excepcion-el.html> (última consulta: noviembre de 2012)

PARTITURAS

TURINA, Joaquín: *La oración del torero*, (Madrid: Unión Musical Española, 1926). Cuarteto de cuerda. UME. 15634

TURINA, Joaquín: *La oración del torero*, (Nájera: Mundoplectro, 2012) Cuarteto de bandurrias. MP020018



DISCOGRAFÍA**Cuarteto de cuerda:**

Camerata Bariloche - Profon CB 101 (7'18) – 1992
 Greenwich String Quartet - Almaviva DS 130 (8'18) – 2001
 Hollywood String Quartet - Testament SBT 1053 (7'37) - 1954/1994
 Manhattan Quartet - Newport Classic NC 60033
 Te Britten Quartet - Collins 12672 (8'38) - 1992
 The Christopher Quartet - IUSM-01 (7'53) - 1988 [es copia]
 The Christopher Quartet - IUSM-01 – 1988
 Jupiter string quartet - Music@Menlo LIVE Cd 6 UPC: 881034656667 (8'46) - 2012
 Chamber music palm beach (string quartet) – Klavier Records 11105 (8'09) - 2000

Orquesta:

Orquesta Nacional de España, dir. Ataúlfo Argenta - Columbia WD 71984 (8') - 1960/1988
 The San Diego Chamber Orchestra, dir. Donald Barra - Koch 3-7160-2 H1 (8'54) – 1992.
 Orquesta de Cámara de l'Ampurdá (Figueres), dir. Isidro Barrio - Koch 3-1258-2 (11'03) - 1999
 London Philharmonic Orchestra, dir. Enrique Bátiz - IMG Records IMGCD 1608 - 1982
 Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Méjico, dir. Enrique Bátiz - ASV CD DCA 735 (6'50) - 1990
 Orquesta Nacional de Cámara de Andorra, dir. Gerard Claret - Nimbus Records NI 5570 (8'10) - 1998
 Eastman-Rochester POPS Orchestra, dir. Frederick Fennell - Mercury 434 349 2 (8'04) -1957/1994
 Montreal Chamber Players, dir. Francisco de Gálvez - Junta de Andalucía MCP (8'54) - 1993
 Orquesta Sinfónica de Londres, dir. Morton Gould - Colosseum 34 47 209
 Orquesta Sinfónica de Londres, dir. Morton Gould - Colosseum 34 85 703
 Orquesta Sinfónica de Londres, dir. Morton Gould - Varese Sarabande VCD 47209 - 1979
 Hamburger Symphoniker, dir. Miguel A. Gómez-Martínez - MDG DG Gold 329 0744-2 (9'35) - 1997
 I Solisti Italiani - Denon CO 75040 (9'28) - 1992
 Orchestre de la Suisse Romande, dir. Jesús López-Cobos - Decca 410 158 2 (7'25) - 1984
 Orchestre de la Suisse Romande, dir. Jesús López-Cobos - Decca 433 905 2 (2º) (7'25) - 1983/1992 y 1998
 Salzburg Concert Ensemble, dir. Peter Lücker - Bayer BR 100 167
 English Chamber Orchestra, dir. José Serebrier - ASV CD DCA 775 (9'33) - 1991
 Orquesta Sinfónica de Conciertos de Barcelona, dir. Eduardo Toldrá - Almaviva DS-0128 (b)- (8'10) 1949/1999
 I Musici de Montreal, dir. Yuli Turovsky - Chandos CHAN 9288 (10'02) - 1994
 Orquesta Ciudad de Granada, dir. Juan de Udaeta - Claves CD 50-9215 (9'24) – 1992.
 The Chamber Orchestra Sinfonía, dir. D. Vermeulen - Eufoda 1138
 Orpheus Chamber Orchestra - DGG 431 680 2 (8'17) – 1991
 Leopold Stokowski, Stowkoski Symphony orchestra – EMI classics Cd 7 (11'23) – 1958, 2002 (remasterizada)

Violín y piano:

Félix Ayo y Bruno Canino - Dynamic CDS 391 (8'01) - 2002
 Alexandre da Costa - Juan Carlos Garvayo - XXI, CD-2 1423 (8'14) - 2002
 Aaron Rosand y John Covell - Vox VU 9015 (6'47) – 1990
 Luisa Prayer & Vincenzo Bolognese (arr: Heifetz) - Musikstrasse (6'58) - 1995

Violín y guitarra:

The chivers duo – Cd baby 322289 (9'35) - 2009

Orquesta de plectro:

Orquesta Ibérica de Madrid, dir. Germán Lago – Barcelona Compañía del Gramófono Odeon 33LC 1011/3 (7'25) – [1958]
 Orquesta de Laúdes Roberto Grandío, dir. José Ramón Martínez Reyero-Vieito, concertino Pedro Chamorro Martínez - Tecnosaga SED-5.026/D Saga (9'22) – 1986
 Orquesta de Laúdes Españoles Roberto Grandío, dir. José Ramón Martínez Reyero-Vieito - Diapasón CAL 5001 (9') – 1989.

Quinteto de plectro (bandurria, contralto, tenor, guitarra y guitarra baja):

Quinteto La Orden de la Terraza, - Kikos EKMP 0303 (7'51) - 2003

Dos guitarras:

Two guitars in Paris, Günther Lebbing & Bernd Kortenkamp - Musicaphon 56835 (8'21) - 2001

Cuatro guitarras:

Los Romeros - Philips 442 781 2 (7'11) – 1995
 Quartet Tarragó – Basf española 37-53.902 (8'06) - 1976
 Barcelona Guitar Quartet. Transcriptor Jaime Abad. - TVC Disc Ars Harmonic CD AH-4002-3 - (7'04) – 2002
 Guitars a Quattro (arr. J. Astrom) - Intim Musik (7'38) - 2010

Guitarra:

Fabio Montomoli - SAM Clásica FM 201 – 2000

Orquesta de guitarras:

Berliner Gitarren-Ensemble, Thorofon THO 2199 (7'20) - 1993

Orquesta de acordeones:

Orquesta de Cámara de Acordeones 'Claroscuros' - Tañidos SRD 265 (7'50) – 2002

ANEXO (Otras transcripciones)

- Sexteto de cuerda (dos violines, dos violas, dos violonchelos). Miguel Roa (2003)
- Pequeña orquesta sinfónica. Plantilla: dos flautas, oboe, dos clarinetes, fagot, dos trompas, dos trompetas, tres trombones y cuerda. (Eduardo Córcoles Gómez, 1999)
- Violonchelo y piano (García Nieto).
- Violín y piano (Jascha Heifetz).
- Piano. (¿?)
- Quinteto de viento: flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot. (Antonio Moya, 22 de diciembre de 1961)
- Cuarteto de saxofones (Manuel Miján, 1979)
- Cuatro clarinetes (¿?)
- Cuatro guitarras (Count Downs)
- Cuatro guitarras (Hansjoachim Kaps)
- Cuatro guitarras (Jaime Abad)
- Orquesta de plectro (Manuel Grandío Arcis)
- Orquesta de plectro (Carlos Blanco Ruíz)
- Banda (Julián Menéndez), 1947

COMPÁS	B (Partes manuscritas por los hermanos Aguilar)	C (Edición para cuarteto de cuerda) ⁷	D (Partitura manuscrita por José Luis Turina)	MundoPlectro.com
15 (bandurria I)				
58-59 (bandurria I)	Aparece ligadura de expresión	Aparece articulado de otra forma	No aparece dicha ligadura	Aparece ligadura
60 (bandurria I)				
69 (tenor) ⁸				
80 (tenor)				
83 (baja)	Aparece un añadido a lápiz Lento 		No se tiene en cuenta dicho añadido	No se tiene en cuenta dicho añadido
98 al 103 (bandurria I, II, tenor y baja)	Aparece corregida, a lápiz, la blanca con puntillo original por: 		Blanca con puntillo	
109 (baja)				
115 (bandurria II)	Diversas enmiendas y tachaduras de las indicaciones: pnt. (<i>ponticello</i> o al puente) y ap. (apagado)		pnt.	pnt.
147 (tenor)	Aparece una figuración incorrecta.	Se corrige esa figuración.	Se corrige esa figuración.	Se corrige esa figuración.
148 a 155 (baja)	Las notas largas aparecían batidas, luego se quitó esa indicación.		Sin batir	Sin batir
151 (bandurria II)				
152 (bandurria II y tenor)	Negra con puntillo aparecía batida, luego se tachó la indicación y se añadió el símbolo Π (púa abajo)		Batida	Batida
161 (bandurria II)	Tachado un do #	silencio	silencio	silencio
161 (tenor)	Corregido un sol por un do #	Do#	Do#	Do#
163 (baja)	Negra aparecía batida, luego se quitó la indicación.		Sin batir.	Sin batir.
163 y 164 (tenor y baja)	Diversas enmiendas y tachaduras. Parece ser que primero había silencio, luego se añadieron notas igual que C y finalmente se volvió a dejar el silencio.			
169 (baja)				
181 (baja)	Aparece sib	sib	Si natural	sib

7 La voz de bandurria I corresponde al violín I, la de bandurria II al violín II, la de tenor a la viola y la de bandurria baja al violonchelo. Téngase además en cuenta que la edición para cuarteto de cuerda tiene un compás menos a partir del 141, ya que mientras para púa el compás 140 está escrito en negras en la versión de arco aparece en corcheas. Se hará siempre referencia a la numeración en la versión de púa.

8 La bandurria tenor responde octava baja a lo que esta escrito.

LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA

MECANISMO Y TÉCNICA DE EJECUCIÓN

Fabián Forero Valderrama
Universidad El Bosque
Universidad Pedagógica Nacional
Bogotá, Colombia

EL CONTEXTO

La moderna Bandola Andina Colombiana es el resultado de más de un siglo de transformaciones en: tamaño, morfología y número de cuerdas -durante el Siglo XIX-, pasando por la implementación del clavijero mecánico y el cambio de afinación de Si bemol a Do, en el Siglo XX. Ha llegado hasta nuestros días un instrumento de seis órdenes pares¹, afinados en relación de cuartas justas entre sí, que van del Fa#3 en el sexto orden al Sol4 del primero.

Esta bandola, tan cercana en forma, relación de afinación y tímbrica, a nuestros parientes españoles -léase familia de bandurrias- pasados y actuales, estuvo vinculada, fundamentalmente a lo largo del Siglo XX, a los géneros

1 Actualmente existen también en Colombia bandolas de catorce y de dieciséis cuerdas; poseen el mismo número de órdenes, sólo que triplican, en el caso de las de 14, el primero y segundo y, en el caso de las de 16, del primero al cuarto orden. Estos instrumentos son aún empleados en algunas regiones del país, aunque el instrumento más generalizado hoy día, es el de seis órdenes pares, es decir, doce cuerdas.

tradicionales de la Región Andina Colombiana. El gran cuerpo de su repertorio se concreta en éstos: pasillos, bambucos, guabinas, danzas y en algunos asimilados de las Antillas, Norteamérica y Europa, como danzones, paso-dobles, polkas, fox-trots, por mencionar algunos, apropiados entre la segunda mitad del S. XIX y la primera del S. XX.

Estas músicas se interpretaron desde finales del siglo XIX gracias a la iniciativa del compositor y virtuoso bandolista vallecaucano, Pedro Morales Pino (Cartago 1863-Bogotá 1926), en los formatos de **estudiantina** -dos bandolas a primo y segundo, tiples y guitarras-², y **trío instrumental** -bandola, tiple y guitarra-. En estas formaciones, el liderazgo de la bandola como instrumento melódico, es indiscutible. Los roles instrumentales, y hasta comienzos de la segunda mitad del S. XX, estuvieron muy bien definidos: al tiple -instrumento colombiano de rasgueo- estaba confiado el acompañamiento ritmo-armónico; la guitarra hacía el soporte armónico, en una especie de bajo continuo; y la bandola, por supuesto, era la encargada, casi que exclusivamente, de la melodía.



Trío Morales Pino: Álvaro Romero Sánchez, Diego Estrada Montoya, Peregrino Galindo Rivas

No fue hasta entrados los años 60, que estos desempeños relativamente rígidos, empezaron a transformarse. ¿Qué pasó?

Las músicas de la Región Andina Colombiana, siendo músicas urbanas desde su consolidación formal y, por supuesto, sus procesos creativos, en general -muchos de sus compositores fueron cercanos a los ambientes académicos ya desde finales del S.XIX: escuelas de música, conservatorios-, ostentan la singularidad de moverse entre las sonoridades propias del mestizaje socio-cultural, producto de los procesos de conquista y colonia en América, y, lo planteado anteriormente, la cercanía con los lenguajes académicos centro-europeos, ejes de la formación musical en los conservatorios occidentales, también, por supuesto, de este lado del océano.

2 Dos partes reales de bandolas, que podían estar duplicadas, triplicadas, etc., y que se ejecutaban, generalmente, en movimientos paralelos, bien por terceras o por sextas.

Este fenómeno se hace más evidente a partir de los años 60, momento en el que los conceptos de instrumentación e interpretación empezaron a cambiar dotando a estas músicas de herramientas estéticas y lingüísticas nuevas, transformando definitivamente su sonoridad y la actitud con que los músicos las asumieron. La progresiva cualificación del arreglista y el intérprete de estos repertorios, vinculados cada vez más a procesos académicos y, desde los años 80, al medio universitario, unida a la aparición de compositores con actitudes más progresistas y menos conservadoras, empezó a perfilar una tendencia que estimuló la consolidación del oficio y su profesionalismo, y una necesidad de reconocimiento y dignificación del mismo, que definieron el derrotero de los bandolistas, probablemente hasta nuestros días.

Este proceso viene a concretarse en una institucionalidad y un reconocimiento académico universitario con los primeros años del siglo XXI. Hoy día, realizar estudios musicales de pregrado, con énfasis en la bandola como instrumento principal, es perfectamente posible en algunas facultades de música de Colombia.

Desde estas circunstancias, y teniendo este escenario como referente, es muy válido decir que la Bandola Andina Colombiana es un instrumento dinámico, adaptable, que asume repertorios diversos, y que, cada vez con más autoridad y convicción, se hace universal y componente muy importante del circuito de los instrumentos del plectro en el mundo.

EL PLANTEAMIENTO

Desde el momento en el que pude asumir unos criterios interpretativos y de ejecución claros en la bandola, pensé buscar en el instrumento una sonoridad grande, importante. En general, no me gusta escucharlo amplificado, entre otras cosas, porque la facilidad del volumen conseguido a través de la electrónica, instala al intérprete en una condición cómoda, en la que confía algo tan importante como la producción de sonido, a la máquina. En este sentido, habría otra consideración que me parece pertinente, y es la de pensar que la infinita variedad de colores y sonoridades que se pueden obtener en la bandola, no lograrán una reproducción absolutamente fiel en el proceso de amplificación. La sonoridad se estandariza y se pierde mucho de la individualidad y el arte particular de cada ejecutante.

Está claro que, en ciertas circunstancias, se hace imprescindible el uso del sonido de amplificación: conciertos al aire libre; auditorios particularmente grandes; formatos que incluyan instrumentos electrónicos o con volúmenes diversos, que sugiere entonces algo conceptual y muy importante: los estilos y lenguajes objeto de trabajo.

En la producción de sonido, privilegio dos componentes fundamentales: **Calidad y volumen**. Ambos están indisolublemente ligados al mecanismo y, concretamente, a la técnica de ejecución del instrumento. Pienso que

son complementarios, y que la ausencia de alguno produce, como evidentemente ocurre, interpretaciones irregulares, flojas.

Este asunto de la producción de sonido es básicamente un problema de actitud. Yo nunca he podido imaginar la bandola como un instrumento de segunda, desplazado, limitado en sonoridad, tanto en calidad como en volumen.

Cito aquí a Pepe Romero, el gran guitarrista español, hablando de la circunstancia del concierto público y de cómo asumirla. No es textual, pero decía algo así como que, en el momento de empezar a tocar, el sonido de su guitarra debía extenderse como prolongación de su cuerpo y abrazar la totalidad del espacio del auditorio. Esto, y así lo entiendo, tiene que ver con que el intérprete despliegue ciertos artificios de hechicero: debe subyugar, hipnotizar, pero para hacerlo, debe hacerse escuchar fielmente y cautivar con su sonido.

¿Qué significa producir un sonido de calidad en el instrumento?

He pasado los últimos 25 años contestándome esta pregunta. Fundamentalmente, mi postura es la siguiente:

Los instrumentos de pulsación y, de entre ellos, particularmente, los instrumentos de plectro, poseen una singularidad consubstancial a su mecanismo de ejecución: deben articular, es decir, tañer, prácticamente todas las notas ejecutadas. Salvo por algunos ligados de mano izquierda estratégicos, que en general no pasan de una o a lo sumo dos notas, el plectro hace sonar la gran mayoría de ellas. Si bien esta condición le proporciona a aquellos una sonoridad particular e irrepetible, se puede convertir en un obstáculo técnico-expresivo y estético considerable

En la consolidación de un sonido base, tanto en la bandola como en la mandolina, siempre busqué alejarme, sistemáticamente, del tañido staccato. Se podría pensar que es su sonoridad particular e inexorable. Tener que articular todas las notas instalaría su sistema de fraseo irremediamente en esta categoría, pero, esto, desde mi perspectiva, equivaldría a subestimar las enormes posibilidades del instrumento.

El paradigma de mi sistema de ejecución, tiene que ver con el ideal -utópico desde el punto de vista de la física, mas no del expresivo- de la consolidación de un sonido ligado en el instrumento de plectro. ¿Cómo conseguirlo? ¿Cómo alternar pasajes ligados con otros articulados, produciendo fraseos adecuados y discursos coherentes e intensos, conectados con los requerimientos de lenguaje y estilo de la obra ejecutada?

La segunda dimensión de la producción de sonido, el volumen -entendido desde las infinitas gradaciones de intensidad que van desde el pianissimo más sutil, hasta el forte más contundente-, me ha planteado un reto

técnico interesantísimo que ha supuesto un ejercicio muy lúcido de sentido común, pero también una búsqueda de argumentos a medio camino entre la biomecánica y la física de lo cotidiano.

Desarrollaré mi propuesta técnica y de mecanismo de ejecución de la bandola, planteada, como ya se puede inferir, desde estas dos categorías de la producción de sonido: **calidad y volumen**.

LA PRODUCCIÓN DE SONIDO

LA MANO DERECHA

Sujeción del Plectro:

Existe en la bandola, como en los demás instrumentos de plectro, una estrategia generalizada -claro, con algunas excepciones-, de la forma como se debe sostener la plumilla en la mano: entre los dedos pulgar e índice. Desde mi experiencia, encuentro esta postura muy lógica, pensando en la comodidad y la eficiencia, en términos de producción adecuada de sonido.

Una variante interesante, es la de deslizar el plectro entre los dedos anteriormente mencionados, e involucrar el dedo medio en la sujeción del mismo. Este sistema es utilizado por algunos, y eventualmente, podría procurar mayor estabilidad, aunque produce, y esto lo digo por experiencia, una sonoridad más brillante y ligera.

El plectro debe sujetarse con la presión apenas necesaria para mantenerlo estable y entre los dedos. Apretarlo un poco más de lo necesario, dificulta su desplazamiento cómodo entre las cuerdas y genera una tensión extra en la biomecánica del brazo.

Más bien, al accionarse el plectro entre los órdenes, debe pensarse en un sistema de palanca, que permite mucha libertad al ataque del mismo y la posibilidad, dependiendo de los ángulos de incidencia de la plumilla sobre la cuerda, de generar diversos colores en el tañido.

Los Cuatro Movimientos Fundamentales

El sistema de acción de movimientos que culmina en el tañido de las cuerdas mediante el plectro tiene, desde mi perspectiva, cuatro componentes:

Traslación:

Se trata del desplazamiento arriba-abajo del antebrazo, que permite abordar el conjunto de órdenes del encordado en toda su extensión y que se hace evidente y muy necesario en la ejecución de intervalos amplios, compuestos, pero que aún en los simples, que involucran órdenes consecutivos o no muy distanciados entre sí, apoya y acompaña el ataque con el plectro. Se consigue dibujando una elipse cerrada, en el sentido contrario de las manecillas del reloj.

Este movimiento favorece una libertad de acción entre órdenes, cualquiera que sea su combinatoria, que permite una condición muy relajada del sistema. Aprovechando el peso del antebrazo -empleo controlado de la fuerza de

gravedad-, y esto es quizá lo más importante, le procura el cuerpo y el volumen deseado y necesario al ataque, además de resultar, por eso mismo, un desplazamiento muy natural, relajado y estético.

Rotación:

Simultáneamente con el movimiento de traslado del antebrazo, este debe realizar uno de rotación, que genera en el plectro un desplazamiento pendular que es el directamente responsable del recorrido del ataque sobre las cuerdas. Este movimiento de rotación debe ejecutarse con absoluta comodidad y relajación, en el propósito de lograr, como dije anteriormente, un recorrido amplio y fluido del plectro. En algunos casos, según la incidencia del plectro sobre las cuerdas y del mayor o menor empleo del antebrazo, este desplazamiento en rotación puede ser mínimo y a la vez suficiente.

La antítesis de esta alternativa produciría un ataque limitado que, además de generar tensión e inestabilidad en el sistema, afectaría la producción de sonido, particularmente, en términos de fraseo ligado y, en general, de ataques más redondos y con buen volumen.

Desplazamiento transversal (arriba abajo) de la muñeca:

A los dos movimientos gruesos anteriormente descritos, se suma un tercero, más fino, que acompaña el sentido del ataque del plectro y suaviza y amortigua la acción de los dos anteriores. Este movimiento, un ligero pero necesario desplazamiento transversal de la muñeca, "ablanda" el ataque y le da precisión y prolijidad al mismo.

Flexión y extensión del dedo pulgar:

Por último, un movimiento aún más fino, consolida el conjunto de acciones del sistema brazo, antebrazo y mano derechos. Se trata, como en el anterior, de un desplazamiento que busca acompañar el sentido del ataque del plectro y redondear definitivamente este. La pequeña flexión del dedo, permite, tanto abajo como arriba, una incidencia diagonal del plectro, minimizando el impacto de este contra las cuerdas, al reducir el sonido percusivo producido por este choque.

En la sensibilidad y detalle que se produce con este accionar del dedo pulgar -con el consecuente acompañamiento del dedo índice opositor-, se pueden encontrar infinidad de colores y gradación de intensidades en el ataque, que proveen sutileza, variedad y complejidad a la producción de sonido y las estrategias de fraseo, y a mi entender, un desempeño y una actitud interpretativa muy poco explorados en las diversas escuelas de ejecución del instrumento de plectro.

LA MANO IZQUIERDA

En la bandola andina colombiana se ha empleado tradicionalmente la digitación cromática como estrategia casi permanente, y salvo excepciones, del mecanismo de ejecución de mano izquierda. Ésta consiste en la

ubicación de correspondencia que cada dedo mantiene sobre trastes consecutivos, consiguiendo así relaciones de semitonos, cromáticas, entre los mismos, si se accionan los dedos en orden ascendente o descendente.

Es muy probable que, como ya dije en otro momento, la cercanía cultural y presencia mutua que han mantenido la bandola, el tiple y la guitarra, en el formato de trío instrumental o de estudiantina, desde tiempos de Pedro Morales Pino, hayan potenciado y consolidado, en nuestro medio, este tipo de digitación. En la guitarra, dadas sus dimensiones, es la permanentemente utilizada.

Me referiré exclusivamente a la digitación cromática, por ser ésta mucho más frecuente y familiar entre los bandolistas.

Ubicación de mano izquierda en mástil y diapasón (digitación cromática):

Para empezar, es importante mantener cierta flexión, muy natural por demás, de la muñeca, hacia afuera, que evite el contacto permanente del metacarpo con el mástil del instrumento, y que le procure a los dedos una libertad importante de movimientos sobre el diapasón, tanto en los primeros como en los últimos órdenes. Esta ubicación de los dedos, siempre perpendicular a las cuerdas en la última falange, y con la mano en una postura de paralelismo respecto del mástil del instrumento, se controla con la mencionada mayor o menor flexión de la muñeca.

Dicho esto, es importante señalar que, el dedo pulgar -dedo opositor-, debe ubicarse poco más o menos entre los dedos 1 y 2, justo detrás del mástil, y no sobresalir del límite superior del mismo. Su ubicación ideal sería en el medio, manteniendo una relación de equilibrio, principalmente en la consistencia de la presión, respecto de los demás dedos.

LA DIRECCIONALIDAD DE LOS ATAQUES DEL PLECTRO

Tan importante como la construcción de sonido en el instrumento, es la apropiación y automatización del sistema de direccionalidades de los ataques con el plectro, que, fundamentalmente, define la coherencia del discurso interpretativo, le da sentido, contenido e intensidad al fraseo y, desde el punto de vista puramente técnico, prepara la mano derecha para manejar con solvencia y arte cualquier eventualidad que plantee el gesto melódico.

Por muchos años, este sistema ha sido casi que ignorado: Los prácticamente únicos ambientes de afición en los que se ha tocado la bandola; los enormes vacíos de formación del instrumentista; la ausencia de escuelas interpretativas; y lo limitado del repertorio en la dimensión estética, de estilo y lenguaje, han generado una especie de desdén en la ignorancia, y real abandono del recurso más valioso y potente que posee la retórica discursiva del instrumento. Pienso que el darle la espalda a este recurso también ha tenido que ver con que, en general, damos por sen-

tado, consciente o inconscientemente, que tener que atacar prácticamente todas las notas con el plectro, nos excluye -y nos desentendemos a veces con indolencia-, del reto de asumir aspectos complejos y elevados del fraseo, la articulación, el sonido ligado y, finalmente, el discurso melódico. Esto que en los instrumentos de arco o en los de viento es tan evidente y consubstancial a su morfología y posibilidades técnico-expresivas (me refiero al fraseo y a la dicotomía legato-staccato con todas sus variables), en la bandola y, en general, en los instrumentos de plectro, se convierte en un recurso sutil y sólo alcanzable luego de mucho tiempo de estudio, cuando el manejo de éste se vuelve algo automático, integrado a la lógica del cuerpo y a la sensibilidad del alma.

Entraré en materia haciéndome esta pregunta:

¿Qué es la direccionalidad del ataque del plectro?

Yo lo definiría así: Es el conjunto de posibilidades y de variables, ordenadas o aleatorias, mediante las cuales se agrupan o articulan series determinadas de notas que afectan el sentido de las frases y, en un nivel más amplio, la retórica del discurso musical.

EL FRASEO

Debido a que en la bandola, y en el instrumento de plectro en general, no es posible ligar efectivamente más de dos o tres notas -y esto con la ayuda de mano izquierda-, emplear el recurso de la direccionalidad de los ataques para generar la sensación de ligado o articulación en series de notas, y por supuesto, en el discurso melódico, se convierte en el mejor aliado, y en la solución técnico-expresiva más eficaz.

¿Cómo se consigue esto?:

Para empezar, es importante recordar que hay que construir una sonoridad con ataques muy ligados, diferenciándolos del sonido staccato que, podemos decir, es consubstancial a las condiciones morfológicas y de ejecución más elementales del instrumento.

Es importante anotar que, además del recurso de las diversas combinatorias de direccionalidad de los ataques, el ángulo de contacto del plectro sobre las cuerdas, y la velocidad con que se tañen las mismas, proporcionan una variedad importante de colores, calidades y volumen, en la producción de sonido. Esto, ya que es absolutamente pertinente, lo iré desarrollando simultáneamente con el tema del fraseo.

Recursos para optimizarlo:

1. El ataque plectro abajo (púa directa), acompañado por una leve flexión del pulgar, produce una sonoridad muy bella, redonda y sólida que, dependiendo de la mayor o menor intensidad con que se ejecute, puede evidenciar notas más o menos acentuadas:



Este ataque, aunque produce una sonoridad llena y, como dije antes, redonda, también destaca e individualiza cada nota.

2. El tañido con el plectro abajo-arriba (alza-púa), permite separar en grupos de a dos, series indefinidas de sonidos: Si la primera nota se enfatiza un poco, y se “enmascara” la segunda, se consigue una sensación muy efectiva de ligado en las dos. Es importante apoyar este recurso con la acción producida por los dedos de mano izquierda, en el sentido de presionar la cuerda el tiempo exacto de duración de la figura, levantándolo en el último instante.

Tradicionalmente, en la bandola -y esto es generalizado-, no se tiene consciencia de la absoluta importancia de esta condición. Una gran cantidad de bandolistas producen sonoridades deficientes, entrecortadas, staccato como sonido base, precisamente por levantar anticipadamente la presión que ejerce el dedo sobre la cuerda.

Este recurso es perfectamente aplicable a los ataques en contra-púa (parte fuerte del tiempo con plectro arriba).

Ejemplo de Alza-púa:



Ejemplo de Contra-púa:



3. Se puede generar la sensación de ligado de tres o más notas, acentuando -enfatizando- levemente la primera, respecto de las siguientes y realizando en estas últimas unos ataques con buen recorrido del plectro, teniendo muy presente el sujetarlo suavemente, o bien sin mucha presión, dependiendo del nivel de volumen requerido por el pasaje.

Ejemplo de ligado de tres o más notas:



Cada vez que se enfatiza una nota determinada, se hará una articulación en el fragmento. Esto, en conjunto, da una buena sensación de fraseo.

El Staccato:

Este tipo de articulación se utiliza para separar muy claramente una nota de otra y generar una sonoridad incisiva. ¿Cómo se consigue?

- *Staccato de mano derecha:* Se ataca brevemente la cuerda, para luego regresar inmediatamente y tapar con el plectro la misma. De la velocidad con

que se apague el sonido, depende el mayor o menor grado de efecto conseguido.

- *Staccato con acompañamiento de mano izquierda:* El recurso anterior se puede potenciar, presionando y levantando muy rápidamente el dedo en ese momento utilizado. Esto, de todas maneras, genera una sonoridad diferente, comprobable en el momento de realizar los dos tipos de efectos.

Por último, es muy importante anotar que los diversos niveles de articulación se consiguen desde el sonido natural, enfatizando e individualizando los ataques progresivamente hasta el staccato y dependiendo de las necesidades de carácter.

Calidad, volumen y color de los ataques:

El nivel de presión de los dedos sobre el plectro, su ángulo de incidencia sobre las cuerdas y la velocidad del ataque, determinan en gran medida la sonoridad resultante, en términos de color, volumen y calidad.

Estas son las variables más importantes a nivel de impacto sobre la sonoridad:

- **Sujeción del plectro (presión):** de acuerdo con los requerimientos de carácter, es posible realizar cambios substanciales en la sonoridad deseada, simplemente ejerciendo mayor o menor presión sobre el plectro. En general, una sujeción fuerte de la púa, genera sonoridades duras, acentuadas, mientras que, si ésta se reduce, producirá ataques más blandos y redondos.
- **Ángulo de incidencia del ataque:** Ya se ha dicho que enfrentando diagonalmente al plectro con la cuerda, se reduce considerablemente el percutido de este impacto y la sonoridad se hace más pastosa y redonda. Pues bien, el efecto contrario es muy interesante: un ataque paralelo de la plumilla contra la cuerda, genera una sonoridad áspera, brillante y en la medida en que se endurezca ejerciendo mayor presión sobre el plectro, se conseguirá un sonido staccato contundente. En otro escenario es oportuno aclarar que, como un recurso en el tañido de notas largas y no tan breves -desde esta propuesta técnica-, el ataque apoyado con el plectro produce una sonoridad redondeada y profunda mientras que, un ataque levantado que apenas toque la cuerda, se escuchará muy liviano, con una sonoridad plana y, podríamos decir, intrascendente, apropiada en pasajes simples y monocromáticos.
- **Velocidad del ataque:** El manejo del volumen se puede controlar mediante este recurso. Un tañido del plectro con bastante recorrido, obliga mayor velocidad en el mismo y, consecuentemente, genera mayor volumen sin incrementar la fuerza o la tensión del sistema de mano derecha.

Todas las consideraciones anteriores aplican muy bien para la **ejecución de acordes**. Estas tres circunstancias se presentan frecuentemente y se debieran resolver, así:

1. *Ataque arpegiado en una sonoridad suave, pastosa*: Ubicar el plectro en posición diagonal, sujetado muy suavemente, con poca presión por parte de los dedos y haciendo discretamente palanca entre estos y la cuerda en el ataque inicial. Desplazar el antebrazo con poca velocidad, uniformemente, para conseguir el arpeggio.
2. *Acorde “plaqué” con la misma sonoridad*: Misma posición del plectro y de presión sobre éste, imprimiendo un poco más de velocidad al ataque, sin que se vuelva agresivo o muy acentuado. Se trata de un ataque más rápido que el anterior, pero conservando la sonoridad delicada.
3. *Acorde “plaqué”, acentuado y en dinámica fuerte*: Si se quiere un ataque redondo, lleno, en el que los sonidos constitutivos del mismo fundan, empasten, hacerlo igualmente con la púa en posición diagonal respecto de la cuerda. Sujetar el plectro, así mismo, con mayor presión, dependiendo de la intensidad requerida y atacar con velocidad sobre la boca de la caja de resonancia. Si se quiere un efecto estridente, metálico, en el que los sonidos se dispersen, tañer la cuerda cerca al puente y, preferiblemente, con la plumilla paralela a ésta.

CONSIDERACIONES ESPECÍFICAS EN TORNO A LA TÉCNICA DE MANO IZQUIERDA

Para el perfecto desenvolvimiento de ésta, es absolutamente necesario, tanto como para la derecha, realizar una práctica diaria, reflexiva, crítica y controlada. Reflexiva, porque es necesario valorar permanentemente el alcance y el efecto de la práctica. Crítica, porque es importante identificar los problemas y buscar las soluciones. Controlada, porque una actividad sin método, desordenada, produce resultados impredecibles: vicios posturales; movimientos equivocados y torpes; capacidad muy limitada de expresión de la musicalidad desde la perspectiva del instrumento.

A mi modo de ver, dos condiciones son fundamentales en el óptimo accionar de esta mano: **La fortaleza y la flexibilidad**. Cada una habla del desarrollo de capacidades que interactúan y, adquiridas apropiadamente mediante una práctica rigurosa, repito, se hacen complementarias y permiten un accionar absolutamente efectivo y muy cómodo.

¿Cómo adquirirlas?:

Con ejercicio. Ambas pasan por un estudio permanente de escalas; de arpeggios; de cambios de posición en el diapasón; de estudios -como forma- y obras que lleven progresivamente el desempeño de la mano a niveles

más exigentes. En el caso de la fuerza, de familiarizar los dedos a la presión adecuada -ni más ni menos- que debe imprimirse a las cuerdas. Esto es muy importante, pues una pulsación excesiva agota la mano y la puede lesionar, mientras que una presión insuficiente, produce sonidos inseguros, entrecortados y débiles. La flexibilidad, además, tiene que ver con prácticas de las combinatorias y fórmulas de digitación: ejercicios de alternancia ordenada o aleatoria de los dedos, involucrando siempre, pero con prudencia, y progresivamente, el componente de la velocidad.

El desempeño de mano izquierda, al igual que el de la otra mano, obedece a una lógica de economía de movimientos. Aquella regla de oro del “máximo rendimiento con el mínimo esfuerzo”, aplica literalmente.

Criterios para implementar estrategias de digitación:

Desde mi punto de vista, existen dos consideraciones fundamentales a la hora de elegir una digitación, ya sea en el sistema cromático o en el diatónico:

- Los requerimientos de fraseo, en particular, y de sonoridad, en general, que demande el pasaje interpretado.
- La comodidad en el accionar de la mano.

Estas dos circunstancias no siempre coinciden, pero pienso que en la mayoría de los casos, sí. Unas digitaciones lógicas y consecuentes con la biomecánica de la mano, producen necesariamente sonoridades apropiadas. En pasajes de velocidad, por ejemplo, se consiguen frases más ligadas y tranquilas, movimientos más seguros (no se debe olvidar que, cualquier cosa que haga la mano izquierda, se ve reflejada en el desempeño de la derecha).

Sin embargo, esto no siempre ocurre, en cuyo caso, la prioridad siempre la tendrá la música.

Empleo de las cuerdas al aire:

Mucho se ha hablado de esto. La tendencia en los últimos años es a proscribirlas, tanto que el uso permanente de los equisónos se ha vuelto casi un paradigma.

Creo que radicalizar el uso de una alternativa en detrimento de la otra es equivocado. Yo reivindico el uso de las cuerdas al aire, en tanto se asuma con criterios claros y con prudencia.

¿Por qué es conveniente utilizarlas?:

La bandola andina colombiana es un instrumento que maneja unas tensiones en el encordado enormes. Desde esta perspectiva, el empleo de cuerdas al aire permite al ejecutante aliviar el gasto de energía que supone para la mano izquierda el accionar sobre su diapasón y, yendo un poco más lejos, evitar eventuales lesiones. Esto tiene unas connotaciones importantísimas, pues el empleo de las cuerdas al aire y su consecuente economía energética, le otorga al instrumento una sonoridad limpia, clara, abierta, grande. La bandola, y no solo la mano, “respira”.

El abuso en el empleo de los equísonos, genera, como lo he comprobado y lo sigo haciendo, sonoridades pequeñas, tensas, a veces con un evidente sonido staccato y con posibilidades expresivas limitadísimas. Esto ocurre no solamente por el agotamiento de la mano izquierda sino, porque, la derecha altera su desempeño en el momento mismo en el que aquella tiene dificultades. Esto último es una constante.

Ahora, cuando hablo del criterio con el que se debe manejar la cuerda al aire, me refiero concretamente a lo inconveniente que puede resultar su uso en determinados pasajes, y cuando la música exige ciertas condiciones de sonoridad y de fraseo, que están vinculadas estrechamente a las singularidades estilísticas, estéticas y de lenguaje.

Dando por sentado que en el arte de la interpretación prácticamente todo es relativo, quisiera revisar las circunstancias en las que resulta o no conveniente el empleo de las cuerdas al aire.

- *Pasajes escalísticos (grados conjuntos) ascendentes:* Son perfectamente utilizables, cuidando si es necesario, levantar el dedo de la nota antecedente en el momento de atacar la cuerda al aire consecuente, para no producir como transparencia la segunda mayor o menor resultante de su superposición.
- *Pasajes escalísticos descendentes:* En tempos lentos o muy moderados, su uso no es recomendable por la razón expuesta anteriormente, solo que en sentido inverso. En tempos rápidos, este efecto se hace bastante más discreto, y en esta circunstancia, el empleo de las cuerdas al aire alivia considerablemente el trabajo y desgaste de la mano.
- *Arpeggios:* Resultan muy convenientes, dada la naturaleza de este recurso armónico-melódico. Las cuerdas al aire permiten a la mano realizar cómodamente cambios de posición, y mantener la sonoridad de algunas notas, finalidad expresiva de este tipo de textura.
- *Final de frase:* En general, no es recomendable, particularmente en el segundo orden, Re. No hay que olvidar que la sonoridad de la cuerda al aire es más bien plana, vacua, y sin posibilidades de vibrato. Claro que, si esta nota, en el final, se acompaña de un acorde, su uso es más efectivo.
- *Series de notas sueltas en valores más o menos largos:* Su uso es, en general, inconveniente, pues queda en evidencia la precariedad de su sonoridad. Sin embargo, esta condición es fácilmente atenuable si se ataca con plectro abajo, y este se enfrenta a la cuerda diagonalmente, es decir, flexionando pulgar e índice para tal efecto. Como ya lo he dicho anteriormente, este tipo de tañido produce una sonoridad más redonda y llena.
- *Pasajes de velocidad:* Permiten una sonoridad más abierta y clara, y alivian considerablemente

a la mano izquierda de un desgaste excesivo. Así mismo, esta circunstancia favorece un desempeño más cómodo de mano derecha.

LOS RECURSOS TÉCNICO-EXPRESIVOS EN LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA

El Trémolo:

De los diferentes artificios de sonoridad y color que posee este instrumento, probablemente, el trémolo sea el más potente y el más frecuentemente empleado.

En Colombia, tradicionalmente, acostumbramos realizarlo haciendo repeticiones muy veloces del ataque sobre un orden y lo utilizamos, como en general ocurre en otras partes con el instrumento de plectro, para sostener la sonoridad de notas largas, o como recurso expresivo de fraseo, en pasajes lentos que requieren de un sonido ligado.

Es interesante destacar que, en nuestros hábitos interpretativos, nunca ha habido afán por coordinar estos ataques velozmente repetidos, con los movimientos de digitación de mano izquierda. Nos hemos limitado a recorrer muy rápidamente la cuerda con el plectro sin percatarnos de esta singularidad. Personalmente, y en este contexto, creo que en nuestro país cada quien tremola como puede o mejor le parece. En esto, el sentido común juega un rol muy importante.

Cuidadoso con la producción de sonido como siempre he sido, dediqué muchas horas a la construcción de un trémolo agradable, estable y uniforme; “cerrado”, como acostumbrábamos a llamarlo en nuestras épocas de estudiantes.

Posteriormente, vine a darme cuenta que, en España, y en el medio académico de la bandurria, el trémolo se asumía más como un batido -ataques repetidos controlados que subdividen la duración de una nota en partes iguales-, que como el tañido veloz, sin métrica en las subdivisiones, de nuestra versión colombiana. Esta diferencia de concepto me aportó en la estrategia interpretativa de este recurso, un elemento fundamental: El empleo exacto del número de batidos por nota y la coordinación de ambas manos como condiciones importantísimas para la producción de un trémolo verdaderamente controlado, que aporta unidad en la sonoridad, fraseos más efectivos y exactitud en el valor de las notas tremoladas.

¿Cómo se ejecuta?:

Para minimizar el percutido del plectro contra la cuerda y para conseguir una sonoridad más redonda, es importante decir que también para el trémolo deben flexionarse un poco pulgar e índice de mano derecha, con el objeto de realizar un ataque diagonal y no paralelo, enfrentado, del plectro contra aquella.

La sujeción de la plumilla está directamente relacionada con el volumen requerido por el pasaje a interpretar: A mayor intensidad, un poco más de presión sobre aquella. Sin embargo, y esto como recomendación general, el plectro no debe estar muy aprisionado entre los dedos; todo lo contrario, una sujeción suave favorece su tránsito, su fluir entre las cuerdas, haciendo más uniforme su sonoridad y permitiendo exactitud en su frecuencia y en la coordinación con la digitación de mano izquierda.

Dependiendo de la variedad tímbrica elegida, puede ejecutarse cerca al puente (sul ponticello) con un resultado brillante, metálico; sobre la boca, de sonoridad normal; o bien, cerca de los trastes (sul tasto), produciendo un color pastoso, muy parecido al que genera el trémolo en la bandurria.

¿Cómo practicar un trémolo subdividido, controlado?:

Este tipo de batido se puede ejercitar estudiando pasajes en notas del mismo valor, y para empezar, en un solo orden, procurando realizar igual número de ataques por cada nota. Esto, que suena un poco complejo, se puede controlar auditivamente. Por ejemplo: ejecutar un pasaje en negras, subdividiendo cada sonido, primero en 8, luego en 6, y luego en 4. Notar, pues, la diferencia en la comprobación auditiva.

Este tipo de control se puede automatizar, proyectando mucha más naturalidad en su ejecución. Esto es absolutamente recomendable, pues, aunque el trémolo controlado sea un recurso muy eficaz, como lo he venido diciendo, siempre observé, desde nuestra perspectiva colombiana de expresión, y para nuestros repertorios, que su empleo sistemático y rígido produce sonoridades cuadradas y poco espontáneas. No hay que olvidar que, aunque no seamos muy conscientes de ello, hemos construido un estilo interpretativo -hoy peligrosamente olvidado o desconocido-, para nuestros pasillos y bambucos, echando mano de un trémolo “rubateado”, con muchas variaciones de color y que hace uso frecuente de “glissandos y portamentos”. En estos matices interpretativos yo reconozco nuestra singularidad; lo que nos hace diferentes; lo patrimonial.

Con esto no quiero generar confusión en su empleo. El trémolo controlado es un recurso indispensable. Sólo quiero decir que, si bien es un artificio fundamental en la ejecución de músicas de época, particularmente la música italiana romántica para mandolina -en el barroco y el clasicismo su uso es poco frecuente-, y algunas de lenguajes nacionalistas -la española, por ejemplo-, y contemporáneas, en las músicas colombianas es perfectamente aplicable, siempre y cuando no se descuiden los elementos técnico-expresivos que, como dije anteriormente, hacen especiales y diferentes nuestros repertorios. Esto vale también para las músicas latinoamericanas, tan cercanas en expresión a la nuestra.

Es muy importante practicar el trémolo en doble cuerda. En nuestros repertorios habituales no es muy utilizado, pero en los lenguajes contemporáneos, y en muchas músicas del mundo, resulta cada vez más frecuente. En principio funciona igual que el de una sola cuerda. La práctica consiste en lograr uniformidad en la sonoridad de los dos órdenes, haciendo recorrer el plectro estable y periódicamente.

Gracias a la iniciativa y creatividad de Diego Estrada Montoya (personaje fundamental de la historia de la bandola en Colombia), entre nosotros se utiliza con alguna frecuencia una variante tímbrica bien interesante del trémolo: el ejecutado con sordina, o con pizzicato, como se dice tradicionalmente. Este recurso, muy empleado por este maestro en su amplio catálogo interpretativo, evidente en sus grabaciones, consiste en realizar el batido pero tapando con el carpo de la mano, suavemente y muy cerca al puente, las cuerdas tañidas. Este artificio genera una sonoridad oscura, velada, muy efectiva en una dinámica que va del pianissimo, al mezzo piano.

Tocando en la sonoridad anteriormente descrita, pero también realizando un batido normal, es posible conseguir un efecto brisado, de fricción o de zumbido, atacando con el plectro muy en diagonal. Este efecto resulta muy efectivo en las cuerdas entorchadas, graves, de la bandola.

Para terminar, debo decir que el trémolo se acciona desde el antebrazo, involucrando los movimientos propios del sistema de mano derecha. La amplitud de éstos la determina el mayor o menor recorrido del plectro sobre las cuerdas, circunstancia que depende directamente del carácter requerido en el pasaje a interpretar. Y una última cosa: El trémolo controlado es la base del desarrollo de la alta velocidad en el instrumento de plectro.

La Sordina:

Llamada tradicionalmente pizzicato en los instrumentos de plectro, la sordina se consigue tapando las cuerdas y su vibración, mediante una pequeña presión del carpo sobre éstas, justo al lado del puente.

El efecto producido genera una sonoridad con una proyección limitada, velada y más bien opaca, ideal para pasajes de acompañamiento ritmo-armónico y melódicos con intenciones tímbricas muy puntuales.

Llamar a este recurso pizzicato, obedece a cierta confusión en la manera de producir y entender su sonoridad: Este artificio se escucha mucho más ligado que el efecto homónimo en los arcos, de donde proviene su nombre. Su equivalencia, justificando tal vez esta designación, corresponde a una sonoridad de sordina con acentos, o sordina staccato.

Existe, si así lo podemos llamar, un híbrido entre la sordina y el sonido armónico. Este efecto se consigue realizando el

gesto técnico correspondiente a aquella, pero levantando casi simultáneamente -luego del ataque del plectro-, el carpo que presiona las cuerdas. El resultado es un armónico a la misma frecuencia del sonido real, con un color más bien opaco y profundo, ideal para pasajes lentos que requieran una sonoridad de estas características.

Sonidos Armónicos:

De los armónicos naturales, baste decir que se producen igual que en todos los instrumentos de diapasón. La división de la cuerda en partes iguales por medios, tercios, cuartos, etc., genera la serie armónica.

A medida que se alejan del sonido base, en la serie, es necesario atacarlos cerca al puente, para obtener claridad en la emisión del armónico.

Los artificiales se practican habitualmente a la 8va de la nota real. Su mecanismo de ejecución es el siguiente:

- Mano izquierda: Pulsa normalmente las notas del pasaje.
- Mano derecha: Sujeta el plectro entre el dedo medio y el pulgar, y con esta postura ataca la cuerda. Liberado el dedo índice, este realiza con un toque leve sobre aquella, la división en medios (8vas), relativa al traste y el sonido pulsados por los dedos de mano izquierda.
- Como en los armónicos naturales, el ataque de la cuerda y el impacto del dedo al dividirla son simultáneos, solo que en los artificiales esta última acción se realiza con el dedo índice de mano derecha.

El Trino:

Consiste en una sucesión alternada, más o menos veloz, de dos sonidos ubicados a distancia de segunda mayor o menor. Generalmente, uno de ellos es llamado nota principal o sonido real y el otro, nota de adorno.

Históricamente, se ha empleado para adornar finales de frase, generalmente ubicado en el acorde de dominante de las cadencias, aunque su uso es diverso y puede obedecer a circunstancias aisladas e intenciones expresivas muy puntuales.

Como el trémolo, este ornamento depende para su cabal ejecución, de un control riguroso del número y de las direccionalidades de los ataques que lo producen.

¿Cómo se realiza?:

En la alternancia veloz de los dos sonidos, son necesarias dos condiciones:

- Coordinar de manera impecable el ataque del plectro con los movimientos de los dedos de mano izquierda, encargados de la pulsación de las dos notas constitutivas del efecto.

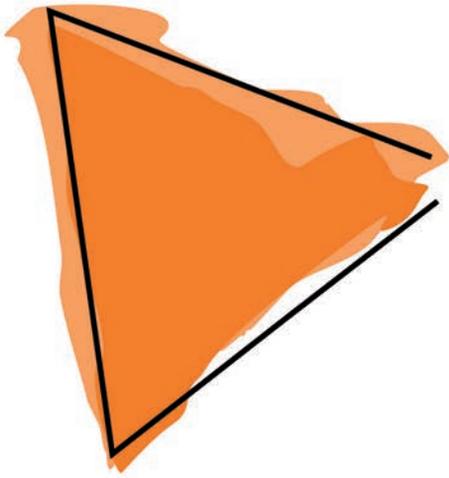
- Controlar del trino las direccionalidades del primer y último plectro. Esto es fundamental, pues la exactitud del número de ataques respecto de la duración del ornamento, define su claridad y efectividad. En consecuencia, un trino puede iniciarse con plectro abajo y concluir con ataque arriba, por ejemplo. Todas las combinatorias son posibles. Esto aplica también para los trinos que tienen preparación y/o resolución.

Este asunto de los recursos y artificios técnico-expresivos en la bandola es verdaderamente apasionante. En este sentido, sus posibilidades son inmensas y podríamos decir que el único límite son la imaginación y la creatividad.

Cada día, los repertorios nos imponen nuevos retos en términos de sonoridad y efectos. De hecho, las músicas contemporáneas están permanentemente a la búsqueda de nuevos timbres, de nuevos recursos de expresión. Creo que la bandola, y en general los instrumentos de plectro, están muy bien equipados para estos fines. Pocos son los instrumentos melódicos que cuentan con una batería tan amplia de recursos de color.

La historia reciente de nuestro querido instrumento ha demostrado ampliamente sus posibilidades en este sentido. Si en otros lugares el desarrollo interpretativo se ha fortalecido en la improvisación; o en los lenguajes contemporáneos; o en el paradigma del virtuosismo -cosa que tampoco hemos dejado de lado-, pienso que en Colombia nos hemos vuelto absolutamente magos en el trabajo colorístico, y por qué no decirlo, en la búsqueda de un preciosismo interpretativo sofisticado y complejo.

El conjunto de recursos que acabo de tratar, es sólo una parte de la rica y poderosa paleta de alternativas técnico-expresivas con que cuenta la bandola andina colombiana. Probablemente estas sean las más conocidas y de uso más generalizado, pero no las únicas. Pienso que el ejercicio creativo que tanto compositores como intérpretes debemos hacer, en el esfuerzo por encontrar nuevos efectos, nuevos aliados de expresión, es un reto permanente y necesario, pero siempre fascinante.



mundo
plectro
.com

Tu tienda de Plectro
en Internet

Instrumentos
Cuerdas
Partituras
Métodos
Estudios
Discos
Púas
Accesorios

www.mundoplectro.com
info@mundoplectro.com

Prudencio Sáez
SINCE 1963

Guisama, S.L.

TORRENT - VALENCIA
SPAIN
GUITARRAS, BANDURRIAS Y LAÚDES.

www.guisama.com



LA CÍTOLO

EN EL RENACIMIENTO

Francisco Javier García Ruiz
Instrumentista de púa
franciscargaruiz@gmail.com
www.franciscargaruiz.com



Figura 1. Cittern Urbino. 1582.
© Victoria and Albert Museum, London

RESUMEN

Uno de los principales instrumentos de cuerda punteada en el Renacimiento fue la cítola. Durante este periodo, entre los años 1400 y 1600 aproximadamente, los instrumentos musicales se construyen siguiendo modelos cada vez más definidos (Fig. 1). Gracias a la invención de la imprenta hacia 1450, se publican colecciones de obras musicales para todo tipo de instrumentos, también se publican tratados sobre música que incluyen descripciones detalladas, con grabados, medidas y afinaciones de los instrumentos que se utilizaban en la práctica musical de la época.

NOMENCLATURA

La cítola renacentista procede directamente de la cítola medieval. Como demuestra Pepe Rey¹, el término *cítola* fue quedando anticuado después de su esplendor en el siglo XIII, pasando a utilizarse, a partir del siglo XVI, el nombre *cithara* o *cítara* para designar a este instrumento.

Si consultamos en el diccionario Grove la voz *cittern*² encontramos la siguiente terminología: Inglés, *cittern*; Francés, *cistre*; Alemán, *cither*, *cythar*, *zister*, *zitter*; Italiano, *cetra*, *cetera*, *cetara*; Español, *cítara*, *cithara*, *cítola*. En las publicaciones de música de diversos autores del siglo XVI, encontramos los siguientes términos asociados a este instrumento, *cythara*, *cythar*, *cithara*, *citharen*, *citharn* y *citterne*. En español también encontramos los términos *cistro* y *cedra*, similares al francés *cistre* y al italiano *cetra*.

CARACTERÍSTICAS ESTRUCTURALES

La cítola o cítara renacentista es un desarrollo de la cítola medieval³ y presenta, por tanto, características comunes aunque más refinadas. La caja de resonancia es poco profunda y se va estrechando desde la parte superior hacia el fondo. Suele tener un refuerzo en la parte trasera del mástil. El diapasón tiene incrustados los trastes que ahora son metálicos. El clavijero está rematado con la talla de una cabeza humana o de animal.

En muchos casos se conserva una reminiscencia de los hombros puntiagudos, característicos de la cítola medieval, en la parte superior de la caja de resonancia en forma de pequeñas columnas ornamentales. Las cuerdas son de metal y se sujetan en la base de la caja. Las clavijas pueden ser frontales o laterales y el puente es móvil, apoyado sobre la tapa armónica. Los instrumentos más antiguos son monóxilos, contruidos en una sola pieza de madera excavada, aunque también comienzan a construirse con piezas separadas para los aros y el fondo.

El teórico y compositor flamenco Johannes Tinctoris en su tratado *De Inventione et usu musicae* publicado hacia 1481, se refiere a este instrumento como *cetula* y atribuye su invención a los italianos⁴. Tinctoris lo incluye entre los instrumentos derivados de la *lyra* o *laúd*, instrumento con forma de tortuga, al igual que la *ghiterne* o *guiterra* inventada por los catalanes, el *rebec* inventado por los franceses, la *viola* inventada por los españoles o la *tambura* por los turcos.

1 REY, Juan José y NAVARRO, Antonio: *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y "laúdes españoles"*, Madrid, Alianza, 1993, p. 48.

2 TYLER, James, "Cittern", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. Stanley Sadie. Macmillan. Londres. 1984. pp. 379-86.

3 GARCÍA RUIZ, Francisco Javier: "La cítola. Un instrumento de plectro de la Edad Media" en *Alzapúa*, núm. 18 (2012), pp. 29-33.

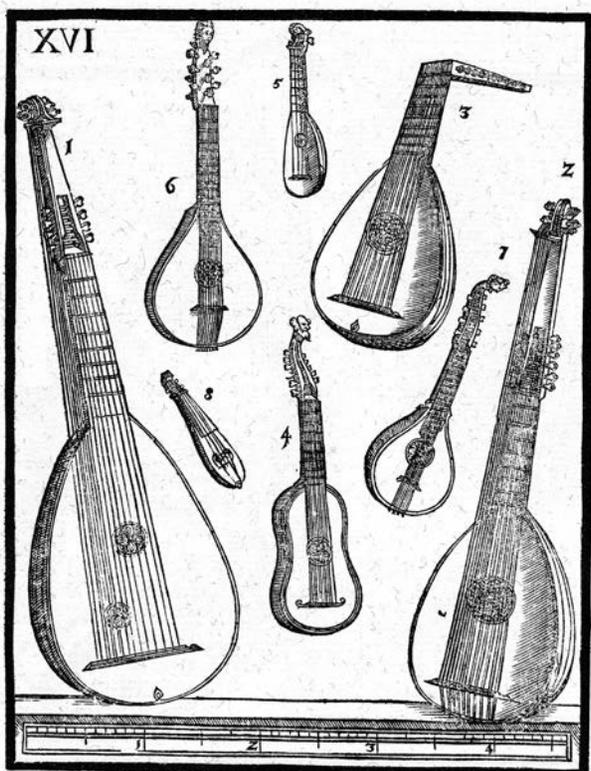
4 BAINES, Anthony: "Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris's *De Inventione et Usu Musicae*" en *The Galpin Society Journal*, Vol. 3, (Mar., 1950), pp. 19-26.

Tinctoris explica en esta obra que la *cetula* tiene cuatro cuerdas de acero o latón, también aporta los intervalos que separan las cuerdas y que sugieren una posible afinación de *e' d' a b*. También afirma que se trata de un instrumento plano, con trastes y que se toca con una pluma.

AFINACIONES

La cítara podía tener cuatro o seis órdenes dobles o triples, estando octavado el tercero y a veces el cuarto. Una característica peculiar de la cítara es la afinación recurrente, las cuerdas del cuarto orden se afinan más agudas que las del tercero. Este tipo de afinación se conoce en inglés como *"re-entrant tuning"*.

Las dos afinaciones más usuales para la cítola de cuatro órdenes, eran la francesa *e'e' d'd' gg'g' aa'a'* y la italiana *e'e' d'd' gg'g' bb*, también utilizada en Inglaterra. La cítola de seis órdenes tiene distintas posibilidades de afinación para los dos órdenes adicionales según nos indican las publicaciones de la época: (*c' a*) en los instrumentos italianos más antiguos, (*f d G*) para una cítola de siete órdenes según Paolo Virchi 1574⁵ o (*G B*) en la afinación alemana según Sixt Kargel⁶.



1. Pabuanische Theorba. 2. Saure mit Abjügen oder Testudo Theorbar. 3. Chorlaute. 4. Quinterna. 5. Mandoraca. 6. Sechs Ordre Chor Zitter. 7. Klein Englisch Zitterlein. 8. Klein Getz Pofche genannt.

Figura 2. De *Organographia*, de M. Praetorius, publicado en 1619. En esta litografía presenta un grupo de instrumentos punteados de la época. 1. Tiorba, 2. Laúd ateorbado, 3. Laúd, 4. Quinterna, 5. Mandora, 6. Cítara de seis órdenes, 7. Cítara inglesa pequeña, 8. Giga pequeña.

En el museo Bardini en Florencia se conserva un *ceterone* de 12 órdenes. Este instrumento fue incluido por Monteverdi en la partitura de su ópera *Orfeo* publicada en

1615. La afinación del *ceterone*, según indica Praetorius, es (*e' d' g b e a d g c f Bb eb*)⁷

Los trastes son fijos, de metal, incrustados en el diapasón. Encontramos dos tipos de instrumentos en cuanto a la disposición de los trastes, diatónicos y cromáticos. En los instrumentos con trasteado diatónico algunos semitonos no tienen traste para ciertas cuerdas. Los trastes están situados según el temperamento mesotónico⁸.

Michael Praetorius en *De Organographia*, segundo volumen de su obra *Syntagma Musicum*, representa un *cittern* de seis órdenes con trastes cromáticos y un modelo inglés de menor tamaño, el *Klein Englisch Zitterlein* (Fig. 2).

REPERTORIO

Las ediciones de música para cítara comenzaron a aparecer hacia la mitad del siglo XVI. La más antigua que se conserva fue publicada por Guillaume Morlaye⁹ en París en 1552, a la que siguieron otras rápidamente. Muchas de ellas contenían obras de los mismos autores franceses que escribían para guitarra. Después de 1600 Francia dejó de ser el centro de esta corriente, desplazándose a otros países. Aparecieron publicaciones en Holanda, Italia y Alemania con obras para cítara solista y canciones con acompañamiento de cítara. La música para cítara está escrita en tablatura francesa, con letras, en la mayoría de los casos.



Figura 3. Broken consort. Detalle del retrato de Sir Henry Unton, Anónimo c. 1596

© National Portrait Gallery, London

7 PRAETORIUS, Michael: *Syntagma Musicum* (Wolfenbüttel, 1619)

8 FORRESTER, Peter: "Citterns and thier fingerboard" en *The Lute Society Journal*, núm. 23 (1983), Londres, pp. 15-20.

9 MORLAYE, Guillaume: *Quatriesme livre [...] en tablature de guyterne, & au jeu de la cistre*, París 1552. Los tres primeros libros son exclusivamente para guitarra.

5 VIRCHI, Paolo: *Il primo libro di tabolatura di cithara* (Venice, 1574)

6 KARGEL, Sixtus: *Renovata cythara* (Strasbourg, 1578)

¿Qu'es de ti, desconsolado?

Juan del Encina (1468-1522)
Adapt.: Francisco J. García Ruiz

Cítara con afinación italiana e' d' g b

* Las notas inferiores al g corresponden a la cuarta cuerda y suenan una octava alta

Figura 4. ¿Qu'es de ti, desconsolado? (elaboración propia)

En Inglaterra el *cittern* fue muy popular como instrumento de conjunto y también como instrumento solista. La agrupación conocida como *broken consort* tuvo un papel muy importante en la Inglaterra isabelina, estaba formada por un laúd, una *bandora* y un *cittern* como instrumentos de sonido discontinuo, éstos se complementaban con instrumentos de sonido continuo, una viola soprano, una viola bajo y una flauta.

En algunas ediciones las partes para cada instrumento están colocadas de tal forma que todos los músicos pudieran leer simultáneamente en el mismo libro (Fig. 3). Entre los autores que publicaron obras para *broken consort* encontramos a John Dowland, Philip Rosseter y Thomas Morley.

En las publicaciones para *broken consort* el *cittern* junto con la bandora hacen el papel de acompañamiento cubriendo entre los dos el registro de un instrumento de tecla. La parte más virtuosa se reserva para el laúd que realiza las ornamentaciones más elaboradas.

En el artículo *A Checklist for the Cittern*¹⁰, James Tyler aporta referencias de 45 publicaciones y 19 manuscritos de música para cítara. En este repertorio encontramos, además de danzas diversas y otros géneros instrumentales, adaptaciones de piezas vocales conocidas en la época. Un ejemplo de esto son las adaptaciones para *cittern* de obras de Orlando di Lasso¹¹.

También en España tenemos referencias sobre la práctica de adaptar la música polifónica vocal para distintos instrumentos punteados en el siglo XVI.¹² Al plantearnos en la práctica musical la utilización de la cítara renacentista en la música española, podemos adoptar la misma técnica utilizada en el resto de Europa, esto es, adaptar la música vocal a las características técnicas de la cítola.

Sirva de ejemplo esta adaptación de la pieza del

Cancionero de Palacio *¿Qu'es de ti, desconsolado?* de Juan del Encina (Fig. 4).

LA TÉCNICA

En el repertorio para cítara encontramos tres tipos de escritura, por un lado piezas que consisten exclusivamente en acordes rasgueados, esta técnica es la que aparece generalmente en las piezas de *broken consort*. Por otro lado está la opción de tocar una única línea melódica, adecuada para doblar a las voces en polifonía o para las piezas a solo más fáciles. La tercera posibilidad es la de combinar melodía y acordes¹³. Esta técnica es la más compleja y es la que utilizan Holborne¹⁴ y Robinson¹⁵, entre otros, en sus publicaciones.

Podemos ver en You Tube distintas grabaciones de música para cítara renacentista, por ejemplo, Mark Cudek¹⁶ interpreta las piezas *Suit smiling Katie loves me*, de autor escocés anónimo y *Cuckolds all in a row* de John Playford. La obra de John Playford, *Musick's Delight on the Cithren*, de 1666, está disponible en PDF en la Biblioteca musical Ottaviano Petrucci IMSLP, sitio web dedicado a la música de dominio público¹⁷.

En el repertorio específico para cítara observamos que siempre se utilizan cuerdas contiguas cuando se tocan dos o más notas simultáneas. John Playford sugiere que el *cittern* también se puede tocar con los dedos a la manera del *gittar*. Sin embargo sus piezas cumplen el principio de las cuerdas adyacentes para las notas simultáneas asegurando así que también se puedan tocar con plectro¹⁸.

Resulta interesante la opción de combinar ambas técnicas, plectro y dedo pulgar, como indica el compositor veneciano Simón Balsamino en 1594, en el prefacio de su

10 TYLER, James: "A Checklist for the Cittern" en *Early Music*, núm. 2 (1974), Londres, pp. 25-29.

11 CARDAMONE, Donna G. "Orlando di Lasso et al. Canzoni villanesche and villanelle" en *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, vol. 82-83, (1991), Madison, A-R Editions.

12 CHAMORRO, Pedro: "Historia de la bandurria. Renacimiento" en *Alzapúa*, núm. 13 (2007). p.36.

13 WARD, John M.: "Sprightly & Cheerful Musick: Notes on the Cittern, Gittern and Guitar in 16th- and 17th-Century England", en *Lute Society Journal*, núm. 21 (1979-81), p. 46.

14 HOLBORNE, Antony: *The Ciththarn Schoole*, (Londres, 1597)

15 Robinson, Thomas: *New Cithharen Lessons*, (Londres, 1609)

16 <http://youtu.be/KrUUL7DIAIM> (consultado el 15/02/2013 a las 10:11h)

17 IMSLP [http://imslp.org/wiki/Musick%27s_Delight_on_the_Cithhren_\(Playford,_John\)](http://imslp.org/wiki/Musick%27s_Delight_on_the_Cithhren_(Playford,_John)) (consultado el 17/02/2013 a las 12:31h)

18 WARD, *op. cit.*, p. 2.

obra *Prime Novelette*, para *archicittern* de siete órdenes. Según la técnica descrita por Balsamino, el plectro se sujeta colocándolo sobre la uña del dedo índice y sujetándolo con la punta del dedo medio. De esta forma se tocan una o dos cuerdas con el dedo pulgar y el resto con la púa.

*“You hold the plectrum ...on the nail of the index finger and grip it with the tip of the middle finger, plucking one or two Springs with the thum and the others with the plectrum, stiking downwards”*¹⁹

ICONOGRAFÍA

Existen muchas representaciones de cítaras en el arte de la época. El sitio web *Renovata Cythara: The Renaissance Cittern Site*²⁰ ofrece una amplia recopilación de fuentes iconográficas. En la pintura del siglo XVI la cítara suele aparecer representada en retratos de personajes femeninos (Figs. 5 y 6) o en reuniones musicales domésticas (Figs. 7 y 8) pero también en escenas de taberna (Fig. 9)²¹.



Figura 5. Caesar van Everdingen (c. 1616–1678). *Joueuse de Cistre*.

En España las representaciones iconográficas de la cítara no son tan numerosas como en otros países. Podemos destacar el óleo de Francisco Zurbarán (1598-1664)

¹⁹ WARD, *op. cit.*, p. 3, nota 15.

²⁰ *Renovata Cythara: The Renaissance Cittern Site* <http://www.cittern.theaterofmusic.com> (consultado el 04/02/2013 a las 20:10h)

²¹ Las imágenes de las figuras 5 a 10 son de dominio público (Wikimedia Commons)



Figura 6. Pieter Cornelisz. van Slingelandt. (1640–1691). *Woman with a Cittern* (1677)



Figura 7. Jan Molenaer (c.1610-1668). *Lute and cittern duet*.



Figura 8. Gonzales Coques (1618–1684). *Portrait of a man with cittern*.



Figura 9. David Teniers el Joven (1610–1690). *Tres agricultores haciendo música*.

Las tentaciones de San Jerónimo, conservado en el Monasterio de Guadalupe, Cáceres, donde aparece una cítara en segundo plano (Fig. 10).



Figura 10. Francisco de Zurbarán. *Las tentaciones de San Jerónimo* (1639)

INSTRUMENTOS CONSERVADOS

El sitio web *Renovata Cythara: The Renaissance Cittern Site* ofrece una información muy completa sobre la cítara renacentista, está dedicado a la historia, iconografía, música, grabaciones, instrumentistas, compositores y constructores de este instrumento y de otros instrumentos relacionados, con cuerdas de metal, como la *bandora* o el *orpharion*.

En esta web, Andrew M. Hartig, incluye una lista de 32 instrumentos conservados indicando su procedencia, constructor, localización actual, detalles de construcción y longitud del tiro. Esta lista procede de la conferencia de Peter Forrester publicada en 2006 en *The Lute Society Magazine*²².

22 FORRESTER, Peter. "Wood and Wire.[On-line edition: Corrected and amended.]" *Renovata Cythara: The Renaissance Cittern Site*. Ed. Andrew Hartig. <http://www.cittern.theaterofmusic.com/articles/wood.html>. (consultado el 10/02/2013 a las 18:25h)

Un instrumento interesante es el cittern atribuido a Urbino hacia 1550. Su constructor hizo un alarde de originalidad con este instrumento. El cuerpo, el mástil y el clavijero están contruidos en una sola pieza de madera excavada. Se pueden consultar las imágenes de este instrumento en el sitio web de The National Music Museum: America's Shrine to Music²³.

INSTRUMENTOS MODERNOS

La existencia de instrumentos originales y la abundante iconografía han permitido la reconstrucción precisa de esta familia de instrumentos. Este es el caso de la reproducción de la cítara construida por Gasparo da Salo hacia 1560 y conservada en el Museo Ashmolean de Oxford. Esta reproducción se debe a Peter Wilder y Janine Jackson y se ofrece dentro de la serie de kits de construcción de la Early Music Shop²⁴ (Fig. 11).



Figura 11. Cítara propiedad del autor, construida en 1981.

El instrumento, tiene una longitud total de 74 cm. con un tiro de 45,2 cm. Los aros y el fondo, en piezas separadas, son de sicomoro (*Ficus sycomorus*). El fondo tiene un grosor de 3 mm. y los aros de 2 mm. La tapa armónica es de Pino abeto (*Picea abies*) con un grosor de 3 mm. La roseta central está excavada en madera de Peral (*Pyrus*) con un fondo de pergamino.

Las columnas decorativas en la parte superior de la caja son madera torneada de Imbula (*Ocotea porosa*). El diapason es de Peral (*Pyrus*) con 18 trastes de metal incrustados incluyendo un traste cero. El remate del

23 <http://orgs.usd.edu/nmm/PluckedStrings/Citterns/Italian/3386/Cittern3386.html> (consultado el 15/02/2013 a las 14:50h)

24 Early Music Shop Cittern Kit. <http://www.earlymusicshop.com/product.aspx/en-GB/1000587-ems-cittern-kit> (consultado el 16/02/2013 a las 13:05h)

clavijero, las clavijas, el refuerzo de la base de la caja donde se sujetan las cuerdas y la nuez son de Ébano (*Diospyros ebenum*).

El puente móvil es de Ébano con una barra de metal incrustada en la que se apoyan las cuerdas. Tiene cuatro órdenes, tres dobles y uno triple con la afinación e'e' d'd' gg'g bb. Las cuerdas primeras y segundas son de acero, las terceras y cuartas son de latón excepto la tercera octavada que es de acero.

INFLUENCIA EN INSTRUMENTOS POSTERIORES

En el siglo XVIII la cítara conserva, prácticamente sin cambios, sus características anteriores. Pablo Minguet publica en 1745, en Madrid, su obra *“Reglas y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la Guitarra, Clavicordio, Órgano, Arpa, Cithara o cualquier otro instrumento...”* Minguet describe la forma de tocar y afinar la cítara que tiene cuerdas metálicas o “de alambre” con la afinación e'e' d'd' aa bb. (Fig. 12).



Figura 12. Portada de *“Reglas y advertencias generales...”* de Minguet.

En España en el siglo XIX se sigue utilizando una cítara de cuatro órdenes triples, con cuerdas metálicas. Otros instrumentos derivados de la cítara renacentista son la guitarra inglesa y la guitarra portuguesa actual.

CONCLUSIÓN

La cítola-cítara tuvo un gran auge en las cortes de toda Europa en el Renacimiento, por ejemplo el rey Jorge III de Inglaterra contaba con un *cittern* entre sus posesiones. Se construyeron instrumentos de una gran riqueza en su acabado y se publicaron numerosos libros de música para cítara, algunos incluyen piezas de gran dificultad que requieren una importante destreza por parte del intérprete. Podemos afirmar que en este periodo la música estaba abierta a la experimentación tanto en la construcción de los instrumentos como en la forma de tocarlos. La cítara, con todas sus variedades de tamaños, afinaciones y número de cuerdas, fue el instrumento de plectro más importante en Europa durante este periodo.

REFERENCIAS

- BAINES, Anthony: “Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris’s *De Inventione et Usu Musicae*” en *The Galpin Society Journal*, Vol. 3, (Mar., 1950), pp. 19-26.
- Biblioteca musical Ottaviano Petrucci IMSLP [http://imslp.org/wiki/Musick%27s_Delight_on_the_Cithren_\(Playford,_John\)](http://imslp.org/wiki/Musick%27s_Delight_on_the_Cithren_(Playford,_John)) (consultado el 17/02/2013 a las 12:31h)
- CARDAMONE, Donna G. “Orlando di Lasso et al. Canzoni villanesche and villanelle” en *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, vol. 82-83, (1991), Madison, A-R Editions.
- CHAMORRO, Pedro: “Historia de la bandurria. Renacimiento” en *Alzapúa*, núm. 13 (2007). pp.26-42.
- Early Music Shop Cittern Kit. <http://www.earlymusicshop.com/product.aspx/en-GB/1000587-ems-cittern-kit> (consultado el 16/02/2013 a las 13:05h)
- FORRESTER, Peter: “Citterns and thier fingerboard” en *The Lute Society Journal*, núm. 23 (1983), Londres, pp. 15-20.
- FORRESTER, Peter. “Wood and Wire.[On-line edition: Corrected and amended.]” *Renovata Cythara: The Renaissance Cittern Site*. Ed. Andrew Hartig. <http://www.cittern.theaterofmusic.com/articles/wood.html>. (consultado el 10/02/2013 a las 18:25h)
- GARCÍA RUIZ, Francisco Javier: “La cítola. Un instrumento de plectro de la Edad Media” en *Alzapúa*, núm. 18 (2012), pp. 29-33.
- HOLBORNE, Antony: *The Citharn Schoole*, Londres, 1597.
- MORLAYE, Guillaume: *Quatriesme livre [...] en tablature de guyterne, & au jeu de la cistre*, París 1552.
- PRAETORIUS, Michael: *Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel, 1619.
- Renovata Cythara: The Renaissance Cittern Site <http://www.cittern.theaterofmusic.com> (consultado el 04/02/2013 a las 20:10h).
- REY, Juan José y NAVARRO, Antonio: *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y “laúdes españoles”*, Madrid, Alianza, 1993.
- ROBINSON, Thomas: *New Citharen Lessons*, Londres, 1609.
- The National Music Museum: America’s Shrine to Music. <http://orgs.usd.edu/nmm/PluckedStrings/Citterns/Italian/3386/Cittern3386.html> (consultado el 15/02/2013 a las 14:50h)
- TYLER, James, “Cittern”, en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. Stanley Sadie. Macmillan. Londres. 1984. pp. 379-86.
- TYLER, James: “A Checklist for the Cittern” en *Early Music*, núm. 2 (1974), Londres, pp. 25-29.
- WARD, John M.: “Sprightly & Cheerful Musick: Notes on the Cittern, Gittern and Guitar in 16th- and 17th-Century England”, *Lute Society Journal*, núm. 21 (1979-81).

ESPECIES DE MADERA

UTILIZADAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE GUITARRAS E INSTRUMENTOS DE PLECTRO

Isabel Rey Fraile

Conservadora de la Colección de Tejidos y ADN
Museo Nacional de Ciencias Naturales (MNCN), Consejo Superior de
Investigaciones Científicas (CSIC)
C/ José Gutiérrez Abascal 2, 28006 Madrid
isabel.rey@csic.es

RESUMEN

Son muchos los materiales de construcción utilizados en los instrumentos de cuerda pero la madera es el mayoritario, el que les confiere las propiedades de sonoridad. En el presente trabajo abordamos algunas generalidades y hacemos un somero acercamiento a los diferentes sistemas de identificación de las distintas maderas que en la actualidad son las más usadas para la construcción de guitarras e instrumentos de plectro incluyendo algunas pinceladas sobre su conservación y legislación.

INTRODUCCIÓN

El arte es una característica intrínseca del hombre, los arqueólogos utilizan la existencia de instrumentos musicales complejos como un indicador diferenciador del comportamiento moderno y avanzado de nuestra especie (*Homo sapiens*), aunque debido a la escasez de hallazgos, el registro arqueológico de la evolución y difusión de la música sigue siendo incompleto.

A pesar de ello, se tiene constancia de que el ser humano hacía música y fabricaba instrumentos desde hace más de 35.000 años —puesto que se han descubierto y datado en esa época las primeras flautas de hueso y

marfil en el suroeste de Alemania (Conard *et al.*, 2009), el sur de Francia (Buisson, 1990) o Austria (Einwögerer y Bernadette Käfer, 1998)—, y estos hallazgos demuestran la presencia de una bien establecida tradición musical en el momento en que los humanos modernos colonizaron Europa. El hueso y el marfil son materiales orgánicos con un importante componente mineral que les confiere estabilidad y una mejor conservación a lo largo del tiempo, mientras que los materiales de construcción de instrumentos de cuerda son más vulnerables a la descomposición por insectos y hongos, y por ello los primeros registros de los que se tienen referencia no proceden de los propios instrumentos, sino su representación en sellos. El Museo Británico conserva un sello cilíndrico mesopotámico (número de catálogo: BM WA 1996-10-2-1) que muestra un instrumento de plectro tocado por una laudista, fechado en el periodo de Uruk (4.500-3.100 años a. C.), antigua Sumeria (<http://www.shlomomusic.com/luteorigins.htm>). El descubrimiento más reciente en Europa ha sido una pequeña pieza de madera tallada, quemada y rota, que apareció en el yacimiento arqueológico de “High Pasture Cave”, en la isla de Skye (archipiélago de las Hébridas, Escocia), que se considera que formaba parte del puente de un cordófono, datada con más de 2.300 años.

Para fabricar los instrumentos se han utilizado primordialmente materiales orgánicos obtenidos de plantas (madera, bambú, cáscaras de calabazas o cactus y semillas) y de animales (hueso, marfil, piel, pelo, tendones, uñas y caparazones, por ejemplo de armadillos o de tortuga, el denominado carey). El uso de materiales como minerales, madreperla o nácar de conchas de moluscos marinos o dulceacuícolas ha sido secundario, básicamente para realizar adornos.

La madera ha sido y es el principal material de construcción de los instrumentos de cuerda por sus propiedades mecánicas, acústicas y por su apariencia estética. Las propiedades de una especie de madera son constantes dentro de ciertos límites, pero la gama de propiedades entre especies puede ser muy grande. A escala mundial, la densidad de la madera varía entre los 100 kg/m³ de la madera de balsa (*Ochroma pyramidale*) hasta aproximadamente los 1.400 kg/m³ del lignum vitae (*Guaiacum officinale*) o de la madera de serpiente (*Brosimum guianense*), un valor próximo al del polímero de fibra de carbono reforzado. Sin embargo, en Europa la densidad se reparte entre los 400 kg/m³ del sauce (*Salix alba*) y los 800 kg/m³ del carpe (*Carpinus betulus*) o 950 kg/m³ del boj (*Buxus sempervirens*) (Wegst, 2006). Nuestros antepasados, a lo largo de generaciones por ensayo y error utilizando su conocimiento empírico, encontraron las mejores especies de madera disponible para una función determinada. Solo después del descubrimiento de América, en el siglo XVI, y gracias al fortalecimiento de las líneas marítimas comerciales que los portugueses abrieron con la costa atlántica africana,

se comenzaron a conocer e introducir maderas exóticas que los constructores poco a poco fueron incorporando hasta conseguir su máxima aceptación durante los siglos XVII y XVIII.

En la era fronteriza de los siglos XVI y XVII, en la zona Guaraní, entre Paraguay y la provincia de Misiones (Argentina), se produjo un maridaje entre los talleres de construcción de instrumentos musicales (entre ellos la guitarra) de las misiones jesuíticas y el uso de las maderas locales. Dicha correspondencia se describe en uno de los cuatro volúmenes inéditos denominados “*El Paraguay Natural*”, escritos entre 1778 y 1790 por el jesuita José Francisco Sánchez Labrador, después de la expulsión ordenada por Carlos III, en 1767, donde ya se menciona la importancia de los cedros nativos del género *Cedrela*.

La madera es un recurso natural limitado cuyo comercio mueve en la actualidad millones de euros y tiene una demanda al alza. Su tasa de renovación es variable y aunque algunas especies son de fácil cultivo sin embargo otras no pueden ser cultivadas y su comercialización depende de su tasa de renovación natural. La falta de escrúpulos y la corta ilegal e incontrolada son algunas de las razones por las cuales algunas especies han sido esquilmas y su viabilidad se ha visto seriamente comprometida.

Para asegurar que el comercio internacional de especímenes de animales y plantas de origen silvestre no ponga en peligro su supervivencia se creó el Convenio sobre el Comercio Internacional de Especies Amenazadas de Fauna y Flora Silvestre, más conocido como Convenio CITES (Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora). La adhesión de España a este Convenio se efectuó el 16 de mayo de 1986. De acuerdo con él, se prohíbe el comercio de las especies en peligro de extinción y se regula el comercio de las especies amenazadas o en peligro de estarlo. Se establece una red mundial de controles del comercio internacional de especies silvestres amenazadas y de sus productos, exigiendo la utilización de permisos oficiales para autorizar su comercio. Por tanto, la protección se extiende a los animales y plantas, vivos o muertos, sus partes, derivados o productos que los con-

tengan; es decir, también se protegen las pieles, marfiles, caparazones, instrumentos musicales, semillas, extractos para perfumería, etc. elaborados a partir de especímenes de especies incluidas en el Convenio. En algunos casos solo se protegen poblaciones de una especie localizadas en un ámbito geográfico limitado o en un país determinado.

LAS ESPECIES DE MADERA UTILIZADAS

En inglés a las especies de madera que son usadas en la construcción de instrumentos musicales se les denomina de forma general *tonewood*. Para esta palabra no existe una traducción al castellano, si bien se compone por las palabras *tone*, que significa tono o tonalidad, y *wood*, que significa madera.

Las maderas más habituales para la tapa armónica son *Abies pinsapo* (pinsapo), *Abies alba* (abeto blanco o pinabete) y *Picea abies* (picea común), que constituyen las maderas por excelencia de las cajas armónicas de los instrumentos musicales renacentistas (vihuelas y laúdes) y de los violines cremoneses (Amati, Stradivari y Guarneri) de los siglos XVII y XVIII; además, también se utilizan *Thuja plicata* (tuya gigante o cedro rojo del Pacífico) y *Cedrus libani* (cedro del Líbano).

Para fondo, aros, mango y zoque se utiliza cualquiera de las especies del género *Dalbergia* (como *D. nigra*, *D. retusa* o *D. stevensonii*, procedentes de América; *D. baronii* o *D. madagascariensis* de origen africano; *D. latifolia* o *D. sissoo* de origen asiático), aunque también aparecen especies muy similares visualmente, como *Machaerium scleroxylon*. Asimismo se usan arces —*Acer pseudoplatanus* (sicomoro), *A. saccharum*, *A. macrophyllum* o *A. platanoides*—, nogal (*Juglans regia*) o ciprés (*Cupressus sempervirens*) en guitarra flamenca; y especies de la familia Meliaceae (caobas, *mahogany* en inglés) como *Switenia macrophylla* (caoba auténtica), pero además se usan muchas especies realmente semejantes, como *Entandrophragma cylindricum* (sapeli), *Khaya ivorensis* (samanguila) o *Cedrela odorata* (cedro español o cedro de Honduras) (White y Gasson, 2008).

El diapasón se suele elaborar con *Diospyros ebenum* (ébano de Ceilán), de India y Sri Lanka (antes Ceilán); *Diospyros celebica* (ébano Macasar), de Indonesia y

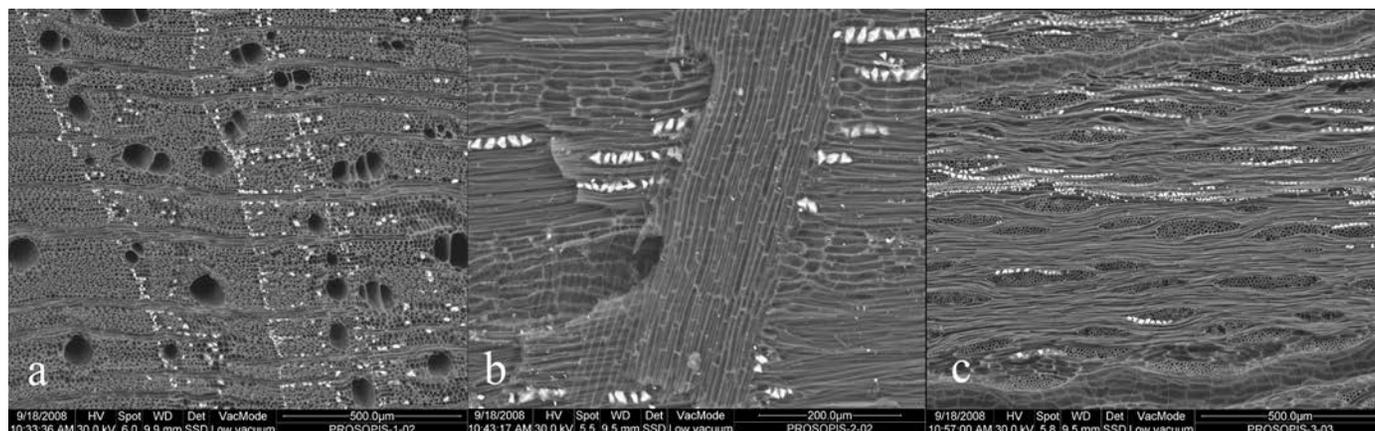


Figura 1: Imagen de una muestra de madera del género *Prosopis* (algarrobo) realizada con un Scanning Electron Microscope (SEM). a: corte transversal al crecimiento del árbol; b: corte radial o longitudinal al crecimiento del árbol pero siempre pasando por el centro; c: corte tangencial a la superficie circular y a cualquier distancia del centro.

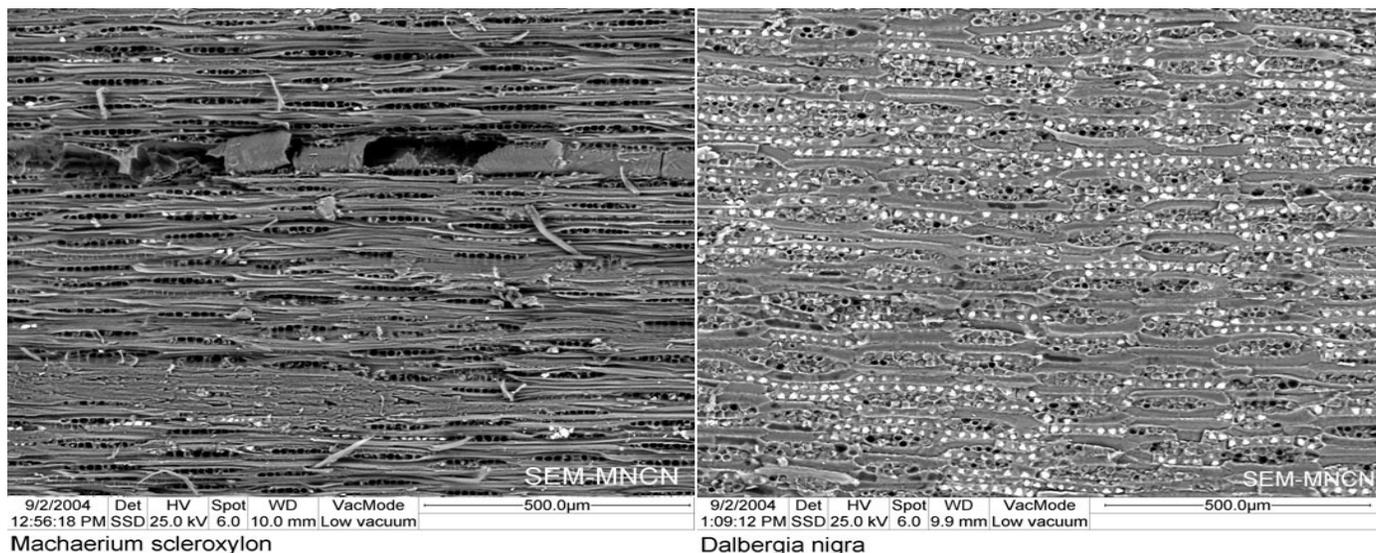


Figura 2: Diferencias entre cortes tangenciales de madera de *Machaerium scleroxylon* y *Dalbergia nigra*.

Sulawesi (antes isla de Célebes); *Diospyros crassiflora* (ébano de Gabón), distribuido por el oeste de África (Camerún, República Centroafricana, Congo, República Democrática del Congo, Gabón y Nigeria) fue el más explotado y en la actualidad se le considera en peligro de extinción; o con *Dalbergia melanoxylon* (zebrawood), de África tropical y Madagascar.

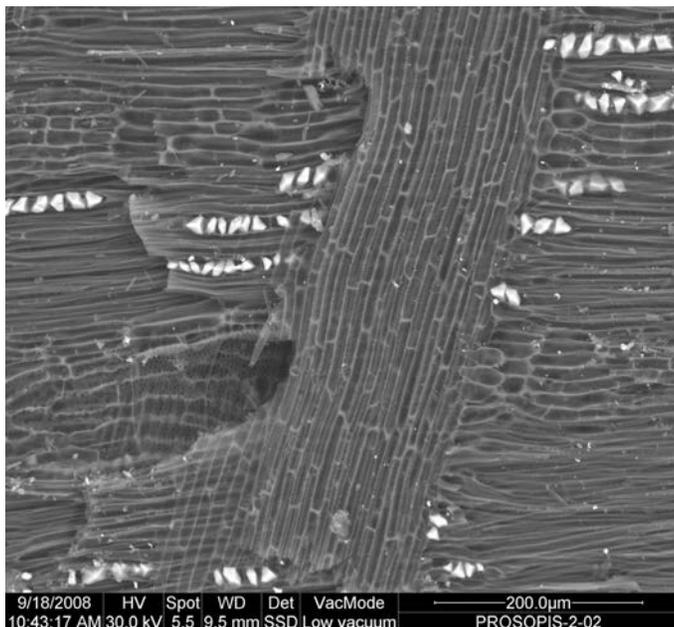
No son muchas las especies de madera que se utilizan para la construcción de guitarras e instrumentos de plectro, pero el uso de nombres comunes enreda este conocimiento: cada idioma tiene su designación pero además, incluso cuando utilizamos el mismo idioma, como es el caso del español en toda Sudamérica, la misma especie tiene diferente nombre común según el país de origen e incluso según la región; este hecho ocasiona dos problemas: por un lado pueden parecer más especies de las que en realidad son y, por otro, puede hacer parecer iguales especies distintas. Cuando los taxónomos han descrito varias especies en un mismo género (a las que les asignan nombres científicos distintos), lo han hecho tras comparar un conjunto de caracteres y porque han encontrado diferencias que son el resultado de miles de años de evolución. Por lo tanto, si las características mecánicas, acústicas y estéticas de dos especies distintas de madera se asemejan, se debe exclusivamente al azar. La utilización de nombres científicos permite una forma universal para nombrar cualquier especie de animal o vegetal, ajustada a las reglas de los códigos de nomenclatura, que facilita una correcta identificación.

MÉTODOS DE IDENTIFICACIÓN DE LA MADERA

El desarrollo de las técnicas moleculares y el conocimiento de los genomas celulares ha hecho posible identificar con relativa facilidad especies, poblaciones e incluso individuos. El genoma es la totalidad de la información genética (contenido de ADN) que posee un organismo (<http://es.wikipedia.org/wiki/Genoma>); de forma más sencilla se puede definir como un plano o un mapa con todo el conjunto de instrucciones a partir del cual se construye un tipo u otro de ser vivo, donde además están especificados

todos los mecanismos necesarios que podrá utilizar para obtener la energía y las rutas donde se detallan los tiempos para su desarrollo y reproducción. Las plantas tienen en sus células tres genomas distintos, uno en el núcleo, formado por dos conjuntos iguales de cromosomas heredados de sus progenitores; otro, mucho más pequeño pero no por ello menos importante, localizado en las mitocondrias; y un tercer genoma ubicado en los cloroplastos, que es el ADN que se utiliza cuando se quiere identificar una especie vegetal. Además, cuando se trabaja con madera, es imprescindible utilizar técnicas específicas para el estudio de ADN antiguo; pues la madera, antes de ser utilizada en la construcción, ha tenido que pasar un periodo de secado de decenas de años, lo que hace que el ADN que pueda quedar en la madera esté en las mismas condiciones que el que puede haber permanecido en una momia. Para confirmar que lo que estamos haciendo es real y no producto del azar o de contaminaciones accidentales, es muy importante mantener unas condiciones apropiadas de conservación de las muestras y unos protocolos de trabajo estandarizados.

Normalmente en la mayoría de los casos, antes de utilizar el ADN para identificar las especies de madera, se analizan caracteres macroscópicos que se pueden visualizar, como color, veteado, lustre, textura, grano, olor y anillos (Carreras y Dechamps, 1995), fluorescencia y dureza. Si con estos no se consigue una correcta identificación se pueden usar caracteres microscópicos. Para realizar este tipo de análisis, el paso más importante es la orientación de la madera, puesto que los tejidos (parenquimatoso, fibroso o vascular) y las estructuras (elementos de vaso, radios o canales resiníferos) que se pueden observar son muy diferentes si el corte es transversal, radial o tangencial (Fig. 1). Cuando se obtienen fotos y medidas de caracteres de los diferentes cortes se pueden comparar con una serie de imágenes y bases de datos realizadas sobre muestras de maderas identificadas desde su origen y conservadas en colecciones de madera (*xilaryum*), Museos, Jardines Botánicos y otras instituciones (Fig. 2)



CONCLUSIONES

La correcta identificación de las maderas, mediante la utilización de cualquiera de esos métodos por separado, o del conjunto de todos ellos, no solo facilita información interesante desde varios puntos de vista, sino que permite un mejor tratamiento de las especies y su comercio. De hecho, *Dalbergia nigra* (palo santo de río) es una de las especie de madera protegida por CITES dentro de su máxima categoría de protección, "Apéndice I", desde el 6 de noviembre de 1992; esto quiere decir que los instrumentos que contengan realmente esta madera deberían tener, desde esa fecha, un certificado que garantice su legalidad. Actualmente, además de *Dalbergia nigra*, parece que se quieren incorporar a CITES otras especies de *Dalbergia*.

La falta de información o la confusión en el pasado en el mundo de la música no significa que ellas deban seguir siendo la pauta para el futuro, solo salvaguardando dichas especies se protegerá la calidad de guitarras e instrumentos de plectro y, análogamente, se preservarán las especies utilizadas en su construcción. Por otro lado este conocimiento hace valorar más aún estos instrumentos y ahondar en su conservación.

En el siglo XXI se debería tener en cuenta que la protección de las especies de madera implicada en la construcción de guitarras e instrumentos de plectro es tarea de todos y que la indefinición ocasionada por el uso de nombres comunes en su comercialización y la ausencia de técnicas de identificación por métodos científicos no pueden seguir siendo usados como excusas. La identificación de la madera de construcción debería ser una tarea imprescindible para realizar una valoración económica, obtener los certificados de legalidad de un instrumento y tomar decisiones de restauración de piezas históricas.

BIBLIOGRAFÍA

BUISSON, D. "Les flûtes paléolithiques d'Isturitz (Pyrénées Atlantiques)". *Bulletin de la Société Préhistorique*

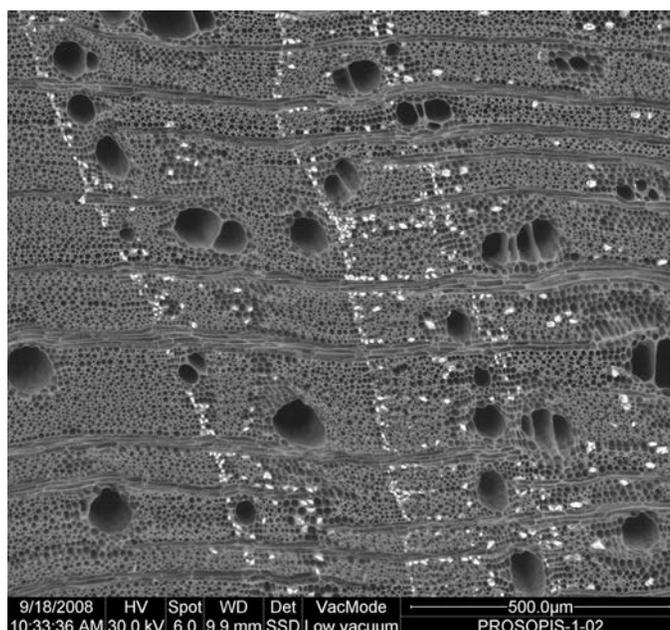
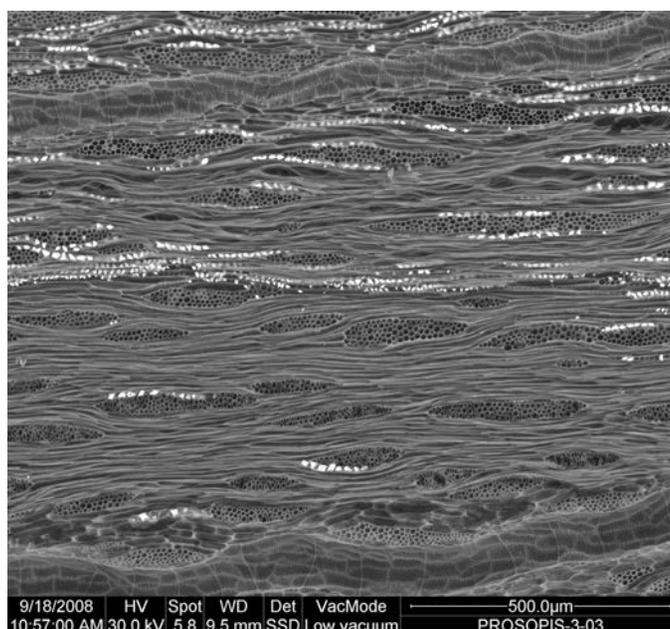
Française número 87 (1990) pp. 420-433.

CARRERAS, R. y DECHAMPS, R. *Anatomía de la madera de 157 especies forestales que crecen en Cuba y sus usos tecnológicos, históricos y culturales*. Musée Royal de l'Afrique Central. Tervuren, Belgique (1995) 120 pp.

CONARD, N.J., MALINA, M. y MUNZEL, S.C. "New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany." *Nature* número 460 (2009) pp. 737-740.

EINWÖGERER, T. y BERNADETTE KÄFER, B. "Eine jungpaläolithische Knochenflöte aus der Station Grubgraben bei Kammern, Niederösterreich". *Archäol. Korrespondenzblatt* número 28 (1998) pp. 21-30.

WHITE, L. y GASSON, P. *Mahogany*. Royal Botanic Garden, Kew (2008) 99 pp.



GUITARRAS DE LUTHIER, CON LOS JÓVENES INTÉRPRETES

Miguel Angel Cano
Doctor Mata, 1
28012, Madrid
91 468 19 54
www.guitarrasdeluthier.com

Conscientes de nuestra juventud como empresa, de ser una propuesta nueva, recién llegada, pero igualmente provistos de la determinación de dar a conocer y promover el mundo de la guitarra española y de todo el universo afín a su cultura, desde el primer día decidimos que queríamos hacer de nuestra casa el punto de encuentro de todos los que amamos y sentimos pasión por la guitarra española, por nuestra música, por esa que como nadie sentimos.

“La actitud puede parecer insignificante, pero es lo que marca la diferencia”, esta frase de Wiston Churchill, expresa como pocas nuestra firme voluntad, nuestro compromiso en *Guitarras de Luthier* por promover el fascinante mundo la guitarra española con una perspectiva amplia y completa de 360°.

Desde el comienzo de nuestra andadura han sido ya varios los proyectos que hemos ido acometiendo, todos con igual intensidad y dedicación, la formación, las master class de las primeras figuras de la guitarra, las tertulias.. y los conciertos de jóvenes intérpretes.

Fue la injusticia de comprobar como talentosos guitarristas con muchos años de estudio, disciplina, trabajo y dedicación,



Recital de alumnos de Jürgen Ruck, Hochschule für Musik, Würzburg

no tenían ni tan siquiera un hueco, un espacio donde poder dar sus primeros conciertos e ir ganando en experiencia con el público, lo que nos animó a ofrecer nuestra casa como escenario para sus primeras actuaciones.

Nos parecía incluso paradójico que esto sucediera en una ciudad capital como Madrid. El instrumento español por antonomasia, el más identificado con la cultura española, por su creación, por la magnitud de la obra de sus compositores y por sus grandes intérpretes. De hecho la guitarra, nuestra guitarra, es reconocida y distinguida universalmente precisamente por su adjetivo “española”, the Spanish guitar. Este adjetivo ha adquirido nivel de categoría, sello de calidad y excelencia, y sin embargo, cuánto desgano, desidia y minusvaloración observamos precisamente en nuestro país, cuna de su expresión contemporánea. Sabiendo que es imposible atacar todos los frentes a la vez, bien lo saben los teóricos de las estrategias de guerra, decidimos en distintas etapas ir buscando soluciones a cada problema, con humildad y dentro de nuestras posibilidades, y mientras recorríamos el camino, ir ganando aliados con los que sumar fuerzas para acometer las siguientes.

Nos parecía casi inaudito que en Madrid no existiera un lugar donde los jóvenes intérpretes pudieran acudir asidua y periódicamente, rodarse y conectarse con el público y ganar en experiencia, aprendizaje y madurez.



Recital de Sonorduo, Mille Bureau y André Figueroa



Recital de Leoni Marchl y Yuri Rapoport

Así que tan sólo unos meses después de haber abierto nuestras puertas al público, las abrimos igualmente a los jóvenes guitarristas, sin más interés que el ofrecer nuestro espacio como escenario para sus representaciones, recitales y conciertos.

La única condición para poder actuar... simplemente querer hacerlo bien y tener ganas de demostrar capacidad y talento. Eran y son bienvenidos, guitarristas clásicos, flamencos, dúos, tríos, instrumentos de plectro, de época... todas las propuestas tienen hueco y cuentan con nuestro apoyo para darles difusión, alcance y notoriedad.

La respuesta no se hizo esperar. Recibimos muchas peticiones por parte de jóvenes intérpretes para actuar en nuestras instalaciones, desde todos los puntos de España.

Esta buena acogida que en principio nos llenaba de alegría, igualmente nos dejaba un regusto amargo, quizás porque nos confirmaba que efectivamente había pocos espacios donde los jóvenes pudieran ir dando sus primeros pasos.

Pero no, esto no era suficiente, sentíamos que había que hacer algo más. Acudiendo de nuevo a nuestra declaración de principios, no podíamos quedarnos satisfechos sólo con ver pasar a tanto talento por nuestra casa y permanecer impasibles, sería de nuevo una gran injusticia para músicos con tanta preparación, y para nosotros una frustración no haber podido contribuir más.



Recital de Pedro Rojas Ogiyar

Así que ya estamos trabajando, moldeando la segunda fase de este proyecto, con el objetivo de ofrecer una cierta continuidad a los mejores intérpretes que han pasado por *Guitarras de Luthier*, para que puedan tener acceso a una gira nacional y quizás a alguna actuación internacional. Bien sabemos que incluso así, esto no es suficiente, pero si creemos que puede ser el principio de algo.

¿Y nos quedamos aquí? , necesitaríamos muchas páginas más para contar todos los proyectos e iniciativas en las que estamos trabajando y que poco a poco confiamos que irán viendo la luz. Somos razonablemente sensatos y cada paso nuevo que damos nos gusta hacerlo con seguridad, haciendo las cosas bien hechas y claro, todo lleva su tiempo.

De todas hay especialmente dos iniciativas "obligadas por principio", en las que sabemos que afortunadamente no estamos solos: queremos estudios superiores para instrumentos de púa en el Real Conservatorio Superior de Madrid, y, por supuesto, una cátedra de Guitarra Flamenca. No entendemos que esto no sea una realidad hoy, simplemente no hay excusas y esta carencia es un claro desprestigio para la institución y para la cultura musical de Madrid. Tenemos que estar todos unidos, no sólo para luchar por ello, sino para celebrar también que un día, a no mucho tardar esto cambiará. Esa es mi convicción.

Aunque a veces sentimos que nos falta tiempo para desarrollar y desplegar todas nuestras actividades, nos sobra voluntad, actitud y determinación, y a la larga creo que son estos los mejores compañeros de viaje... para todo en la vida.

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

REPRODUCCIÓN: UNA BANDURRIA BARROCA DEL SIGLO XVIII

1ª Copia realizada sobre una original de Josep Massagué conservada en el Museo "Cité de la Musique" de París por el luthier alemán Alfred Woll¹

M^a Fe Pavón

Profesora de guitarra y mandolina en Luxemburgo
<http://www.artemandoline.com/>

La motivación principal para copiar este instrumento, aparte de por su belleza, fue el interés de interpretar la música barroca española con un instrumento como el de la época. A pesar de que no se conserva repertorio original escrito para la bandurria, está comprobado que ésta tenía un lugar importante en la sociedad musical de la España del siglo XVIII. Solo basta observar el instrumento conservado en París para comprender que una elaboración tan compleja, minuciosa y bella tenía que coexistir, con igual categoría, con otros instrumentos en ambientes musicales selectos.

¿Por qué elegir esta bandurria para copiarla de entre todas las conservadas?

Josep Massagué fue constructor de guitarras, violines, mandolinas y bandurrias. Nacido en Barcelona en 1690 trabajó en la calle Escudillers de su ciudad natal desde 1725 hasta su muerte en 1764. Entre todos los luthiers de bandurrias conocidos en esa época hay que destacar el trabajo de Massagué por el resultado estético y sonoro. De las tres bandurrias que a día de hoy conocemos, (la del Museo de Barcelona, la de Ángel Benito y la del museo de París), es sin duda la de París la más elaborada y rica en cuanto a ornamentación, elección de maderas de alta calidad, etc.

Conviene analizar de cerca los dos instrumentos, la original y la copia de Alfred Woll, para ver cuáles son los puntos a tener en cuenta a la hora de reproducir un instrumento a partir de un modelo que lleva apagado (sin ser tocado) 250 años y que realmente nadie ha podido escuchar.



Desde la percepción de Woll, es importante tener siempre presente que el instrumento se va a tocar y debe atenerse, por consecuencia, a unas reglas sonoras y físicas así como a exigencias propias del intérprete. Veamos pues las diferencias técnicas entre los dos instrumentos:



Original: mástil 51 milímetros y 23 de grosor. Tiro 297 mm
Copia: mástil 48 milímetros y 19 de grosor. Tiro 320 mm
De lo que se deduce que ha optado por un mástil más estrecho y fino y un tiro más largo para que el intérprete esté más cómodo y tenga más sitio la mano izquierda. Al alargar el tiro, ha añadido un traste más. La original tiene 7 trastes de tripa y uno fijo de ébano. Muchas bandurrias de la época tenían trastes de tripa pero otras tantas lo tenían de hueso o de metal. Woll optó por los trastes de metal que resultan más prácticos para el intérprete y más duraderos. La copia tiene, al ser más larga, 11 trastes de metal y 4 de ébano sobre la tapa.

Al cambiar el tiro y el mástil con respecto a la original, el cuerpo del instrumento tenía evidentemente que ser más grande para que las proporciones fueran armoniosas. Se trata de unos pocos milímetros solamente. En cuanto al sistema de varillas, el copista estudió varios instrumentos de la época, ya que la bandurria de París las perdió con el paso del tiempo. Pero pudo basarse en la otra Massagué del museo de Barcelona.

¹ <http://www.woll-mandolinen.de/>



Para la selección de las maderas, por el contrario, ha sido completamente fiel a la original:

Tapa de pino-abeto de primera calidad.

Rosetón con dos capas de pergamino.

Decoración alrededor del rosetón con trocitos de arce y caoba.

La protección e incrustaciones de la tapa son de ébano así como también en las del mástil y la cabeza.

El puente es de madera de peral pintado de negro.

El cuerpo o caja es de ciprés.

Las líneas continuas en el fondo y laterales del instrumento son de palosanto de Río (marrón-negro) y caoba.

El mástil, como la cabeza, es de cedro, las clavijas de palosanto.

En cuanto a la afinación, en la época se conocen dos posibles: en "la" y en "sol". La copia está pensada en "sol" pero con cuerdas de un calibre adecuado, se podría también afinar en "la".

La creación de esta primera copia realizada por Alfred Woll, supone el renacimiento de un instrumento dormido que participó muy activamente en la cultura musical española del siglo XVIII y que devolverá sin duda la frescura y energía que caracteriza a nuestra música española
¡Una auténtica joya!



Daniel GIL DE AVALLE
"GUITARRERO- LUTHIER"

MAESTRO ARTESANO

FINALISTA PREMIOS NACIONALES ARTESANÍA 2011
EXPOSICIÓN PERMANENTE EN EL MUSEO DE LA MEMORIA DE ANDALUCÍA

Plaza del Realejo 15
18009 Granada
(+34) 958221610
www.gildeavalle.com



CRÓNICA DEL

43 FESTIVAL INTERNACIONAL DE PLECTRO

DE LA RIOJA

Carlos Blanco Ruiz

www.carlosblancoruiz.com

El pasado año 2011 se publicó el libro “Historia del Festival de Plectro de La Rioja. Una referencia internacional” por quien suscribe este artículo. En él se trataba de dar una visión bien documentada y lo más objetiva posible de 42 ediciones de uno de los festivales más longevos de España; el más antiguo de los del ambiente de la cuerda pulsada; en cualquier caso, una parte imprescindible de la Historia del Plectro mundial por el número y calidad de los músicos y actividades que se han llevado a cabo en esta región.

Pues bien, una año más, y pese “a la que está cayendo” con esta crisis que anula cualquier defensa de la cultura en aras de unos “ajustes” o “recortes” o como quiera cada uno llamar a esta minoración presupuestaria de la que no se libra nadie, el Festival Internacional de Plectro de La Rioja celebró su 43 Edición entre el 28 de agosto y el 1 de septiembre, organizado por la Asociación ConTrastes-Rioja. Y no fue un encuentro recortado en la calidad sino que, tal y como anunciaba su presidente Francisco Sagredo en el concierto de apertura, con “cucharadas de imaginación” y con mucho trabajo se puede decir que se ha conseguido un evento referencial a nivel mundial. Varias han sido las razones, como veremos a continuación.

LOGÍSTICA

Aparentemente el Festival no ha sido organizativamente muy diferente de las anteriores ediciones gestionadas por ConTrastes (años 2008 y 2010). Sí que se ha innovado para evolucionar y hacer crecer el nivel cualitativo.

Sí que se ha cuidado la atención a los músicos y la promoción. Sí que posiblemente hayamos notado una mayor experiencia que nos ha hecho prever problemas habituales, que han hecho más fácil el proceso de encaje de las múltiples piezas que componen este puzle: 6 días con 6 formaciones de 5 países (Francia, España -2-, Alemania, Colombia y Venezuela).

Como otros años se buscó la variedad no sólo de orígenes sino de estilos: música de cámara desde España (Dúo Chamorro-Mateo) y desde Francia (Nov’Mandolin Ensemble), música tradicional colombiana (Corita Rojas junto con Francisco Sagredo) y venezolana (Dúo Rangel-Araque), como dos ejemplos del tan admirado virtuosismo latinoamericano y, por supuesto, dos muestras de repertorio orquestal: español (Orquesta Ciudad de La Mancha) y alemán (Joven Orquesta de Plectro de Brandenburgo-Berlín -LJZO BB-). Entrar en detalles de cada uno puede ser interesante a nivel de cualquier aficionado, pero sin la música presente se nos antoja que no es el sitio adecuado, así que nos referiremos a los hechos más destacados y dejamos a los interesados la búsqueda en las redes sociales y portales multimedia algunas muestras de lo ocurrido, todo ello enlazable desde www.plectrorioja.com.



LAS SEDES DE LOS CONCIERTOS

Uno de los primeros efectos del “ajuste” presupuestario de las administraciones nos obligó a limitar los lugares de las actuaciones, eliminando espacios históricos, pero aun así se tuvieron en cuenta las premisas de adecuación del local a la tipología de los músicos y a los repertorios. Todo ello siempre dentro de las posibilidades: las localidades menores (en número de habitantes pero no en participación e interés) generalmente no disponen de más lugar que la iglesia, como tradicionalmente se ha realizado. De cualquier manera se han ampliado los lugares (Museo Würth) y se han mantenido los ya tradicionales (Auditórium Ayuntamiento, Centro Cultural Ibercaja y Sala Gonzalo de Berceo de Logroño).



Pasión por la música, 1º premio, Ángel Valencia Rubio.

EL PÚBLICO

El público siempre ha sido fiel a este Festival. Los “llenazos” se han producido a lo largo de toda su historia, especialmente en entornos históricos o en lugares como la denominada “catedral del plectro”, la Sala Gonzalo de Berceo. La entrada ha sido gratuita desde hace más de 30 años en la mayoría de los conciertos. Sin embargo este año las expectativas no sólo se han superado, sino que se han visto desbordadas. La mayor parte de los días se ha producido un lleno completo, tal y como se esperaba, pero incluso en varias actuaciones (4 de las 10) se superó ampliamente, obligando a quedarse fuera de la sala casi tanto público como dentro de la misma. Aunque a simple vista pueda parecer una buena circunstancia, un análisis del hecho nos hace llegar a la conclusión de que el público acabará evitando acudir si va a tener dudas sobre poder o no acceder al recinto. Es por ello por lo que se tendrá en cuenta para la organización de la próxima edición.

LOS PARTICIPANTES

Podríamos extendernos largamente sobre los músicos que han celebrado este Festival, pero simplemente citaremos algunos de los comentarios más oídos entre los propios participantes –la convivencia ha sido plena durante los seis días- y por parte del público. Someramente podemos comentar:

El arranque corrió a cargo de una Joven Orquesta de Plectro de Brandenburgo-Berlín (joven en Alemania

supone menor de 26 años) que nos hace envidiar el sistema de promoción cultural y especialmente musical que poseen. Son músicos seleccionados por concurso del entorno de la ciudad de Berlín y son conducidos con la tradicional forma de “maquinaria alemana” de Christian Laier. Si bien siempre se han echado en falta en estas formaciones un punto de expresividad y fuerza, éstas están perfectamente compensadas por la penetración y la técnica.

Las muestras latinoamericanas sirvieron para contrarrestar este punto. Corita Rojas realizó una conferencia musicada, hermanando aún más si cabe, la bandola andina colombiana y la bandurria. Para ello se sirvió del buen hacer –y el gran conocimiento que de esta música latinoamericana posee- de Francisco Sagredo a la guitarra. Por otro lado los venezolanos Rangel-Araque demostraron que el camino de su maestro Ricardo Sandoval está bien sembrado. Fuerza, virtuosismo, dulzura y conocimiento de las técnicas internacionales de la mandolina. El resultado: un asombroso despliegue que hizo poner al público en pie en cada actuación (e incluso en los mismos ensayos o grabaciones para la televisión local)

Un punto intermedio lo ofrecieron los franceses de Nov’Mandolin con esa bicefálica dirección a cargo del ya muy familiar Fabio Gallucci y del expresivo y activo Vincent Beer-Demander (del cual se me antoja el símil del *action painting* de Jackson Pollock cuando está en escena). Un cuarteto extremadamente conjuntado con un programa muy cuidado y lleno de variados estilos y estéticas.

El dúo Chamorro-Mateo era una apuesta segura. Pedro Mateo con la guitarra es todo lo que un bandurrista desea: un soporte armónico y rítmico sin fallos, sin fractura alguna, con un sonido redondo y envolvente. Sabe destacar cuando le toca cantar. Acompaña cuando su papel es secundario... perfecto para un maestro de maestros, Pedro Chamorro.

Y dejamos para el final el momento de la clausura. La orquesta Ciudad de la Mancha muestra en cada concierto lo que su director, Fernando Bustamante, transmite en los ensayos: exactitud, pulcritud y justeza en las entradas, unas dinámicas envidiables y amplias, unos fraseos claros, un resultado altamente expresivo reforzado por uno de los sonidos más redondos que se puedan escuchar en todo el mundo. Pudimos disfrutar en la sala Gonzalo de Berceo de un hecho único como fue ver a tres generaciones compartiendo escenario: Pedro Chamorro con su bandurria y su alumno



Acordes, 2º premio, Rubén Ruiz de las Heras Peñaranda.

Fernando Bustamante dirigiendo a la excepcional Ciudad de la Mancha, en la cual tiene a su vez a sus alumnos. Un momento mágico que nos lleva directamente a la memoria de Don Manuel Grandío, quien tanto peleó junto con su hijo Roberto por instantes como éstos.

EL CONCURSO DE FOTOGRAFÍA

Una novedad ha sido la convocatoria de un concurso de fotografía para aficionados junto con la asociación Riojafoto. La idea era acercar estas dos artes e incrementar el archivo gráfico de los conciertos a la vez que conseguir imágenes exclusivas del ambiente del Festival de una manera similar a como poseen los conciertos de rock o de jazz. Tras el análisis del material recibido se concluyó que el apartado artístico cubrió las expectativas, pero la idea de recrear en fotografías el ambiente de los conciertos no fue suficiente. Igualmente se comprobó que el silencio de los conciertos y la magia del momento creado por los músicos a veces se rompen por el ruido del obturador, pese al máximo respeto que por lo general mostraron los fotógrafos.

Los ganadores fueron: Primer premio, (400 €) a la obra *Pasión por la música* de Ángel Valencia Rubio. Segundo premio, (250 €) a la obra *Acordes* de Rubén Ruiz de las Heras Peñaranda. Tercer premio (150 €) a la obra *Posando* de Carmelo Betolaza Lozano. Y muestra del excelente trabajo de los premiados son estas fotografías galardonadas que acompañan a este artículo.

LA SONATA PARA BANDURRIA DE LEO BROUWER

Pero si hay algo que ha destacado sobre todo lo demás ha sido el hecho histórico del estreno mundial de la "Sonata para bandurria" del maestro Leo Brouwer, el compositor más interpretado en el mundo actual de la música clásica (según la SGAE), figura mundial en la composición musical del siglo XX y XXI, de indiscutible reconocimiento internacional. La obra fue comisionada por Pedro Chamorro y éste fue –como no podía ser de otra manera- el encargado de su estreno. Los que hemos seguido de cerca el periplo de la gestación, evolución y forma definitiva de la obra no podemos más que sentir una sana envidia por Pedro.

Para quien no conozca la labor compositiva del Cubano Leo Brouwer debemos decir que es Director de Orquesta, compositor y guitarrista (toca, además el violonchelo, el clarinete, la percusión y el piano). Su trabajo –pedagógico y de repertorio- en la guitarra a lo largo de más de 50 años ha supuesto un hecho evolutivo innegable. La guitarra clásica actual no sería lo que es sin sus composiciones. No se entiende la guitarra de la segunda mitad del siglo XX sin sus obras y aportaciones técnicas. Pero quedarse en ese reducido entorno musical de las seis cuerdas es sólo ver una parte de su mundo creativo. Como es de esperar su música pasa por diferentes fases, estilos, técnicas, estéticas y destinos: son numerosas las obras para orquesta, docenas de obras de cámara, conciertos, obras electroacústicas y ¡más de un centenar bandas sonoras! ligadas al Departamento de Música del

Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos donde trabajó con míticos creadores cubanos – como por ejemplo Silvio Rodríguez y Pablo Milanés-.

Que se le propusiera a Pedro Chamorro realizar el estreno en La Rioja y aceptara de inmediato nos llena de placer. Pedro hacía muchos años –demasiados- que dejó de ser la referencia española en este Festival, por razones ajenas a los actuales organizadores y que no vienen al caso, pero era una espina que teníamos clavada y debíamos solucionar cuanto antes; este era el momento, y lo aprovechamos.



Posando, 3º premio, Carmelo Betolaza Lozano.

El hecho de que al propio Leo Brouwer le ilusionara que el estreno se realizara en este 43 Festival y lo documentara en un video –que hemos exhibido como una bandera- es todo un espaldarazo a un trabajo constante en pos de la profesionalidad del mundo del plectro. Es una máxima establecida en los estatutos de la Asociación ConTrastes-Rioja y este uno de sus mayores logros.

La obra está compuesta en tres movimientos, alternando el clásico rápido-lento-rápido. Los títulos, como siempre, nos evocan la poesía interna de la música: 1.- *El Ritmo de las Luces y las Sombras*. 2.- *Nocturnal*. 3.- *Introducción y Toccata*. Éste no es el sitio de analizar o explicar la obra, pero los que seguimos de cerca la evolución del cubano hemos podido notar que con esta nueva composición el maestro da un paso adelante en la libertad tonal/modal. La idiomática del instrumento está presente en toda la composición, y la bandurria y su peculiar afinación es el motor que genera la mayor parte de los motivos melódicos

que Brouwer alterna con citas intertextuales de Stravinski ocultas por sus sempiternos ritmos afrocubanos. Una combinación que realiza de una manera tan equilibrada y con tal magisterio que los que tuvimos la fortuna de escucharla en su estreno apenas pudimos apreciar algunos de esos elementos. Como buena obra, densa en forma y contenido, precisa de varias escuchas y tiempo de reposo para poder asimilarla en su totalidad. Quien pretenda entender una obra de arte pictórica de un solo vistazo puede caer en el error de quedarse en pequeños detalles muy destacados pero perder aspectos esenciales como la proporción y la composición o viceversa. Esta Sonata precisa de varias escuchas, pero el tiempo pondrá a esta gran obra en su sitio.

Por el momento Pedro nos la ha descubierto y la está haciendo evolucionar y crecer. Pronto la veremos grabada. Mientras tanto el recuerdo de su interpretación en el 43 Festival de Plectro de La Rioja nos despierta inconscientemente una sonrisa. Su segunda interpretación en el concierto de Clausura confirma este hecho. Unos pocos días la hicieron crecer y el público lo disfrutó con un respetuoso silencio.

EL FUTURO

Visto y analizado lo ocurrido en esta última edición podemos mirar atrás con orgullo y contabilizar este año como uno de entre los más destacados de su historia. Los

presupuestos, mermados desde un inicio por la citada crisis, han sido aprovechados al máximo para que no repercuta en los elementos esenciales, especialmente nunca en la calidad. La respuesta del público, la satisfacción de los patrocinadores y el buen regusto que ha quedado entre los músicos así lo demuestra. La crítica general del Festival aparecida en la prensa local (Eduardo Aisa, en Diario La Rioja) alaba el "éxito musical y organizativo" y destaca "la calidad de los artistas, la seriedad de los programas, la creación de nueva música, la labor divulgadora de los instrumentos de plectro [...]". Nos enorgullecen por otro lado las citas internacionales: Radio Polonia, Cuba-Encuentro, Martí noticias, TV Camaguey o Periódico 26, todos ellos en Cuba.

Hemos finalizado el 43 Festival con un balance altamente positivo. Por supuesto ya estamos pensando en la próxima edición: ¡Viva el 44 Festival Internacional de Plectro de La Rioja!

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



MUESTRA DE MÚSICA DE PLECTRO

"CIUDAD DE VALLADOLID"
UN ÉXITO CON ASIGNATURA PENDIENTE

Aníbal de la Mano González

Director de la Muestra de Música de Plectro "Ciudad de Valladolid"

Transcurría 1998, cuando el ahora Cardenal, Monseñor Carlos Amigo Vallejo, ilustre hijo de Medina de Rioseco (Valladolid), se encontraba en la capital vallisoletana presidiendo los actos conmemorativos del V centenario de la Cofradía Penitencial de la Santa Vera Cruz, la Cofradía más antigua de España (1498).

En la Iglesia Penitencial de la Cofradía, (1595), se celebró una Misa Mayor, oficiada por el Cardenal, en la que intervino la Orquesta de Laúdes Españoles "Conde Ansúrez", entonces, como actividad, dentro de la Asociación Familiar de la Rondilla, entidad con amplio arraigo en el movimiento vecinal de la ciudad.

Finalizada la Misa, se recibió un aviso de que el Cardenal quería saludar y conocer a los miembros de la Orquesta, a los que felicitó y manifestó su satisfacción porque, según él, aquella música había sonado como obra de ángeles.

En el siguiente ensayo se comentó lo que había ocurrido y Presidente y Director expusieron la idea de organizar unas jornadas de conciertos de grupos y orquestas como

**XIII Muestra de
Música de
Plectro
Ciudad de Valladolid**

Iglesia de San Miguel y San Julián
Entrada libre hasta completar el aforo

Mayo 2012 [20:30 h.]

- ♫ Sábado 5
Orquesta de Plectro
Ciudad de la Mancha (Ciudad Real)
- ♫ Domingo 6
Il Mandolino Col-Basso (Madrid)
- ♫ Sábado 12
Quartetto Intermezzo (Italia)
- ♫ Domingo 13
 - Sergi Vicente y José Lostaló (Barcelona) (Guitarra y bandurria)
 - Douglas Esteves y Engely Gutiérrez (Venezuela) (Guitarra y voz)
- ♫ Sábado 19
Orchestra de Bandolins de Maia (Portugal)
- ♫ Domingo 20
Orquesta de Laúdes Españoles "Conde Ansúrez" (Valladolid)

Organizan: Ayuntamiento de Valladolid, Fundación Municipal de Cultura, Valladolid info.valladolid.es

Colaboran: A.C.C. Orquesta de Laúdes Españoles, Muestra de Música de Plectro, Real de la Penitencia

nosotros, para fomentar el conocimiento y la práctica de la música de instrumentos de plectro y aplicarla ampliamente con fines filarmónicos. Ahí nació nuestra MUESTRA.

Se propuso el proyecto a la Asociación a la que pertenecíamos y con el apoyo del Ayuntamiento de Valladolid, se celebró la primera Muestra en 1999.

Tres años después, la Orquesta de Laúdes Españoles "Conde Ansúrez" decidió constituirse independientemente en Asociación Cultural y así se hizo en 2002.

A partir de entonces, la Orquesta informó al Ayuntamiento del paso que había dado proponiéndole directamente la continuidad de la Muestra. La Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid acogió la decisión complacida y acogió la Muestra como una actividad musical anual. Comenzó una excelente relación que se ha consolidado con el paso de los años, ampliando la labor y colaboración de la Orquesta con otras actuaciones, que también perduran en el tiempo junto a otras representaciones de la ciudad de Valladolid en conciertos ofrecidos en España y Portugal.

La MUESTRA DE MÚSICA DE PLECTRO "CIUDAD DE VALLADOLID" se ha consolidado año tras año, siendo referencia dentro y fuera de España, por la calidad internacional de los grupos y orquestas que intervienen y los miles de personas que, complacidas, asisten a ella, siendo para la ASOCIACIÓN CULTURAL ORQUESTA DE LAÚDES ESPAÑOLES "CONDE ANSÚREZ" una satisfacción



y un honor poder presentar éste ciclo de conciertos a un público cada año más numeroso.

La cruz de la moneda, se manifiesta en el paso de los años para los componentes de la Orquesta, que inexorablemente provocan, pero no consiguen, un relevo generacional que mantenga viva la labor de la Asociación. A todos los niveles y por todos nosotros, se ha proclamado la ya "trabajadísima" necesidad de situar en los Conservatorios la asignatura de instrumentos de púa. La pasividad o indiferencia de las personas que en la Administración pueden implicarse en esta importantísima reivindicación, o (no es posible) el equivocado camino emprendido en nuestras gestiones, han motivado que el tema se diluya en el tiempo y que los que estamos viviendo muy de cerca el problema, nos sintamos cada día más preocupados.

El problema es que los que llevamos andando este camino tantos años, observamos desesperados que, sin nutrientes, las orquestas se hacen viejas y, por lo tanto, los componentes cada vez son menos, porque no hay "cantera". Existe una excelente relación con el Director del Conservatorio de Valladolid, que se identifica totalmente con nuestra causa y lo tiene permanentemente en cuenta, pero, por ahora, nos limitamos a contarnos nuestras penas. La A. C. Orquesta de Laúdes Españoles "Conde Ansúrez" de Valladolid lo está sufriendo cada día de forma más acusada. Ha venido a paliar ligerísimamente este estado de cosas un nieto del Presidente, que se ha revelado como una gran promesa en bandurria y mandolina. Está en el Conservatorio estudiando violín. Instrumentos de púa, no puede estudiar porque no hay asignatura. Su maestro autodidacta: su abuelo, que aprendió a tocar la bandurria debajo de una higuera.

Y encima.....MALDITA CRISIS.

¡NUEVO!

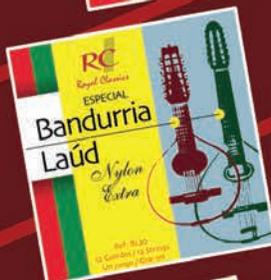
RC

Royal Classics



Bandurria Solista Gold

Laúd Solista Gold



Bandurria-Laúd Nylon Extra



Bandurria Solista

Laúd Solista



Bandurria Concerto

Laúd Concerto

- **Cuerdas para Guitarra**
Serie JG "Advanced Concept":
Dynamic Carbon, Black+Carbon,
Titanium+Carbon y Carbon+Nylon
- **Cuerdas para Guitarra Bajo**
- **Bridge Micro y otros accesorios**

El arte de la cuerda...

www.royalclassics.com

EGMYO 2012,

SPLIT (CROACIA)

EUROPEAN GUITAR AND MANDOLIN YOUTH ORCHESTRA.

JOVEN ORQUESTA EUROPEA DE GUITARRA Y MANDOLINA.

Samuel Lacalle Mayoral

Estudiante de guitarra en el RCSMM

Por segunda vez en la historia de la Joven Orquesta Europea de Guitarra y Mandolina ésta visitaba Croacia como lugar de celebración de su encuentro anual. Ya hace dos años, en 2010, se celebró en Pula, ciudad costera situada en la parte noroeste del país. Esta vez el turno fue para Split, ciudad situada en el sur del país y segunda más importante después de la capital Zagreb, bañada por el mar Adriático, enclave estratégico durante siglos para todos aquellos que se internaban a navegar en aguas de dicho mar. Split es una ciudad importante tanto como puerto pesquero y como punto de paso para multitud de cruceros. Esto la hace una ciudad muy atractiva para los miles de turistas que cada día llegan a su puerto. Es una ciudad declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en el año 1979, que tiene como estandarte los imponentes vestigios del Palacio del Emperador romano Diocleciano que hoy forman el centro histórico de la ciudad. Dentro de sus murallas es donde se realiza gran parte de la vida cultural y de ocio, tanto diurna como nocturna, de la ciudad con gran cantidad de edificios para visitar (la Fortaleza, el Templo de Júpiter, la Catedral del Domnio, el antiguo Mausoleo de Diocleciano, etc.), gran cantidad de restaurantes, bares, donde poder relajarse, disfrutar de su gente y del ambiente que la rodea. El turista también puede disfrutar de sus fantásticas playas, al igual que lo hicimos todos los miembros de la Orquesta en nuestros ratos libres entre ensayo y ensayo.



LA EDICIÓN 2012. SPLIT

Participantes:

La duodécima edición de la Egmyo se celebró este año 2012 en la ciudad Croata de Split. Fue organizada por la Hrvatski Savez Mandolinistickih Orchestra presidida por Josip Oreskovic en colaboración con la EGMA, presidida por Rüdiger Grambow. En esta edición participaron 49 jóvenes músicos de 8 países distintos: Austria 1, Alemania 9, Croacia 16, Grecia 1, Gran Bretaña 1, Italia 10, España 9 y Portugal 2. Históricamente el número de participantes totales de las ediciones de la Egmyo sitúa a Alemania como el país que más jóvenes ha aportado con 127. En segundo lugar tenemos a España con 110 participantes y el tercer lugar lo ocupa Italia con 84 participantes. En la suma de estos datos no se han contabilizado los datos de la Egmyo celebrada en Bolonia en el año 2000 en la cual participaron 31 jóvenes músicos de los cuales sólo sabemos que 5 fueron españoles.

Director y Tutores de cuerda.

El director de la Orquesta en esta edición de Split 2012 fue Carlos Blanco Ruiz¹ (España), profesor del Conservatorio Profesional de Música de Logroño, musicólogo y director musical de la orquesta de plectro La Orden de la Terraza de Nájera, La Rioja. Carlos Blanco ya había participado en anteriores ediciones haciendo una gran labor como tutor de las guitarras, incluso en la edición de Savona del año 2009 fue invitado a dirigir en concierto su obra "Música en Do" y "Udawálawe" del Maestro Oliver Kälberer.

Debido a la dificultad del repertorio, su extensión y al escaso tiempo existente para preparar el repertorio (desde que comienzan los ensayos el domingo hasta el primer concierto del viernes), existe la figura del tutor de cuerda, uno para cada una de las distintas secciones de la orquesta, encargado de llevar a cabo la labor de ayudar a los jóvenes en los problemas puntuales que les surgen, tales como asegurar y practicar los pasajes más complicados, resolver sus dudas, unificar los fraseos y articulaciones, etc.

Durante el desarrollo de las jornadas de ensayos (en esta edición constaban de turno de mañana, de 9:30h a 12:30h, tarde 16:30h a 19:30h y en ocasiones de noche, de 20:30h a 22:00h) se intercalan ensayos por cuerdas con los ensayos orquestales, en los cuales la totalidad de la plantilla orquestal ensaya en conjunto, están dirigidos por el director y destinados a preparar el repertorio. Durante

1 <http://www.carlosblancoruiz.com/>

el desarrollo de estos ensayos también se tuvo piedad con los que allí estábamos. Eran numerosas las pausas que se hacían, que nos servían para descansar o para dar un pequeño repaso a aquello que fuese necesario.

En esta pasada edición los tutores de cuerda fueron: Gertrud Weyhofen (mandolina 1ª, Alemania), Ivana Kenk (mandolina 2ª, Croacia), Ugo Orlandi (mandola, Italia) y Stipan Popovic (guitarra y bajo, Croacia).



HISTORIA

La historia de esta Joven Orquesta de plectro se remonta en cuanto a ediciones se refiere al año 1998 cuando por iniciativa de la BDZ² (Federación Alemana de instrumentos de plectro) y en colaboración con la EGMA³ (Asociación Europea de Guitarra y Mandolina) se celebró su primera edición en la ciudad alemana de Friedrichshafen. Durante 10 días jóvenes de todas partes de Europa se reúnen, cada año en un país distinto, para convivir y preparar un repertorio orquestal para luego al final del encuentro ofrecerlo al público. En esta ocasión el encuentro anual de la Orquesta no se celebró en sus fechas habituales que solían coincidir con la Semana Santa. Esta vez se celebró en el mes de Julio durante los días 14 al 23 bajo, eso sí, el calor asfixiante de Split, propiciante de que la mayoría de la Orquesta durmiese poco durante la noche.

INSTRUMENTOS PERMITIDOS Y CONCIERTOS

Los instrumentos permitidos en esta joven orquesta son las mandolinas, bandurrias, mandola, bandurria tenor (laúd), guitarra, guitarra bajo y contrabajo. En esta edición y debido a exigencias del repertorio se incluyó también un cuarteto de viento en la obra "Reflexe" y batería y guitarra eléctrica en "March in Blue". Por último también se utilizó triángulo y carrillón en la obra "Seis variaciones en forma de pera". Normalmente se celebran tres conciertos durante el encuentro pero en esta ocasión en Split se celebraron únicamente dos, en las ciudades de Imotski el día viernes 20 de julio y en la propia Split el domingo 22. El concierto que debía haberse celebrado el sábado 21 en Sibenik fue suspendido. Esta circunstancia permitió que tuviésemos

un día libre entre los dos conciertos. Aprovechando este hecho; la organización de este encuentro de la Egmyo, encabezada por Josip Oreskovic, nos invitó a participar en una excursión a la montaña. Allí pudimos bañarnos en el río, comer en un restaurante al aire libre para después hacer otra parada más en la playa antes de volver a la hora de la cena. Esta actividad nos sirvió para convivir con nuestros compañeros, relacionarnos unos con otros y conocernos mejor en un ambiente distendido alejado de la habitual concentración de los ensayos y conciertos. Antes del concierto de Imotski tuvimos la oportunidad, bajo un sol abrasador, de ver una de las maravillas de la naturaleza más distintivas de Croacia. Se trata de uno de los lagos cársticos más grandes e importantes del mundo con unos 240 metros de caída hasta el agua y 530 metros de profundidad explorados, el llamado "Crveno Jezero" o "Lago Rojo". Como ya he dicho el siguiente día, el 22, lo pasamos de excursión para ya el día 23 de Julio realizar nuestro último concierto en Split. Después del mismo se realizó una cena de despedida donde se entregaron los diplomas y algún que otro regalo. Esa misma noche parte de la orquesta comenzó a abandonar el encuentro. Otros sin embargo, tuvimos la oportunidad de permanecer un día entero más por la ciudad ya que partíamos para España el martes 25 por la mañana.

Destacar que la mayoría de los que participamos en esta edición opinamos y propusimos que se debería mantener en futuras ediciones la estructura de dos conciertos ya que ese día libre sirve para distraernos y dejar de lado la rutina de los ensayos, en ocasiones bastante duros. Creo que este hecho podría propiciar que se repasase el concierto de la última jornada de manera más tranquila y haría que todos llegásemos a la última jornada con las pilas recargadas e influiría en la ejecución del último concierto. Hay que pensar que el primero de los conciertos suele ser el que más nervios y tensión produce para los componentes de la orquesta ya que únicamente se ha trabajado durante 4 ó 5 días el extenso repertorio. Esta circunstancia conlleva que no todo el programa está



preparado al mismo nivel. De todas formas para los que ya tenemos unas cuantas Egmyos a la espalda sabemos que al final, en el momento de la verdad, da igual que sea el primero, el segundo o tercer concierto ya que el

2 <http://www.bdz-online.de/>

3 <http://www.egma-online.org/>

resultado siempre ha sido satisfactorio. También este día libre permitiría que pudiésemos realizar alguna visita cultural ya que el único momento que disponemos para ello es en la hora de comer, antes del comienzo del ensayo de la tarde y propicia que la mayoría de años no se visite ni conozca nada salvo lo que puedes ver el día que vas a tocar a cada uno de los conciertos. Pese a todo, este año en Split, aprovechamos uno de los momentos posteriores a la comida para realizar una visita guiada por el centro histórico de la ciudad.

REPERTORIO DE LOS CONCIERTOS

Daniel Huschert: Rituel.

Carlo Munier: Dances Bijoux.

Fried Walter: Reflexe (para guitarra solista, cuarteto de viento y orquesta de plectro).

Vincent Beer-Demander: Guernica.

Vlado Sunko: March in Blue.

Rossen Balkanski: Rapsodia "Vissani".

Tomislav Kalebic: Fragmenti.

Hermann Ambrosius: Concierto para dos mandolinas, mandola y orquesta.

Carlos Blanco Ruiz: Seis variaciones en forma de pera (sobre un tema de Erik Satie)

CONCLUSIONES

Hay pocas actividades musicales que yo espere con tanta ansia durante el año como el acudir a la Egmyo. Reencontrarte con tus amigos del año anterior o con otros que no veías desde hacía unos años, incluso conocer otros nuevos. Para mí es una experiencia que me marcó desde aquella edición de Ferrara allá por el año 2006, cuando tuve la oportunidad de ir por primera vez. A todos aquellos que no la conozcan y quieran probar les animaría a que lo hiciesen, que no esperasen un año más, pues todos tenemos fecha de caducidad en la orquesta a partir de los 26 años, por algo es la Joven Orquesta...

En esta última edición hemos disfrutado mucho, tanto con el repertorio, los compañeros, la ciudad, sus playas, el clima. La verdad es que ha sido para mí gusto de las mejores ediciones. Se hacía extraño estar con tus compañeros en bermudas y camiseta de manga corta, acostumbrados al frío de otras ediciones celebradas, pero créanme, no nos costó mucho darnos cuenta de en qué época del año estábamos, por qué estábamos allí y de entender que aunque durante esos días se trabaja mucho, muy duro y muchas horas, también son diez días que seguramente recordarás el resto de tu vida.

FOTOTECA



Asamblea (Guadarrama 2012)



Exposición de Alhambra (Guadarrama 2012)



Exposición de Prudencio Sáez (Guadarrama 2012)



Exposición de Tomás Leal (Guadarrama 2012)



Ángel Benito ojeando partituras (Casasimarro 2010)



Conferencia de Carlos Beceiro (La Carolina 2011)



Músicos probando instrumentos (Casasimarro 2010)



Orquesta Colás Chicharro (La Carolina 2011)



Visita al taller de Tomás Leal (Casasimarro 2010)



Visita turística (La Carolina 2011)



Visita al taller de Vicente Carrillo (Casasimarro 2010)

Foro FEGIP

www.fegip.es/foro_fegip

Espacio público de debate, consulta e información.



Los instrumentos de Plectro

www.instrumentosdeplectro.es

Información sobre toda la familia de instrumentos de plectro.

Revista Alzapúa

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.

Web de la FEGIP

www.fegip.es



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

www.fegip.es

